

Marcelo Tadeu Schincariol

Em busca da alma de Itabira:

uma leitura de Cornélio Penna

Dissertação apresentada ao curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientadora: Profa.Dra. Enid Yatsuda Frederico

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Campinas

Instituto de Estudos da Linguagem

2001



E. BC
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
UNICAMP
Sch. 34.6
Ex.
BC/ 45461
16/392/2001
<input type="checkbox"/> D <input type="checkbox"/>
11.00
31/07/2001
D

M00158075-0

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

Sch34e Schincariol, Marcelo Tadeu
Em busca da alma de Itabira: uma leitura de Cornélio Penna /
Marcelo Tadeu Schincariol. --Campinas, SP: [s.n.], 2001.

Orientador: Enid Yatsuda Frederico
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Penna, Cornélio, 1896-1958. 2. Realismo em literatura. 3.
Romance brasileiro. I. Frederico, Enid Yatsuda. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Título.

Maria Augusta Bastos de Mattos

Prof. Dra. Enid Yatsuda Frederico - Orientadora

Prof. Dr. Luiz Carlos da Silva Dantas

Prof. Dra. Irene Jeanete Lemos Gilberto

Prof. Dr. Carlos Eduardo Berriel - Suplente

Este exemplar e a redação final da TCC
defendida por *Marcelo Tadeu*

Schincariol

e aprovada pela Comissão Julgadora em
20, 06, 2001.

Maria Augusta Bastos de Mattos

Agradecimentos

A Enid, por ter me acompanhado nesse trabalho, por suas leituras, críticas e sugestões cuidadosas.

Aos professores Luiz Carlos da Silva Dantas e Haquira Osakabe, pela leitura atenta e pelas sugestões em meu exame de qualificação.

A Cássia, pelas indicações bibliográficas e pelo apoio.

À FAPESP, por ter financiado este trabalho.

“Acaso, o cidadão que conhece a cerâmica de Marajó, e desenrola a antropometria da raça Aruan e refere fatos impressionantes dos “pacovais” conhece a Amazônia?

O romance é, pois, coisa mais séria do que se pensa. Veja, por exemplo, Machado de Assis e José de Alencar. Machado disse a alma brasileira. Alencar descreveu o homem brasileiro. Qual dos dois viverá mais tempo?

Há muita gente, por aí, seguindo Alencar, com ou sem formas de vanguarda. Gente que descreve...”

**Cornélio Penna - entrevista a Newton Sampaio
em Uma visão literária dos anos 30.**

Sumário

Introdução -----	17
Seção I	
I- O perfil estético do “romance social de 30” e a marginalização dos romances de Cornélio Penna-----	25
I.I -Um escritor “reservado”-----	26
I.II – Um escritor de “direita”-----	32
I.III -A opção pela introspecção e suas implicações -----	36
Seção II	
I - A alma de Itabira e a representação da realidade no romance cornelianos-----	57
II – A crítica e o modo de construção dos romances de Cornélio Penna-----	61
II.I – A influência dos parâmetros estéticos do neo-realismo-----	62
II.II – Evidências de um realismo peculiar-----	68
Seção III	
I – O processo de representação da realidade em <i>Fronteira</i> , <i>Dois romances de Nico Horta e Repouso</i> -----	75
II – A complexa articulação dos eixos reveladores da realidade em <i>Fronteira</i> -----	76
II.I – O Diário e seu Leitor-----	77
II.II – O aspecto dual do narrador/autor do Diário-----	80
II.III – O Leitor como co-autor do Diário-----	94
II.IV – Os vários aspectos de uma diluição programada-----	101
III – A proximidade entre narrador e personagens em <i>Dois romances de Nico Horta</i> -----	103
III.I – A diluição da imagem do narrador anônimo-----	103
III.II – A hipersensibilidade dos principais “narradores”-----	113
III.III – Deixando-se levar pelas personagens-----	119
IV – Um narrador mais “presente” na arquitetura de <i>Repouso</i> -----	122
IV.I – Semelhanças no comportamento hipersensível de Urbano e Dodôte-----	122
IV.II – Particularidades do comportamento do narrador-----	127
IV.III – Uma questão de equilíbrio-----	136

Seção IV

I - O caráter excepcional das personagens -----	141
II - A realidade como projeção do sujeito-----	144
II.I - Os elementos externos-----	149
II.II -As relações de poder no sistema patriarcal-escravocrata: um universo marcado pela decadência -----	151
II.III - Uma alma “localizada”-----	163
III -Personagens interrogadoras da realidade-----	167
IV - As personagens secundárias-----	171
V- Personagens-pessoas-----	177
Referências bibliográficas-----	187
Bibliografia consultada-----	194

Resumo

O trabalho que se segue tem como objetivo acompanhar a recepção crítica dos três primeiros romances de Cornélio Penna - *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939) e *Repouso* (1949). Em termos mais precisos, pretende-se avaliar em que medida a crítica brasileira libertou-se dos parâmetros estéticos do (neo)realismo ao tratar do modo singular como a realidade é representada em tais romances.

Palavras-chave

Penna, Cornélio (1896-1958) – Romance brasileiro – Recepção crítica - Realismo em literatura.

Introdução

Nascido em Petrópolis em 1896, Cornélio Penna passa sua primeira infância em Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais. Com essa cidade estabelece uma relação muito intensa, que perdura por toda a sua vida, atingindo e influenciando a totalidade de sua criação artística. Cursando Direito em São Paulo (1914-1919), começa a tratar de literatura e publica seus primeiros ensaios em um pequeno jornal, o *Floreal*, ao mesmo tempo em que se dedica à pintura de aquarelas e desenhos a nanquim, sem saber ao certo se era pintor ou escritor. Em 1920, muda-se para o Rio de Janeiro e trabalha, inicialmente, como redator e ilustrador de *O Combate* e *O Jornal*. Em 1926, é admitido como terceiro oficial do ministério da Justiça. Participa de uma importante exposição de pintura na Associação dos Empregados do Comércio em 1928, ocasião em que obtém mais uma vez o reconhecimento do seu talento artístico. Pouco mais tarde, insatisfeito com o fato de fazer “literatura pintada”, declara publicamente que nunca mais pintaria¹.

Cornélio Penna tem seu romance de estréia publicado em 1935. O caráter singular de *Fronteira* logo chama a atenção da crítica, que lhe ressalta a temática original e o estilo novo, marcado pela introspecção profunda, pelo tom de mistério e pelo clima sombrio e de fundo místico². Como observa Fausto Cunha³, num momento em que já se reconhecia o talento de romancistas como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Raquel de Queiroz, Cornélio Penna

¹ Os dados utilizados nessa nota bibliográfica encontram-se em BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3ª. ed., São Paulo: Cultrix, (?), pp. 469-70. A respeito da relação de Cornélio Penna com a pintura, consultar “Declaração de insolvência”, texto redigido pelo autor e publicado em *A Ordem*, Rio de Janeiro, junho de 1929 (encontra-se também em PENNA, Cornélio. **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 1349-51).

² Como observa Bosi, os escritores católicos do Rio, dentre eles, Tristão de Athayde, Lúcio Cardoso e Otavio de Faria logo reconheceram a originalidade da ficção corneliana (**História concisa da literatura brasileira**. 3ª ed., São Paulo: Cultrix, (?), pp. 469-70 – nota de rodapé 333)

³ CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. **Situações da ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, pp. 117-18.

introduz elementos e valores diferentes dos que predominavam na literatura do período. Essa encontrava-se voltada para uma temática notadamente social/regional, deixando transparecer, muitas vezes, suas diretrizes ideológicas e políticas.

Interessados em melhor compreender o enigmático romance, críticos buscam na pintura de Cornélio Penna elementos que lhes permitam decifrar alguns de seus aspectos, sobretudo a caracterização de seres e coisas sob um prisma fantasmagórico⁴. Tal atitude acaba proporcionando uma intensa identificação entre os estilos do Cornélio Penna pintor e do romancista. Encarado, portanto, como a extensão de um estilo original já manifestado na pintura, esse romance também reforça, dessa vez na literatura, a imagem que a crítica e o público viriam compartilhar da figura do próprio Cornélio Penna, tido como pessoa tão estranha e sombria quanto os seres que criava⁵. *Fronteira* passa, assim, a constituir um ponto de referência para o qual grande parte da crítica se voltará ao tratar de seus demais romances, *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1949) e *A menina morta* (1954).

Um breve olhar a respeito de como os romances de Cornélio Penna foram recebidos pela crítica brasileira leva-nos a perceber que foram acolhidos com bastante entusiasmo. Além disso,

4 Verificar as considerações de Adonias Filho em “Os romances da humildade”. O crítico trata de Almeida Sales e de sua tentativa de evocar uma exposição das pinturas e desenhos de Cornélio Penna para explicar certos aspectos de *Fronteira*. (in: **Romances completos de Cornélio Penna**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp.XIX-XX). Outros exemplos de que é legítima, aos olhos da crítica, a tentativa de aproximação entre a pintura e a literatura de Cornélio Penna encontram-se em EULÁLIO, Alexandre. Os dois mundos de Cornélio Penna. **Literatura e artes plásticas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989 e SIMOES, Irene Jeanete Gilberto. **Oficina de artista: a linguagem dos romances de Cornélio Penna**. São Paulo, 1990. Tese de Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, 237p.

⁵Em SCHMIDT, Augusto Frederico. **As florestas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1950, encontra-se um relato a respeito da personalidade inquietante de Cornélio Penna. Quanto a outras imagens associadas à figura do escritor, que muitas vezes confunde-se com seus próprios personagens, consultar: a) OLIVEIRA, José Carlos. Um romancista de Minas. **Minas Gerais. Suplemento Literário**, Belo Horizonte, no. 118 / ano III, (?) ; b) César, Guilhermino. Cornélio, o de Itabira. **Minas Gerais. Suplemento Literário**, Belo Horizonte, no. 430/ano IX, 23 nov 1974. Especificamente a respeito da interferência da experiência pessoal do autor, ou melhor, de sua vivência e de sua personalidade no conteúdo de seus romances, verificar, dentre outros, ADONIAS FILHO. Os romances da humildade e ATAÍDE, Tristão de. Nota preliminar (*Fronteira*), ambos em **Romances completos de Cornélio**

permite que se detecte uma certa insistência na homogeneidade de sua obra, ou melhor, que se redescubra um autor cuja personalidade e estilo - e, num sentido mais amplo, originalidade - foram-se fixando gradualmente, numa espécie de *continuum*, no qual cada novo romance é considerado como confirmação de uma atitude estética inovadora que teve início com o Cornélio Penna pintor e que foi corroborada pelo seu romance de estréia.

Mário de Andrade observa que, sem ser exatamente uma continuação de *Fronteira*, *Dois romances de Nico Horta* insiste no mesmo clima novelístico e na mesma atitude estética daquele, “fixando com clareza a personalidade do autor”.⁶ Quanto a *Repouso*, Sérgio Milliet acredita “confirmar o conceito em que é tido o romancista”.⁷ Ainda que reconheça algumas diferenças entre *Fronteira* e o último romance do autor, Adonias Filho⁸ afirma que a homogeneidade característica da obra de Cornélio Penna, entendida a partir da mensagem, “é endossada em *A menina morta*”.

É preciso atentar para o fato de que a boa recepção da obra de Cornélio Penna pela crítica, que reconheceu e mesmo reforçou algumas das qualidades do seu estilo inovador, nem sempre deu conta do modo específico como são compostos os seus romances. São comuns as tentativas de “classificá-los” de alguma forma, de torná-los menos estranhos em meio à literatura que se produzia no momento, ainda que, para isso, fossem utilizados parâmetros que não condizem com a concepção de romance do autor. A acolhida calorosa tampouco foi suficiente para assegurar o devido lugar do escritor na história da nossa literatura. Quando se fala em literatura brasileira dos anos 30 e 40, nomes como o de Cornélio Penna, Lúcio Cardoso e Otávio

Penna, edição já mencionada; e também BILHARINHO, Guido. O universo fechado de Cornélio Penna. Minas Gerais. *Suplemento Literário*, no. 197/ano V, 06 jun 1979.

⁶ Romances de um antiquário In: *Romances completos de Cornélio Penna*, p.171.

⁷ MILLIET, Sérgio. Nota Preliminar (*Repouso*). In: *Romances completos de Cornélio Penna*, p. 337.

⁸ Os romances da humildade. In: *Romances completos de Cornélio Penna*, p. XXXVIII.

de Faria - dentre tantos outros autores de tendência psicológica e/ou existencial - são quase sempre relegados a segundo plano, quando não esquecidos, sobrepujados pelos grandes representantes do “romance social-regional”, que passa a constituir o cânon da moderna ficção de então. A força do realismo e do naturalismo acaba por definir o perfil estético da época, estabelecendo parâmetros de gosto e de análise que influenciaram marcadamente crítica e leitores, além dos próprios escritores.

O trabalho que se segue procura reverter essa visão reducionista de uma das fases mais fecundas de nossa literatura moderna. Seu objetivo central é acompanhar a recepção crítica dos três primeiros romances de Cornélio Penna : *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939) e *Repouso* (1949). Em termos mais precisos, pretende-se avaliar em que medida a crítica brasileira libertou-se dos parâmetros estéticos do neo-realismo ao tratar do modo peculiar como a realidade é representada nesses romances.

Como ponto de partida, discutem-se, na Seção 1, as possíveis razões da marginalização da obra de Cornélio Penna, tendo como centro a relação elíptica que se estabelece entre introspecção e realidade brasileira em seus três primeiros romances. Tal relação mostra-se particularmente interessante porque requer critérios estéticos que dêem conta de um modo peculiar de perceber a realidade, distante daquele que caracteriza o romance neo-realista. Investigar quais são os procedimentos postos em prática por Cornélio Penna nessa tentativa de apreender a realidade (brasileira) de um modo particular revela-se, assim, um passo essencial nesse estudo, que pretende lançar luz sobre a intenção do autor de registrar a **alma** de Itabira. Na Seção 2, trata-se da noção particular de “ romance da alma”, sustentada pelo autor, e acompanha-se a maneira como os críticos se posicionaram relativamente às inovações introduzidas pela narrativa corneliana, as quais, num sentido último, revelam uma concepção singular de romance

no quadro da nossa literatura. O processo de fragmentação que, em Cornélio Penna, envolve a personagem, além de aspectos como tempo, espaço, enredo e causalidade é analisado na Seção 3. A atenção estará voltada para os mecanismos que possibilitam ao escritor desmascarar a falsa totalidade do ser humano, pôr em cheque os processos através dos quais se procura impor ao romance uma ordem que a realidade não tem. A discussão sobre como o autor compõe suas personagens, principais eixos reveladores da realidade em seus romances, é retomada e aprofundada na Seção 4.

O trabalho que se segue limita-se à análise de *Fronteira*, *Dois romances de Nico Horta* e *Repouso*. *A menina morta*, quarto e último romance publicado do autor, apresenta características particulares que o distanciam, num certo sentido, dos romances anteriores. Sua leitura aponta para a configuração de uma problemática mais específica, inserida no contexto mais imediato do sistema patriarcal-escravocrata, e também de uma realidade menos “deformada”. Trata-se de um romance relativamente mais próximo das técnicas tradicionais de composição. Quanto ao modo como foi recebido pela crítica, parece haver um consenso com relação à excelência desse que é considerado o trabalho mais maduro de Cornélio Penna. O estudo de *A menina morta* será realizado, portanto, num momento posterior.

Seção I

I- O perfil estético do “romance social de 30” e a marginalização dos romances de Cornélio Penna

As breves linhas de caráter bio-bibliográfico de um tópico publicado pela imprensa no dia seguinte ao da morte de Cornélio Penna (12 de fevereiro de 1958)⁹ permitem que se constate que a marginalização por que passou sua obra não é um fenômeno recente. Como ressalta o jornalista, Cornélio Penna não era muito lido, a não ser pela crítica especializada, observação que continua pertinente nos dias de hoje. Uma possível explicação para o fato de Cornélio Penna ser um autor de poucos leitores seria, a seu ver, a seguinte:

“Suas cinco obras: Fronteira, Dois romances de Nico Horta, Repouso, A menina morta e o fragmento interrompido pela morte, Alma branca, o situam entre os ilustres mestres do romance de introspecção no Brasil, revelando, a par de uma inventiva solicitada para a fixação dos mais estranhos dramas psicológicos, extraordinária densidade, concisão de forma e uma maneira marcadamente pessoal. Por todas essas características os romances do extinto não podiam tocar a sensibilidade do grande público, mas todos encontraram na crítica e nos leitores mais capacitados o reconhecimento de um escritor de alta categoria”.

Observa-se que o autor dessa passagem, não obstante ressaltar com propriedade a particularidade do estilo instaurado por Cornélio Penna, comete o equívoco de não considerar com a devida atenção o peso do “romance social de 30” na recepção da obra do escritor. Ao sugerir que o grande público não teria tido capacidade de compreendê-la ou assimilar as

inovações que propunha, ignora que o gosto desse público encontrava-se fortemente influenciado pelos parâmetros estéticos do realismo e do naturalismo. Acredito não se tratar propriamente da capacidade do leitor de assimilar obra tão peculiar, e sim da quase impossibilidade de se livrar do peso desses parâmetros na própria definição de (boa) literatura: aquela marcada sobretudo pela objetividade em sua relação com o real e, considerando-se particularmente o contexto dos anos 30, pelo compromisso evidente com as questões do nosso país. Quando observa que coube à crítica especializada e aos leitores mais capacitados reconhecer a alta categoria da escrita de Cornélio Penna, parece não ter atentado para o fato de que a própria crítica deixou-se, não raro, influenciar por tais parâmetros.

Considerando-se o número reduzido de estudos sobre Cornélio Penna nos últimos tempos, constata-se que nem mesmo a crítica especializada/universitária tem dedicado a devida atenção à sua obra. Como penso, a marginalização da obra de Cornélio Penna não se explica somente pelas dificuldades impostas por seus romances - essas, se requerem certa precaução, não deixam de constituir desafios aos estudiosos de literatura. Deve-se a questões que dizem respeito diretamente ao modo cornelianiano de fazer romance e ao contexto em que os seus romances se inserem, não por acaso marcado pela estética realista e naturalista.

II - Um escritor “reservado”

Parece haver um consenso entre os que já escreveram sobre a personalidade de Cornélio Penna quanto ao fato de o escritor não se dar muito ao convívio social -“*Mas havia muito se*

⁹ Apud :PLACER, Xavier. Cornélio Penna. **Minas Gerais. Suplemento Literário**, Belo Horizonte, no. 547/ano XII, 26/mar/1977 (o crítico copia o tópico da imprensa relativo à morte de Cornélio Penna sem mencionar o seu autor).

*recolhera ao lar. Era um temperamento extremamente reservado e arredio*¹⁰; “*esse homem insociável, que não gostava de fazer nem de receber visitas; que não usava colaborar em jornais; que não respondia a cartas*”¹¹. Como se percebe, tampouco gostava de expressar-se publicamente. São poucas as entrevistas concedidas e, nesses casos, nem sempre se dispunha a responder as questões que se lhe dirigiam. A entrevista a Newton Sampaio¹² é um exemplo interessante de como era avesso a falar sobre o que achava dispensável. Para Augusto Frederico Schmidt, mais que adepto à reclusão, Cornélio Penna “*era realmente um estranho ser, um homem raro, um espírito como outro não encontrei nem mesmo parecido nos meus numerosos contatos com o mundo*”¹³.

Nem todos os textos que enfocam a personalidade do autor, no entanto, têm o mesmo caráter do relato de Schmidt, cujas observações são as de quem conviveu durante longos anos com aquele sobre quem escreve, podendo assim ter tido um contato mais direto com suas idiossincrasias. José Carlos Oliveira, por exemplo, ao tecer considerações sobre o aspecto “mineiro” da personalidade e da obra de Cornélio Penna, parece tratá-lo mais como uma de suas personagens, que propriamente como um ser de carne e osso, mistificando, inclusive, seu ambiente de trabalho e seu processo de criação, como que confundindo ficção e realidade, romancista e figura humana - “*Ele, Cornélio Pena, era um espectro, um ser escuro e sofrido. Mergulhado na noite de sua velha casa em Laranjeiras, cercado de objetos velhos e roupas velhas e documentos velhos, com paciência doentia elaborou sua obra (...)*”¹⁴.

¹⁰O comentário citado faz parte desse mesmo tópico da imprensa a respeito da morte do autor.

¹¹MENDES, Murilo. Cornélio Pena. **Transistor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

¹²SAMPAIO, Newton. Rumos da inteligência nova no Brasil. **Uma visão literária dos anos 30**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979, p. 101.

¹³SCHMIDT, Augusto Frederico. Cornélio Penna. **As florestas** – páginas de memórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 230.

¹⁴OLIVEIRA, José Carlos. Um romancista de Minas. **Minas Gerais. Suplemento Literário**, Belo Horizonte, no. 118/ ano III, (?), p. 4

Um relato escrito por Guilhermino César¹⁵ a respeito de uma “expedição” que ele, juntamente com Marques Rebelo, organizaram à casa de Cornélio Penna mostra-se bastante revelador do processo de mistificação por que passou a figura deste. Tratando com humor das excentricidades e esquisitices em torno de Cornélio Penna, sua casa, seu ambiente de trabalho e seu processo criativo, Guilhermino César permite que se atente para a imagem deformada que o público – leitores, possíveis leitores e críticos- tinha do romancista, a partir da qual o tom de humor do texto abaixo faz sentido -

“E certa noite, após uma longa história de assombrações mineiras, que nos fazem rir a valer, Marques Rebelo e eu organizamos uma “expedição” à casa de Cornélio. Levávamos nossas mulheres a quem havíamos prometido um espetáculo de terror à altura do melhor romance gótico. (...) Rebelo, com a imaginação e o humour à solta, lhes impingiu inclusive alguns fantasmas, com os quais, disse, Cornélio Penna conversava de mãos dadas, na maior intimidade. E depois era preciso ver-lhe a casa: as escadas rangiam, as portas ameaçavam cair na cabeça da gente, os corredores cheiravam a cadáver...”¹⁶

Embora seja comum estabelecer associações, as mais diversas, entre a personalidade de um escritor e os romances que escreve, no caso de Cornélio Penna sugere-se, com notada insistência, que a sua vida forneceria pistas para a decifração de sua obra enigmática, e, no sentido inverso, que os seus romances e os seres estranhos que criava espelhariam a sua própria personalidade. É inevitável notar que, apesar do tom de humor ser o de quem procura desmistificar uma imagem carregada de exageros, Guilhermino César não deixa de sugerir que a fronteira entre a vida pessoal do escritor e a estética que marca suas obras é muito tênue, ambas marcadas por traços de uma mesma peculiaridade e originalidade.

¹⁵CÉSAR, Guilhermino. Cornélio, o de Itabira. Minas Gerais. Suplemento Literário, Belo Horizonte, no. 430 / ano IX, 23 nov 1974.

¹⁶Ibidem.

Em princípio, seria possível considerar que a diluição dos limites entre a vida de Cornélio Penna e o universo de seus romances pode ter contribuído de alguma forma para atrair novos leitores, ávidos por novidade, curiosos e instigados pelo seu aspecto sombrio e enigmático, além da atenção da própria crítica. Entretanto, quando se considera a postura ideológica que leitores e críticos esperavam de um escritor nos anos 30 e 40, e também a temática que definiu esse período, parece mais cabível acreditar que, aliada a curiosidade, tal diluição acabou por gerar uma certa desconfiança ou mesmo desprezo pela obra do autor; como se os temas sobre os quais escrevia não merecessem consideração num momento em que as preocupações deveriam voltar-se explicitamente para a realidade do nosso país.

Tão interessante quanto investigar sobre a imagem que o público contemporâneo de Cornélio Penna tinha a seu respeito é saber da reação do autor frente a tal imagem. Como faz questão de deixar claro o próprio Schmidt, os adjetivos comumente utilizados para se referir a Cornélio Penna e ao seu trabalho deixavam o autor muito irritado - *“Detestava os qualificativos e as formas meio estapafúrdias que então usávamos todos com abundância. Torturado, estranho, artista raro, misterioso, sombrio, eram qualificativos que o punham extremamente irritado”*¹⁷.

Uma razão para tamanha irritação diante do modo como era tratado é dada pelo próprio Schmidt, que observa que ninguém mais que Cornélio Penna possuía o sentido do ridículo - *“O medo do ridículo era nele quase mórbido”*¹⁸. Não se pode negar que aquelas qualificações, apesar da suposta intenção de tentar traduzir as qualidades do escritor, trazem consigo idéias como “excepcionalidade”, “anormalidade” e, num certo sentido, “dificuldade de assimilação”; como se a importância de sua obra se devesse, antes de mais nada, ao fato de se caracterizar como o “outro” dentro de um parâmetro no qual não se encaixa, e não exatamente a

particularidades que lhe são inerentes. Do ponto de vista em que se considera sobretudo o momento histórico-literário em que a obra de Cornélio Penna se insere, tais adjetivos sugerem que as qualidades do seu trabalho se devem, mais que tudo, ao fato de este se incluir na contracorrente de uma estética então predominante - a neo-realista. Pode-se assim pensar que, por detrás dessa reação de extrema irritação residiria também uma atitude de quem quer - consciente ou inconscientemente - o reconhecimento, não exatamente da excelência do seu trabalho e da estética original que lhe é peculiar, mas do lugar que lhe cabe num contexto histórico-literário que não se resume ou não deve se resumir à representação realista e naturalista como determinante do que é “normal”, “não estranho”, “não sombrio”.

Tendo ainda em conta o contexto específico dos anos 30, pode-se cogitar que, por vezes, tais qualificações podiam ter por alvo o comportamento supostamente alienado de Cornélio Penna com relação à vida literária do seu país e às questões sociais de seu tempo. Não se pode deixar de observar, por exemplo, que foi bastante ressaltado o apego do escritor ao passado, como é possível perceber na seguinte passagem de Murilo Mendes. Se, para o poeta, esse apego constitui traço central da personalidade de Cornélio Penna e, mais que isso, determinante no modo como a realidade das cidadezinhas mineiras se configura em seus romances, não se deve descartar a hipótese de que ele pode ter sido interpretado como conservadorismo, ou então alienação -

“esse Cornélio Penna monarquista que ouvia música somente em caixinhas de música; que odiava a poesia e os poetas, a arte moderna, o cinema; cujo pintor preferido era a baronesa de Paraná. (...) Inadaptado ao presente, herdara os restos espirituais da monarquia, admirando qualquer prima remota

¹⁷ SCHMIDT, Augusto Frederico. *As florestas* – páginas de memórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 229.

¹⁸ *Ibidem*, p. 230.

*da sua infância, mais do que uma grande dama bela e portadora de charme, republicana, de sua época. Era mesmo das baronesas*¹⁹.

As qualificações que tanto incomodavam Cornélio Penna podiam ainda esconder uma tentativa de desmerecer as inovações literárias introduzidas pelo escritor, sua postura quanto ao modo de se fazer romance, a qual, como deixa claro no trecho que se segue, contrasta com o tipo de narrativa que predominava no período - *“Acha que o nariz, sozinho, pode explicar alguma coisa? E o rio? e o grito? Romance feito com parcela de documento, no fim de algum tempo, é livro que apenas serve para registrar o vestido usado na época e a linguagem e os pratos preferidos neste ou naquele degrau social*²⁰.

Não seria muito arriscado considerar que o comportamento reservado de Cornélio Penna talvez não tivesse chamado tanto a atenção dos críticos se os seus romances se enquadrassem na estética neo-realista, ou se neles se pudessem reconhecer diretrizes ideológicas e políticas mais evidentes. Segundo Bosi, *“De um modo sumário, pode-se dizer que o problema do engajamento, qualquer que fosse o valor tomado como absoluto pelo intelectual participante, foi a tônica dos romancistas que chegaram a idade adulta entre os anos 30 e 40*²¹. Há razões suficientes para redimensionar a observação do crítico e considerar que, no momento em que os romances de Cornélio Penna foram publicados, o termo “participação” - fosse através da literatura, fosse na convivência social ou intervenção política - era determinante na aceitação de um escritor por parte da crítica e de seus companheiros de geração, num sentido mais amplo, no processo de inclusão de um escritor no cânon da literatura do seu país. Nas palavras de Adonias Filho, *“Na*

¹⁹ MENDES, Murilo, Cornélio Penna. *Transistor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

²⁰ Apud : SAMPAIO, Newton. *Rumos da inteligência nova no Brasil – De Cornélio Penna. Uma visão literária dos anos 30*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1979, p. 104.

²¹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª. ed., São Paulo: Cultrix, (?), p. 439 (grifo do autor)

ficção que aí está sendo trabalhada todos os dias, [Cornélio Penna] é o retirado, aquele que não participa, o monstro sem sentidos que despreza a linha da reportagem, a novela jornalística, o documentário.”²²

LII – Um escritor “de direita”.

Além das peculiaridades do seu comportamento, que não condiziam com a atitude de escritor esperada para a época, é preciso considerar que a religiosidade presente na obra de Cornélio Penna pode ter contribuído para sua marginalização.

São vários os textos críticos que enfatizam em seus romances a intensa procura do autor e de suas personagens por respostas para a vida e para a existência, num sentido mais amplo. Sérgio Milliet, por exemplo, apesar de ressaltar que Cornélio Penna, diferentemente dos romancistas de tese, não tinha a intenção de provar nada, e sim “*apenas exprimir o que vê*”, não deixa de acrescentar que ele pretendia “*compreender o segredo das almas*”²³. Antônio Cândido e José Aderaldo Castello fazem menção à “*investigação da natureza humana das personagens*” posta em prática pelo autor²⁴. Em Adonias Filho, uma nuance distinta: o interesse no humano, ou melhor, o “existencial” adquire um caráter mais específico, de fundo reconhecidamente católico. Partilhando da opinião de que a homogeneidade é a grande característica da obra de Cornélio Penna, o crítico²⁵ considera-a sobretudo no plano da mensagem, que, como pensa, distribui-se

²²ADONIAS FILHO. O coração violado. **Modernos ficcionistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958, p. 30.

²³MILLIET, Sérgio, Nota Preliminar (**Repouso**). In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 379.

²⁴CÂNDIDO, Antônio e CASTELLO, José Aderaldo. **Presença na literatura brasileira**. 2a. ed., São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967, vol. III, p. 326.

²⁵ADONIAS FILHO. Cornélio Penna. **O romance brasileiro de 30**. Rio de Janeiro: Bloch, 1969, pp.55-71.

pelos quatro romances impondo “*recíprocas relações temáticas*”; daí a crença de que existiria uma só chave para decifrá-los. Tal mensagem, acredita, reflete uma problemática que tem como questão central a “*tragédia do ser em encontrar-se, diante de si mesmo, na mais absoluta solidão*”, a qual, sempre responsável pela angústia, traria consigo a inconfundível imagem de Jó, seu núcleo existencial. Nesse estado de recolhimento profundo, residiria a possibilidade de a criatura encontrar-se com Deus - apreensão da doutrina mística de São João da Cruz. Como observa Adonias Filho, a humildade bastaria para caracterizar as personagens de Cornélio Penna - “*o que decisivamente importa é o encontro do ser, em humildade e desespero*”. Se o crítico, portanto, reconhece uma base notadamente católica em tais romances, observa que esta não se estrutura em tese.

A relação entre a obra de Cornélio Penna e o catolicismo é considerada por vários outros autores, os quais, diferentemente do que ocorre com Adonias Filho, não são tão categóricos ao reconhecer os elementos de catolicidade nos romances do escritor. Luis Bueno, por exemplo, acredita que tal relação tem como ponto central o pecado da incapacidade de viver - “*viver não só em si e consigo, mas também com o outro e nos outros*”²⁶. Mais radical, Fausto Cunha faz questão de ressaltar a nebulosidade que envolve as questões religiosas em Cornélio Penna, cogitando sobre a possibilidade de o autor não ter podido ou querido explicitá-las:

“Não conheço o escritor em pessoa, não sei se é católico ou não. Há, todavia, bastante nítido, um envidilhamento escolástico nas suas concepções, tenho a impressão de que Cornélio Penna anda assoberbado de questões de ordem teológica, forcejando para fixar uma teoria ou explicação do pecado, à cata duma verdade, ao mesmo tempo complexa e elementar, perscrutando o horizonte à procura do arco-da-aliança entre a divindade e o homem, e ansiando por uma liberdade equívoca, cuja maior consubstanciação está na fuga, uma fuga do ambiente opressivo, uma fuga da frustração inevitável, uma

fuga dos contatos implacáveis da natureza, uma fuga do exterior, uma fuga que por fim se transforma em marcha batida para o medo da loucura. Todos os personagens se aniquilam e morrem - morte física, aniquilamento espiritual.

Quando as almas se voltam para Deus, esse refúgio é uma fuga, o desejo não de salvação moral ou espiritual mas simplesmente de salvação, e eis que é um Deus de imagem, um Deus que é uma posta-restante para endereços desconhecidos.

De tudo isso se origina uma camada de nebulosidade (...) Se o romancista quisesse ou pudesse trazer à tona os problemas que na verdade pretende abordar, sejam eles de índole afetiva ou intelectual, creio que essa permanente nebulosidade se tornaria menos manifesta”²⁷

A possibilidade de um compromisso religioso ou militância de base católica é descartada, com veemência, por Temístocles Linhares, cujas observações parecem colocar um fim nessa discussão :

“O catolicismo pode impedir o pleno desenvolvimento do romancista? Esse é outro assunto, que não cabe discutir aqui, pois, para nós, a despeito de seu catolicismo, o autor quis ser apenas romancista. Um católico romancista então? Talvez, mas nunca um romancista católico, sempre fiel ao seu sentimento religioso, fazendo mesmo, implícita ou explicitamente, qualquer tipo de proselitismo ou de literatura católica militante, ainda que sejam sem conta os rumos dados em suas explorações pelos romancistas católicos”²⁸

Quando perguntado sobre sua adesão ou seu retorno ao catolicismo, Cornélio Penna não nega a profissão dessa religião, e diz tê-la aceitado. Como esclarece, *“A gente entra no catolicismo, sem saber como nem quando (...) Tudo se faz naturalmente. O que não quer dizer que se faça tudo sem luta. Sem angústia. Sem dúvidas imensas. Não confundam aceitação com*

²⁶BUENO, Luis. A intensidade do pecado. *Folha de São Paulo. Caderno Mais!*, São Paulo, 29 dez 1996.

²⁷CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, pp. 127-8.-

²⁸LINHARES, Temístocles. O drama interior *História crítica do romance brasileiro: 1728 –1981*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, vol. 3, p. 42.

adesão. Esta é sempre intencional. E eu não gosto das intenções..."²⁹. Entretanto, são poucos os que, como Adonias Filho, reconhecem com clareza, na ficção corneliana, uma filiação explícita a uma corrente filosófica ou religiosa, mais especificamente um compromisso religioso com o catolicismo. Deve-se considerar que negar tal filiação não significa negar a religiosidade profunda presente nos romances, com o que a crítica demonstra concordar. Apesar de tal filiação não se configurar de maneira óbvia dentro de seus romances e o autor não ter sido um "militante", Cornélio Penna é comumente classificado pela crítica como um escritor do grupo dos "católicos" ou "espiritualistas"- no qual normalmente se incluem nomes como o de Lúcio Cardoso, Otávio de Faria, o próprio Adonias Filho, dentre outros. Além da ligação pessoal do autor com o catolicismo, tal classificação certamente se deve à influência que teria tido de escritores católicos estrangeiros.

Em seu estudo sobre Lúcio Cardoso, Cássia dos Santos ³⁰ chama a atenção para uma discussão que perpassou os anos 30 e 40 e que marcou a recepção crítica dos romances desse autor: aquela que opôs os escritores do chamado "romance do Nordeste" (considerados de esquerda) aos autores "católicos" (vistos como de direita). Embora Cornélio Penna não tenha participado ativamente dessa discussão, como aconteceu com Lúcio Cardoso, deve-se atentar para os comentários de Afrânio Coutinho quando observa que *Fronteira "é imediatamente adotado pela corrente de oposição como uma bandeira antiesquerdista, dada a tendência espiritualista do autor, expressa no livro"*. Quanto ao autor do romance, acrescenta que *"não lhe foi possível opor-se à consideração do seu livro como uma espécie de manifesto, sendo logo*

²⁹ Apud SAMPAIO, Newton, Rumos da inteligência nova no Brasil – De Cornélio Penna. *Uma visão literária dos anos 30*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1979, p. 103.

³⁰ SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia: o itinerário de Lúcio Cardoso de Maleita a O enfeitado*. Campinas, 1997. Tese de Mestrado em Letras (Teoria Literária), Universidade Estadual de Campinas.

*arrolado como escritor de direita*³¹. Mais recentemente, ao tratar de Cornélio Penna, Luis Bueno reforça a idéia de que catolicismo já foi confundido com fascismo nos anos 30³².

Cabe, portanto, acreditar que a ligação que se fazia entre catolicismo e reacionarismo, associada ao comportamento recluso e supostamente conservador de Cornélio Penna, resultou em antipatia ou mesmo resistência pela sua obra. Aponta para essa mesma direção o fato de que, como Bosi já observou, a boa acolhida do escritor deveu-se, num primeiro momento, ao grupo dos escritores católicos do Rio de Janeiro, também chamados de “espiritualistas”, dentre os quais Adonias Filho, Tristão de Athayde, Lúcio Cardoso e Otávio de Faria³³.

LIII- A opção pela introspecção e suas implicações

Com os seguintes comentários, Newton Sampaio chama a atenção para as características particulares e paradoxais do romance de estréia de Cornélio Penna, com relação às quais a crítica teve que se colocar.

“Cornélio Penna é homem de um só livro. Mas de um livro que se qualifica, preliminarmente, com o adjetivo diferente. Fronteira é diferente. Na essência. E na forma. Diferente em suas qualidades. E em seus defeitos. Defeitos que completam esse tipo de qualidades.

Livro avesso a quaisquer tipos de comparações - esse Fronteira. Não é antigo. Nem é moderno. Porque não tem o dinamismo, e a sequência e a resposta ao instante coletivo, e a força extrínseca dos modernos. Porque não tem o preciosismo, a limitação, dos antigos.

Romance difícil. Mas que segura a simpatia da gente.

³¹COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, pp. 7-8.

³²BUENO, Luis. Um desbravador original. *Folha de São Paulo. Caderno Mais!*, São Paulo, 22 fev, 1998.

³³BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª. ed., São Paulo: Cultrix, (?), pp. 469-70 (nota de rodapé 333)

História excêntrica. Mas que traz, paradoxalmente, um sabor permanente de humanidade. E um potencial medonho de angústia.

História das almas, - almas refletindo os mesmos sofrimentos que diuturnamente caminham no caminho dos tempos. ” (grifos do autor)³⁴

Pode-se considerar que essa espécie de “não-lugar” ocupado por *Fronteira* no quadro de nossa literatura moderna foi, em parte, responsável pelo caráter marginal da obra do autor, mesmo porque, com a publicação dos romances seguintes, não se atenuou a dificuldade de classificação, que ainda persiste. No entanto, reconhecer as implicações desse “não-lugar” na exclusão da obra de Cornélio Penna do cânon da literatura brasileira revela-se uma forma um tanto simplista de tratar dessa questão. Analisando com atenção os comentários de Newton Sampaio, verifica-se, nas entrelinhas, a existência de um elemento comum que os perpassa, o qual acredito ser responsável, num sentido último, pela peculiaridade dos romances de Cornélio Penna, em seus mais diversos aspectos: a introspecção profunda. Embora o comportamento reservado de Cornélio Penna e a religiosidade presente em seus romances devam ser considerados fatores importante na marginalização por que passou, é preciso atentar para uma questão mais específica, que acredito ter sido determinante na exclusão da sua obra do cânon literário dos anos 30 e, por vezes, da literatura do nosso país: o modo peculiar de desenvolver a **introspecção**.

É inquestionável, aos olhos da crítica, o caráter fortemente introspectivo dos romances de Cornélio Penna, evidenciado nas várias considerações a respeito do interesse do autor pelas profundezas da alma humana. Nas palavras de Afrânio Coutinho, a obra do autor “*é expressão de um espírito místico e introspectivo dedicado à sondagem dos mistérios da alma e da realidade*

do ser”³⁵. Para Maria Aparecida Santilli, “*Cornélio Penna explora o filão da alma humana até uma região de difícil acesso, de difícil captação*”³⁶. Fausto Cunha, tratando especificamente de *Dois romances de Nico Horta*, chega mesmo a considerar que a intenção do autor parece ter sido a de “*chegar à introversão abstracionista, ao introspectivo absoluto*”³⁷.

Refletindo impressão semelhante a de Mario de Andrade em “Romances de um antiquário”³⁸, Antônio Cândido e José Aderaldo Castello, observam que a investigação da natureza humana, em Cornélio Penna, é livre de qualquer esquema reconhecível³⁹. Nesse mesmo sentido, Milliet reforça que o autor nunca vai até o fundo do poço em sua escavação do terreno psicológico, talvez mesmo porque não houvesse fundo ou este não fosse acessível ao esforço do nosso conhecimento⁴⁰. Os três críticos acima chamam, assim, a atenção para o fato de que **introspecção**, em Cornélio Penna, não implica necessariamente **análise psicológica**, mesmo porque aquela não se norteia por um esquema ou teoria reconhecíveis, tampouco parece se dar em função de um fim ou conclusão a que se deva chegar.

É inevitável, assim, questionar quais intenções estariam por trás da opção pela introspecção profunda em Cornélio Penna, e também quais os procedimentos responsáveis pela forte impressão de que esta se desenvolve “ao acaso”, “sem rédeas”. De um ponto de vista mais

³⁴SAMPAIO, Newton. Rumos da inteligência nova no Brasil – De Cornélio Penna. *Uma visão literária dos anos 30*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1979, p. 102.

³⁵COUTINHO, Afrânio. Nota editorial in: *Romances completos de Cornélio Penna*, p. IX.

³⁶SANTILLI, Maria Aparecida. Angústia e fantástico no romance de Cornélio Penna. *Revista de Letras*. Assis, 1964, p. 164, vol. V.

³⁷CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 125.

³⁸ Artigo paradigmático entre os textos já escritos sobre Cornélio Penna, publicado no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1940 e em ANDRADE, Mario de. *O empalhador de passarinho*. Rio de Janeiro, Martins: MEC:INL, 1972.

³⁹CANDIDO, Antônio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença na literatura brasileira*. 2ª. ed., São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967, vol. III, p. 326.

⁴⁰MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Martins Fontes: EDUSP, 1982, vol. VII, p. 15.

amplo, a introspecção justificar-se-ia pelo interesse do autor na problemática humana, ainda que essa seja uma observação um tanto simplista.

Adonias Filho, por exemplo, acredita que Cornélio Penna pretendia atingir o coração humano, cujo aspecto nu e primeiro é a humildade, o que situaria os seus romances numa consistente base católica⁴¹. Isso significa que os momentos de profunda introspecção das personagens, que se aproximam, muitas vezes, de uma ascese mística, teriam como propósito atingir esse aspecto (a humildade) que considera conseqüência imediata da vida interior. Deve-se atentar para o fato de que os temas humanos encontram-se intimamente atrelados a outras questões, além da de ordem religiosa; mesmo porque o homem encontra-se inevitavelmente inserido num determinado contexto histórico, cultural, econômico e social. Cabe, portanto, cogitar se por trás da opção pela introspecção também residiria o interesse de Cornélio Penna em outros aspectos mais específicos da realidade das cidadezinhas mineiras e de sua gente, apreendidos de um modo peculiar e intimamente atrelado à alma humana. Trata-se de uma questão a que se voltará mais adiante.

A opção pela introspecção em Cornélio Penna pode ser vista dentro do próprio panorama da cultura mineira⁴². A identificação entre o introspectivo/intimo/subjetivo e a literatura mineira é bastante comum e pode ser verificada em comentários como os de J. Etienne Filho e do ficcionista Sérgio Sant'Anna, respectivamente:

⁴¹ADONIAS FILHO. O coração violado. **Modernos ficcionistas brasileiros**. Rio de Janeiro:Edições O Cruzeiro, 1958, pp. 31-2.

⁴²Nascido em Petrópolis, Cornélio Penna passou apenas a primeira infância em Itabira do Mato Dentro. Entretanto, sua forte ligação com o local e o modo como o incorporou em seus romances levaram grande parte da crítica a considerar a sua obra dentro do panorama da literatura e da cultura mineira.

“Mineiro pelo sangue, pela vontade, Cornélio Penna ainda o é pela sua obra, toda ela interiorizada, subjetiva, íntima, passando quase que somente no âmago das personagens”⁴³

“(…) há uma introspecção característica e supostamente hereditária da gente desta terra até a falta do que fazer no tedioso dia-a-dia dos habitantes da região”⁴⁴

Tal questão torna-se particularmente interessante se observada a partir do que diz Rui Mourão, quando trata daquele que considera o movimento coletivo mais poderoso em Minas, ou seja, o fenômeno da segunda fase do Modernismo, em torno de 1930. Traçando considerações sobre a participação dos mineiros nesse movimento e sobre a influência do lastro da tradição que carregam, o autor nos dá acesso a outro traço supostamente mineiro em Cornélio Penna:

“(…) mesmo quando convocado para criar em função da realidade exterior e típica, o escritor mineiro não o faz senão num plano de maior subjetividade (...). O criador mineiro só entra em contato com os fatos lá de fora através da intuição - eles existem para ele no momento em que são apropriados pelo espírito - e a sua arte é, por isso mesmo, eminentemente uma elaboração da linguagem”⁴⁵

Tal passagem permite que se pense essa espécie de “impossibilidade” de se enquadrar nos moldes realistas e naturalistas - determinados, em termos bem amplos, por uma relação mais direta com a realidade exterior-, como característica típica da versão mineira do Modernismo de 30 e, mais que isso, do escritor mineiro e de sua própria tradição cultural⁴⁶.

⁴³ETIENNE FILHO, J. Um mineiro em Petrópolis. *Mensagem*. 01 set 1939.

⁴⁴ Apud VIEIRA, Luis Gonzaga. Situação do conto em Minas. *Minas Gerais. Suplemento Literário*. Belo Horizonte, no. 191/ano V, 25 abril, 1970.

⁴⁵MOURÃO, Rui. A ficção modernista em Minas. In: ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 198.

⁴⁶Como pensa Rui Mourão, essa questão remonta aos tempos da formação social dos mineiros: *“Na atualidade, depois de tantas transformações e vicissitudes, o traço por excelência diferenciador do mineiro continua sendo certas projeções de uma herança colonial indisfarçável que dão as linhas do seu perfil e conformam a sua maneira de encarar o mundo”*. Como corpo ideológico dessa herança, a combinação entre *“aquele que foi plantado nas terras brasileiras pelas escolas jesuíticas”* - daí os valores eminentemente universais - e os aspectos exteriores da

É interessante observar que, se por um lado a opção pela introspecção torna possível uma identificação quase imediata da obra de Cornélio Penna com a literatura e, num sentido mais amplo, com a tradição cultural mineira, por outro ela constitui, como penso, o principal fator responsável não somente pela exclusão de Cornélio Penna do cânone da literatura dos anos 30 e 40, como também pelo seu quase total esquecimento nos textos que tratam da história da literatura brasileira.

- Introspecção x perfil estético de 30.

Quando se trata da predominância da estética realista e naturalista na literatura brasileira dos anos 30 e 40, é necessário considerar a apropriação que dela fizeram os escritores do período, dentro de um quadro histórico mais amplo, de que trata Bosi, na passagem que se segue:

“ O Modernismo e, num plano histórico mais geral, os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (...), condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevalecia.

Mas, sendo o realismo absoluto antes um modelo ingênuo e um limite da velha concepção mimética de arte que uma norma efetiva da criação literária, também esse romance novo precisou passar pelo crivo de interpretações da vida e da História para conseguir dar um sentido aos seus enredos e às suas personagens. Assim, ao realismo “ científico” e “impessoal” do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma visão crítica das relações sociais ⁴⁷.

realidade, que “possuíam extraordinária força de apelo e, na medida em que a consciência se via bombardeada de todos os lados pelos fatos”, tornavam impraticável “a mera saída para o alheamento”. A estratégia geral adotada, como observa Mourão, “era a do despistamento, mascaramento, pelo jogo da contradição”. Eis o que o autor entende pelo “lastro da tradição” que determina a maneira de o mineiro ver o mundo.

Como complementa o crítico, no caso do romance psicológico, vertente paralela à do romance social-regional,

“cairiam as máscaras mundanas que empetecavam as histórias mediócras do pequeno realismo belle époque (...). O renovado convite à introspecção far-se-ia com o esteio da Psicanálise afetada muitas vezes pelas angústias religiosas dos novos criadores (...).

Socialismo, freudismo, catolicismo existencial: eis as chaves que serviram para a decifração do homem em sociedade e sustentariam ideologicamente o romance empenhado desses anos fecundos para a prosa narrativa”⁴⁸.

As considerações de Bosi permitem perceber que, num sentido horizontal, as duas principais vertentes literárias dos anos 30 e 40⁴⁹ aproximam-se: na tentativa de decifrar o homem em sociedade, não se verifica mais a crença extrema e ingênua no texto como objetividade pura - e não como narração -, ou na linguagem como mera transparência⁵⁰. Entretanto, quando se atenta para o sentido vertical dessa mesma relação, diferenças significativas vêm à tona, as quais dizem respeito ao modo de apreender o “real”.

Anatol Rosenfeld⁵¹ lança luz sobre essa questão quando atenta para um fenômeno que acredita constituir a característica central do romance moderno: a “desrealização”. Suas considerações revelam-se particularmente interessantes por permitirem entender em que bases se

⁴⁷ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3^a. ed., São Paulo: Cultrix, (?), p. 438 (grifos e aspas do autor).

⁴⁸ Ibidem, pp.438-9.

⁴⁹ Utilizo-me aqui da separação por tendências do tipo “romance social-regional” e “romance psicológico” por razões didáticas simplesmente. Como reforça Bosi, além de precária, tal separação não dá conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma tendência. Em BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**, 3^a. ed., São Paulo: Cultrix, (?), p.440.

⁵⁰ Apóio-me, aqui, em Flora Sussekind, quando trata dos critérios de valorização da estética de um texto segundo a perspectiva naturalista – SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, pp. 106-7.

⁵¹ ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. **Texto/Contexto**. 4^a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985 (col. Debates)

sustenta o modo como Cornélio Penna e outros escritores de sua geração posicionaram-se diante da realidade que pretendiam representar.

Nas palavras do crítico,

“Espaço, tempo e causalidade foram “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros”⁵². Trata-se, como acrescenta, de uma “evidente tentativa de superar a dimensão da realidade sensível para chegar, segundo as palavras do pintor expressionista Franz Marc, à “essência absoluta que vive por trás da aparência que vemos”⁵³.

Como o próprio Anatol Rosenfeld ajuda a esclarecer, o termo “desrealização” só adquire sentido quando se tem como contraponto uma noção específica de realismo, ou então de realidade, cuja dimensão sensível o processo em questão teria como objetivo superar. Não se trata, portanto, de uma negação da realidade propriamente dita, mas sim do questionamento desta, de um repensar dos procedimentos que poderiam atingi-la em sua verdade.

No caso específico de Cornélio Penna, o processo de dissolução atinge, além da personagem, elementos como tempo, espaço, enredo e causalidade. Mais ainda, quando se pensa no caráter profundamente introspectivo dos seus romances, constata-se que o que a estética realista e naturalista toma, em termos bem amplos, por “real” (a realidade física imediata - pessoas, objetos, paisagem - apreendida pelos sentidos) passa a fazer sentido, em última instância, como projeção no interior do indivíduo. A relação entre o texto e o “real” é marcada pela subjetividade em grau máximo, não mais implicando como valores essenciais a precisão e a

⁵² Ibidem, p. 85.

⁵³ Ibidem, p. 91.

interpretação transparente. Ao contrário, essa realidade marcada pela subjetividade exacerbada, e que questiona, verticalmente, os limites da representação realista e naturalista do “real”, requer do leitor um grande esforço de decifração, já que se sobrecarrega de significados, muitas vezes simbólicos, nem sempre facilmente apreensíveis. Trata-se de um universo novo, em que tudo é relativo, no qual tudo é possível porque a lógica e os referenciais são predominantemente internos. A linguagem, igualmente sobrecarregada de significados, “deforma” os traços mais imediatos do “real”, redimensionando-lhes o sentido.

As características que dizem respeito ao processo de “desrealização” aproximam a obra de Cornélio Penna à de outros autores de sua geração, sem deixar, no entanto, de apontar para uma faceta que lhe é particular. Quando consideradas à luz da estreita relação que se verifica, nos romances de Cornélio Penna, entre introspecção e a realidade das cidadezinhas mineiras, essas mesmas características revelam não somente a originalidade do autor, como também a particularidade do caráter provocador de sua obra— questão de que tratarei mais a seguir.

É possível pensar que o caráter provocador da obra de Cornélio Penna e de tantos outros autores da sua geração – não por acaso, também marginalizados no quadro da nossa ficção moderna – deve-se ao lugar ocupado pelo realismo na literatura ocidental. Como ressalta Todorov, o realismo ocupa, historicamente, um lugar à parte, já que pôde ser conservado, sob diversas formas, no topo da hierarquia dos discursos na história da literatura ocidental⁵⁴. Uma observação como essa permite acreditar no realismo como o grande parâmetro a partir do qual se faz e também se analisa literatura no ocidente. Mais ainda, incita que se questione em que medida os padrões de “boa” literatura são determinados pelos critérios estéticos desse discurso privilegiado historicamente.

Quando se atenta para a história da literatura brasileira, verifica-se a pertinência das palavras de Todorov. Nesse sentido, deve-se atentar para o que já observaram Sussekind e Todorov a respeito da predominância do naturalismo e do realismo, respectivamente. Ao tratar das “repetições naturalistas”⁵⁴, Sussekind chama a atenção para o fato de que, apesar da “gravitação de idéias” que singulariza nossa literatura, ou seja, a extrema rapidez com que se adotam e desprezam as modas intelectuais no Brasil, a ideologia estética naturalista, como observou Schwarz, é a única a constituir, nesse processo, um sistema.

Chama a atenção de Flora Sussekind o fato de que, em nossa literatura, costuma-se explicar uma obra em função daquele que a escreveu. Como observa, além de semelhança entre o escritor e sua produção, cobra-se também semelhança entre os próprios textos de um mesmo autor. Reconhecendo aí um mecanismo através do qual se reforça a noção de Autoria, Flora Sussekind atenta para o fato de que são tratados como “desvios” ou “textos circunstanciais” os textos que quebram, por alguma razão, a unidade de uma obra ou trazem possíveis ambiguidades entre determinada obra e o seu autor, determinada nação e sua literatura. A autora observa ainda que essa “linha de continuidade” deve também ligar o escritor à sua nacionalidade, exigindo-se da literatura semelhanças com a tradição nacional a que pertence, como também traços de brasilidade nos textos, seja no comportamento e na linguagem de quem escreve, seja na representação fiel - o máximo possível - de episódios e paisagens nacionais. Nesse processo em que a idéia de identidade nacional se sobrepõe à de fragmentação ou ruptura, a linguagem

⁵⁴TODOROV, Tzvetan. Apresentação. In: WATT, Ian e outros. *Literatura e realidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, pp. 9-10.

⁵⁵Por “repetições naturalistas” Flora Sussekind entende as “reedições” do naturalismo em nossa história literária: “a primeira vez como *estudos de temperamento*, a segunda como *ciclos romancescos memorialistas*, a terceira como *romances-reportagem*. Ou ainda: a primeira vez nas últimas décadas do século passado, a segunda na década de Trinta, a terceira nos anos Setenta” (grifos da autora). In: SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 40.

adquire, segundo a autora, papel fundamental: dela se espera que funcione como mera transparência:

“Exige-se do literário que perca suas especificidades, suprima opacidades, ambiguidades, conotações. Torna-se assim o texto mera denotação, transparência cujo significado se encontra em outro lugar. Em possíveis autoridades literárias, genealogias ou nacionalidades. Funciona a literatura, nesse sentido, como simples canal, objetivo, especular e fotográfico, para que num filho se projete aquele que lhe deu o nome, numa obra quem a escreveu, num texto a imagem de país de onde se origina. Como se, ao tirar de cena a linguagem, entre um tal e outro não houvesse repentinamente mais qualquer abismo. Como se o literário fosse uma espécie de fissura pela qual circulam hereditariedades, autorias e nacionalidades”⁵⁶

Compreende-se, assim, o privilégio do documental, da objetividade, do naturalismo, os quais se fazem mais necessários, como bem observa a autora, quanto mais afastado um “tal” estiver daquele que deveria duplicá-lo.

A partir dessas considerações, é possível entender não somente o fato de que muitos procuraram na figura de Cornélio Penna as possíveis chaves para a decifração de suas pinturas e seus romances e vice-versa, como também a própria insistência nos aspectos que os unem num bloco homogêneo. Quando se trata particularmente da relação entre os romances do autor e a literatura do momento e, num sentido mais amplo, também a de nossa tradição, é inevitável atentar para o seu caráter inovador, sobretudo quanto ao estilo e à temática. Como observa Tristão de Ataíde, Cornélio Penna desafia a moda literária do romance social, cuja estética passou a dominar a literatura de 30⁵⁷. Não se pode deixar de observar, entretanto, que se esse caráter original foi em parte responsável pelo seu bom acolhimento pela crítica, sobretudo aquela

⁵⁶ Ibidem, pp. 34-5.

voltada para a mensagem dos romances, o peso desse “desafio” somente se faria perceber com o tempo, como bem atesta a marginalização por que passou Cornélio Penna. A esse respeito, há ainda uma nuance a ser considerada: a ligação entre o estilo de Cornélio Penna e o de autores estrangeiros, bastante comum nos textos críticos⁵⁸. Se as considerações de Sussekind permitem acreditar que a filiação à literatura estrangeira pode ter criado um certo incômodo ou mesmo desconfiança quanto à obra do escritor, deve-se observar, entretanto, que, na grande maioria dos textos em que tais aproximações ocorrem, sobressai o aspecto único do estilo de Cornélio Penna, o que descarta qualquer possibilidade de simples adaptação ou mesmo imitação de uma literatura que vem de fora do nosso país. Quando se pensa, por outro lado, nos elementos de brasilidade presentes em sua obra, tem-se uma boa medida do incômodo causado no contexto histórico/cultural/literário dos anos 30 e, convém ressaltar, também nos dias de hoje. Muito embora a inovação temática, o estilo único do autor e sobretudo a opção pela introspecção sugiram o rompimento completo com os valores que norteavam o “romance social de 30” e também com a nossa tradição literária, na obra de Cornélio Penna estabelece-se uma ligação com a realidade brasileira. Mas uma ligação elíptica, nebulosa, e por isso tão instigante quanto incômoda. Tem-se, na verdade, uma nova noção de realidade que se encontra estreitamente vinculada à opção pela introspecção e, nessa noção, uma nuance que diz respeito à realidade brasileira, entendida como realidade mineira. Como observa Luis Bueno, referindo-se a Cornélio

⁵⁷Apud : ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. XXII.

⁵⁸Aproximações com Julien Green encontram-se em Tristão de Ataíde (Nota Preliminar (**Fronteira**) in: **Romances completos de Cornélio Penna**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 3-4). Em Sérgio Milliet (Nota Preliminar (**Repouso**) in: **Romances completos de Cornélio Penna**, mesma edição , p. 379.) , considera-se, além de Julien Green, a possível influência de Kafka. Referências a Poe, Hoffmann e João Paulo Richter encontram-se em Oscar Mendes (Cornélio Penna. **Seara de romances**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982, p. 49). Já Léo Schlafman, menciona a filiação aos escritores católicos europeus, como Bernamos, Péguy, Bloy, Mauriac, Graham Greene, Julien Green (SCHLAFMAN, Léo. **A verdade e a mentira: novos caminhos para a literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998, p. 196).

Penna, *“Embora sua obra corresse paralelamente ao regionalismo, ela não está isenta da exploração do especificamente brasileiro e, em certa medida regional. As fantasmagorias de suas personagens encontram-se em total consonância com o ambiente em que vivem”*⁵⁹.

- Introspecção x realidade (brasileira).

De um modo geral, são raros os textos a respeito de Cornélio Penna que não mencionam, ainda que de passagem, a estreita ligação dos seus romances com o contexto histórico, social, cultural e mesmo moral das cidadezinhas do interior das Minas Gerais, como é o caso de Itabira, onde o autor passou sua primeira infância.

Se, de um ponto de vista mais amplo, pode-se considerar que essa recorrência se deve ao fato de a crítica ter-se deixado influenciar pelos parâmetros do neo-realismo ao se voltar para a obra de Cornélio Penna, como se fosse obrigatório o reconhecimento de elos de ligação entre ela e a realidade do nosso país, não se pode deixar de notar que, ao fazê-lo, a crítica, na contramão de suas considerações, lança luz sobre a dificuldade em solucionar um conceito particular de localismo, do qual tais parâmetros não podiam dar conta.

Um dos primeiros a se referir diretamente ao localismo em Cornélio Penna, Adonias observa que

“ Inerente à mensagem, quer extensiva ou intensivamente, é curioso notar como articula a temática ao fundo nativista. Não se trata, é óbvio, de um “nativismo temático” no sentido em que costumes e paisagens se impõem como na ficção regional. Trata-se do aproveitamento do nativismo como uma peça de suporte que, restrita ao cenário, permite a circulação da mensagem. Essa peça é durável

⁵⁹As palavras são de Luis Bueno em A intensidade do pecado. **Folha de São Paulo. Mais!** São Paulo, 29 dez 1996.

pois que, em seu percurso, vai do primeiro ao último romance e são típicas as suas peculiaridades: a pequena cidade do interior mineiro, a família em sua conformação patriarcal, a escravidão”⁶⁰

Trata-se, portanto, de um “fundo nativista” marcado pela tipicidade, porém articulado de modo peculiar a uma temática que o crítico considera inovadora. Daí a diferença, que fica um pouco mais clara quando Adonias Filho amplia o enfoque de suas considerações e acrescenta que *“será um universo em conexão com o fundo nativista, mas livre em sua carreira especulativa, suas conseqüências e suas conclusões”*⁶¹. Tal passagem já sugere aquele que seria, para o crítico, o verdadeiro papel do “nativismo”⁶² na obra de Cornélio Penna, ou seja, de marginalismo com relação à mensagem.

Se por um lado as considerações de Adonias Filho revelam-se interessantes por focar a articulação entre elementos locais e temática nos romances do autor, resultam, por outro, num conceito de localismo um tanto obscuro, parecendo ser mais de tema que propriamente de paisagem, diferentemente do que se verifica no romance social de 30, em que os traços específicos da paisagem - e também os de costumes - são essenciais, já que se tem por objetivo o documento, o retrato preciso do universo que se toma como o “real”. Apontam para a mesma direção as considerações de Afrânio Coutinho quanto à revolução temática que se inicia em

⁶⁰ ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. XXII.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ao utilizar-se do termo “nativismo”, Adonias Filho sugere estar se referindo à paisagem e aos costumes locais presentes nos romances de Cornélio Penna, ou mesmo ao apego do escritor ao universo das cidadezinhas mineiras que tanto marcou sua infância (o mesmo acredito ocorrer nos comentários de Afrânio Coutinho, logo em seguida). Tendo em conta que o termo “nativismo” já tem seu conteúdo fixado historicamente e que, além de “relativo ao local”, é normalmente interpretado como “aversão ao estrangeiro”, prefiro a expressão “localismo”, bastante utilizada pela crítica.

Fronteira: “Na obra do romancista, inicia a revolução temática que o identificará nessa evolução, com um singular nativismo menos de paisagem do que de assunto (...)”⁶³

Um breve olhar sobre o que já se disse, ainda que indiretamente, a respeito do localismo em Cornélio Penna é suficiente para que se constate uma certa dificuldade em precisá-lo sob a forma de um conceito claro, à semelhança do que acontece nas considerações de Adonias Filho e Afrânio Coutinho: se grande parte dos críticos não se refere explicitamente ao “nativismo temático”, ao menos sugere não ser ele de paisagem. Xavier Placer, por exemplo, considera que “É no **clima** físico e espiritual da geografia das Minas Gerais que [Cornélio Penna] situa espaço e duração de suas histórias”⁶⁴(grifo meu). Alfredo Bosi e Guilhermino César, ao utilizarem, respectivamente, o termos “paisagem” e “ambiência”, referem-se ao seu aspecto moral: para o primeiro, “Lúcio Cardoso e Cornélio Penna foram talvez os únicos narradores brasileiros da década de 30 capazes de aproveitar sugestões do surrealismo sem perder de vista a **paisagem moral** da província, que entra como **clima** de seus romances”; o segundo, por sua vez, observa que o autor “recriou com poucas palavras uma **ambiência moral** cristalizada no tempo (...)”⁶⁵(grifos meus).

As considerações acima levam a crer que tratar do localismo em Cornélio Penna implica, em termos bem amplos, tratar de uma “sensibilidade mineira”, conforme os seguintes comentários de José Carlos Oliveira:

⁶³COUTINHO, Afrânio. Introdução in: PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

⁶⁴PLACER, Xavier. Cornélio Penna. *Minas Gerais. Suplemento Literário*. Belo Horizonte, no. 547/ ano XII, 26 mar 1977, p. 3.

⁶⁵ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2a. ed. , São Paulo: Cultrix; CÉSAR, Guilhermino. Cornélio Penna, o de Itabira. *Minas Gerais. Suplemento Literário*, Belo Horizonte, no. 430/ ano IX, 23 nov 1974.

“Padres, igrejas, porões, escuridão, velhice, principalmente velhice, padres velhos, igrejas velhas, porões velhos, gente velha, palavras velhas para desenhar tudo isso. Eis a sensibilidade mineira, a atmosfera dos livros mineiros.

(...) O falecido Cornélio Penna dedicou sua maturidade a desenterrar não o seu passado particular, semelhante ao nosso, mas o passado da sua gente, cheio de pompa, gemidos, superstição, religiosidade”⁶⁶

Sugere-se, assim, que a presença de Minas Gerais, ou seja, do passado da gente de Cornélio Penna em seus livros, deve-se menos a uma reconstituição histórica precisa que à captação da sensibilidade do local. As considerações de Oliveira, como é comum nos textos críticos a respeito do escritor, deixam entrever um conceito peculiar de localismo, que parece ser mais de “atmosfera” que propriamente de cenário.

Se já se mostra bastante clara a idéia de que o localismo, em Cornélio Penna, distancia-se daquele que predomina no “romance social de 30”, o mesmo não acontece com o que se deve entender por “nativismo temático” na obra do autor. Apesar de, como a própria crítica reconhece, o “especificamente brasileiro” travestir-se, em Cornélio Penna, do “tipicamente mineiro”, tem-se ainda que questionar em que medida se pode falar em “temas locais”.

Dizer que as histórias de que trata o autor em seus três primeiros romances são originalmente mineiras, que algumas de suas personagens, como é o caso de Maria Santa, existiram de fato, ou então que são de alguma forma exemplares do local - arquétipos -, na verdade não dá conta de explicar o caráter local dos temas em Cornélio Penna. Se, quanto à origem das histórias e de suas personagens a temática pode-se dizer local, essa revela-se também universalista ao tratar do homem e de seus questionamentos mais profundos. Como observa

⁶⁶OLIVEIRA, José Carlos. Um romancista de Minas. **Minas Gerais. Suplemento Literário**, Belo Horizonte, no. 118 / ano III, (?), p.4.

Massaud Moisés, “o ficcionista soube criar uma ambiência que, podendo ser típica da Minas interiorana, é universal”⁶⁷.

Sob um certo aspecto, o caráter universalista da temática em Cornélio Penna remete a uma tendência que se inclui na cultura mineira, como pode ser percebido nas seguintes observações de Waltensir Dutra e Fausto Cunha:

*“A clausura geográfica, de tamanho efeito na evolução econômico-política de Minas, ao lado do subjetivismo com que essa e outras circunstâncias marcaram o temperamento do povo mineiro, explicam em boa parte a tendência universalista, o espírito clássico, que mais de um estudioso assinalou na cultura mineira”*⁶⁸

Verifica-se assim que o caráter universal das questões tematizadas em Cornélio Penna é, ele também, e num outro nível, um índice do “local” em sua obra. É preciso ressaltar que o “universal”, se transcende o “local”, nem por isso o anula. Ambas as instâncias convivem em comentários como os de Afrânio Coutinho, para o qual Cornélio Penna teria criado a “sua posição à parte de dissecador das sutilezas da alma humana sem esquecer as peculiaridades do homem brasileiro, pois a sua alma se havia povoado dos arquétipos da vida do seu país e de sua infância no interior”⁶⁹

Diante das considerações até aqui reunidas, pode-se ao menos afirmar que a chave do entendimento do localismo em Cornélio Penna não se encontra no nível superficial de suas narrativas - enredo, personagens e paisagem-, e sim no modo como as histórias de sua infância

⁶⁷MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos tempos*. 19a. ed., São Paulo: Cultrix, 1996, p. 514.

⁶⁸DUTRA, Waltensir e CUNHA, Fausto. *Biografia crítica das Letras Mineiras* (esboço de uma história da literatura em Minas). Rio de Janeiro: MEC: INL, 1956, p. 14.

⁶⁹Introdução à edição de *Fronteira* da Ediouro, p. 7.

são apreendidas e transpostas para a literatura, ou melhor, no modo particular de apreender a realidade (brasileira) que caracteriza os seus romances.

Seção II

I - A alma de Itabira e a representação da realidade no romance cornelianiano.

Em entrevista a João Condé, Cornélio Penna fala de seu processo criador e se expressa nos seguintes termos:

“Como os dois outros livros que escrevi, Repouso viveu sempre dentro de mim, escondido, guardado, mas latente e bem doloroso e vivo, pois, desde que me conheço, ouvi as histórias de Itabira, de Pindamonhangaba e das fazendas de meus avós e tios, contadas de forma interrompida, desconexa, secadas pela mais suave discrição que já me foi dada encontrar, contadas por minha mãe. Eu guardava tudo com avidez, sem demonstrar como era funda a emoção que me provocavam aqueles episódios sem uma ligação aparente entre eles, que eu recolhia e depois ligava com um fio inventado por mim. Era uma obsessão espaçada, muitas vezes despedaçada pela vida mas cujos farrapos eu, nos meus momentos de solidão, que eram muitos, em minha vida lá longe, em Campinas.

Depois, uma parenta de Itabira veio de novo para me contar as mesmas velhas histórias, mas já agora com vida, com sangue, no tumulto de sentimentos que se agitavam de todo aquele silêncio, de toda aquela serenidade endolorida das conversas tão misteriosamente doces no regaço materno. Para me livrar dela, para desabafar a compreensão devoradora que me fazia perder noites inteiras, pensando no que tudo aquilo representava de verdadeiramente Brasil, de uma humanidade muito nossa e palpitante, eu comecei, por minha vez, a contar a meus amigos o que sabia e os sentimentos que me provocavam, e lhes pedia que escrevessem sobre a alma de Itabira, que resumia a do Brasil, que tão ferozmente se destrói a si mesma, deixando perder-se um tesouro preciosíssimo.

(...) Foi então que resolvi deixar de lado o desenho, que não me satisfazia e me levava a crer que era um literato que pintava, e tentar escrever o que vivia em mim com tanta intensidade, como os problemas e os caminhos que se apresentavam à minha frente”⁷⁰(grifo meu)

⁷⁰ Apud FILHO, Adonias. Os romances da humildade. In: **Romances completos de Cornélio Penna**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958., pp. XXXIX - XL.

Um primeiro ponto a ser ressaltado no depoimento do autor diz respeito ao material que lhe serve de base para escrever seus romances: as histórias de Itabira, de Pindamonhangaba e das fazendas de seus avós e tios. Reconhece-se, assim, a fonte primeira de onde viria o caráter local dos temas de seus romances - as histórias mais marcantes, convém observar, são as de Itabira. Percebe-se ainda que não se trata de inspiração num conteúdo que é local, tampouco do simples registro desse conteúdo, mas da **vivência** dessas histórias, de maneira intensa e por vezes dolorosa, obsessiva mesmo.

Tendo em conta o que diz Augusto Schmidt sobre a relação entre o autor e o passado, pode-se mesmo acreditar que essa experiência intensa e substancial a que o próprio romancista se refere não se restringe às histórias que tanto o impressionavam, mas abrange o passado em seu sentido mais amplo:

“O passado para Cornélio Penna, o passado brasileiro, de fazendeiros e de gente bem, titulares e escravos, nada tinha de parecido com o passado dos bisbilhoteiros da história, dos colecionadores, dos nostálgicos do que não viram sequer. (...) Quero dizer que ele sabia as coisas do passado, não porque lhe tivessem transmitido informações, nem porque tivesse lido e compulsado documentos, mas por uma experiência substancial que só a vida proporciona”⁷¹

Na verdade, é o próprio Cornélio Penna quem esclarece essa questão. Em depoimento citado por Ledo Ivo, demonstra achar ridícula a observação de que teria voltado a Minas para recolher anotações, material a ser explorado em seu segundo romance - *“Não trouxe notas em meus cadernos de viagem, mas trouxe a vibração, o nexo expresso, surdo, das horas que vivera,*

⁷¹ SCHMIDT, Augusto Frederico. Cornélio Penna. *As florestas* – páginas de memórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p.226.

e que faziam com que sentisse necessidade de escrever.”⁷² Tem-se nessa, passagem, um outro dado importante: novamente a questão da vivência e, com ela, o registro da “vibração” e do “nexo” do local, denunciando mais uma vez a necessidade de registro de um material que, como acredita Cornélio Penna, sintetiza a **alma** de Itabira, que para ele representa algo de verdadeiramente brasileiro, “humanidade muito nossa e palpitante”. Chamo a atenção para o fato de que, apesar de serem patentes, no depoimento de Cornélio Penna, a **intenção** e a **necessidade** de registro de um material humano já prestes a perder-se, o qual, se num sentido mais amplo é humano/universal, não deixa de ser local - a alma de Itabira que equívale à do Brasil -, esse registro não se faz de modo semelhante ao posto em prática pelo “romance social de 30”. Como o próprio autor já nos ajudou a entender, não se trata de uma “humanidade” registrada em seus traços precisos e objetivos - fruto, por exemplo, de anotações ou pesquisa - e sim a partir de um exercício de escrita que é motivado pela vivência da vibração e do nexo do local e de sua gente, o que se dá num nível menos óbvio e palpável, portanto.

Maria Aparecida Santilli tece as seguintes considerações, que iluminam essa discussão :

“Essa “humanidade muito nossa” torna-se “palpitante” na medida em que amarra seus pés a um território confinado e desata suas almas num outro mundo rico, largo e profundo para muito distante, num espaço sem fronteiras, onde os ideais transitam livremente.

*Neste plano, os elementos exteriores colocam-se, fora delas, como projeção dos espíritos torturados e, dentro de si mesmas, como ressonâncias cada vez mais remotas e modificadas daquilo que vai ao seu redor”*⁷³

⁷²Apud IVO, Ledo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: **Romances completos de Cornélio Penna**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. LXV.

⁷³SANTILLI, Maria Aparecida. Angústia e fantástico no romance de Cornélio Penna. **Revista de Letras**. Assis: Editora da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1964, vol. 05, p. 164.

As palavras da autora chamam a atenção para o fato de que essa “humanidade muito nossa” não somente é vivida internamente pelo autor, como também pelas suas personagens, o que faz sentido diante da própria opção pela introspecção profunda. Deixa-se aí entrever um conceito particular de realidade (brasileira) que vai ao encontro das palavras do próprio Cornélio Penna a respeito das histórias de sua infância. Como se pode perceber, não se trata da representação fiel dos hábitos e costumes ou da paisagem de Itabira, e sim da representação da **alma** do local, que é a do Brasil.

Não se pode deixar de notar que as palavras de Cornélio Penna remetem à intenção realista de dar conta de uma verdade. Porém, através dos processos que não são os do método realista. É relevante, portanto, questionar sobre os procedimentos através dos quais o autor intencionava chegar a essa verdade de sua terra e sua gente. Tal resposta requer que se investigue sobre a concepção de romance de que trata o próprio Cornélio Penna, numa das poucas vezes em que concede entrevista:

“O romance, como eu o entendo, é aquele que vem de dentro para fora. Romance interior e não exterior. Ele precisa entender a alma. Dissecar a alma. Penetrar a alma. O romance brasileiro, via de regra, tem sido apenas romance de paisagem, romance de fotografia.

O sol, o vento, a árvore, o rio, o gesto, o grito, o esgar, a boca, o nariz, - tudo isso é parte do documento. A parte mais importante é a outra. Aquela que comanda o esgar. Que impõe o gesto. E que nem sempre aparece. Que nem sempre dá sinal de si”⁷⁴.

Uma investigação como essa requer que se acompanhe a recepção crítica dos mecanismos e procedimentos característicos do romance cornelianiano, objetivo do capítulo que se segue.

II – A crítica e o modo de construção dos romances de Cornélio Penna.

Observando-se o modo como os romances de Cornélio Penna foram abordados pela crítica, desde o momento de sua publicação até os dias de hoje, é inevitável perceber uma grande diversidade de enfoques nas leituras empreendidas: foram-lhes já destacados aspectos religiosos, psicológicos, biográficos, sociais, culturais, entre outros. A esse respeito, Irene Jeanete Gilberto Simões, citando Antônio Cândido, observa que as obras dos grandes escritores permitem “*que cada grupo e cada época encontrem as suas obsessões e as suas necessidades de expressão*”⁷⁵, o que significa que considera as várias interpretações da obra de Cornélio Penna, antes de mais nada, reveladoras de certa tendência da crítica literária brasileira.

No caso específico de Cornélio Penna, deve-se atentar para o fato de que a variedade de abordagens revela bem mais que uma amplitude de possibilidades de entrada para os seus romances. Verifica-se que, sob essa variedade, funciona um mecanismo através do qual a crítica procura expressar-se relativamente ao “não-lugar” ocupado por Cornélio Penna em nossa literatura, o que resulta, não raro, numa atitude ambígua. Detecta-se um esforço por dar conta do caráter inovador da temática e também do modo original com que esta é apreendida, por atingir, assim, a peculiaridade de sua obra. Ao mesmo tempo, deixa-se entrever uma tentativa - ainda que inconsciente e não programática - de “classificar” os seus romances de alguma forma, tornando-os assim menos deslocados em meio à nossa literatura, embora, para isso, a qualidade desses fosse julgada através dos parâmetros de análise com que se vinha tratando a ficção do momento.

⁷⁴Apud: SAMPAIO, Newton. Rumos da inteligência nova no Brasil – De Cornélio Penna. *Uma visão literária dos anos 30*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1979, p. 104.

Com isso chamo a atenção para o fato de que a variedade de leituras não deve escamotear a observação de que os vários caminhos através dos quais se procurou abordar os aspectos supostamente essenciais da obra de Cornélio Penna não asseguraram que a crítica necessariamente rompesse com os parâmetros estéticos do neo-realismo, que predominou na literatura de 30. Em termos mais precisos, percebe-se que se reforça, sem resistência, a inovação temática e o modo original com que esta é apreendida, ao passo que se cobram, muitas vezes, procedimentos que dizem respeito a um modelo de construção de romance que Cornélio Penna certamente não pretendia seguir. Considerações como essas tornam pertinente que se relativize a afirmação anterior de que a crítica teria reconhecido as qualidades de Cornélio Penna, e requerem que se observe como se revela ambígua a relação entre a crítica literária e os romances do autor. Tem-se, na verdade, um processo em que as inovações introduzidas são encaradas, ao mesmo tempo, como contribuições importantes para o romance brasileiro e como evidências de certo exagero da parte do romancista, indícios, portanto, de algum tipo de incompetência, como se não tivesse sabido usufruir corretamente dos recursos introduzidos por ele mesmo.

III – A influência dos parâmetros estéticos do neo-realismo

Dos primeiros a tratar de Cornélio Penna, Mário de Andrade⁷⁵ acredita que deveria ter havido um critério mais enérgico na escolha dos efeitos por parte do romancista, posicionamento

⁷⁵SIMÕES, Irene Jeanete G. **Oficina de artista: a linguagem dos romances de Cornélio Penna**. São Paulo, 1990. Tese de Doutorado em Letras, Universidade de São Paulo, p. 3.

⁷⁶ANDRADE, Mário. Nota Preliminar (**Dois romances de Nico Horta**). In: **Romances completos de Cornélio Penna**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. Texto originalmente publicado em **O Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1940, sob o título de “Romances de um antiquário”.

esse que reaparece, de uma forma ou de outra, em vários outros críticos, como Fausto Cunha⁷⁷, por exemplo. Ao analisar particularmente de *Nico Horta*, Mário de Andrade chama a atenção para uma novidade que o autor teria trazido ao romance brasileiro, ou seja, “a colaboração da gratuidade psicológica, dos mistérios irreconciliáveis da alma, e porventura mesmo do metapsíquico”, rompendo assim com um realismo psicológico um tanto estreito em seu excesso de lógica. O crítico verifica no “*anticientífico, no anti-realismo das almas criadas pelo Sr. Cornélio Penna uma verdade científica, um realismo transcendente bem sutil*”. Como bem observa, a principal contribuição do romancista pode ser resumida na seguinte frase, que se tornou célebre: “o princípio psicológico de que o Sr Cornélio Penna se utiliza vem lembrar aos nosso romancistas a hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três.”⁷⁸

Apesar de demonstrar sua empolgação quanto à exploração psicológica em *Nico Horta*, Mário de Andrade demonstra uma certa resistência em aceitar o modo como Cornélio Penna compõe suas personagens. Acredita que o autor foi um pouco longe, sob o ponto de vista da verossimilhança, em suas invenções assombradas e na composição de suas personagens, que parecem anormais ou loucas. Outra questão que o incomoda em *Nico Horta* é a supressão de quaisquer explicações sobre as aflições por que estas passam - “*Tudo parece da mesma forma muito complicadamente complicado para que se satisfaça pelo menos a minha medíocre aspiração de clareza*”⁷⁹. Quanto ao abuso da nebulosidade, Mário de Andrade acredita que é em parte responsável pelo mal aproveitamento do enredo, apesar de considerá-lo fascinante. De um modo geral, o crítico demonstra discordar da repetição de truques fáceis de mistério já utilizados

⁷⁷ CUNHA, Fausto. *Forma e criação em Cornélio Penna. Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

⁷⁸ ANDRADE, Mário. Nota Preliminar (*Dois romances de Nico Horta*). In: *Romances completos de Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 171-2.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 173.

no romance anterior, como por exemplo a utilização de personagens sobre as quais quase nada se sabe e nada se explica, como é o caso da Viajante, em *Fronteira*, e uma certa “Ela”, em *Dois romances de Nico Horta*, as quais acredita não contribuírem em nada para o drama intrínseco dos romances, servindo, ao contrário, para dispersar a sua intensidade nuclear.

Assumindo uma posição mais radical quanto à impropriedade no processo de composição dos romances de Cornélio Penna, Fausto Cunha⁸⁰ acredita que o trabalho do autor sofre em sua estrutura arquitetônica pelo fato de não se utilizar de qualquer técnica, e sim de uma intuição artística. Quanto ao romance de estréia de Cornélio Penna, acredita que *Fronteira* é um livro “*imperfeito na estrutura e na forma*”, com deficiências as quais só seriam melhor percebidas em *Dois romances de Nico Horta*, que acredita não passar de um desdobramento de alguns aspectos daquele. Aos olhos de Fausto Cunha, *Fronteira* parece um trabalho amadurecido na composição, ao passo que o romance seguinte “*se caracteriza por uma busca de novos rumos dentro do rumo de Cornélio Penna, denotando certa pressa e uma desorganização de esboço*”. Como reforça, “*O estilo não tem aquela vibração, aquele facetamento, aquela profundidade do romance de estréia e o autor se perdeu num malabarismo técnico estéril e contraproducente*⁸¹”. Apesar de reconhecer que em *Nico Horta* a intenção de Cornélio Penna teria sido a de chegar à introversão absoluta, à libertação total de fórmulas “*para a revelação pura e integral de um determinado estado de espírito*”, Fausto Cunha acredita que o autor teria ficado limitado “*às exteriorizações fáceis, ao acúmulo de intercalações, a verdadeiras acrobacias meramente gráficas (...) com o intuito deliberado de criar uma aura que o conteúdo do livro era incapaz de instaurar*”⁸². É preciso observar que, tempos depois, Fausto Cunha, em nota de rodapé, atenua esses

⁸⁰CUNHA, Fausto. *Forma e criação em Cornélio Penna. Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

⁸¹Ibidem, p. 125.

comentários, considerando-os radicais, dizendo que já aceita as invenções de Cornélio Penna como autênticas e válidas.

Ainda quanto aos dois primeiros romances de Cornélio Penna, o crítico chama a atenção para uma camada de nebulosidade que os envolve, sugerindo que o autor não quisesse ou não pudesse trazer à tona os problemas que pretendia abordar, o que teria comprometido particularmente “*a parte psicológica [que] se vê limitada a sondas, sem que se atinja a essência*”⁸³.

Com relação a *Repouso*, observa que está mais próximo de *Fronteira* pela feição técnica e pelo caráter de maturidade, não obstante deixe claro acreditar que Cornélio Penna não tem “*técnica nenhuma, e sim apenas uma intuição, certa maneira própria de dizer as coisas, de concatenar os assuntos*”. Como observa o crítico, *Repouso*, apesar de revelar uma “*depuração formal, um encadeamento mais forte, um teor de homogeneidade mais elevado*”⁸⁴, não provoca a mesma sensação de obra-prima, como ocorre em *Fronteira*, a partir do que conclui que as qualidades e os defeitos de Cornélio Penna assumem, naquele romance, feição quase definitiva.

Ao concordar com o fato de *Repouso* possuir mais arquitetura que os romances anteriores do autor, Fausto Cunha deixa bem claro que tal montagem não satisfaz nem convence -

“(…) em *Repouso* houve um serviço de andaimes de melhor engenhamento, conquanto nele se tenham patenteado as limitações técnicas de Cornélio Penna dentro do romance. A necessidade de erguer uma estrutura, com alicerces e paredes, é penosa para ele, que sempre se esquece. Lembra-se de súbito e em duas ou três pinceladas recompõe o ambiente, refaz os exteriores diluídos, retoma o fio da história e desaparece novamente na escuridão interior. Assim como bem pouco se lhe dá que o físico de suas personagens não saia bem delineado, também sua feição psicológica permanece de todo o ponto sujeita a

⁸² Ibidem, pp.125-6.

⁸³ Ibidem, p. 128.

⁸⁴ Ibidem, p. 126.

*uma série de imprecisões e suposições, e o estilo por vezes pastoso do romancista não impede não raro as mais superficiais observações*⁸⁵.

Complementa ainda que *“Cornélio Penna, em querendo ser um analista, é nas mais das vezes apenas o descritivo minucioso”*, ou então o *“paisagista do espírito”*, que não teria chegado a *“analista da mente”*. A partir dessas observações, Fausto Cunha conclui que devemos *“reconhecer em Cornélio Penna, não o romancista revolucionário ou sobranceiro às chamadas fórmulas, mas sim um inadaptado e inadaptável àquilo que se quer sejam os moldes de um romance”*⁸⁶, chegando ao ponto de diferenciar o Cornélio Penna escritor do romancista. Os pontos fracos encontrar-se-iam no segundo.

Outras imperfeições de montagem em *Repouso* são ainda apontadas pelo crítico, como a fusão de planos introspectivos, sem a intenção deliberada do autor, e a dualidade ou dubiedade de sua construção - *“é aquela dor de montagem - a dor em câmara lenta - que confere às vezes ao romance não somente um ar de engonçamento como ainda de vacilação e insegurança”*⁸⁷ -, impressão acentuada pelo modo como são conduzidos os monólogos, as reflexões e os momentos de introspecção, quase sempre acompanhados de verbos esclarecedores do tipo *“falou, disse”*, ou então de procedimentos como *“agora”, “depois”*. Como acredita,

“Esses recursos estilísticos dão por fim a sensação de que o romancista está manipulando seus personagens, ordenando-lhes que ora façam isso ora aquilo, ou então contando com minúcia os movimentos externos e internos, o que pensaram, o que sentiram, o que desejaram. E sobretudo como se tivesse a preocupação de não deixar margem a que o leitor se confundisse julgando que a reflexão, a atitude de tal ou qual personagem sejam as do autor, isto é, confundisse a introspecção com o texto do

⁸⁵ Ibidem, p. 133.

⁸⁶ Ibidem, pp. 134-5.

⁸⁷ Ibidem, pp. 136-7.

livro, quando todo este é apenas introspecção e quando todo o romance decorre dentro de um plano anterior - evocativo ou introspectivo, quer direto quer indireto, seja o escritor o narrador neutro e laborioso, seja a própria encarnação do personagem, situe-se, ou não, dentro de uma só figura e analise as demais por intuição ou transposição”⁸⁸.

Textos como os de Mário de Andrade e Fausto Cunha, que ressaltam a nebulosidade e o excesso de truques nos romances de Cornélio Penna, revelam, em maior ou menor grau, um apego a uma noção de romance psicológico mais próxima do método realista. Por essa razão, mostram-se paradigmáticos da dificuldade da crítica em desvincular-se dos padrões realistas ao analisar as particularidades da narrativa corneliana. Os seguintes comentários de Fausto Cunha corroboram essa afirmação :

“Por definição, o romance psicológico pressupõe uma estrutura e uma atitude mental - uma relação mais ou menos rígida com a realidade real e a realidade imaginária. Um certo conteúdo “filosófico” não é suficiente, não lhe basta uma atmosfera, e ainda menos a sugestão de uma atmosfera.”, e ainda “ de uma continuidade interior submetida a uma situação ou situações sucessivas e confluentes - não apenas estados d’alma. De tal forma que muitas vezes pode prescindir dos conflitos íntimos e resolver-se nos problemas suscitados por um estado de coisas material (...) E pode estruturar esses conflitos numa sucessão mais ou menos arbitrária de incidentes (conquanto engenhosa)”⁸⁹.

Os comentários acima deixam entrever ainda uma noção igualmente estreita de realismo, como se o ser humano fosse totalmente compreensível ou analisável em sua profundidade, ou então apto para, com o seu olhar marcado pela observação objetiva, retratar a realidade das coisas e do mundo de maneira transparente.

⁸⁸ Ibidem, p. 137.

II.II – Evidências de um realismo peculiar

Dentre os que já trataram da obra de Cornélio Penna, há também aqueles que se destacam por terem procurado analisá-la a partir de parâmetros de composição romanesca que se fazem entender nos limites dos próprios romances do autor. Comento, a seguir, as considerações de alguns críticos que conseguem romper com uma noção mais estreita de realismo psicológico, revelando uma compreensão das personagens cornelianas e de suas peculiaridades. Interessante é notar que, em alguns casos, as cobranças de clareza ainda se fazem perceber, o que evidencia a constante tensão entre a necessidade de critérios estéticos específicos que dêem conta da representação da realidade em Cornélio Penna e o apego aos critérios estéticos realistas.

Para Adonias Filho, a personagem em Cornélio Penna é fulcral -

“Intérprete, é menos a peça no corpo de uma história e mais o eixo em torno do qual se movimenta todo o conjunto - a atmosfera, o chão, os últimos elementos exteriores. Mas se o romancista a escolhe e a prefere é porque, tendo que trabalhar uma matéria sem data e portanto imutável - o coração humano - necessita assim da criatura em sua existência mais íntima”⁹⁰.

Como já foi observado em momento anterior, Adonias Filho acredita que a humildade, consequência imediata da vida interior, bastaria para caracterizar os seres cornelianos - *“a humildade é quase uma vocação em sua liberdade, uma encarnação inexplicável, o primeiro aspecto nu do coração que já foi violado”⁹¹* - aspecto esse que constituiria a base de catolicidade dos romances. O fato de ter atingido a questão que considera ser central no modo como as

⁸⁹CUNHA, Fausto. A dimensão onírica. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 53.

⁹⁰ADONIAS FILHO. O coração violado. *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958, pp. 30-1.

⁹¹ *Ibidem*, p.32.

personagens se constroem permite-lhe perceber com maior clareza o modo peculiar como se estruturam e se relacionam com o mundo, bem como a adequação e a minúcia do autor no trabalho com a forma e o estilo, sem cobranças de clareza de comportamento e de psicologia.

Milliet, tratando particularmente de *Repouso*, aponta para esse sentido quando considera que não interessa a Cornélio Penna a análise psicológica de suas personagens, muito menos curar os seus heróis. Daí o fato de que “o autor não vai nunca até o fundo do poço na sua escavação do terreno psicológico”. Acrescenta ainda que “Talvez não haja fundo, ou este em dado momento recue ainda, movediço, não seja acessível ao nosso esforço de conhecimento”. Para Milliet, a ausência de clareza na composição das personagens cornelianas não tira de forma alguma o mérito do romancista que, ao contrário, é assim capaz de “revelar-nos a verdade das experiências subterrâneas que em nossa suficiência ignoramos e desprezamos”⁹².

Ampliando o escopo de suas considerações, o crítico observa que Cornélio Penna, diferentemente dos romancistas de tese, “não tenta provar coisa alguma, mas apenas exprimir o que vê, e compreender o segredo das almas”. Uma observação como essa, que traz à tona uma questão central no processo de representação da realidade em Cornélio Penna, permite ao crítico entender que os fatos ou a sua sucessão na verdade não interessam muito ao autor - “O que o perturba e comove é a contradição, ou melhor o contraste, entre o gesto exterior, visível, de que podemos induzir determinadas conclusões, e a verdade interior que nos escapa”⁹³. Acreditando que se trata de uma concepção literária - e até certo ponto filosófica - inteiramente original no Brasil, Milliet ressalta ainda que a solução expressiva descoberta é a maior contribuição de Cornélio Penna, considerando que a importância do autor, desse ponto de vista, supera a da

⁹²MILLIET, Sérgio. Nota Preliminar. (*Repouso*). In: *Romances completos de Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 378-9.

⁹³Ibidem, p. 379.

própria mensagem, diferentemente do que pensa Adonias Filho - *“Entre os nossos romancistas de renome, é o que melhor sabe adaptar forma ao fundo. Exprime a angústia e a morte, a solidão, o medo, o malogro, a frustração através de uma sintaxe e de um vocabulário adequados aos temas”*⁹⁴.

A posição do crítico assemelha-se à de Antônio Cândido e José Aderaldo Castello⁹⁵. Estes acreditam que Cornélio Penna se situa numa posição marcante na ficção brasileira contemporânea, sendo ela devida, em primeiro lugar, à relativa originalidade temática e, quando não, à maneira peculiar de apreendê-la. Quanto a essa última, chamam a atenção para o fato de que, nos romances do autor, raramente se vislumbra um instante de luz e revelação; o que não impede que se adense a investigação psicológica da natureza humana das personagens, livre de qualquer esquema reconhecível, *“sugerindo apenas o caos e o mistério, revestindo o mundo em que eles vivem de uma atmosfera quase insondável, não obstante os seus instantes premonitórios”*. Com relação ao aspecto formal dos romances, observam haver uma coerência entre o ritmo da escrita e a atmosfera que se pretende construir - *“O período longo, acumulando frase, com intensidade rítmica e disposição vocabular sempre iguais, se desenrola numa ondulação monótona de infundável monólogo, saturante, mas condizente com a atmosfera em que se pretendem envolver os fantasmas que sombreiam os vivos”*⁹⁶. Chamam ainda a atenção para o fato de que o autor sugere com imagens nítidas objetos e cenários minuciosamente descritos, tudo em proporções magníficas. Apesar de reconhecerem as qualidades da escrita corneliana, Cândido e Castello não escondem um certo incômodo quanto aos procedimentos

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ CANDIDO, Antônio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença na literatura brasileira*. 2ª. ed., São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967, vol. III, pp. 326-7.

⁹⁶ Ibidem, p. 326.

utilizados, sobretudo para sugerir o mistério, estes considerados abusivos e limitantes da força criadora do romancista, notadamente em seus dois primeiros romances.

À semelhança do que ocorre com os críticos há pouco mencionados, Olívio Montenegro revela uma maior compreensão de como se compõem as personagens cornelianas e, num sentido mais amplo, da própria realidade que se busca através das mesmas. Tratando mais especificamente de *Frenteira*, o crítico demonstra acreditar que as imprecisões na caracterização das personagens, de como se introduzem certas cenas, muitas das quais nos parecem inacabadas, formando uma massa heterogênea e confusa, dão por fim uma impressão dominante que é de unidade, “*mais inteligente do que a própria história com toda a sua ordem cronológica e espacial de descrição, e todo o seu nexu indutivo ou dedutivo. Essa ordem é que não quis o autor (...)*”⁹⁷. Apesar de reconhecer alguma impropriedade de expressão em *Frenteira*, e também a ausência de profundidade de vida, ou mesmo falta de significação e verossimilhança em alguns momentos de observação psicológica das personagens centrais de *Repouso*, Olívio Montenegro reforça em seu artigo a idéia de que o não explicado, o ilógico, o mistério, são parte do ser humano. Daí viria o caráter mais realista dos romances do autor. Não obstante tratar particularmente de *Frenteira*, as observações que se seguem poderiam, sem problema, ser estendidas aos demais romances –

“*Seja como for, o romance de Cornélio Penna vem mostrar-nos que a vida, nas suas regiões menos superficiais, prescinde perfeitamente de certos detalhes individuais e lógicos e*

⁹⁷MONTENEGRO, Olívio. Cornélio Pena. *O romance brasileiro*. 2a. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, pp. 233-4.

*que tantas vezes vemos formar a substância, ou o nervo sem nervo de muito romance com pretensões a um realismo superior*⁹⁸.

As considerações reunidas nesse capítulo apontam para um conceito mais aberto de realismo, de acordo com o qual são relativizados, quando não totalmente subvertidos, valores supostamente absolutos como a causalidade, a linearidade de tempo e espaço e a unidade do ser humano. Por essa razão, motivam que se investigue mais a fundo como a realidade se constrói na narrativa de *Fronteira*, *Nico Horta* e *Repouso*, tarefa que, como procurarei mostrar, conduz-nos à análise daquelas que constituem as peças fundamentais no processo de representação da realidade em Cornélio Penna, as personagens.

A edição utilizada nas seções que se seguem é a dos *Romances completos de Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. O título dos romances será indicado pelas iniciais (respectivamente F, NH e R), seguidas do número do capítulo e da página, no corpo do texto.

⁹⁸ Ibidem, p. 234.

Seção III

I- O processo de representação da realidade em *Fronteira*, *Nico Horta* e *Repouso*.

São vários os pontos de contato entre o romance de estréia de Cornélio Penna e aqueles que o sucedem. O clima sombrio e de mistério, a realidade “deformada” em que se inserem personagens hipersensíveis, se são responsáveis pelo estranhamento decorrente da leitura de *Fronteira*, constituem também características marcantes em *Dois romances de Nico Horta* e *Repouso*.

A construção da realidade, em *Fronteira*, estrutura-se a partir da relação que se estabelece entre um narrador-personagem em primeira pessoa - autor do Diário - e o Leitor desse relato. Em *Dois romances de Nico Horta* e *Repouso*, verifica-se que tal construção tem como elemento central um narrador em terceira pessoa, sobre o qual, à superfície da narrativa, nada se sabe. Este deixa pistas de sua atuação na maneira como revela o interior das personagens a que tem acesso, ou melhor, no modo como permite que se perceba a realidade através das personagens em cujo interior mergulha.

A predominância da visão de primeira pessoa em tais romances – ainda que se tenha um narrador anônimo em terceira pessoa - torna necessário observar com maior cuidado a maneira como as personagens percebem/registram o que as cerca: investigar quem são os eixos reveladores da realidade em Cornélio Penna constitui o objetivo dessa seção.

II – A complexa articulação dos eixos reveladores da realidade em *Fronteira*

De volta à cidadezinha do interior mineiro em que outrora estivera, o narrador⁹⁹ de *Fronteira* chega à casa em que moram Maria Santa e sua tia, Da. Emiliana, e registra, não se sabe quanto tempo depois, acontecimentos e impressões sob a forma de um Diário. Pelo relato, sabe-se que Maria Santa estava sendo preparada pela tia para o dia da revelação de sua santidade, quando então o reencontro entre aquela e o narrador dá-se num misto de atração e repulsa, marcado pelo sentimento de pecado e pelo remorso. O que se esconde por trás dessa conturbada relação não é revelado, e menos ainda se sabe sobre a estranha ligação entre Maria Santa e uma outra personagem, o Juiz, cujo mistério é mantido pelo fato de o narrador negar-se a ler o que contêm os papéis deixados por este. Acredita-se que tais papéis esclareceriam os vínculos entre Maria e o Juiz e, por conseqüência, lançariam luz sobre a insinuação de um crime cometido no passado, envolvendo Maria e o narrador - o que não acontece ao longo do relato.

Em percurso semelhante ao do narrador, aquele que se identifica, ao final do romance, como o Leitor do Diário sugere ter voltado a essa mesma casa e, através de uma antiga mucama, tem acesso ao Diário escrito pelo primeiro. No “Epílogo” que acrescenta ao conteúdo desse relato, o Leitor afirma ter transcrito integralmente o documento que lhe fora entregue, resistindo ao desejo de corrigi-lo, de atenuar-lhe a introspecção mórbida, o que também significa que não procurou esclarecer o seu conteúdo. Juntamente com o Diário, recebe da mucama os papéis deixados pelo Juiz, devidamente presos por uma fita e um alfinete, certamente um dentre os

⁹⁹ Sempre que me refiro ao narrador de *Fronteira*, tenho em mente o “narrador-personagem”, autor do relato que constitui o romance e cujo nome não se sabe. O processo de narração envolve ainda um outro eixo, o Leitor do Diário, do qual tratarei a seguir.

espetados no corpo de Maria Santa no dia da “revelação”, procedimento comum entre os fiéis presentes na casa, que pretendiam guardá-los como relíquias. O Leitor do Diário, à semelhança do que ocorre com o narrador, não lê os papéis deixados pelo Juiz. O mistério mais uma vez é mantido.

A relação que em *Fronteira* se estabelece entre o narrador/autor do Diário e o Leitor do Diário revela-se extremamente complexa. Sobretudo quando se analisa com cuidado o conteúdo do relato, tendo em vista o significado dos comentários do Leitor a respeito do estado alterado de consciência daquele que registra suas impressões. Por constituir o centro das articulações do autor no processo de representação da realidade em *Fronteira*, tal relação foi escolhida como o ponto de partida da análise que se segue.

III - O Diário e seu Leitor.

À primeira vista, é possível atribuir o jogo que se estabelece entre o narrador e o Leitor do Diário a uma tentativa de conferir credibilidade ao conteúdo do relato, e, por conseqüência, ao próprio romance, que se apresenta como uma simples reprodução daquele. Como observa Kayser, a impressão de autenticidade é reforçada quando se tem a narrativa em primeira pessoa, especialmente quando se trata de narrativas de aventuras fantásticas ou experiências estranhas, o que justificaria a opção por tal foco narrativo em *Fronteira*. Deve-se observar, no entanto, que, no caso, não se trata de uma simples narrativa em primeira pessoa: entre nós e o narrador/autor do Diário, intercala-se o Leitor do Diário, procedimento a que Kayser dá o nome de “narrativa enquadrada”, cuja utilidade, como acredita, é a de aumentar a sua credibilidade, ainda que nem

sempre se atenda a esse fim¹⁰⁰. Seria possível considerar, portanto, que o “documento” a que o Leitor tem acesso - juntamente com outras provas que atestam a existência do seu “autor” original e também das demais personagens nele registradas - reforça ainda mais a credibilidade da narrativa, que já vinha sendo “construída” pela narração em primeira pessoa. Ao afirmar, no “Epílogo”, não ter podido, como desejava, escrever o seu romance, o Leitor deixa entrever mais uma vez a intenção de autenticidade e credibilidade¹⁰¹. Ao “esclarecer” que o narrador registra apenas a projeção de Maria Santa sobre a sua alma, colocando-se, como pensa, de um ponto de vista fora da realidade, ou seja, ao “explicar” o caráter extremamente introspectivo das páginas do Diário, o Leitor justifica a “estranheza” do seu conteúdo, seu registro descontínuo de estados internos conturbados, ratificando assim sua autenticidade: deve-se acreditar no que se leu porque foi escrito por alguém que não se posicionava no mesmo plano de percepção do Leitor do Diário e também dos demais leitores. Porém, ao fazê-lo, o Leitor acaba pondo em questão a própria “verdade” do conteúdo do relato, o qual pode ter sido obra de um lunático cujos laços com a realidade são frágeis, impressões conturbadas de um psicótico que podem não corresponder à realidade dos fatos que experimentou. Em outros termos, a atitude do Leitor chama a atenção para como se dá a relação entre o narrador/autor do Diário e a realidade, a qual é afetada por suas supostas “limitações” pessoais. Além disso, deve-se atentar para o fato de que o Leitor acaba questionando, com seus comentários, a subjetividade do autor do Diário: *“A oposição entre o mundo real e o mundo interior resultante dessa retirada voluntária tornou-se uma luta*

¹⁰⁰ Apud CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**. São Paulo: Pioneira, 1981, pp. 27-8. Kayser trata da “narrativa enquadrada” também no artigo *Qui raconte le roman?* (*Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, no. 4, 1970, pp. 498-510) - especificamente às páginas 501-2, quando analisa *Werther*.

¹⁰¹ Refiro-me ao seguinte trecho do “Epílogo”: *“E não podendo conhecer a vida de Maria Santa senão pelos papéis que me foram confiados, não pude escrever o romance, como desejava, e o autor ou autora do manuscrito nos dá apenas o reflexo, a projeção de Maria sobre sua alma, e colocou-se, a meu ver, sob um ponto de vista fora da realidade, e daí a transposição de todas as personagens para um plano diferente do meu, e longe de minhas intenções”*

angustiante de fronteira da loucura, e daí o título que resolvi dar a este livro". Ao afirmar ter sido voluntária a retirada da realidade por parte do autor do Diário, o Leitor lança a suspeita de que o ponto de vista em que aquele se coloca pode ter sido manipulado conscientemente, e, com isso, lança também a dúvida sobre a autenticidade da introspecção mórbida de suas páginas. Tais comentários não excluem ainda a possibilidade desse caráter extremamente introspectivo ter sido fruto de um trabalho consciente com a linguagem, nesse sentido, forjado. No entanto, não se pode deixar de perceber que neles se entrevê a seguinte interpretação: a de que a retirada da realidade, ainda que realizada de maneira consciente, pode ter resultado num estado de alteração mental - fronteira da loucura -, esse sim involuntário, impossível de ser controlado.

Tem-se, assim, um jogo estabelecido por Cornélio Penna, em que se reforça a autenticidade do relato/romance, ao mesmo tempo em que se redimensiona a noção de "realidade" - e, num sentido mais amplo, de "verdade" - a que se terá acesso pelo ponto de vista do narrador. Verifica-se, portanto, que a intenção de conferir credibilidade, revelada na opção pela "narrativa enquadrada", é modalizada pelos comentários do Leitor a respeito daquele que registra suas impressões no Diário.

Quando considera que a relação que se estabelece entre o autor do Diário e a realidade é afetada pelo "distanciamento" em que este se coloca, o Leitor não deixa claro, contudo, se está se referindo propriamente ao autor do Diário como aquele que registra suas impressões ou aquele que vivencia as situações nele registradas - ou mesmo se a essas duas facetas suas.

II.2 - O aspecto dual do narrador/autor do Diário

Embora normalmente se resuma a história de *Fronteira* como a de uma tentativa frustrada por parte de Da. Emiliana de tornar santa sua sobrinha, não se deve, com isso, acreditar que uma ou outra sejam as personagens centrais do romance. Não se tem, no caso, um narrador que registra fatos que simplesmente testemunhou, ou que está ocupado em seguir a personagem principal para assim justificar de onde vem o seu conhecimento. Ao voltar o seu olhar atento para Maria Santa, Da. Emiliana, ou qualquer outra personagem, as impressões desse narrador é que vêm à tona, sem contar com o fato de que a realidade, em última instância, apresenta-se como uma projeção de seus estados internos. A todo o momento, portanto, tem-se a sua visão das coisas, que é central, o que permite que se afirme que tal narrador, num sentido último, narra a si mesmo. É preciso acrescentar que o próprio Leitor do Diário, no “Epílogo” do romance, sugere não acreditar ser Maria Santa sua personagem principal: “*Aqui terminou o diário que transcrevi integralmente, e resisti ao desejo de corrigi-lo, de atenuar a sua introspecção mórbida, e tornar Maria Santa a principal personagem do livro*”.

Observações como essas permitem que se considere, em *Fronteira*, o que Romberg denomina “aspecto dual do narrador”, noção que assegura ao narrador de primeira pessoa ser ao mesmo tempo sujeito e objeto da ação, no caso, personagem do próprio Diário que escreve¹⁰².

¹⁰²Como observa Maria Lúcia Dal Farra (**O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978, pp. 40-2), também Mendilow (**O tempo e o romance**. Porto Alegre: Editora Globo, [s.d.]) aponta essa característica do romance de primeira pessoa, denominando-a “foco duplo”. Essa mesma questão, acrescenta ela, aparece em Pelc, o qual acredita existir uma “relação semântica” que se mantém entre narrador e personagem, uma vez que o narrador, como “participante” da ação, torna-se o referente extralinguístico dos signos que compõem a narração. As considerações de Pelc conduzem à afirmação de Dal Farra de que o “foco duplo” ou “aspecto dual” do narrador “se restringe ao romance de primeira pessoa protagonista”, uma vez que no romance de primeira pessoa testemunha ou observador a função do narrador é sempre a de produzir a narração, o que faz com que a relação que se estabelece entre ele e o referente extralinguístico dos signos que compõem a narração se torne “pragmática”, à semelhança do que ocorre no romance de terceira pessoa.

Como esclarece Maria Lúcia Dal Farra, esse conceito implica a presença de dois atos diferentes, o de narrar - que aqui deve ser entendido como o de registrar no Diário - e o de experimentar, ambos catalisados num único ser que pode distanciar-se ou aproximar-se de si mesmo. A autora acrescenta ainda que o espaço que se estabelece entre um aspecto e outro do narrador é elástico e não pode ser delimitado, *“pois se permite oscilar desde a graduação máxima - o narrador é velho e o personagem é novo - até a mínima, onde narrador e personagem estão situados no mesmo tempo”*¹⁰³.

O “aspecto dual” do narrador, se articulado ao modo como este se relaciona com a realidade, mostra-se, assim, um caminho possível para se investigar o verdadeiro sentido dos comentários do Leitor do Diário a respeito do ponto de vista do seu autor. A partir dessa relação, pode-se cogitar sobre a possibilidade de se detectarem graus de lucidez e percepção distintos entre o “eu” que narra e o “eu” que experimenta a realidade. Além disso, possibilita questionar se a opção de Cornélio Penna por um narrador supostamente “inapto” para a realidade excluiria, de fato, qualquer possibilidade de o mesmo se analisar, rever suas atitudes, ou entender o que se passou com ele.

- O estado de quem experimenta a realidade. O tempo da narrativa

A leitura do Diário, através da qual se tem acesso ao fluxo dos pensamentos em desordem do narrador e às interrogações do seu espírito inquieto, torna possível que se acompanhe como a realidade é experimentada por ele. Como objeto da ação, encontra-se

¹⁰³Ibidem, p. 40.

constantemente em estado de hipersensibilidade, espécie de torpor, como se pudesse ver além das aparências, além do que os indícios externos podem revelar.

Percebe-se mesmo que manter os pés presos à realidade constitui uma exceção para aquele que experimenta os fatos, o qual quase sempre se encontra num outro plano - *“Num movimento de impaciência, prestei atenção ao que me cercava, e cáí, bruscamente, na realidade”* (F,XIII, 25) . Manter-se preso a ela é algo que não consegue, inclusive quando está na presença de outra personagem, que não a intrigante Maria Santa - *“O juiz prosseguia falando sempre, e o rumor de sua voz, prolongando o zonzonar que me enchia os ouvidos, dava-me, logo depois, uma impressão de irreal, de fantástico”* (F, XIV, 27) .

Os estados alterados do narrador, como objeto do seu relato, beiram constantemente os limites entre a realidade e o sonho, entre a razão e a loucura, e se fazem perceber, por exemplo, no seu olhar para com a paisagem que o cerca, quando vem à tona a facilidade com que se deixa levar pelas sensações provocadas.

“As folhas, nas árvores, murmuravam dia e noite, e as pedras gemiam, como o eco de uma enumerável e sombria multidão que cerrasse as fileiras em torno de nós, em um cerco tenaz e fantasmagórico. As sombras apenas empalideciam com a luz dos dias que passavam, e toda a cidade se perfilava confusamente nas baixas que a envolviam, vagamente, ameaçadoras” (F, LVI, 106).

“Pelas ruas, voltava a cabeça de repente, de um lado para outro, e para trás, com um arrepio, para surpreender o pobre mistério daquelas casas tão claras na aparência, com suas fachadas silenciosas, pintadas de branco e de oca, algumas divertidas, com o telhado posto de través, com o chapéu de um ébrio, outras sombrias, patibulares, com a boca enorme e desdentada caída nos cantos, e outras ainda, a espiar, meio escondidas, com um olho tímido, atrás das vizinhas gordas e acachapadas” (F, XL, 78-9).

Como é possível observar, a paisagem adquire, aos olhos do narrador, um aspecto antropomorfizado, sem contar o tom sombrio e fantasmagórico que caracteriza a narrativa. Nota-se ainda, em determinadas passagens, que o real e o fantasmagórico/fantástico encontram-se intimamente ligados, sem que necessariamente sejam excludentes, o que muitas vezes dificulta saber se de fato aquele que experimenta a realidade delira ou tem os pés no chão. Pode-se sempre afirmar, no entanto, que a realidade é indissociável do estado interno de quem a experimenta:

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

Os estados alterados do narrador fazem-se também perceber quando se refere às personagens do relato. Embora atento ao olhar sempre vigilante de D. Emiliania - *“Mas aqueles olhos pequeninos, que pareciam espiar lá de dentro das poucas carnes e dos ossos daquele rosto magro e seco, despertavam a idéia de espreita e traição” (F, XXIV, 44)* -, aquele mostra-se particularmente intrigado pelas atitudes de Maria Santa. Recém chegado à casa localizada no interior de Minas Gerais, é ela a primeira pessoa que lá encontra. Seu comportamento inexplicavelmente indiferente, tratando-o como a um estranho e parecendo não o reconhecer mesmo depois de terem se encontrado algumas vezes, é bastante revelador do tipo de relação que se dá entre ambos, marcada pela impossibilidade de comunicação efetiva e de compreensão.

“Porque, a primeira criatura humana que encontrei, sentada em um sofá, diante de mim, como se estivesse à minha espera, foi Maria Santa.

Levantara os olhos, ao ruído dos meus passos, e fitou-me, a princípio com esquisita timidez, mas logo depois o seu olhar verde e vago, misteriosamente perscrutador, me ultrapassou, negou a minha presença, apagou-me completamente.

Fitava a parede atrás de mim, e, sentindo o absoluto isolamento em que me colocavam, e que compreendia ser invencível, saí sem lhe dirigir a palavra.

Mais tarde, (...) o seu riso disperso, ausente, a sua voz cerimoniosa, que parecia ser a voz das coisas que a cercavam, não me podiam deixar ilusões sobre a persistência da muralha invisível que se erguera entre nós, pela manhã, e impedira que nos reconhecêssemos (F, IV, 14).

Reconhece-se, ao longo do relato, o olhar sempre atento do narrador sobre Maria Santa.

Nota-se que a imagem que dela se tem revela, mais que tudo, o estado de constante hipersensibilidade de quem observa - *“Ela parecia já marcada pela dissolução, e havia qualquer coisa de eterno na sua patética desolação, no sonho surdo e monótono que a cingia, e senti como não se pode perceber o fluxo misterioso das almas nas quais nunca penetraremos”* (F, XXXVIII, 75).

Apesar de o narrador não ter acesso ao que se passa no interior das demais personagens¹⁰⁴, verifica-se que Cornélio Penna dotou-o, além da hipersensibilidade e da dificuldade de prender-se ao que o cerca, de uma capacidade para identificar, em Maria Santa, fortes indícios desse mesmo comportamento particular em relação à realidade, deixando-se envolver, inexplicavelmente atraído por eles.

Se a imagem de Maria Santa apresenta-se, ao olhar do narrador, diluída e fragmentada, o seu caráter impreciso permanece quando ela tem voz própria e fala sobre si mesma: Cornélio

¹⁰⁴São comuns, quando o narrador-personagem refere-se a D. Emiliana e particularmente a Maria Santa, o que Uspenski chama de “palavras de alheamento” - tais como “parecia”, “aparentemente” - , que significam que o narrador mostra seu alheamento em relação ao que se passa no íntimo das demais personagens, esclarecendo que se guia apenas por indícios externos (apud : Carvalho, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**. São Paulo: Pioneira, 1981, p. 38). Apesar de não se poder afirmar até que ponto a percepção do narrador-personagem corresponde à realidade do que se passava no interior das demais personagens, deve-se atentar

Penna não lhe confere capacidade de compreender a si própria e de se fazer compreender pelos demais - onde se incluem os próprios leitores:

“Pois olhe - prosseguiu [Maria Santa] franzindo os lábios num sorriso tímido - ainda hoje sou assim, mas nunca encontrei quem me compreendesse, quem entendesse a minha loucura, que se tornou para mim uma prisão, onde me debato sozinha, cada vez mais sozinha e tenho medo de mim mesma. Todas as mulheres que conheci nunca se aborreceram por falta de finalidade, por essa falta geral, absoluta, que sinto confusamente, e que me faz pensar e dizer coisas que me espantam e me parecem ditas por outra pessoa. Eu via esse mesmo espanto no rosto daquelas a quem tentava explicar que não achava, e não achei, uma significação, uma utilidade, uma definição para mim própria” (F, XXX, 55-6)

Verifica-se, portanto, que se fica sabendo muito mais do interior de quem enuncia do que propriamente dos contornos externos e internos de personagens, ou dos aspectos físicos da cidadezinha mineira em que se passa o romance¹⁰⁵. Tal fato permite que se compreenda a afirmação de Tristão de Ataíde de que, em *Fronteira*, verifica-se uma “*projeção de estados de alma requintados sobre uma realidade pobre e cotidiana*”¹⁰⁶.

para o fato de que “tais palavras de alheamento”, se, em geral, indicam que o narrador se guia por indícios externos, em *Fronteira* podem ocultar o olhar de um narrador-personagem cuja percepção vai além desses indícios.

¹⁰⁵É preciso chamar a atenção para o fato de que, se não se reconhecem na representação da paisagem e das personagens de *Fronteira* traços naturalistas, não se deve com isso entender que a descrição não seja um procedimento que mereça destaque no romance de Cornélio Penna. Ao contrário, como observou Oscar Mendes, o narrador de *Fronteira* “*sabe evocar com uma admirável força descritiva o ambiente em que planam as figuras oníricas dos personagens, o clima pesado e tempestuoso em que suas almas se integram*”; “*(...) em poucos traços cria logo o ambiente que circunda suas criaturas. Há intensidade e vigor impressionantes em suas descrições*” (*Fronteira. Seara de romances*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982, p. 50). Sob um outro aspecto ainda, Fausto Cunha chama a atenção para as consequências do excesso de minúcia nas descrições em Cornélio Penna: “*Cornélio Penna, em querendo ser um analista, é nas mais das vezes apenas o descritivo minucioso. O interior de suas figuras é de circunstanciação magistral, tanto quanto o interior de um quarto*”; “*minucioso em excesso, talvez seja o que impede que o paisagista de espírito se transforme no analista da mente*” (*Forma e criação em Cornélio Penna. Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, pp. 134-5.)

¹⁰⁶Nota preliminar de *Fronteira*, por Tristão de Athayde, em *Romances completos de Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 5.

Reunidas as evidências da incapacidade de prender-se por muito tempo à realidade por parte daquele que a vivencia, resta perguntar se tal incapacidade persiste também no momento do registro.

- O estado daquele que registra. O tempo do discurso.

Indícios sugerem não haver muita diferença entre a percepção por parte de quem registra e de quem vivencia os acontecimentos. O fato de o tom do Diário não ser objetivo ou interpretativo, ou seja, de não se verificar, por parte daquele que registra, a preocupação de apreender os fatos a partir de um ponto de vista objetivo, de conferir-lhes uma explicação cabível ou uma interpretação coerente, leva-nos de volta aos comentários do Leitor do Diário, ou seja, à possibilidade de o narrador não ter tido a intenção de fazê-lo - afastamento voluntário -, ou então, de não ter tido capacidade para isso - limite da fronteira da loucura, decorrência desse afastamento que lhe teria fugido ao controle. A própria configuração do registro que se tem no Diário leva a crer que a mesma hipersensibilidade que marca a relação entre o narrador (como objeto do seu relato) e a realidade seria também marcante no comportamento daquele que registra¹⁰⁷.

¹⁰⁷Embora não se saiba quanto tempo depois de terem acontecido os fatos foram registrados no Diário, a capacidade do narrador-personagem de reconstituir os momentos intensos em que pensamentos em turbilhão o atormentavam e de reproduzir cenas e diálogos inteiros, com riqueza de detalhes, faz supor que, se o registro não se deu pouco tempo após a realização dos fatos, aquele que registra ao menos se encontra envolvido o suficiente para revivê-los com intensidade, a ponto de não refrear o que lhe vem à mente. A falta de linearidade do registro reforça tal suposição. É preciso perceber que observações como essas fornecem já algumas pistas a respeito das articulações do autor, particularmente quanto ao ato de creditar ao narrador-personagem determinado tipo de memória. À primeira vista, é possível atribuir ao narrador-personagem de *Fronteira* o que se chama de “memória perfeita”, já que tem a capacidade de relembrar e reconstituir, com riqueza de detalhes, inclusive momentos de introspecção profunda (segundo Maria Lúcia Dal Farra, trata-se da convenção mais característica do romance tradicional de primeira pessoa. In: DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado** : o foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978, p. 43.). Por outro lado, o fato de revelar-se envolvido com aquilo que relembra e de sugerir reviver o que outrora experimentou, dando vazão à intensidade de pensamentos e emoções que lhe vêm à mente a ponto de, muitas vezes, tornar o registro irregular/descontínuo, evidencia que a situação presente

O relato apresenta-se de maneira irregular, muitos capítulos interrompem-se sem que se saiba por quê, tendo seqüência muitas páginas adiante. Possui ainda particularidades de linguagem, que pode ser mais ou menos truncada, atingindo muitas vezes um ritmo muito próximo ao do fluxo de consciência.

A possibilidade de uma proximidade de “comportamento” entre as duas instâncias do narrador de *Fronteira* é também reforçada pela constatação de que há uma proximidade espacial entre a “casa” como o espaço do passado (eventos, ações e personagem aí se situam) e a “casa” como o espaço também do registro (o narrador sugere ter retornado à casa para então dar início à escritura do Diário). Passado e presente tornam-se, assim, mais próximos.

As considerações reunidas acima, no entanto, não implicam que não haja qualquer distância entre aquele que experimenta e aquele que registra os fatos no Diário. Quem registra ora assume uma posição mais distanciada com relação ao passado, ora encontra-se mais envolvido por aquilo que outrora experimentou, nuances às quais se tem acesso quando se atenta para o tempo do ato de registrar as informações, o “tempo do discurso”.

Analisando com cuidado as passagens do Diário, identifica-se, de fato, um passado que pertence à situação daquele que experimenta e um presente que pertence à situação daquele que efetua o registro. Torna-se, assim, interessante acompanhar como o discurso se manifesta, ou seja, como possibilita ao narrador ora assumir uma posição mais distanciada e analítica em relação ao passado, ora contaminar-se de tal forma com ele, a ponto de se reproduzirem as mesmas sensações que teve como personagem. Nesse processo, é possível verificar se existe de

do ato de lembrar e registrar seleciona e torna descontínua uma situação passada que ocorreu de maneira cronológica. Em outros termos, não se deve deixar de observar que, em *Fronteira*, o passado é eleito segundo as

fato uma diferença marcante quanto ao grau de percepção/consciência da realidade por parte das duas instâncias do narrador.

Uma distância maior daquele que efetua o registro com relação ao passado faz-se perceber nos momentos em que analisa os fatos a partir de um ponto de vista que é do presente. Esse distanciamento é marcado pelo uso de verbos no presente do Indicativo ou futuro do pretérito, alguns advérbios, e mesmo por pequenos comentários incluídos na narrativa.

“Senti uma violenta cólera subir-me à cabeça. Mas, diante da luz verde e tranqüila de seus olhos, acalmei-me.

E a inquietação e o intolerável sentimento de insegurança que me afligem quando interrogo alguém, fizeram com que me calasse” (F, VIII, 18) (grifo meu)

“Assim, 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 Emiliania representaria, posteriormente, em minha vida” (F, IX, 19) (grifo meu)

“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” (F, X, 20) (grifo meu)

Por exemplo, no capítulo I, ao referir-se à pessoa que o acompanhava na extenuante cavalgada até a casa, aquele que registra tece o seguinte comentário: *“(e ampara-me nos braços enquanto murmuro para mim, baixinho: “é a minha casa...”)*” (grifo do autor).

Como já se pôde observar em momento anterior, são muitos os trechos do Diário em que o narrador se encontra alheado da realidade. É flagrante, nesses casos, o estado de mergulho

inflexões do presente, segundo as incursões e os caprichos da memória do narrador-personagem, processo de “seleção” - também da parte do autor - que pode deixar-se ofuscar pela concepção de “memória perfeita”.

interior daquele que experimenta. Muitas vezes, porém, aquele que registra se mostra distante o suficiente para analisar mais “criticamente” o que se passou, a ponto de reconhecer o estado de dispersão em que se encontrava ou ter consciência de nada poder afirmar sobre a realidade do que via:

“De novo senti que se aproximava, rapidamente, a fronteira da loucura, e procurei, ansiosamente, satisfazer a necessidade imperiosa de presença e de realidade normal, que me invadia” (F, LXVIII, 133).

“Não poderia dizer se o espetáculo que via diante de mim era real, tinha existência própria, ou se a minha imaginação dele tudo tirara, e o transformara, fazendo-o viver apenas de reflexos de minha memória” (F, LVIII, 111)

O fato de se poder acompanhar os momentos em que o narrador se encontra mais distante das situações que experimentou, a ponto de poder tecer comentários sobre os estados alterados em que se encontrava e de acrescentar informações à narrativa sugere, à primeira vista, que Cornélio Penna optou por um narrador mais lúcido e que sabe mais no momento em que registra os fatos que quando os experimentou. No entanto, há indícios suficientes para se duvidar de uma hipótese como essa.

Percebe-se, em determinadas passagens do Diário, que nem sempre o narrador, no momento do registro, sabe o que de fato aconteceu com ele¹⁰⁸. *“E fiquei muito tempo assim, até*

¹⁰⁸O fato de o narrador não compreender o que se passou com ele - quer como aquele que registra ou como aquele que experimenta - é ressaltado ainda mais pela presença, dentre outros seres, do misterioso senhor que, atendendo a um sinal seu, vem em sua direção, dizendo conhecê-lo de longos anos e compreender-lhe a situação. Esta misteriosa personagem revela saber mais da vida do narrador que ele próprio, o que fica bem claro na seguinte fala sua, reproduzida no Diário entre aspas: *“E assim, poderemos comentar as coisas interessantíssimas que se vão passar aqui...e as pessoas que estão a chegar...E talvez mesmo volte esta noite!”* (F, XXXIV)

que, de repente, sem que eu percebesse a transição, senti Maria agarrada convulsivamente ao meu braço, e a dizer com raiva, com dor, e um ímpeto que, não sei por quê, me pareceu sacrílego” (F, XXXI, 57) (grifo meu)

Em muitos trechos, não se tem certeza se o narrador, no momento do registro, já possui uma explicação para determinados fatos. O que se pode perceber é que, se as tem, não faz questão de explicitá-las.

A hipótese de que o narrador de *Fronteira*, no momento do registro, estaria mais consciente ou mais preso à realidade que no tempo da experiência pode ser questionada com mais segurança quando se atenta para determinadas passagens do Diário que revelam o envolvimento de quem registra com aquilo que relembra. Como se revivesse as sensações de outrora, o narrador mostra-se, muitas vezes, alterado a ponto de tal envolvimento interferir no ritmo e na intensidade da própria escrita.

São várias as passagens em que é possível acompanhar como aquele que registra é envolvido pelas emoções do passado, o que pode ocorrer de maneira mais ou menos intensa..

“Que trabalho estranho parecia completar dentro de mim, fora de minha vontade!

“Era o caminho lento, progressivo, irresistível, de um raciocínio encoberto, que vinha à luz de quando em quando, sem que eu pudesse abafá-lo. O mal invisível, prosseguindo em seu trabalho incessante, lançava, cada vez mais próximos, sinais de advertência, sem sensações imprevistas e dolorosas de inquietação e desconfiança.

“Depressa a angústia pequena se afastava, mas não demorava a voltar, latejante, revivendo com raiva o mesmo passado longo e disperso.

“A dor de tê-lo vivido, a vontade insatisfeita de arrancá-la de minha carne retomaram, em um só dia, o lugar abandonado à cabeceira de minha pobre cama, onde me deitara tranquilamente, por alguns anos...

“De longe, os fatos se concatenavam e esclareciam, e mostravam o fio oculto que os ligava, e convenci-me de que não só enganara a toda a gente, como a mim, principalmente, em minha calma de quem, voluntariamente, não compreendera a própria falta...”

É possível perceber que o narrador, aos poucos, deixa-se levar pelo que com ele se passou, o que se faz notar pela suspensão dos comentários entre apostos e pelo uso da exclamação e também de reticências, as quais conferem um ritmo espontâneo à narrativa e revelam o envolvimento de quem escreve o Diário: com a exclamação, interrompe-se o ritmo da escrita com um momento de intensidade que carrega a emoção de quem registra; já no caso das reticências, a impressão que fica é a de que as suspensões que conferem ao texto são as suspensões do próprio pensamento desse último.

Quando se observa o que acontece no capítulo XXXII, acompanha-se o narrador, personagem do seu relato, tomado pelas fortes emoções que o quarto de Maria Santa lhe provoca. Com a repetição da frase “pareciam de sangue”, culmina um estado de excitação decorrente da forte presença do passado, que o contamina no momento do registro, conferindo densidade dramática à passagem. A intensidade desta é reforçada pelo uso das reticências e da exclamação:

“Aproximei-me do leito, e contemplei-o com olhar suspeito.”

Colchões e travesseiros, enormes, levemente cobertos de poeira, estavam em ordem, com o pano desbotado pelo tempo. Mas pouco a pouco, diante de meus olhos dilatados pela atenção, as suas flores, de um vermelho longínquo, começaram a se mover, aumentaram e espraiaram-se, ora juntando-se em desenhos esquisitos, ora separando-se, em fuga rápida, e se escondiam nos grandes rebordos de espaldar.

Pareciam de sangue seco, restos de crime...

Pareciam de sangue cansado, débil, esbranquiçado...

Pareciam de sangue espumoso, lembrança de ignóbeis volúpias...

Pareciam de sangue!”

De fato, são muitas as passagens do Diário marcadas pela intensidade de sensações e emoções do narrador enquanto registra os fatos. É preciso observar, no entanto, que nem sempre essas passagens constituem falas ou pensamentos que são ou foram seus. Refiro-me aos momentos em que as falas de outras personagens são reproduzidas pelo narrador - geralmente como parte de um diálogo reconstituído -, com tamanha intensidade, que se tem a forte impressão de que esse último incorpora as sensações por que aquelas passaram. Tem-se, na verdade, a impressão de que a voz interior das personagens vem à tona livremente, sem barreiras, tendo o narrador como mero veículo, como se psicografasse. É o que ocorre no capítulo XXX, com a fala de Maria Santa, e no capítulo LXXVIII, com a voz do “amigo de consulta” do narrador.

Deve-se observar que, ao envolver-se pelo passado, como se por instantes o revivesse, o narrador de *Fronteira* não o recupera como quem consegue esclarecer os seus lastros significativos, compreender realmente o que de aflitivo se passou com ele ou os momentos de intensa introspecção em que se afundou. Como já foi observado anteriormente, o narrador pode manter-se mais distante a ponto de se ver com os olhos do presente; porém, não demonstra compreender os acontecimentos a ponto de poder esclarecê-los. Na medida em que é estimulado pelo ato de recordar o passado, deixa-se envolver pelas emoções revividas, quando então fica clara a facilidade com que mergulha nesse reviver. Ao contrário de proporcionar-lhe uma súbita e clara tomada de consciência a respeito de um determinado fato ou uma visão definitiva a respeito

de um acontecimento qualquer, o ato de reviver essas emoções quase sempre entorpece o narrador, como que suspendendo, ainda que momentaneamente, a possibilidade de ter consciência sobre o que revive¹⁰⁹. A impressão é a de que, num mergulho interior, perde a consciência do próprio fato de estar escrevendo - o que é sugerido pelas constantes alterações no ritmo de escrita do Diário e pela interrupção súbita dos capítulos.

Não se pode esquecer que o autor do Diário revela-se, como personagem do seu relato, tem dificuldade em manter os pés presos à realidade. O fato de envolver-se com o passado a ponto de parecer perder, com isso, a possibilidade de refletir conscientemente sobre o que se passou, e também a facilidade com que solta os pés do contexto imediato que o cerca durante o próprio ato do registro, como que tomado por uma voz externa que nem sempre é a sua, podem ser encarados como mais um indício de que a relação conturbada com a realidade é uma característica do narrador também como aquele que registra.

O capítulo VI constitui um exemplo interessante, que corrobora tal constatação. Nele, a utilização do presente do Indicativo contrasta com os tempos verbais predominantes no Diário - pretérito perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito -, e indica a passagem para o tempo do autor do Diário. Trata-se, na verdade, de um momento de flagrante introspecção, em que aquele que escreve o Diário parece olhar pela janela, “deformando” com sua visão a paisagem, nela projetando suas impressões, possivelmente influenciado pela própria escritura do relato:

¹⁰⁹Particularmente nos seis últimos parágrafos do capítulo XXII, o narrador, reconstituindo um diálogo que teve com Maria Santa, e como que tomado pela emoção do momento da experiência - o ritmo do discurso se intensifica e há também o uso de exclamações e reticências -, deixa-se flagrar num momento em que parece compreender o fio oculto que ligava os fatos que com ele se passavam: “*De longe, os fatos se concatenavam e esclareciam, e mostravam o fio oculto que os ligava, e convenci-me de que não só enganara a toda a gente, como a mim, principalmente em minha calma de quem, voluntariamente, não compreendera a própria falta...*” . Deve-se notar, no entanto, que, se houve algum tipo de esclarecimento, a ele não se tem acesso, uma vez que ele não é explicitado objetivamente. Além disso, as palavras do narrador, no capítulo seguinte - onde se tem a seqüência do diálogo -, deixam claro que não se encontrava em seu estado normal de percepção a ponto de ter plena consciência dessa espécie de momento de

“As montanhas correm agora, lá fora, umas atrás das outras, hostis e espectrais, desertas de vontades novas que as humanizem, esquecidas já dos antigos homens lendários que as povoaram e dominaram.

Carregam nos seus dorsos poderosos as pequenas cidades decadentes, como uma doença aviltante e tenaz, que se aninhou para sempre em suas dobras. Não podendo matá-las de todo ou arrancá-las de si e vencer, elas resignam-se e as ocultam com sua vegetação escura e densa, que lhes serve de cobertura, e resguardam o seu sonho imperial de ferro e ouro.”

A opção de Cornélio Penna pelo narrador de *Fronteira* revela-se, portanto, mais clara. Percebe-se sua intenção de construir uma realidade quase impalpável, marcada pela dissolução e sobrecarregada de significação, à qual se tem acesso com dificuldade.

II.III- O Leitor como co-autor do Diário.

As considerações reunidas até o momento privilegiam o autor do Diário e suas duas facetas. Não se deve, com isso, pensar que o papel do Leitor tenha sido simplesmente o de transcrever, sem alteração, o documento a que teve acesso.

Ainda que tenham sido observados indícios de uma hipersensibilidade conturbada no comportamento de quem experimentou os fatos e também de quem os registrou no Diário, verifica-se que os mesmos não dão conta de uma explicação razoável para a estranha disposição dos capítulos de *Fronteira*.

Os capítulos XIII - XIX, por exemplo, referem-se a uma mesma cena, aquela em que o Juiz se encontra na sala e fala com Maria Santa e o narrador. Analisando-se a seqüência, percebe-

revelação: “E eu despertei como de um pesadelo, e percebi que deveria ter recitado o que dissera, como no teatro,

se que tais capítulos poderiam tranqüilamente ser lidos como se fossem um só, uma vez que, no momento da experiência, acredita-se que os fatos tenham ocorrido sem interrupção. Curioso ainda é notar que, nessa mesma seqüência, pode-se flagrar o narrador em momentos de dispersão/introspecção, soltando os pés da realidade e a ela voltando em razão de algum estímulo externo mais forte - ver particularmente os capítulos XIV e XVI. Se o distanciar-se/aproximar-se da realidade é flagrantemente o de quem experimenta os fatos, no momento em que ocorreram, fica em suspenso a seguinte pergunta: Qual o verdadeiro sentido dos “cortes” que dividem a cena em capítulos separados? Mais ainda, até que ponto tais “cortes” seriam devidos às alterações psíquicas pelas quais teria passado aquele que efetua o registro?

À primeira vista, esses “cortes” representam momentos em que o autor do Diário se distancia da escrita - interrompe-se e retoma-se, não se sabe quanto tempo depois, o registro. Tal afastamento, se encarado como involuntário, ou seja, como fruto da impossibilidade de se prender à realidade e dar continuidade ao registro, poderia ser considerado mais um indício da relação tênue entre quem escreve e o contexto que o cerca. Uma hipótese como essa, no entanto, mostra-se pouco provável.

Como fica claro na passagem do capítulo XXI para o XXII, do XXII para o XXIII, do XXIII para o XXIV, e também do XXIV para o XXV, até mesmo diálogos são interrompidos, o que torna improvável a hipótese de que aquele que escreve teria suspenso o registro por estar tomado pelo passado, ou então por deixar-se perder em momentos de introspecção, abandonando a redação do Diário e retomando-a posteriormente. Seria pouco cabível acreditar que, por alguma razão maior, o autor do relato tivesse parado de escrever para, num momento posterior, e com o mesmo ritmo com que vinha efetuando o registro, desse continuidade a essa tarefa, como se o

tomando, insensivelmente, as entonações e gestos convencionais dos artistas”(cap. XXIII)

próprio ato de lembrar não tivesse sofrido interrupções. Mais pertinente é supor que o registro tenha ocorrido ininterruptamente e, num momento seguinte, por alguma razão qualquer, tenham ocorrido os “cortes”.

O procedimento de interromper, sem explicação aparente, o registro no Diário não deixa de sugerir que o seu autor se encontrava, no momento do registro, suficientemente equilibrado para dividir e organizar como bem entendesse o seu relato, o que permite que se cogite sobre a possibilidade de serem simulados tais “cortes” abruptos e, num sentido mais amplo, os inúmeros momentos de introspecção de suas páginas. A intenção teria sido a de intencionalmente ressaltar a estranheza a ser provocada pela leitura do relato, reforçando-lhe o caráter introspectivo ao extremo. Essa última hipótese contrasta com as considerações reunidas a respeito do comportamento hipersensível do autor do Diário, já que implica acreditar na atuação de um narrador mais lúcido do que se poderia supor. Parece pouco provável que os momentos de envolvimento revelados pela análise de *Fronteira* tenham sido tão friamente calculados, a menos que tivéssemos um autor do Diário fingidor que não tivesse deixado rastros de suas artimanhas.

Irene Jeanete Gilberto Simões¹¹⁰ sustenta a hipótese de que tais “cortes” teriam sido efetuados pelo Leitor, refletindo a maneira como o Diário foi lido. Uma leitura como essa permite à autora ver sentido, por exemplo, nas interrupções aparentemente inexplicáveis, como as que dividem em blocos distintos um mesmo diálogo. Há indícios suficientes para se insistir na pertinência de uma interpretação como essa. A começar pelo primeiro capítulo, verifica-se que possibilita uma superposição de dois tempos, o do autor do Diário, que, de volta à casa de Maria Santa, registra os fatos ocorridos, e o tempo do Leitor do Diário, que faz percurso semelhante ao do autor - tem acesso ao Diário quando volta à casa de uma velha parenta sua, no interior de

Minas Gerais. Outras “coincidências” reforçam a idéia de superposição: a criada que recebe o autor do Diário, extenuado pela longa caminhada, pode ser a mesma que, tempo depois, conta ao Leitor sobre o enterro de Maria Santa. Ao mencionar a casa de uma velha parenta sua, na qual permaneceu por algum tempo, o Leitor pode estar se referindo à casa de Maria Santa ou mesmo de D. Emiliania, mesmo local, portanto, a que retorna o autor do Diário.

Uma vez que o tempo do registro do Diário se confunde com o tempo da leitura, deve-se considerar que os momentos em que se supunha acompanhar o afastamento de quem escreve podem, muitas vezes, indicar o afastamento, e por vezes a “intromissão”, do Leitor. Para ser mais específico, os comentários entre parênteses podem ser, na verdade, do Leitor, contaminado pelo que lê, envolvido pelo conteúdo do relato. Ao interromper a seqüência que se verifica entre os capítulos V e VII, o capítulo VI permite pensar que se trata, na verdade, de uma pausa de leitura: quem estaria observando a paisagem ou simplesmente imaginando-a, ou então perdido em meio às sensações provocadas pela leitura do Diário, seria, na verdade, o Leitor, e não exatamente aquele que registra, como se supunha.

Acreditar em tal interferência por parte do Leitor significa, portanto, compactuar com a idéia de que, além de ter alterado a disposição dos capítulos de *Fronteira* - que obedeceriam, assim, à ordem de leitura -, ele teria de alguma outra forma interferido no conteúdo do registro, acrescentando-lhe passagens, complementando-o com comentários. Uma hipótese como essa implica duvidar da franqueza do Leitor quando, no Epílogo, afirma não ter interferido no conteúdo do Diário, sobretudo quando diz não ter atenuado sua introspecção mórbida. Na verdade, pode tê-la acentuado ainda mais, com a esquisita divisão de capítulos, que espelharia o modo como o Diário foi lido. Seria necessário ainda questionar a afirmação do Leitor de que não

¹¹⁰SIMOES, Irene Jeanete Gilberto. *Oficina de artista: a linguagem dos romances de Cornélio Penna*. São Paulo,

teria escrito o seu romance por ter conhecido a vida de Maria Santa somente pelos papéis que lhe foram confiados e também por achar que um romance deve basear-se na “estrita observação dos fatos reais”. Estaria, assim, camuflando o ato de ter alterado o conteúdo do Diário, de ter interferido no conteúdo do “ documento” que recebeu. Os indícios da intromissão do Leitor permitem que se acredite ter escrito, ao contrário do que diz, o seu romance, já que distinto da disposição original do relato.

Um dado em particular no comportamento do Leitor corrobora a possibilidade de ele também ter participado da escrita do Diário, ainda que tente dissimular. Uma primeira pista constitui o próprio fato de ter acrescentado um Epílogo ao livro, no qual explica, inclusive, o próprio título escolhido. Apesar de afirmar não se tratar, de fato, de um epílogo, mesmo porque não sabe o final do romance - e é assim que se refere ao relato, o que é no mínimo suspeito -, é preciso observar que o Leitor acrescenta-lhe um final:

“E esta contou-me [a mucama de sua parenta que é a mesma de Maria Santa] , com a sua assustada simplicidade de negra velha, que as senhoras da cidade, logo que souberam que o enterro de Maria Santa ia ser feito simplesmente, se tinham reunido, compraram metros e metros de veludo branco e rendas de prata, tinham devastado seus jardins e quintais, e, depois de revestir com o pano precioso o pobre caixão preto, tinham carregado nos ombros, primeiro sua tampa, transbordante de lírios, logo a seguir o esquife, onde do cadáver surgia apenas o rosto, de entre as mesmas flores, e quase encoberto pelo véu e pela grande grinalda de botões de laranjeiras.

As moças e meninas, de trajes virginais, com laços de fita azul à cintura, atravessaram, cantando, as ruas da cidade, e transportaram lentamente a sua Santa até o cemitério, onde tinham feito abrir uma cova no meio de sua principal alameda, ainda inteiramente vazia. A benção foi-lhe dada por Padre Olímpio que chorava, e olhava perturbado para três figuras de preto, que conversavam baixinho, e riam à socapa.

Eram Sinhá Gentil e Didinha Americana, e a pessoa que escreveu o Diário, de quem a mucama nada me quis dizer.

De Dona Emiliana e da viajante apenas me disse que tinham partido ambas, e levaram em sua companhia a outra negra, que não devia ter durado muito, acrescentou, porque “aquela malungo tinha maldição” ”.

Como é possível perceber, embora tente se eximir de qualquer interferência no conteúdo do relato que recebera, o Leitor acaba por denunciar o seu talento de romancista.

Tomando o “Epílogo” como ponto de partida, Irene Jeanete Simões acredita que as palavras do Leitor escondem uma dupla máscara, a de um Leitor que é também editor do Diário e a de um autor que se recusa a escrever um romance baseado no documento que recebera. Cornélio Penna estaria propondo com esse jogo uma discussão sobre o realismo documental e o realismo criador : *“Desprezando a referencialidade, optou pela ‘poética do reflexo’, um processo semelhante ao de ‘desrealização’ do real”*. Em termos gerais, Jeanete duvida da aparente desorganização do Diário e acredita que os comentários entre parênteses e também os cortes e deslocamentos que alteram a arquitetura da composição são, na verdade, frutos da atuação do Leitor.

Na análise desenvolvida há pouco, foram identificados, no Diário, o tempo de quem experimenta e o tempo de quem registra, quando então se cogitou sobre a possibilidade de os comentários entre parênteses e os “cortes” entre os capítulos revelarem o trabalho do escritor do Diário, no momento do registro. Considerando, de modo semelhante, o tempo histórico - que equivale ao da experiência - e o tempo do escritor do Diário - tempo do registro -, a pesquisadora chega à constatação de que haveria ainda um terceiro tempo, o da leitura do Diário, que se confundiria com o tempo da escrita. A seu ver, os tempos da escrita e da leitura encontram-se tão colados que se tem a impressão de indícios da presença do Leitor.

A hipótese de que haveria uma voz externa, um outro sujeito, co-autor do Diário, espécie de leitor-atualizador-do-texto, é sustentada por duas evidências, basicamente: o estranhamento por parte do narrador quanto ao espaço e ao conteúdo da história e também a superposição entre o tempo do autor e do Leitor, logo no primeiro capítulo de *Fronteira*. Investindo na hipótese de um Leitor-atualizador-do-texto, Jeanete levanta indícios de sua atuação, considerando com a devida atenção, entre outros, o uso do advérbio “agora”- que acredita atualizar a leitura do passado - e também das aspas. Seu objetivo é mostrar como o Leitor do Diário entra no texto, capta momentos isolados, imobiliza-os e retorna ao seu tempo, num vaivém contínuo que privilegia o tempo do Leitor, debruçado sobre o texto, na tentativa de decifrar a história.

A possibilidade de interpretação aberta pelo trabalho de Jeanete permite que se diga um pouco mais a respeito do Leitor que o simples fato de ter tornado maior, com os “cortes”, o estranhamento provocado pela leitura de *Fronteira*. Não se deve deixar de perceber que, à semelhança do que ocorre com o autor do Diário - em seu aspecto dual - tem-se um Leitor que se envolve profundamente com o conteúdo do Diário, e que se deixa, inclusive, flagrar em momentos de abstração - ver cap. VI. A subjetividade desse Leitor também interfere, portanto, na representação da realidade em *Fronteira*. Além dos indícios de que teria interferido no próprio conteúdo do Diário, processo em que os momentos de envolvimento e abstração que são seus coexistem e muitas vezes se confundem com os que são do narrador-personagem, deve-se considerar o tempo da leitura, que se sobrepõe ao do registro, de que são exemplos claros os capítulos que interrompem diálogos.

ILIV- Os vários aspectos de uma diluição programada.

É preciso, por fim, ressaltar que a articulação dos eixos reveladores da realidade em *Fronteira* mostra-se bastante coerente com a própria noção de realidade que se pretende imprimir no romance. Esta mostra-se bastante distante do tipo de registro marcado pela objetividade e precisão, enfim, pela perspectiva nítida que caracterizava a literatura do momento em que foi publicado. A dissolução, em *Fronteira*, é marcante sob vários aspectos. A imagem do narrador apresenta-se de maneira fragmentada ao longo da narrativa- os comentários do Leitor tampouco são esclarecedores a seu respeito - e, através de sua percepção alterada das coisas - que, muitas vezes, confunde-se com a do Leitor - , tem-se também a fragmentação das demais personagens e a deformação da paisagem. No contraste entre o que vai à mente do narrador e os seus atos, a causalidade se dilui. O tempo não é o cronológico, depende não somente dos estados alterados em que mergulha esse último, como também dos “cortes” estabelecidos pelo Leitor, envolvido pelos acontecimentos do Diário. O enredo, como consequência disso tudo, praticamente se perde.

Como se pode perceber, a diluição de tais aspectos em *Fronteira* não se dá ao acaso - e muito menos pela incompetência de Cornélio Penna -, mas sim através de procedimentos que revelam a intenção do autor de desmascarar o modo através do qual o método realista e naturalista procura apreender a realidade. Sendo assim, não é pertinente cobrar-se uma coerência do tipo realista das personagens e do seu perfil psicológico, tampouco explicações palpáveis sobre as aflições por que passam ou sobre o encadeamento dos fatos no tempo e no espaço. O interesse do autor revela-se ter sido justamente o de subverter tais valores.

Verifica-se, na relação entre narrador e Leitor, mais que uma simples intenção de ocultar-se, mas uma tentativa mesmo de camuflagem por parte de Cornélio Penna, e, mais que isso, de jogar com os leitores, despistando a decifração de uma realidade que se configura de maneira fragmentada ao extremo - mantendo, assim, o mistério. Os comentários do Leitor, no final do Diário, fornecem um alento muito fugaz: com a aparente intenção de elucidar o ponto de vista do autor do Diário, lançam suspeita sobre a honestidade do Leitor e, com isso, sobre quem de fato o teria escrito. Mais ainda, deixam entrever um conceito específico de realidade de que tratarei com maior profundidade em momento posterior.

III – A proximidade entre narrador e personagens em *Dois romances de Nico Horta*.

Como observa Booth em *A retórica da ficção*, “qualquer visão interior sustentada, seja qual for a sua profundidade, transforma temporariamente em narrador o personagem cuja mente é mostrada”¹¹¹, permitindo considerar que, quando o narrador em terceira pessoa dá acesso ao que se passa na mente de uma determinada personagem, transforma-a temporariamente em narrador, a qual registrará, à sua maneira, os acontecimentos, as demais personagens e também a paisagem. Enxergar com maior clareza o papel desse narrador em terceira pessoa implica, assim, entender em que medida ele vê¹¹² com os olhos das personagens, bem como investigar sobre o estado psíquico dessas últimas. Esses dois aspectos constituem, como penso, o ponto central do processo de representação da realidade em *Dois romances de Nico Horta*¹¹³.

III.I - A diluição da imagem do narrador anônimo.

- Vendo com os olhos das personagens

Sabe-se que, por mais fidedigna que seja a reprodução do que vai à mente das personagens por parte do narrador, quem seleciona os conteúdos e determina como devem ser

¹¹¹BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980, p. 179.

¹¹²Por “ver” deve-se entender a percepção da realidade através dos cinco sentidos.

¹¹³Daqui por diante, *Nico Horta*.

mostrados é, em última instância, o autor, responsável pelo conjunto de visões do romance. Nesse processo, portanto, o “ponto de vista” do narrador deve ser encarado como uma dentre várias possibilidades de visão: ao lançar mão de diversos tipos de visão, desde a onisciência até o foco mais restrito, o narrador, por sua vez, compõe um quadro no qual se identifica uma visão das coisas que é reconhecidamente a sua e visões que são específicas das personagens, podendo aquele mostrar-se mais ou menos presente na mediação desse processo.

Um primeiro contato direto com o narrador de *Nico Horta* dá-se logo no primeiro capítulo, o qual insere o leitor no clima sombrio que irá caracterizar a narrativa no seu todo. Nele, a fazenda Rio Baixo e sua casa são caracterizados como um universo à parte, que se contrapõe à vida existente fora de seus limites: “*A casa parecia suspensa na luz trêmula, e tudo afastava de si, em esquisito encantamento... (...)*”.

Nesse trecho em que a paisagem é descrita a partir da visão do narrador, identificam-se elementos recorrentes também em *Fronteira*, como, por exemplo, o próprio clima sombrio, a antropomorfização da natureza e também a descrição detalhada, ainda que distante de uma perspectiva do tipo naturalista.

Encontram-se, ao longo do romance, outros momentos em que a paisagem e, num sentido mais amplo, a realidade é deformada pelo olhar do narrador, o qual não raro transcende aquilo que é fisicamente observável.

Esse mesmo narrador que se deixa flagrar deformando a paisagem/realidade pode observar, mais distanciado e com os pés mais presos ao chão, o que se passa com as personagens, acrescentando informações a respeito delas. Com isso, ilumina alguns pontos do enredo:

“Nascidos os dois meninos, já preparados em longos panos, depois de bem lavados em grande bacia em cujo fundo reluzia a moeda de ouro destinada a dar-lhes riqueza, a ama chegou-se ao leito e perguntou a Da. Ana, que se mantinha imóvel, muito pálida e calada, com as mãos agarradas às cobertas:” (NH, IX, 194)

“Mas o menino ficou sendo mesmo Antônio, e parecia não poder viver sob o peso do nome do primeiro marido de sua mãe. Enquanto seu irmão surgia para a vida entre gritos e risos, ele murchava a um canto do leito, esquecido, encolhendo-se, todo enrugado, como se quisesse fugir, escondendo-se de todas as enfermidades que o espreitavam, afugentadas pelas cores radiantes de seu irmão gêmeo.” (NH, X, 195)¹¹⁴

Considerando-se *Nico Horta* no seu todo, entretanto, verifica-se que nem sempre é fácil identificar uma visão sobre os acontecimentos, as personagens, ou mesmo a paisagem, que seja marcadamente a do narrador. Seu papel de dar rumo aos acontecimentos, fornecer informações sobre o enredo, as personagens, ou o cenário em que se inserem, raramente é assumido ou posto em prática de maneira explícita ou direta ao longo da narrativa. Diferentemente do que ocorre em *Frenteira*, no segundo romance de Cornélio Penna a representação da realidade envolve predominantemente outros eixos, que são as personagens a cujo interior o narrador dá acesso, residindo nesse ato a sua verdadeira função.

Apesar de permitir que as personagens se expressem em primeira pessoa - verbalizando ou não seus pensamentos - o narrador mantém quase todo o tempo o uso da terceira pessoa, podendo também haver uma combinação de tais procedimentos. A forte impressão de termos acesso direto ao que se passa no interior das personagens de *Nico Horta*, mesmo quando elas não

¹¹⁴As duas passagens transcritas dizem respeito ao nascimento dos gêmeos Pedro e Nico Horta - o qual dá nome ao romance. É preciso observar que, particularmente no caso da segunda, o narrador mostra-se “mais lúcido”, a ponto de ressaltar o contraste entre os bebês e dar pistas de como se desenrolará o relacionamento entre ambos. Entretanto, não esclarece de todo a situação: os capítulos IX e X não deixam claro se os bebês são filhos de Antônio, primeiro marido de Da Ana, ou se de Pedro, seu segundo marido. Considerações a respeito das possibilidades de interpretação

se expressam em primeira pessoa, resulta do modo particular através do qual o narrador se relaciona com elas. Os estados internos e reações externas, reproduzidos em detalhes pelo narrador, adquirem uma dimensão maior e mais intensa diante do processo de diluição por que passa esse último, como se não houvesse mediação.

Uma primeira característica a se notar nesse narrador é a maneira como explora, numa mesma cena, diferentes visões, o que bem ilustra o trecho que se segue:

“Nico viu com benevolência aquele homem aproximar-se da mesa do café onde se sentara momentos antes, depois de hesitar longamente olhando através das vidraças, com disfarce, como o pobre contempla as vitrinas de luxo, e acompanhou com afável aprovação nos olhos a maneira deliberada e segura com que se sentou ao seu lado, deixando transparecer a certeza de ser bem-vindo.

Sabia, era claro, que vinha libertá-lo da cadeia mágica de solidão e de forçada mudez dos tristes entre os homens. [até aqui, a visão é a de Nico Horta, que observa o homem que se aproxima]

O sorriso de bondosa acolhida, o gesto natural de convite, tudo foi regulado e medido por essa sensação que os ligava em curiosa e espontânea cumplicidade. [a visão passa a ser a de Nico Horta e também a daquele que se aproxima: a sensação que os ligava em cumplicidade é partilhada por ambos] Via-se bem que era o primeiro sinal de vida e de ação humana que ambos davam e recebiam naquele dia longo. [aqui, pode-se acreditar que a visão é a do narrador, que os observa de fora, porém tendo tido já a possibilidade de saber o que lhes vai à cabeça]

“Este é um homem - pensou Nico, um homem como os outros - repousemos, repousemos!” [pensamento não verbalizado de Nico Horta]

Mas, uma vez sentado e servido, e trocadas as costumeiras cortêsias, ficaram desamparados um diante do outro, sem que pudessem encontrar o pretexto verdadeiro da imperiosa atração que os unira em torno daquela mesa, diante daquelas pobres iguarias, servidas com displicência. [a visão passa rapidamente do narrador para a de Nico Horta e de seu companheiro]

Comeram calados, como se tivessem pressa em sair dali. [observação do narrador, já de fora das personagens]” (NH, XX, 212)

da paternidade dos gêmeos encontram-se em ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. *O espaço da loucura em Minas Gerais: análise da ficção de Cornélio Penna*. Rio de Janeiro, 1982. Tese de Doutorado em Letras, UFRJ.

Sobressai, nessa passagem, a facilidade com que o narrador se movimenta através das personagens, “jogando” com diferentes visões: o olhar que é o do narrador observando a paisagem ou então atentando para as características externas ou estados internos de alguma personagem pode, de um momento para o outro, passar a ser o de uma ou mais personagens, voltadas para a paisagem, para si mesmas ou para uma terceira pessoa, sem que haja necessariamente uma marcação explícita. Uma leitura corrida do trecho que se segue pode sugerir que a passagem da visão do narrador para a visão de Nico Horta ocorre a partir da indicação “Olhando para a noiva”. No entanto, já anteriormente, e sem uma marcação clara, é Nico quem percebe a paisagem da matriz ao som dos sinos segundo a sua subjetividade:

“Os sinos tangem, os sinos tangem, os sinos tangem!

Por muito tempo aqueles sons muito puros, repetidos, alucinantes, rolando pelas ladeiras abaixo, por entre as casas anãs, varrendo, como um furacão, as ruas onde os grandes sobrados ressoam, batendo e ricocheteando nas montanhas, por muito tempo aquela música sobre-humana tudo absorveu e marcou a memória de todos, nela criando uma legenda faustosa e imediatamente distante, antiga.

A matriz do Rosário, muito branca na alegria clara do sol, cantava com eles um canto de festa, tão grande, tão gigantesco que Nico Horta sentia-se invisível, perdido nele, com Maria Vitória e o cortejo nupcial que os acompanhava, pondo em fuga todas as suas pequenas resoluções e preparativos.

Olhando para a noiva, cujo véu acanhado ocultava-lhe o rosto, Nico Horta perguntava a si mesmo (...)” (NH, XCI, 364)

Com tais observações, chamo a atenção para o fato de que a passagem freqüente e extremamente sutil de uma visão para outra - quando ocorre a possibilidade de sobreposição -, e particularmente a predominância da visão que é a de uma personagem resultam num processo em que a visão do narrador, propriamente dita, se perde. Vem daí a sensação de que a realidade, em última instância, chega-nos através das personagens.

- Pensando através das personagens

Verificar que o narrador de *Nico Horta* explora o recurso da alternância de visões, predominantemente em terceira pessoa, quando então sua visão se dissolve, não dá conta de sua atuação “camuflada” no romance. Embora freqüentemente observe as personagens de fora, atentando para suas reações físicas externas, o narrador quase sempre o faz tendo em conta o que lhes passa no interior, sendo comum o contraste entre pensamentos e ações/gestos:

“Mas [Nico] vira depressa o seu engano. Quando era enfim entregue a si próprio, não tinha já o que pensar nem o que dizer a si mesmo, e passava horas absorto, tendo no rosto uma expressão miserável de animal perseguido, que não sabe de onde lhe virá o golpe, preocupado com uma idéia obscura, misteriosa. No meio de explosões de infantil alegria, profunda ruga se cavara em sua testa e os olhos perdiam o brilho, e ele se retraía para dentro de si mesmo, à procura da causa daqueles risos, e não a encontrava.” (NH, LXV, 305)

Se a visão predominante é, portanto, a de dentro, faz-se necessário ainda atentar para a maneira com que o narrador externa o que se passa no interior das personagens. São comuns comentários interpretativos - *“O divórcio entre a realidade e a sua vida [de Nico Horta] tomava agora um novo rumo, desviado da luta pela sensação de calma que lhe dera o trabalho metódico e organizado oferecido pelo tabelião”* (NH, LXV, 305) -, os quais podem sintetizar um ou mais aspectos de sua psicologia, mas não se pode dizer, quando se considera o romance no seu todo, que o narrador pretenda explicar o que lhes passa por dentro, ou seja, interpretar os questionamentos que são delas e apresentar uma versão que seja a dele. Ao contrário, a impressão é de que podemos acompanhar os pensamentos e reflexões, enfim, os estados internos

das personagens, com a mesma intensidade e conturbação com que eles ocorreram e, assim, compartilhar da angústia, aflição, excitação ou deleite resultantes de tais estados.

Na passagem que transcrevo a seguir, a maneira intensa e detalhada com que são reproduzidas as reações físicas e emocionais de Nico Horta permite que se acompanhe como ele vê o que o cerca, de um modo muito próximo do que se supõe ser a sua própria percepção das coisas. Nesse sentido, deve-se atentar para como tais reações são apresentadas - não se verifica um organização lógica do seu pensamento -, e também para a utilização de períodos longos, de vírgulas encadeadas e de reticências, os quais conferem um ritmo e uma fluência muito próximos ao do fluxo de consciência :

“Cada gesto, cada movimento seu, eram agora sinais bem claros de uma linguagem fácil e familiar a todos e, pensava sorrindo, era bastante olhá-lo para que todos os sentimentos fossem adivinhados. O desejo indistinto de dar felicidade a alguém, a aspiração indefinida de ser a origem de novas existências, o sentimento morno e abundante, de sobejo a ser repartido, criavam em seu sangue um ritmo largo, poderoso...A vida pequenina, invisível, se multiplicava à sua frente, com vertiginosa rapidez, e os fatos miúdos, que há pouco desapareciam sob seus pés, vinham agora ao seu encontro, inumeráveis diversos, de toda a parte, mais reais e mais vivos que as pessoas que se escondiam lá longe. A lembrança de alegrias perdidas, de todos os bens fugidios tinham se desvanecido em seu cérebro repousado, e na sua face se desenhava a doçura do momento das confidências, e um grande silêncio se fizera dentro dele. Parecia que alguém devia vir agora, de vagarinho, postar-se ao seu lado, rindo-se imperceptivelmente, sem se aproximar de seu corpo, intangível, sem querer ouvi-lo, para que as idéias preguiçosas e sem solução se amontoassem dentro de sua pobre cabeça, para que pensamentos confusos e vagos criassem uma zona de mistério e de reserva em sua consciência, sempre tão violada e sacudida por inquisições e interferências demasiado ásperas.” (NH, LXXXVIII, 355-6)

Uma nuance bastante marcante nas passagens em que se tem acesso à mente das personagens diz respeito ao fato de que nem sempre o narrador se mostra claramente nesse processo, o que provoca a forte impressão de que as personagens pensam sem a sua intervenção.

Sendo assim, à impressão de que o narrador pode ver com os olhos das personagens soma-se a de que pode pensar com a mente delas. Parece-me que tal efeito se deve à ausência de verbos “esclarecedores” - como “dizer”, “pensar”, “refletir”, “imaginar”, “cogitar”, etc - cujo uso, na terceira pessoa, não somente permite que se identifique com clareza quem é o sujeito da ação de pensar ou refletir, como também denuncia, inevitavelmente, a presença do narrador - “dizendo” que quem pensa ou reflete é determinada personagem e não ele.

Em algumas passagens, verifica-se a ausência de verbos desse tipo, explicando a diluição da imagem do narrador, o qual, por momentos, sugere desaparecer:

“ (Não pudera nunca explicar de outra forma a recusa súbita, aparentemente absurda, que então se erguia à sua frente, apresentada com a inflexibilidade dos muitos vencidos.)

Alguém, de muito longe, devia gritar: pare! e ele obedeceria, sem ouvir, entretanto, essa ordem...Por que recuara tantas vezes diante da felicidade vulgar, da paz oferecida, da vitória sem sangue...por que recuara tantas vezes da própria saúde de seu corpo e de seu espírito, como quem se afasta da estrada interdita, do caminho interrompido?

(E a revolta crescia dentro dele, quando, em pleno recuo, aceitava sua incapacidade para o avanço...)” (NH, XXXVIII, 247)

Após o primeiro trecho entre parêntesis, no qual o narrador tece comentários a respeito de Nico Horta, tem-se a impressão de se ter acesso direto à mente da personagem, ou melhor, aos seus questionamentos internos da maneira e no ritmo como ocorreram, como se ela fosse flagrada pensando alto, como se o narrador deixasse de ser o mediador desse processo. Deve-se também observar que o segundo comentário entre parêntesis ajuda a entender que tais questionamentos são de Nico Horta e não propriamente do narrador a respeito desse último - uma

hipótese como essa última, na ausência de quaisquer comentários ou verbos esclarecedores, seria bem possível.

Observa-se, no exemplo que se segue, que o narrador pode mostrar-se mais ou menos através do uso dos verbos “esclarecedores”, chegando ao ponto de parecer pensar com a mente da personagem:

“- É demasiado - repetiu ele [Nico] pela terceira vez, e compreendeu que ia se entregar totalmente, e a escuridão se fecharia sobre ele, em torno de sua cabeça. Seus traços, agindo livres de sua vontade, distenderam-se em um riso demente, recebendo com alegria estrangeira as sombras que deveriam tudo dominar.

Era o isolamento final, que se anunciava...

Já não tinha, há muito tempo, amizade pela sua infância, que ficara também do outro lado do muro espesso. Quando queria encontrar qualquer lembrança de si mesmo, era preciso tatear ansiosamente, como se procurasse um objeto num quarto sem janelas; sempre com a vaga apreensão de tocar em alguma coisa de vida traiçoeira e sem nome.

Era com dificuldade, lentamente, que essas sombras renovadas se abriam diante dele, dando passagem por longos túneis, para outros compartimentos onde havia também solidão.” (NH, XXVI, 225)

“Repetiu” e “compreendeu”, no primeiro parágrafo, garantem a atribuição do sujeito da ação, Nico Horta, e também denunciam a presença do narrador como mediador. Entretanto, no segundo e terceiro parágrafos, a imagem desse último dilui-se, gerando ambigüidade. Os comentários podem ser do narrador sobre o comportamento de Nico, como se flagrado pensando alto ao tentar explicá-lo, como também os de Nico sobre si mesmo. No segundo caso, quem estaria pensando alto e revendo suas atitudes é Nico Horta, cujos pensamentos teriam sido reproduzidos em terceira pessoa, exatamente da maneira como lhe passaram à cabeça; como se o narrador, apesar do uso da terceira pessoa, pensasse com a mente da personagem.

- Construindo um modo particular de perceber a realidade.

Verifica-se, em *Nico Horta*, uma grande proximidade entre a maneira como narrador e personagens percebem o que os cerca, sem o que a dissolução da imagem desse último não ocorreria tão naturalmente, o que equivale a observar que os mecanismos de diluição da imagem e também da visão/voz do narrador encontram-se intimamente ligados a um processo através do qual se procura construir e manter uma percepção das coisas que é a das personagens.

Nos momentos em que se refere às personagens em terceira pessoa, o narrador não revela ter uma consciência maior do que elas têm a respeito de si mesmas e do que as cerca, nem tampouco compreender o que lhes passa no interior a ponto de poder explicá-las ao leitor. Com isso, deve-se também entender que não faz questão de esclarecer o que realmente se passa nos inúmeros momentos de delírio ou sonho em que as personagens são flagradas. Também não fornece a exata medida do que faz parte da realidade e da imaginação ou do inconsciente delas. Como consequência, temos uma percepção do que acontece muito próxima da que tem a personagem, a qual, acredita-se, partilha conosco desse contato hipersensível com a realidade. Os capítulos LXXVI e LXXVII são bons exemplos de como isso acontece.

É preciso observar que, apesar de ter acesso ao que se passa no interior das personagens - ao menos as principais -, o narrador revela o que se poderia chamar de seu lado humano. Este deixa-se entrever nos raríssimos momentos em que utiliza o pronome “nos”, que não somente o humaniza, como também a personagem em questão: “[Nico Horta] *Deitou-se e ficou entregue à morna preguiça que nos domina depois dos grandes acontecimentos*” (NH, XXVI, 224).

Chama a atenção, nesse sentido, a frequência com que são utilizados o verbo “parecer” e expressões do tipo “como se”, os quais indicam alheamento (ver nota no. 37) e levam a pensar que o narrador participa da condição humana de nem sempre saber ao certo como avaliar ou descrever certos acontecimentos ou sensações: “*Assim ficaram algum tempo, até que Pedro, levantando-se preguiçosamente de sua cadeira, dirigiu-se para a porta, sem parecer ter percebido a presença de Nico Horta (...)*” (NH, XXVIII, 229). Outras vezes, é Nico Horta - ou qualquer outra personagem - que deixa entrever suas limitações humanas : “*O animal parecia querer dizer-lhe alguma coisa muito clara, mas a linguagem de olhar, onde pairava talvez um sorriso, era extraterrena, incompreensível de tamanha pureza.*” (NH, XVII, 206)

Não se pode deixar de notar que o uso constante de termos de alheamento revela, antes de mais nada, o que já se fazia perceber ao longo da análise apresentada: a maneira atenta com que o narrador manipula sua percepção e a das personagens e, num sentido mais amplo, a própria percepção última que o leitor tem da realidade, conduzindo com segurança o modo como se dá a sua representação.

III.2 – A hipersensibilidade dos principais “narradores”.

- Um mergulho na visão de Da. Ana.

No primeiro capítulo de *Nico Horta*, somos introduzidos no universo sombrio que constitui a fazenda do Rio Baixo, espaço marcado pelo isolamento e ameaçado pela vida que existe fora de suas fronteiras. Na fazenda, encontra-se uma casa que se assemelha a um grande sepulcro, e, nessa última, o quarto que, no capítulo seguinte, sabemos ser o de Da. Ana. Nele,

conduzidos pelo narrador, flagramos Da Ana deitada em sua cama, “*ouvindo cantar, dentro de si mesma, uma canção desconexa*”. A partir desse momento, penetramos, como por encantamento, na visão que toma conta da personagem: em torno dela, o cenário da fazenda de mineração de ferro se levanta e, nele, “*entre centelhas e chamas que se lançam para o alto e fogem*”, visualiza o vulto de seu pai. No interior de Da. Ana, vêm à tona o medo que este lhe provoca, bem como as lembranças das pancadas recebidas de seus irmãos e o abrigo buscado junto à sua mãe, que resistia ao sofrimento, resignada. Nesse cenário do passado em que os seres se animam aos olhos da personagem e também aos nossos, acompanhamos a chegada dos irmãos de Da. Ana trazendo consigo um amigo, chamado Nico. Dá-se o primeiro encontro entre ela e aquele que viria a se tornar o seu primeiro marido. Continuamos imersos na imaginação de Da. Ana na seqüência dos capítulos III-VII. Presenciamos de perto o momento em que ela comunica que se casará com Nico a seu pai, o qual pede que ambos partam para nunca mais voltar, enquanto for vivo. Sabemos ainda do relacionamento conturbado que se dá entre ela e Nico, culminando com a morte desse último, logo após estabelecerem um último contato físico. Já no capítulo VIII, Da. Ana volta a si e, com ela, “*colocamos os pés na realidade*”. Possui agora um segundo marido e está grávida; acompanhamos o momento em que dá à luz. No capítulo seguinte, sabemos que parira dois gêmeos e que se chamarão Pedro - nome de seu atual marido - e Antônio - nome do seu marido anterior. Como observei em outro momento, a narrativa não é clara quanto à paternidade dos seus filhos.

No decorrer desse mergulho no interior de Da. Ana, sabe-se que é o narrador quem conduz a seqüência dos acontecimentos que se passam numa dimensão outra, que é a da própria mente em estado alterado da personagem, os quais são narrados predominantemente em terceira

pessoa. Porém, ao fazê-lo, cola o seu olhar ao dela, e procura acompanhar como ela vê as imagens que constituem o espetáculo de fantasmagoria que a cerca. Em meio a visões que remetem ao passado de Da. Ana, o narrador procura reproduzir com fidelidade as reações nela provocadas tanto interna quanto externamente; num sentido mais amplo, encarna o modo de pensar e perceber as coisas que é o da personagem.

Tão importante quanto constatar que a percepção da realidade dá-se através de Da. Ana é atentar para o estado de percepção em que esta se encontra: trata-se de uma visão do passado que a entorpece e faz com que tenha uma consciência alterada do que se passa ao seu redor: chega ao ponto de ser flagrada falando a um ser invisível que supostamente se encontrava ao pé de sua cama (ver cap. IV).

Através do olhar hipersensibilizado de Da. Ana, estimulado pelas emoções provocadas pela sua viagem imaginária, é que sabemos do seu passado, da relação que mantinha com o seu pai, sua mãe, seus irmãos, e também com seu primeiro marido, Nico. A passagem que se segue constitui um bom exemplo da maneira intensa, extremamente subjetiva - e por vezes conturbada - como esse processo se dá:

“A figura se alonga...Alonga-se e caminha pelo terreiro, algum tempo depois. Seus pés afastam, para um lado e para outro, vagarosamente, os pedaços de pedra negra e carcomida, repugnantes como restos humanos e que, surgido ao sol, brilham em riquezas fantásticas, em reflexos de pedrarias incontáveis.

Na forja, aproximando-se cada vez mais, ela via, ao lado do grande fole roncador, o vulto de seu pai, de costas, com as grandes barbas brancas sobre os ombros, parecendo um estrangeiro. Examinava atentamente grandes esporas de ferro.

Ao seu lado, Da. Ana parou, sem saber que dizer, e até agora ela não sabia o que deveria ter dito, naquele momento. O pai pousou cuidadosamente as esporas sobre o rebordo do fogareiro, olhando-a por cima dos óculos, com seu olhar severo e muito azul.

Foram palavras balbuciadas, de uma língua estranha, que vieram à sua boca, e diante daquele espanto gelado, ela compreendia, de modo confuso, que tinha na sua frente um desconhecido, hostil, fechado. (Não, não era sua mãe a covarde, era sim aquele homem que a olhava através de pesados muros transparentes.)” (NH, III, 183)

- Os estados alterados de Nico Horta.

A partir do capítulo X, chama a atenção a frequência com que o narrador confere voz à mente da personagem que dá nome ao romance. Acompanhando de perto as reações internas e externas de Nico Horta, chegando ao ponto de parecer, muitas vezes, estar-lhe encarnado, o narrador permite que conheçamos o desenrolar dos acontecimentos, quase sempre da maneira como aquele os percebe. Pode-se, assim, considerar que Nico Horta é o principal “narrador” da história que se segue, que é, em ambos os sentidos, a sua.

Além de ofuscado pela “beleza vitoriosa” de Pedro, que contrastava com sua magreza e sua palidez, Nico Horta carrega, desde a infância, o estigma de ter recebido o nome do primeiro marido de sua mãe. Sentindo-se humilhado pelos que lhe dirigem palavras amáveis, procura aproximar-se de seu pai, acompanhando-o sempre, embora soubesse que este apenas o tolerava por motivos misteriosos. Com a morte do pai, apagam-se as lembranças da memória de Nico Horta, que se muda para a cidade. Aí, dá-se a aproximação involuntária com Maria Vitória, quando Pedro parte de volta para Rio Baixo. O contato entre o casal, no entanto, é interrompido quando Da Ana decide que ela e o seu filho Nico também voltarão para a fazenda. Nico parte primeiro, como se fugisse, e, logo em seguida, sua mãe e também Maria Vitória chegam em Rio Baixo. Pedro, sem que se saiba exatamente por que, é mandado para a casa do médico da família. Depois de um certo tempo, Nico volta para a cidade, sendo ajudado por um amigo de seu pai, o Sr. Andrade, um tabelião que lhe oferece abrigo e trabalho. É assim que conhece Rosa,

filha daquele, com quem passa a manter um contato um pouco mais íntimo. Da Ana anuncia então o noivado de Nico e Maria Vitória. Este encontra-se com Pedro, já de volta da casa do médico, mas o contato entre ambos dura pouco. Após impor a data do casamento, Da Ana anuncia que Pedro vai para a capital. Logo após a noite de núpcias, dá-se o enterro de Rosa. Nico adoece, não se sabe de que, e morre após ter dito que iria viver.

Mais interessante que acompanhar os acontecimentos principais do enredo do romance, é atentar para a maneira com que tais acontecimentos, as personagens e também a paisagem são percebidos pela sensibilidade exaltada de Nico Horta; o que torna necessário conhecer mais de perto esse que é o principal eixo revelador da realidade.

Percebe-se, ao longo da narrativa, que Nico Horta perde os pés da realidade com extrema frequência. Tomado constantemente por pensamentos involuntários e confusos, em cujas linhas divergentes se perde, Nico estabelece um relação muito frágil com aquilo que o cerca. Quando volta de um estado de alheamento em que mergulha, nem sempre o faz de todo: permanece a sua consciência alterada das coisas e dos seres. Os momentos em que a realidade se lhe impõe, ou então quando tenta voluntariamente enquadrar-se num “plano normal”, são-lhe extremamente desgastantes. É inevitável o desencontro, o descompasso entre o seu interior e o mundo concreto em que se insere. Sua “inadaptação” à realidade imediata chega a tal ponto, que Nico tem necessidade de provar sua condição de criatura viva: *“E quis bater os pés, agitar os braços, quebrar alguma coisa para provar que existia”* (NH, LIII, 282). Entra com facilidade num estado de sonho e a realidade passa a adquirir contornos sombrios:

“Nico sentia com esquisita angústia as sombras o cercarem de todos os lados, naquele alto onde se achava, e pensavam com medo no momento em que se perderia nas trevas, tendo apenas diante de si aquela outra sombra, mais escura do que as outras, porque guardava em si uma vida.

Todos os ruídos tinham cessado lentamente em torno deles, e um silêncio espesso, solene, ergueu-se do solo, perdendo-se no céu negro e pesado.

“São os meus inimigos de sempre que se acercam”, pensou ele, lembrando-se do momento em que se veria só no quarto enorme que decerto o esperava, naquela casa morta (...). (NH, XLVIII, 268).

A fragilidade dos laços que prendem Nico Horta ao que o cerca é determinante na maneira como a paisagem e também as demais personagens se impregnam de subjetividade no romance. O trecho abaixo é paradigmático de como a paisagem, no caso a cidade, é percebida pelo olhar de Nico. Mais uma vez, sabemos mais da subjetividade daquele que a percebe, que propriamente de seus contornos objetivos e imediatos.

“Ladridos abafados, um vago cantar de galo, muito longe, e depois, bruscamente, a rua se abriu a seus pés, descendo em desordem sob a luz sonolenta das lâmpadas altas e atormentadas pelos besouros e formigas-de-asa.

Nico Horta apeou depressa do cavalo, e deixou-o solto, ansioso por pisar as pedras da cidade, na certeza de que enfim se perdia entre os homens, tornando-se um deles, igual a eles.

Mas, o silêncio que se fez, logo depois da sua chegada, as casas cegas, com portas e janelas fechadas, com indizível ar de abandono, de uso, de cansaço das coisas ao luar, o deserto de sono daquela rua engolfando-se rapidamente no casario confuso, tudo subiu, lento, à sua garganta, repelindo-o com mansidão. Era como se a cidade lhe voltasse as costas com melancólico enfado, não querendo sequer vê-lo”. (NH, LI, 275).

III.III - Deixando-se levar pelas personagens.

Os dados até o momento reunidos a respeito do narrador de *Nico Horta* permitem considerar com mais atenção o modo como o romance - e particularmente a representação da realidade - se constrói num nível mais profundo.

São várias as conseqüências da “proximidade” entre o narrador - cuja imagem se dilui - e essas personagens que não conseguem prender os pés na realidade por muito tempo. Da. Ana e Nico são personagens fragmentadas - não são explicadas e muito do seu comportamento tem que ser induzido. Através do olhar destas tem-se a fragmentação das demais personagens que as cercam, e também a “deformação” da paisagem. A causalidade, nesse processo, é desmascarada. O tempo não é o cronológico e é estabelecido de forma não linear, de acordo com os estados de alheamento em que mergulham as personagens, nos quais a noção de espaço se redimensiona. O enredo irregular parece depender mais dos seres com os quais o narrador se envolve, que propriamente da condução por parte desse último. Em termos gerais, tem-se uma realidade que se configura de maneira diluída, “deformada” pela subjetividade de quem a vive, carregada de significados que ultrapassam o contexto imediato em que as personagens se inserem.

O fato de o narrador de *Nico Horta* não se mostrar muito consciente da organização da narrativa, de parecer não dominar totalmente os rumos desta, deixando-se levar pela intensidade dos seres com os quais se relaciona, merece atenção especial. Por um lado, o comportamento do narrador deixa entrever uma espécie de inaptidão para manter uma distância que lhe possibilite relatar os fatos e acontecimentos de maneira sistemática; por outro, este mantém, através de seus procedimentos, uma representação uniforme da realidade ao longo do romance.

Ao garantir que se tenha acesso à realidade através de duas personagens cuja característica marcante é a relação de hipersensibilidade com o que as cerca, o narrador possibilita penetrar-lhes a subjetividade, seus questionamentos particulares a respeito da vida e da própria existência. A exploração dessas visões distintas traz potencialmente consigo a possibilidade de conjugar percepções da realidade também distintas, mais ou menos objetivas ou deformadoras. Entretanto, verifica-se, ao contrário, uma uniformidade na maneira com que a realidade é representada. Quando o olhar é marcadamente o do narrador, sua percepção das coisas mostra-se semelhante à das personagens: a paisagem adquire contornos comuns - o tom sombrio e a antropomorfização são elementos constantes -, e as próprias personagens não são explicadas ou definidas objetivamente. Tal unidade é ainda mantida pelo olhar “deformador” das personagens secundárias como Pedro, Maria Vitória ou Rosa. Tornam-se, assim, mais evidentes as articulações do autor na manutenção dessa unidade.

Mantendo o uso da terceira pessoa a maior parte do tempo, o narrador transita com facilidade pelas personagens, dissolvendo a fronteira entre a percepção que é a sua e a que é a dessas últimas. Com isso, o próprio autor se esconde: diluindo também a sua imagem, que se perde no jogo entre as diferentes visões, parece não interferir na forma como a realidade é percebida. Provoca a impressão de que a história, em última instância, conduz-se através das personagens, embora, controlando o narrador, o faça de perto, o tempo todo. Não se trata propriamente de uma desorganização de esboço decorrente da inabilidade de Cornélio Penna, mas sim de um processo através do qual este último, manipulando o narrador, não se preocupa em controlar totalmente as personagens, deixando-se levar pela intensidade com que interagem com o que as cerca. Confere-se, assim, uma naturalidade singular ao modo como se dá a representação da realidade em *Nico Horta*. Tal procedimento, associado ao estado alterado de

consciência em que normalmente se encontram os eixos reveladores da realidade nesse romance, é responsável pela introspecção em estado profundo e intenso que constitui a sua marca principal. Não se pretende, portanto, uma análise psicológica das personagens, uma coerência no contraste entre o que pensam e como se comportam, muito menos clareza e organização no desenvolvimento dos fatos, ou uma distinção clara entre o que é realidade ou imaginação.

IV – Um narrador mais presente na “arquitetura” de *Repouso*.

A “arquitetura” de *Repouso*, quando contrastada com a dos romances que o antecedem, evidencia a necessidade de considerar sua construção de uma perspectiva que privilegie a presença mais marcante do narrador. Em *Fronteira e Nico Horta*, o “desaparecer na escuridão interior” é buscado voluntariamente, através de procedimentos específicos que permitem a diluição da imagem do narrador e, num outro nível, a do próprio autor. O mesmo pode-se dizer da diluição dos exteriores e dos aspectos físicos e psicológicos das personagens. No caso específico de *Repouso*, ocorre semelhante diluição, porém através de um narrador que se mostra mais presente no processo de representação da realidade. Daí necessidade das seguintes questões: seriam as intenções do autor realmente distintas em *Repouso*?; até que ponto os procedimentos do autor nesse romance são justificados ou fazem sentido?; seriam, de fato, contraditórios?

IV.I– Semelhanças no comportamento hipersensível de Urbano e Dodôte.

De um modo geral, pode-se dizer que, em *Repouso*, a realidade apresenta uma configuração semelhante à que se verifica nos romances anteriores de Cornélio Penna. Refiro-me especificamente à perda dos traços mais objetivos e imediatos do contexto em que se movimentam as personagens em meio à projeção de seus estados internos, tornando a realidade carregada de significados, nem sempre apreensíveis. Tomando como exemplo a representação da paisagem, nota-se que o clima de pesadelo, o tom fantástico e também a “antropomorfização” são, mais uma vez, identificáveis.

“Há muitos anos, em uma fazenda que se perdia entre grandes pedras negras e árvores hostis, que abriam os galhos famélicos, rodeada de montanhas austeras, com grandes chagas rasgadas em seus flancos possantes, de onde escorria minério podre, em ondas de lama sombria, houve um casamento triste” (R, II, 390)

Em última instância, percebemos as demais personagens, os acontecimentos e também os cenários internos e externos com Dodôte e Urbano. A “deformação” desses elementos dá-se num processo marcado pela projeção dos estados internos alterados das personagens, estes acompanhados de perto pelo narrador.

Assim como foi possível verificar na análise dos romances anteriores, as personagens centrais de *Repouso* vêm-se constantemente alheadas a tudo, comportamento esse que já se insinuava ainda quando eram crianças :

“ Apenas se ouvia o marulhar vivo e alegre das águas nascentes invisíveis, que pareciam correr por toda a parte, mas a menina [Dodôte] não via nem ouvia senão o “lá fora” de sua vida prisioneira de pequenos sonhos confusos e curtos. (R, XII, 420)

“Toda a sua infância e mocidade [de Urbano] tinham sido uma só fita cinzenta, que se desenrolara lentamente, com surda regularidade, sem que ele se revoltasse contra a sua monotonia, sem que pudesse soerguer o peso que sentia sobre seu destino, limitado desde o nascimento pela melancolia e pelo isolamento” [grifo meu] (R, XXXII, 504)

As ocasiões em que são flagrados completamente absortos, mergulhados em si mesmos, são freqüentes no decorrer da narrativa. Deixam-se perder numa atmosfera de sonho com a mesma facilidade com que se desconectam da realidade em momentos de torpor ou então de alucinação intensa. Em determinadas passagens, como a que transcrevo abaixo, sugere-se que o

desligamento da realidade é, muitas vezes, buscado voluntariamente pelas personagens - “*Com os olhos negros e sem fundo, a boca entreaberta por um sorriso injustificável, a força de viver de todo aniquilada, ele tentou deixar-se afundar em meio sono, que lhe desse a previsão da morte, no entorpecimento sinistro do abandono total...*” (R, LIV, 620) (grifo meu)

À primeira vista, o termo *voluntário* vem de encontro ao que já se tinha observado a respeito da incapacidade das personagens de prender-se ao contexto que as circunda: em outros termos, não se trataria de uma impossibilidade, mas sim de um posicionamento consciente de negação da realidade física. No entanto, ressalto que nelas sobressai a facilidade com que esse desligamento *voluntário* se dá e, no caso, o quanto o despertar de Urbano é momentâneo, indícios suficientes para que se continue insistindo na tese de que tais personagens são seres que não têm aptidão para fixar seus pés no chão; o que não significa, de forma alguma, que não consigam captar a realidade das coisas num outro nível. Na verdade, o desligamento voluntário, ele também, pode ser encarado como uma consequência dessa incapacidade de que trato: a impossibilidade de relacionar-se com o que está à volta de maneira direta resulta num processo descompassado e doloroso, de que é consequência a necessidade de fuga, de retirada voluntária de uma dimensão na qual as personagens não vêem possibilidade de se enquadrar.

No caso de Dodôte, existe mesmo um descompasso entre o que se passa em seu interior e o cotidiano em que vive, o que a torna, nesse sentido, uma desequilibrada, sem ajuste com o contexto em seu redor - “*Não vira nunca o tempo correr, não soubera distinguir as diversas fases que se tinham formado e desfeito em sua vida. As noções que adquiria não se ajustavam à realidade cotidiana, e ela jamais sentia o acordo necessário entre o que se passava fora e dentro dela, para ter equilíbrio*” (R, XXX, 498)

Percebe-se a existência de algo como uma barreira entre o interior conturbado de Dodôte - cuja intensidade e profusão não lhe permitem a compreensão do que se passa consigo mesma - e aqueles que a cercam. A impossibilidade de uma sincronia entre essas duas esferas é responsável pela sensação de não mais poder distinguir realidade de imaginação - *“Entre o mundo e sua alma erguia-se de novo o vidro deformador das almas dos outros, e sentia tão envergonhada de ter tido vontade de mostrar a alguém o que se passava em seu íntimo, sem que tivesse tido coragem de examinar o que nele se acumulava, em confusa seqüência.”* (R, XLIII, 559)

Descompasso entre realidade interna e externa verifica-se também no comportamento de Urbano, para o qual viver com naturalidade é praticamente impossível, o que vem à tona na ocasião de seu casamento com Dodôte - *“(...) pois [Urbano] não sabia que dizer, que fazer, como levantar-se dali, para onde ir, como dar uma forma qualquer a seus gestos e aos seus atos, como continuar a viver com naturalidade, ser simplesmente um homem entre os outros”* (R, XXV, 477)

À semelhança do que ocorre com Dodôte, os conturbados estados internos de Urbano - de intensa agitação moral - impedem-no de estabelecer uma comunicação sustentável com o mundo que o cerca - *“(...) a desintegração nervosa, que corroía o seu corpo como uma doença invisível, tornava sua alma sem comunicação segura com o mundo”* (R, XXI, 459).

Assim como pudemos notar em Nico Horta, verifica-se em Dodôte uma necessidade de prender-se ou enquadrar-se de alguma forma à realidade, a fim de não se perder na conturbação dos pensamentos, processo que lhe é extremante penoso e desgastante: *“Teve um estremecimento de pavor ao lembrar-se de que perdia pé, de que a loucura a cercava, e tentou firmar-se em alguma coisa que vira realmente, em fatos reais que a salvassem da alucinação de tantos*

minutos, e procurou reconstituir a mesa, que fora preparada para receber o esquife” (R, LXVIII, 688)

Se por um lado se nota que Dodôte, em determinados momentos - e temporariamente apenas - consegue prender-se à realidade externa, constata-se, por outro, que o excessivamente real constitui, ele também, uma ameaça de perdição - “ *O quarto tomou um aspecto tão excessivamente real, tão imposto pelas mãos que o tinham arrumado, que Dodôte teve medo novamente” (R, XL, 547).*

Também os afastamentos em que mergulha Urbano constituem ameaça, perda de equilíbrio e de alicerces. A necessidade de prender-se, ainda que temporariamente, ao mundo físico fica clara quando se observa o quanto um simples movimento de cabeça torna-se vital, um meio de a personagem fixar-se à dimensão mais palpável do contexto em que se encontra, possibilidade de alívio, ainda que provisório: “*Voltava a cabeça ora para uma ora para outra, e esse esforço lhe fazia bem, porque o movimento físico substituíra a agitação moral que o fizera fugir de si mesmo o dia todo, para bem longe de sua personalidade em contradição consigo mesma” (R, XXXIV, 516)*

É preciso ainda acrescentar que essa relação particular com a realidade, verificada no comportamento das personagens de *Repouso*, faz-se também perceber pelos diálogos entrecortados e muitas vezes indecifráveis que caracterizam tal romance, como também toda a obra de Cornélio Penna. Num sentido mais amplo, perpassam tais diálogos a impossibilidade de compreensão de si mesmas e do outro, e a dificuldade de comunicação, as quais, se estimulam o isolamento/emuramento psicológico em que se vêem constantemente mergulhadas as personagens, tornando-as cada vez mais voltadas para si mesmas diante da ausência de interação direta com o outro, não deixam, elas também, de se mostrar como consequência do

comportamento peculiar em relação à realidade física de que trato. Em outros termos, revelam-se traços externos, sintomas do comportamento de seres para os quais a comunicação direta e segura com o que os cerca é impraticável, distanciamento que lhes é inerente e fundante.

Permitindo acesso à mente de Dodôte e Urbano, o narrador anônimo transforma-as nos principais “narradores” desse romance, que, à superfície, trata de um relacionamento conturbado entre seres semelhantes em seu relacionamento com o mundo e seus dramas existenciais. Decorrência de uma aproximação determinada por um acordo entre famílias, o casamento ente Dodôte e Urbano chega a ser visto por este como uma possibilidade de divivir suas dores e suas aflições. Revela-se, no entanto, uma mentira, prisão que os sufoca e os torna mais distantes. Em meio a essa conturbada união, acompanha-se a decadência física e mental de Urbano e também de sua farmácia, embora não haja clareza quanto à doença que o aniquila aos poucos até a morte. Quanto a Dodôte, percebe-se grávida num momento em que é praticamente tida como morta, e em que a decadência de sua família culminava com a venda da fazenda do Jirau, de cujo trabalho outrora cuidaram sua mãe e seus avós. Seu bebê, visto como um elo na cadeia que Dodôte julgava rompida, nasce com as pernas atadas.

IV.II- Particularidades do comportamento do narrador.

- Um narrador “mais presente”.

A relação que se estabelece entre o narrador e as personagens centrais de *Repouso*, Dodôte e Urbano, assemelha-se à que se verifica em *Nico Horta*: aquele pode observá-las de fora, atento a seus gestos e olhares, como também penetrar-lhes o interior, acompanhando seus

pensamentos de perto, e também o seu olhar, como se nelas encarnasse. A exploração de diferentes visões é também aí marcante, sendo possível, por vezes, haver uma sobreposição, sem que se possa afirmar se o olhar/ a visão é propriamente do narrador ou de uma determinada personagem. Mais uma vez, tem-se o contraste entre estados interiores e gestos exteriores, tão comum nos romances do autor, ainda que não exista, nesse processo, propriamente uma intenção de elucidar ou explicitar a verdade interior das personagens.

Os mergulhos internos em que os pensamentos das personagens são dramatizados e em que a imagem do narrador se dilui são também comuns em *Repouso*. Em *Nico Horta*, como vimos, o narrador tem sua imagem freqüentemente diluída em meio aos pensamentos, aflições e questionamentos profundos das personagens, possibilitando assim acompanhar o fluxo intenso em que eles se dão, sem que se note, muitas vezes, a sua presença. Em *Repouso*, por sua vez, ele se mostra de um modo geral mais presente na mediação desse processo. Ainda que forneça constante acesso ao que se passa na mente das personagens, o narrador com freqüência o faz mantendo uma certa distância, mostrando-se mais como intermediário: localizando-se extremamente próximo às personagens, o narrador, com muita sensibilidade, permite que se acompanhe o que lhes vai à mente de uma maneira, pode-se dizer, mais “controlada”, a partir de uma versão sintetizada/sumarizada do que se passa em seu interior. É o que ocorre com Dodôte na seguinte passagem, na qual não se tem propriamente acesso ao fluxo dos pensamentos da personagem:

“Dodôte pensava, e suas idéias acompanhavam o ritmo do andar, como lhe tinha sido difícil viver com a ausência de exaltação que a fizera morrer aos pedaços, lentamente. Talvez agora esse sentimento divino surgisse e queimasse o seu sangue. Caminhava absorvida por um sonho novo, e não sentia o

cansaço do esforço da subida, porque o destino a ultrapassava agora. Já não o arrastava atrás de si, como um peso morto” (R, XVI, 432)

A sensibilidade e a riqueza de detalhes com que o narrador traz à tona o interior das personagens, aliada ao fato de que não pretende explicá-las - nem demonstra poder fazê-lo -, permite considerar que, apesar do distanciamento a que me refiro, continuamos a ver/sentir a realidade através das personagens. Em outros termos, não é imprescindível que a imagem do narrador se perca em meio a longos e intensos mergulhos, entre os pensamentos desordenados das personagens, para que a “deformação” da realidade pelo olhar dessas últimas aconteça. É, portanto, indiscutível a importância desse comportamento peculiar já chamado de “inaptidão para a realidade” no processo de representação da realidade, também em *Repouso*.

Ao possibilitar acesso à mente das personagens sem que haja necessariamente a reprodução intensa do fluxo de seus pensamentos, os rumos da narrativa se perdem com menor frequência, já que o distanciamento do narrador permite-lhe conduzi-la com maior firmeza, sem que sua imagem se perca em meio a longas seqüências de mergulhos interiores, nos quais, em *Nico Horta*, “perde-se o chão da narrativa” com facilidade. A narrativa de *Repouso* adquire, assim, um andamento *relativamente* mais seguro.

Como já se observou, a deformação da paisagem em *Repouso* ocorre de maneira semelhante à dos romances anteriores, podendo se dar através da exploração da visão das personagens, como também do olhar que é particularmente o do narrador, trazendo como conseqüência a diluição.

A diluição dos exteriores em Cornélio Penna normalmente decorre de dois fatores: do olhar que projeta sobre os exteriores estados internos conturbados, e/ou da pouca frequência com que se volta o olhar para eles. Também em *Repouso*, tal diluição é marcante. Entretanto, verifica-

se uma nuance particular: o olhar do narrador e também o das personagens volta-se com maior frequência para a realidade externa - e o narrador, em *Repouso*, revela-se mais presente quanto a esse aspecto. Apesar de, ao fazê-lo, personagens e narrador “deformarem” os traços mais imediatos do contexto em que se inserem - o que pode ocorrer em maior ou menor grau -, acabam, num certo sentido, por recompô-lo, dando a impressão de que nesse romance perdem-se de vista os exteriores com menor frequência.

Enquanto o olhar “deformador”, no que toca as personagens, justifica-se pela maneira peculiar como se relacionam com a realidade, característica que lhes é fundante, entender a razão do olhar do narrador requer considerações mais atentas. Uma leitura cuidadosa do romance permite perceber que a presença mais constante do narrador na recomposição/ “deformação” dos cenários revela-se um importante mecanismo pelo qual se mantém o tom sombrio do romance, este sendo igualmente marcante na composição de personagens e cenas:

“(…) *E de novo se recompôs o quadro todo composto de linhas esfumadas, iluminado por uma luz espectral que entrava de mansinho pela janela, e onde se distinguia vagamente o vulto de uma mulher ainda moça e pálida, sentada na grande cadeira de pau preto, com o espaldar muito alto passando acima de sua cabeça de cabelos quase tão escuros quanto a madeira, e que fazia, com gestos medidos, um interminável trabalho*” (R, XVIII, 448)

Em termos gerais, o comportamento particular do narrador de *Repouso* permite que se cogite sobre as seguintes hipóteses: a de que a própria extensão do romance teria demandado procedimentos que lhe permitissem - e, num outro nível, ao autor - conduzir a narrativa com maior segurança, e também a de que este pode não ter tido a intenção de chegar ao nível de abstração quase absoluta de seus romances anteriores. Analisando os romances de Cornélio Penna em seu conjunto, percebe-se um *continuum* em que cada novo romance revela-se

relativamente mais preso à realidade externa que o anterior. No entanto, a hipótese de que o autor teria buscado progressivamente uma relação mais direta com essa realidade parece pouco provável, mesmo porque o caráter fortemente introspectivo dos seus romances, em última instância, se mantém; não obstante se tenham detectado nuances particulares nas estratégias utilizadas para tanto.

De qualquer forma, sendo os longos mergulhos internos com mente dramatizada menos freqüentes em *Repouso*, nos quais os traços mais objetivos e imediatos da realidade perdem-se com facilidade em meio às projeções internas das personagens, a intermediação mais presente do narrador torna-se compreensível: permite-lhe entrar e sair das personagens com maior segurança, assegurando o clima sombrio do romance através de intervenções que visam a recompor cenas e cenários - enfatizando-lhes o tom sombrio -, mantendo assim a realidade deformada de modo uniforme, sem que haja um contraste entre a visão das coisas que é a sua e a que é a de uma personagem. Trata-se, como parece, de um mecanismo de compensação através do qual o narrador mantém o caráter relativamente uniforme do romance: menos freqüentes os longos mergulhos internos deformadores da realidade, maior a necessidade de atuação do narrador para manter o seu caráter deformado, o que fica particularmente claro no capítulo XVIII, por exemplo.

- O uso de verbos e marcações esclarecedores.

Um elemento diferenciador em *Repouso* chama a atenção de Fausto Cunha: o fato de monólogos, reflexões e momentos introspectivos serem quase sempre acompanhados de um

verbo esclarecedor do tipo “pensou”, “refletiu”, etc , ou de procedimentos como “de repente”, “depois”. Relembrando suas palavras:

*“Esses recursos estilísticos dão por fim a sensação de que o romancista está manipulando seus personagens, ordenando-lhes que ora façam isso ora aquilo, ou então contando com minúcia os movimentos externos e internos, o que pensaram, o que sentiram, o que desejaram. E sobretudo como se tivesse a preocupação de não deixar margem à que o leitor se confundisse julgando que a reflexão, a atitude de tal ou qual personagem sejam as do autor, isto é, confundisse a introspecção com o texto do livro, quando todo este é apenas introspecção e quando todo o romance decorre dentro de um plano anterior- evocativo ou introspectivo, quer direto quer indireto, seja o escritor o narrador neutro e laborioso, seja a própria encarnação do personagem, situe-se, ou não, dentro de uma só figura e analise as demais por intuição ou transposição”*¹¹⁵

Como se pode perceber, Fausto Cunha relativiza os efeitos obtidos com tais recursos estilísticos, uma vez que teriam como fim evitar que se confundissem introspecção e texto do livro, quando esse último, ele mesmo, é apenas introspecção. Nas suas palavras, tais procedimentos reforçam ainda mais a “dualidade ou dubiedade” da construção de *Repouso*, “aquela dor de montagem - a dor em câmara lenta - que confere às vezes ao romance não somente um ar de engonçamento como ainda de vacilação e insegurança”¹¹⁶.

O uso dos procedimentos esclarecedores de que trata o crítico encontra-se, como penso, estreitamente ligado à presença mais marcante do narrador na condução de *Repouso*, revelando, assim, mais uma faceta do comportamento diferenciado desse último.

Particularmente quanto ao uso mais recorrente de “verbos esclarecedores”, tem como consequência o fato de o narrador mostrar-se com maior frequência. Quando esclarece quem é o

¹¹⁵CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 137.

¹¹⁶Ibidem.

sujeito da ação de pensar, refletir, etc - evitando, com isso, a sobreposição de pensamentos e vozes -, sua presença se faz inevitavelmente mais perceptível, como marcador dessas ações. Também revela-se, nesses momentos, mais distante das personagens, aparentando estar mais consciente da história que quer contar, já que se perde com menor frequência em meio ao fluxo dos pensamentos daquelas.

As observações de Fausto Cunha deixam entrever ainda uma nuance particular da utilização dos verbos esclarecedores por parte de Cornélio Penna. Trata-se de uma marcação insistente e sistemática quanto às entradas e saídas das personagens de seus momentos de alucinação, sonho ou delírio, o que, à primeira vista, poderia levar a crer que em *Repouso* realidade e imaginação se encontrariam mais delimitados¹¹⁷:

“Como sempre, ela, que voltava à superfície de si mesma com esforço, chamada pelas batidas autoritárias da bengala da velha senhora, teve, mesmo assim tempo para dar uma ordem às suas mãos (...)” (R, XVIII, 447) (grifo meu)

“[Urbano] Voltou-se para o lado onde um ruído se produzira, e o despertara momentaneamente de sua consciência” (R, LIV, 620) (grifo meu)

Analisando o efeito dessas marcas, tendo em vista agora minhas considerações a respeito da relação entre Urbano e Dodôte e a realidade que os cerca, percebo que são pouco eficazes quanto à definição de fronteiras entre o real e o imaginário. Para ser mais claro, a possibilidade de se saber quando as personagens mergulham ou retornam desses estados alterados de consciência mostra-se pouco esclarecedora, sobretudo quando se atenta para o fato de que os

¹¹⁷Observo que marcações desse tipo também se encontram nos romances anteriores do autor. No entanto o que chama a atenção em *Repouso* é justamente a sua sistematicidade/regularidade.

laços que prendem as personagens à realidade externa são, por si sós, extremamente frágeis. Mais ainda, a própria noção estreita de realidade, quando considerada sob o ponto de vista de Dodôte e Urbano, é questionável. Como pudemos perceber ao analisarmos seu comportamento, existe mesmo uma barreira entre tais personagens e o ambiente em que vivem: por mais que se esforcem e consigam a ele prender-se, é inevitável sua “deformação”. Como consequência, tem-se a perda constante e inevitável dos limites entre o “real” e imaginário, entre objetividade e subjetividade. Tudo leva a crer que a intenção do autor não foi exatamente a de delimitar realidade e imaginação, mesmo porque ao utilizar tais procedimentos o narrador só faz ressaltar a impossibilidade dessa delimitação, já reforçada, inclusive, na caracterização das próprias personagens.

Observando-se com atenção o uso mais freqüente de verbos e marcações esclarecedores em *Repouso*, verifica-se que se encontra atrelado ao maior distanciamento do narrador com relação às personagens: o próprio ato de sintetizar o que lhes vai à mente - o que é relativamente mais freqüente nesse romance - requer a utilização de tais verbos e marcações. Sendo assim, torna-se pertinente a hipótese de que o seu uso se teria dado em decorrência do próprio posicionamento do narrador relativamente ao que se passa no interior das personagens, e não propriamente em razão de uma intenção de distinguir introspecção e texto do livro.

- A fusão de planos introspectivos.

Como bem observa Fausto Cunha, *Repouso* é um livro que se constitui de introspecção, mesmo porque decorre dentro de um plano anterior, referindo-se ao momento de introversão de Dodôte, com o qual o romance se inicia. Os procedimentos esclarecedores discutidos há pouco

permitem, em determinadas passagens, que se diga com mais segurança de quem é o olhar que se volta para as personagens, a paisagem e para os acontecimentos, e em que estado psicológico este se encontra o centro desse olhar. O caráter introspectivo de *Repouso* nem por isso se mostra consideravelmente distinto do que se encontra nos romances já analisados. Uma constatação como essa, considerada por Fausto Cunha um indício do descompasso entre os recursos estilísticos utilizados por Cornélio Penna e os seus efeitos no romance, dá margem a outra interpretação, sobretudo quando se considera o que o crítico chama de “fusão de planos introspectivos”.

Para Fausto Cunha, o método de narração adotado por Cornélio Penna - “*que se localizou no íntimo de cada personagem para uma interpretação pouco menos que supranatural*”¹¹⁸ - é responsável, em *Repouso*, por uma fusão de planos introspectivos, que, por sua vez, é em parte responsável pelo caráter hermético e obscuro desse romance. Para o crítico, a leitura atenta de *Repouso* reforça sua crença de que Cornélio Penna não escreve “*por figurinos*”. Não teria havido, segundo o crítico, uma intenção deliberada por parte do autor de provocar as fusões, “*tanto assim, que existe no livro um contraplano ou entreplano sutil que as equilibra e faz com que o romance não perca a unidade e permaneça homogêneo até certo ponto*”¹¹⁹.

O romance realmente começa quando termina. O estado de dispersão em que Dodôte, pensativa, se encontra no capítulo I de fato sugere que *Repouso* é a história de sua introversão; o que permitiria, por si só, acreditar que a visão sobre a realidade seria, em última instância, a dela, que funcionaria como filtro através do qual teríamos acesso aos fatos, às demais personagens e à paisagem. No entanto, na passagem do capítulo I para o II - quando se daria a introversão de

¹¹⁸ CUNHA, Fausto. *Forma e criação em Cornélio Penna. Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p.136.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 136. (grifos do autor)

Dodôte – é o narrador quem assume os rumos da introversão/narrativa: a voz principal é a sua e Dodôte é referida como uma terceira pessoa (é vista de fora, num primeiro momento). No decorrer do romance, o narrador acompanha Dodôte mais de perto, encarnando na personagem, dando acesso à visão das coisas que é dela. O mesmo acontece com Urbano e personagens secundárias, como o professor. Logo, quando se trata da introversão de Dodôte, não se deve com isso acreditar que a visão do que cerca as personagens seja necessariamente a sua: o narrador continua intercalando visões ao longo da narrativa. Os mergulhos no interior de Dodôte, de Urbano ou de uma outra personagem dão-se pelas mãos de um narrador que se movimenta com naturalidade através delas, o que proporciona um equilíbrio entre o próprio plano introspectivo anterior e mais amplo – que é o da introversão de Dodôte – e os planos introspectivos das demais personagens, sem que, com isso, haja propriamente uma “fusão”: ela é evitada pela tomada de voz inicial do narrador.

IV.III - Uma questão de equilíbrio.

Da análise de *Repouso*, foi possível constatar que nele é também marcante o caráter profundamente introspectivo dos romances anteriores de Cornélio Penna. Outros pontos de contato são ainda a “deformação” da realidade pelo olhar de narrador e personagens, resultando em sua diluição, a qual atinge outros aspectos como a temporalidade, a causalidade e o enredo - este talvez comparativamente mais regular, devido à condução mais presente do narrador -, como também as próprias personagens. Considerando-se, por sua vez, as particularidades de *Repouso*, verificam-se nuances específicas na atitude do autor no que diz respeito ao narrador, este freqüentemente mais distante das personagens, mais presente, com seu olhar, na “deformação”

da paisagem e na composição das cenas, assegurando assim o clima sombrio do romance. Tais constatações incitam que se questione até que ponto as articulações do autor fazem sentido nesse romance.

Na visão de Fausto Cunha, como foi possível perceber, tem-se mesmo um descompasso entre as supostas intenções de Cornélio Penna e os efeitos dos recursos estilísticos utilizados, o que justificaria o que chama de “dor de montagem”, reflexo da falta de aptidão do autor para as técnicas do romance. O que parece incomodar o crítico é a suposta tentativa frustrada de Cornélio Penna - consciente ou não - de se enquadrar nos moldes do romance mais tradicional.

Embora não explicita, no artigo referido, o tipo de romance (psicológico) utilizado como parâmetro para tecer comentários sobre tal descompasso, é possível acreditar, pela contra-mão, que Fausto Cunha tem em mente um romance em que os exteriores e sobretudo as personagens são compostos com maior clareza, possibilitando uma compreensão mais consistente da psicologia dessas últimas, no qual introspecção não se confunda com o próprio texto.

É preciso ressaltar, no entanto, que nenhum dos romances anteriores de Cornélio Penna se enquadra nesses moldes. Em todos eles, verificaram-se indícios da intenção do autor de construir uma realidade, como vimos, marcada pela diluição e pela fragmentação. Sendo assim, resta-nos perguntar se o autor de *Repouso* teria tido de fato a intenção de tornar as coisas mais claras.

As atitudes do narrador mostram-se extremamente reveladoras quanto a essa questão. Apesar de marcar com maior frequência os mergulhos internos das personagens e facilitar, com o uso de verbos esclarecedores, que se saiba quem é o sujeito de uma determinada ação de pensar, refletir, etc, é preciso atentar para o fato de que não pretende esclarecer a sua psicologia, nem mostra poder fazê-lo. Em outros termos, não revela, através do seu comportamento, qualquer

intenção do autor de evitar a diluição da causalidade no romance. Além disso, apesar de conduzir a narrativa com um maior distanciamento e de forma mais evidente aos olhos do leitor, o narrador não estabelece uma sequência cronológica clara para os fatos e acontecimentos; “deforma” exteriores e cenas, assegurando o clima sombrio do romance, e, se o enredo mostra-se relativamente mais regular pela presença mais evidente do narrador em sua condução, não se pode afirmar que tivesse propriamente a intenção de evitar a sua fragmentação/diluição.

Considerando a análise de *Fronteira* e *Nico Horta*, pode-se dizer que em cada um deles identificam-se procedimentos particulares, no que diz respeito à relação do autor com o narrador e as personagens. No processo de verificação de tais nuances, foi possível também reconhecer uma coerência entre as intenções daquele e os meios utilizados para se comunicar com o leitor. Em *Repouso*, como procurei mostrar, distanciamento do narrador e utilização de procedimentos esclarecedores encontram-se estreitamente ligados, os quais revelam não exatamente uma intenção de aproximar-se do romance tradicional, mas sim uma tentativa de obter uma realidade “deformada”, como é comum em Cornélio Penna, porém através de procedimentos particulares, que fazem sentido dentro da estrutura narrativa desse romance.

Seção IV

I - O caráter excepcional das personagens

Parece haver um consenso por parte da crítica quanto ao caráter excepcional das personagens de Cornélio Penna. Aos olhos de Massaud Moisés, são seres “*esquivos e incorpóreos*”¹²⁰, ao passo que, para Oscar Mendes, “*são criaturas semi-loucas e absurdas*”, “*seres estranhos e fantásticos, mais símbolos e abstrações, muitas vezes, que criaturas humanas*”¹²¹. Luís Bueno as enxerga como “*criaturas de exceção, com uma vida interior tão profusa quanto estéril*”¹²².

As personagens de Cornélio Penna possuem uma particularidade que acredito ser em grande parte responsável pelo estranhamento que provocam: são, antes de mais nada, seres atormentados. Atentando-se para o que a crítica já disse a esse respeito, percebe-se que são várias as possíveis causas atribuídas às aflições por que passam.

Em *A perversão do trapezista*, Luiz Costa Lima aponta como uma de suas características centrais a incapacidade de viver o presente: “*O presente, a vida presente é carregada como alguém que tivesse feito da culpa uma corcunda, daí tomada como usufruto de um prazo de tempo a que os personagens não tem direito*”¹²³. Antônio Cândido e José Aderaldo Castello voltam-se para o passado em que mergulha Cornélio Penna e observam que, em dado momento, parece recair sobre as personagens “*uma punição inexorável, uma cadeia de elos*

¹²⁰MOISÉS, Massaud. *A literatura através dos textos*. 19ª ed., São Paulo: Cultrix, 1996, p. 514.

¹²¹MENDES, Oscar. *Dois romances de Nico Horta. Seara de romances*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982.

¹²²BUENO, Luis. *A intensidade do pecado. Folha de São Paulo, Mais!*, São Paulo, 29 dez 1996.

¹²³LIMA, Luiz Costa, *A perversão do trapezista - o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago: Secretaria da Ciência, Cultura e Tecnologia do Estado, 1976, p. 89.

formada através do tempo, que afinal se fecha, aprisionando definitivamente as pessoas”¹²⁴.

Guido Bilharinho revela uma leitura mais radical ao considerar que a obra de Cornélio Penna se estrutura a partir da questão da decadência de classe. Como evidência, o crítico aponta o próprio “*universo fechado, isolado da dinâmica de uma sociedade em movimento*”, no qual “*a lenta e dolorosa agonia dos seres até o seu completo desaparecimento*” seria decorrência da perda de seu papel na “*direção do processo econômico social*”¹²⁵. Mais ainda, acredita que a decadência de classe é responsável por características marcantes nas personagens de Cornélio Penna, como a incompreensão do mundo, a incomunicabilidade com o outro, e também a solidão e a angústia.

Enfocando as aflições dos seres cornelianos por um viés religioso, Adonias Filho considera que todos eles se encontram sob uma única identidade, a humildade, que considera o primeiro aspecto nu do coração humano violado por Cornélio Penna. Como sustenta o crítico, “*pela primeira vez em nossa ficção, o coração humano deixou de ser uma causa sentimental para transformar-se na tragédia fatal que envolve as criaturas de Deus*”¹²⁶. De opinião semelhante, Maria Aparecida Santilli refere-se às aflições das personagens como “*Os vários degraus da luta ascensional através da humildade, da dor e da renúncia*”, que, como observa, “*alcançam patamares de paz, de tranquilidade que refazem os espíritos extenuados para as batalhas subseqüentes*”¹²⁷. Já Luis Bueno, numa leitura também católica, acredita que as personagens de Cornélio Penna vivem um clima intenso de pecado - “*pecado da incapacidade de*

¹²⁴CÂNDIDO, Antônio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença na literatura brasileira*. 2ª. ed., São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967, vol.III, p. 326.

¹²⁵BILHARINHO, Guido. O universo fechado de Cornélio Penna. *Minas Gerais. Suplemento Literário*. Belo Horizonte, no. 197/ano V, junho 1970.

¹²⁶ADONIAS FILHO. O coração violado. *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958, p. 37.

¹²⁷SANTILLI, Maria Aparecida. Angústia e fantástico no romance de Cornélio Penna. *Revista de Letras*. Assis: Editora da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1964, vol. 05, p. 163.

viver (...) não só em si e consigo, mas também com o outro e nos outros"¹²⁸, razão de tormento para as criaturas do autor.

Milliet¹²⁹, por sua vez, referindo-se particularmente às personagens de *Repouso*, sugere que as aflições por que passam devem-se à sua incapacidade de escolher um destino, acrescentando que o que as caracteriza é justamente o não realizado de suas existências. Demonstrando um olhar mais geral, Fausto Cunha¹³⁰ refere-se aos conflitos íntimos, problemas de consciência e crises espirituais que marcam as personagens de Cornélio Penna, chamando a atenção para o clima de procura e de fuga que dá o tom aos romances deste.

Não se pode deixar de observar que, ao tratar das personagens cornelianas, a crítica traz à tona, com frequência, uma questão mais específica: o fato de se encontrarem no limite entre a lucidez e a loucura. Intimamente ligada à relação de hipersensibilidade das personagens com a realidade externa, à qual têm dificuldade de ligar-se por laços firmes, esse tipo de comportamento já levou os críticos a acreditar na inaptidão para a realidade como característica dos seres cornelianos.

Os comentários reunidos acima levam a constatar que são diferentes as razões a que se atribui o caráter atormentado e excepcional das personagens criadas por Cornélio Penna. Independentemente do aspecto enfocado, tais comentários revelam ao menos dois posicionamentos distintos - nem sempre assumidos explicitamente -, embora conduzam, em última instância, a uma questão que é central: o aspecto humano das personagens. Reconhece-se o posicionamento de quem lhes ressalta o caráter fugidio e impalpável, o qual seria responsável

¹²⁸BUENO, Luis. A intensidade do pecado. *Folha de São Paulo. Mais!* São Paulo, 29 dez 1996.

¹²⁹MLLIET, Sérgio. Nota preliminar (*Repouso*) in: *Romances completos de Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 377-8.

¹³⁰CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 127.

por torná-las distantes da criatura humana, e também o de quem atribui a sua especificidade a questões profundas de ordem interior, sugerindo, por sua vez, que a sua particularidade residiria justamente na complexidade do seu aspecto humano. É inevitável, assim, perguntar por que Cornélio Penna teria escolhido como principais eixos reveladores da realidade em seus romances seres de comportamento tão peculiar, extremamente atormentados e tão ambíguos quanto ao seu aspecto humano. Mais ainda, por que teria o escritor se esforçado por construir e manter um modo de apreensão das coisas e dos seres que é particular dessas personagens?

Atravessando esses dois posicionamentos a que me refiro, ainda que implicitamente, uma questão mais específica merece atenção especial: seriam os eixos reveladores da realidade em Cornélio Penna realmente inaptos para representá-la? Além disso, o que é que se toma por “realidade” nesse processo? Questões como essas certamente nos conduzirão a uma outra de caráter mais específico: como pretendia apreender a alma de Itabira, que, como pensa, também é a do Brasil ?

II - A realidade como projeção do sujeito.

Sérgio Milliet, em seu *Diário crítico*, teceu, com perspicácia, o seguinte comentário a respeito de *Repouso*, o qual, como penso, pode ser estendido aos dois romances que o antecedem: “*Paisagens e estados de alma desenham-se num traço idêntico, pintam-se com as mesmas cores*”¹³¹. Trata-se de uma outra forma de dizer que, nos romances em questão, a personagem, ou melhor, a sua “alma”, é o eixo em torno do qual não somente a paisagem, mas também, e num sentido mais amplo, a realidade se constrói. Em decorrência da opção pela

introspecção profunda, os elementos exteriores - como as paisagens física e humana e a dimensão social -, de uma forma geral, não são compostos de maneira sistemática ou caracterizados objetivamente nos romances de Cornélio Penna¹³². A realidade, em última instância, configura-se como a projeção de estados internos das personagens. Como penso, as observações de Lúcia Miguel Pereira a respeito da projeção de estados internos sobre os objetos em Cornélio Penna explicam a configuração da realidade como um todo:

*“Suas criaturas, algum tanto esfumadas, se não reveladas através de gestos traidores de reações secretas, confundem-se entretanto com o ambiente em que vivem, só por eles se completam, ganham contornos menos imprecisos, porque os amoldam ao seu feitio, a seu estado de espírito. Simbiose que nenhuma ligação possui com os processos realistas, antes se situa no plano espiritual, as personagens se projetando sobre os objetos, estes, por sua vez, assim animados, lhes devolvendo imagens deformadas, mas expressivas, do seu eu, dos seus sonhos e preocupações que as habitam”*¹³³.

Dito de outra forma, o ponto de referência último em Cornélio Penna não é a realidade externa das coisas e dos seres, mas sim o interior do sujeito que observa o mundo e o modo peculiar como se relaciona com ele.

¹³¹ MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Editora Martins – EDUSP, 1982, vol. VII, p. 17.

¹³² São várias as pistas deixadas pela crítica literária que permitem pensar *A menina morta* como diferente no conjunto da obra de Cornélio Penna. Merecem especial atenção as fortes evidências de que a incomunicabilidade, incompreensão e hostilidade que caracterizam as relações interpessoais em *A menina morta* encontram-se determinadas pelo contexto mais imediato do sistema patriarcal-escravocrata. Tais evidências apontam para a configuração de uma problemática mais específica, distante, num certo sentido, da dos romances anteriores. De um ponto de vista mais amplo, sugere-se que, em *A menina morta*, o universo de pesadelo criado pelo autor ao longo de seus romances apresenta-se de modo relativamente mais claro. Afirmar que a realidade se configura de maneira mais inteligível ou menos deformada em *A menina morta* não constitui novidade diante do que já observou a crítica, ainda que não tenha sido conferida a devida atenção ao modo como essa realidade mais palpável foi construída pelo autor.

¹³³ PEREIRA, Lúcia Miguel. *Casa e romance (III) Escritos da maturidade*: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959). Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1994, p. 310.

Como observa Maria Conceição de P. Albergaria¹³⁴, quando se procura enquadrar os romances de Cornélio Penna em alguma corrente de pensamento ou filiá-los a algum procedimento estilístico, os mesmos tornam-se inabordáveis, sobretudo pela variedade de leituras possíveis em níveis menos superficiais. O que também significa que é extremamente difícil, dada a importância do sujeito em Cornélio Penna, classificar o modo como as personagens “deformam” a realidade dentro de um procedimento estilístico único.

Interessada em determinar o espaço literário ocupado pela obra de Cornélio Penna a partir das inovações ocorridas na arte do século XX, a autora reconhece na escrita do romancista alguns elementos pertencentes ao Surrealismo, como, por exemplo, as *Viajantes de Nico Horta e Fronteira* e sua relação com a crença na supra-realidade. Porém, como ressalva,

“(…) por ser o Surrealismo um corpo de doutrinas informado por um grupo de técnicas que exploram como manifestação do inconsciente o humor, o maravilhoso, o sonho e a loucura, expressos pelo “automatismo do psíquico”, assentado pelo “jogo desinteressado do pensamento” e interessado na livre associação de idéias, parece-nos que só de forma acidental Cornélio aflora esse modo de expressão”¹³⁵.

Para Albergaria, os sonhos apresentam-se, nos romances de Cornélio Penna, como reforços de narrativa e não propriamente como conteúdo para exploração do inconsciente; o que, aliado à total ausência do elemento humor, seria suficiente para a não inclusão dos seus romances na escola Surrealista. Observa ainda que o objetivo a ser alcançado pelo Surrealismo é o “ponto supremo”- “confluência da totalidade real/sobre-real”¹³⁶ -, o que acredita não ocorrer em Cornélio Penna. Além disso, a autora considera que o caráter de transcendência religiosa dos

¹³⁴ ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. *O espaço da loucura em Minas Gerais: análise da ficção de Cornélio Penna*. Rio de Janeiro, 1982. Tese de Doutorado em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 39.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 40.

romances do escritor estaria próximo de um existencialismo cristão, contrariando a crença surrealista de que o supra-real é um princípio imanente, do qual “*vemos surgir um procedimento de revolta que proclama os valores próprios de uma realidade superior à realidade ordinária, dando livre acesso ao instinto e ao desejo e que se volta contra as formas da ordem lógica, social e moral*”¹³⁷. O discurso cornelianiano, portanto, não deve ser confundido com o surrealista, que tem como base a livre associação de idéias e a escritura automática.

Voltando-se sobretudo para os três primeiros romances de Cornélio Penna, Albergaria reconhece no modo como a realidade se configura uma aproximação com o modo expressionista de reproduzir o real deformado pela excessiva sensibilidade do sujeito. Como traço essencial do Expressionismo, a autora considera a representação da realidade em que se tem a expressão do drama interior do homem e seus estados de subjetivismo através de dolorosas interrogações espirituais, visão pessoal de mundo, que se configura como a projeção do sujeito - “*Assim sendo, nada mais natural que venham à tona “o lado escuro do mundo e o mistério do amor e da morte” através de manifestações simbólicas do inconsciente, trazendo elementos insólitos e fantasmagóricos*”¹³⁸.

Rastreando traços do Expressionismo em Cornélio Penna, Albergaria encontra “*um amálgama de características fundadas sobre uma alma (não diríamos “nacional”) local-lizada entre as montanhas de Minas e nelas, e delas, se expressando com violência, angústia e solidão*”¹³⁹; embora, como esclarece, os traços expressionistas de deformação e recorte da realidade, facilmente observáveis em sua pintura, e que se encontram refletidos em sua literatura, não sejam exclusivos.

¹³⁷ Ibidem, p. 40.

¹³⁸ Ibidem, p. 45.

¹³⁹ Ibidem, p. 50.

Interessada particularmente na relação artes plásticas-literatura em Cornélio Penna, Irene Jeanete Gilberto Simões¹⁴⁰ possibilita perceber a influência do Expressionismo nos romances do autor por um viés distinto. Atenta para como neles se configura a poética do olhar, chamam-lhe a atenção a sobreposição de visões, as diferentes leituras dos objetos, a sondagem do olhar em direções diversas; esta acompanhada de reflexões interiores em que o sujeito se coloca em primeiro plano, no qual o mundo se reflete. Em termos mais específicos, sua análise volta-se para questões como a geometrização do espaço, os ângulos e as arestas, a descontinuidade narrativa (cortes e digressões), o processo de composição de imagens (olhar que focaliza ou desfocaliza, abre-se e fecha-se sobre o objeto), dentre outros.

Os estudos de Albergaria e Jeanete corroboram, assim, a idéia de que a relação entre literatura e realidade para Cornélio Penna é distinta da que norteia os escritores realistas e naturalistas, os quais, tendo reunido dados precisos sobre o real - traços físicos, de costumes, dados espaciais, sociais, culturais -, pretendem transpô-los para a literatura sem que se perca a relação de especularidade com aquele. A relação de especularidade, em Cornélio Penna, parece dizer mais respeito à alma dos seres contados por sua mãe e sua tia quando pequeno, a qual acreditava ter algo de local, de Brasil.

Se as personagens realistas e naturalistas em geral são construídas com o objetivo primeiro de registrar objetivamente a realidade, é necessário que se investigue com a devida atenção qual a construção dos seres cornelianos tomados como eixos reveladores da realidade em seus romances.

¹⁴⁰SIMOES, Irene Jeanete Gilberto. **Oficina de artista: a linguagem dos romances de Cornélio Penna**. São Paulo, 1990. Tese de Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, 237 (ver particularmente pp. 31-9).

III - Os elementos externos.

A partir do momento em que se constata que, em Cornélio Penna, a visão da realidade é alterada pela subjetividade intensa e exacerbada, é pertinente questionar sobre o reflexo dessa realidade no interior do narrador e sobretudo das personagens. Isso não impede, contudo, que se privilegie o objeto deformado, que se indague sobre como a realidade externa das Minas e de sua gente se configura nesse processo, compondo o universo específico dos romances. Trata-se, como penso, de apreender a “alma” do local, porém, por um outro viés. A pergunta que constitui o ponto de partida é a seguinte: se, através da deformação da realidade, tem-se acesso à alma atormentada das personagens, o que dizer dos elementos externos da realidade das cidadezinhas mineiras e de sua gente sobre os quais esses estados internos se projetam? Perder-se-iam por completo? Em que sentido seriam redimensionados?

Como procurei mostrar na análise dos procedimentos narrativos de *Fronteira*, *Nico Horta* e *Repouso*, o resultado dessa projeção de estados internos exacerbados e conflituosos é uma atmosfera impregnada pelo sombrio e pelo tom de pesadelo, de constante ameaça. Nessa atmosfera sobrecarregada de subjetividade identificam-se elementos que compõem um universo específico, local, que é o da paisagem física e humana das cidadezinhas do interior de Minas Gerais, que tiveram o seu auge com as riquezas trazidas pela mineração do ferro e do ouro.

Traços do jeito de ser sertanejo são capturados pelo olhar das personagens e também do narrador, ainda que as referências nem sempre sejam explícitas. Em *Fronteira*, o narrador-personagem e Maria Santa falam-se “*com a cordialidade vulgar da hospitalidade sertaneja*” (F,

IV,14), e o primeiro nela reconhece uma outra característica do comportamento local - “*Olhou-me primeiro com a natural desconfiança das mulheres do sertão, para com as pessoas estranhas que interrogam (...)*” (F, V,15). Como procurei ressaltar na análise dos romances, as personagens de Cornélio Penna revelam um comportamento peculiar em relação ao que as cerca, marcado pelo descompasso, que é responsável pelo constante estado de introspecção em que se encontram. A associação entre a introspecção e o comportamento reservado e introspectivo dos habitantes das Minas Gerais é bastante recorrente nos textos críticos que tratam da questão da mineiridade.

Sabemos mais do modo de viver do sertanejo através das cenas de costumes que fazem parte dos romances, como, por exemplo, o enterro de Maria Santa no final de *Fronteira*, e o cortejo que leva a Extrema União a Dodôte em *Repouso*. Chama a atenção a riqueza de detalhes com que são reproduzidas atitudes e gestos reveladores de um comportamento local, observável à superfície da realidade:

“(...) o enterro de Maria Santas ia ser feito simplesmente, se tinham reunido, compraram metros e metros de veludo branco e rendas de prata, tinham devastado seus jardins e quintais, e, depois de revestir com o pano precioso o pobre caixão preto, tinham carregado nos ombros, primeiro sua tampa, transbordante de lírios, logo a seguir o esquife, onde do cadáver surgia apenas o rosto, de entre as mesmas flores, e quase encoberto pelo véu e pela grande grinalda de botões de laranjeiras.

As moças e meninas, de trajas virginais, com laços de fita azul à cintura, atravessaram, cantando, as ruas da cidade (...)” (F, Epílogo, 165-6)

Se o modo de ser, os hábitos e costumes das personagens dos romances podem-se incluir no universo das cidadezinhas do interior das Minas Gerais, observa-se que também a paisagem física revela traços locais. Para citar apenas alguns exemplos, na paisagem desolada de

Fronteira, avistam-se placas que identificam minas de ouro abandonadas . Em *Nico Horta*, Da. Ana revive cenas do seu passado na fazenda de ferro em que trabalhava seu pai. No Jirau, em *Repouso*, sabe-se que as casas foram construídas de acordo com as necessidades da mineração.

Não se pode deixar de mencionar, pela riqueza de detalhes, a botica de Urbano, em *Repouso*. Pela sua sofisticação, remete aos tempos da urbanização crescente decorrente da atividade de mineração -

“Os grandes vidros, amarelados pelos anos, alguns já cor de mel, com minuciosos desenhos a negro em porcelana toda gretada, e letras azuis, muito vivas, que diziam coisas misteriosas em velho latim, nomes que deviam vir de muito longe, trabalhados por bocas desfeitas em pó, e continham plantas colhidas em vales distantes, em terras que nunca sentiria sob os seus pés. (...)” (R, I, 386)

Como os exemplos acima demonstram, existe um conteúdo informacional evidente em determinadas passagens de *Fronteira*, *Nico Horta* e *Repouso*, o que ajuda a compor a faceta mais externa da realidade local, inclusive no que diz respeito às relações interpessoais no sistema patriarcal-escravocrata, questão de que se tratará a seguir.

II.2 - As relações de poder no sistema patriarcal-escravocrata:

um universo marcado pela decadência.

Os resquícios da escravidão e do patriarcado nem sempre se fazem perceber de maneira óbvia em tais romances. No universo em que circulam as personagens, tais resquícios encontram-se por demais arraigados e incorporados aos gestos e atos do dia-a-dia para serem observados a uma distância que permita a este uma visão mais crítica. No entanto, a hipersensibilidade, que é

central em tais personagens, possibilita que, transcendendo os limites da simples observação, atinjam a realidade mais profunda desse sistema de uma forma peculiar e intensa.

Chama a atenção, num primeiro momento, a constante presença de mucamas, amas de leite, (ex-)escravos, enfim, personagens que, embora pertencentes a um passado de escravidão já longínquo, sofrem ainda a dominação de seus donos. Em alguns momentos, fazem-se perceber pelo trabalho que outrora realizaram, como ocorre na seguinte passagem de *Fronteira* - “Era uma casa feita de acordo com o cenário de montanhas que a cercavam de todos os lados, e não feito para servir de quadro e abrigo para os homens que a tinham construído com suas próprias mãos” (F, VII, 17). Nesse cenário, flagram-se momentos de dominação na relação entre D. Emiliania e suas criadas, as quais são vistas cultivando uma religião primitiva e confusa, cujos cantos pressagos soam como gemidos de bruxas. Descobre-se ainda que a antiga mucama negra é a única a cultuar Maria Santa e também a saber sobre o seu passado misterioso. Em *Nico Horta*, após o casamento deste, D. Ana parte com suas criadas e deixa Maria Vitória com uma negra já velha que lhe fazia companhia. A relação conflituosa entre escravos e senhores, que se configura de maneira latente no cotidiano das personagens, vem à tona em vários momentos, como quando a mãe negra de Nico recorda sua trajetória de sofrimento, desde os tempos de seu antigo cativo. Quanto a *Repouso*, as negras do terreiro, revelando a capacidade de prever o rumo das coisas, vêem mau agouro no casamento de Sinhá Dona, antecipando o tom sombrio e de decadência do romance. Sabe-se, por exemplo, que um criado negro fora o único amigo do irmão de Dodôte e que a antiga pajem desta sempre a acompanha, já na condição de escrava desprezada. Encontram-se ainda referências à ama de leite de Urbano, mãe preta e escrava que passara a servi-lo agora. As negras da cozinha, sempre com um agrado para Dodôte nas mãos, sofrem a opressão do olhar de D. Rita, cujas ordens não poupam nem os negros já velhos.

Acompanha-se também a dedicação daquela que fora pajem da mãe de Dodôte e sua fidelidade a essa última. São de Chica, seu nome, as histórias contadas a Dodôte quando menina.

Nesses romances, não se verifica da parte de Cornélio Penna qualquer intenção de tratar das relações interpessoais no sistema escravidão-patriarcado de maneira objetiva, muito menos de reunir elementos para exemplificar sistematicamente uma “tese” sustentada por ele. As trajetórias individuais das personagens não são projetadas para refletir com clareza as forças sociais envolvidas, ou para compor um quadro social preciso em seus aspectos históricos e sociais. Estes são recuperados com uma certa dificuldade pelo leitor, que precisa reunir elementos dispersos em vários níveis da narrativa; o que não significa, no entanto, que tais relações não sejam revividas com intensidade pelas personagens, redimensionadas pelo reflexo em seu interior.

O capítulo XXVII de *Nico Horta*, por exemplo, inicia-se com referências do narrador à inquietação provocada pela presença da viajante na fazenda do Rio Baixo, e ao clima de angústia e de suspeita entre Nico e Pedro, seu irmão gêmeo. Ao tratar dos criados e como reagiam a essa situação, o narrador observa que estes

“ se aproximavam com precaução, no receio sempre presente dos súbitos furores dos donos da propriedade, inexplicáveis para eles, agora entravam e saíam com inesperada segurança, sabendo-se invisíveis diante da preocupação absorvente dos seus tiranos.

(Nesse rápido cometário, chama a atenção o termo “tiranos”, que se refere à maneira como Nico e Pedro eram vistos pelos criados, particularmente porque o comportamento dos dois irmãos ao longo do romance, ao menos à primeira vista, revela-se pacífico, também no que se refere aos criados e escravos. A passagem acaba, assim, adquirindo dimensões mais amplas, ao

sugerir que, independentemente de quem sejam os patrões, a relação de tirania entre seres hierarquicamente distintos pelo sistema patriarcal-escravocrata é inerente ao próprio sistema.

Detendo-se agora na velha negra que se encontra na cozinha, o narrador reforça a idéia sugerida pelo termo “tiranos” ao introduzir o leitor no interior desta, enquanto ela observa os irmãos gêmeos que ajudara a criar. A visão da escrava é acompanhada de perto pelo narrador)

Na cozinha, a velha negra que os criara via e ouvia tudo com a resignação fatal de sua raça, pois ela sabia que dos senhores ela devia ter medo sempre, um terror sagrado que guardava no fundo de seu coração de mãe humilde e forte, iniciada desde a infância nos mistérios e castigos das famílias de seus donos. (grifo meu)

- Negrinha, reza direito! - dizia-lhe secamente a sinhá-moça daquele tempo, dando-lhe forte pancada na cabeça, quando não conseguia fazer sair da garganta o erre de fruto ou de espírito. (grifos do autor)

Vinham-lhe as lágrimas engolidas em silêncio, mas não podia nunca completar aquelas palavras de santo, e tinha a sensação de estar numa roda de suplício, dominada pela sinhá, que tudo tinha e devia ter, porque assim era o mundo.

(Em meio a esse mergulho no passado, a negra revive um episódio de muito sofrimento e angústia, em meio ao qual a relação das mães negras com seus filhos postiços vem à tona com intensidade)

Depois, quando qualquer daqueles meninos-deuses passava por ela, já sabia que devia fingir que não os via, e o seu desejo imenso de acariciá-los, de tirar-lhes os sapatos brutais, em contraste com os pés tão brancos, bons para serem acarinhados, disfarçadamente, como grandes flores, ao tirar-lhes as meias, o mais lentamente possível, prolongando o receio delicioso de um ponta pé atirado distraidamente ao seu velho ventre estéril, habitado apenas por fantasmas desprezados, tinha que ser guardado bem fundo.

Ela sabia que só poderia satisfazê-lo nas doenças violentas, que os derrubavam de vem em quando de seus altares.

(Como se pode perceber, através do interior da velha escrava, vem à tona com intensidade dramática a complicada relação de maternidade entre as mães de criação e os filhos que, em última instância, são dos seus senhores. Trata-se, como se sugere, de um amor que se vê impossibilitado de completar-se pela distância hierárquica entre os lados envolvidos nessa relação de extrema proximidade)

E então a sua vingança excedia todos os limites, num complicado dédalo de cuidados e de ciúmes, de prerrogativas e de precedências que nenhuma outra criada lhe disputava, mas que lhe dava um terrível trabalho para destruir e desarmar, até mesmo quando nem sequer uma sombra delas existia, tomando a sua frente.

Para seu equilíbrio era preciso conservar o terror da injustiça, da resistência ao seu amor enorme, e esse terror era transposto para uma guerra surda que descobria num simples olhar de soslaio, num comentário mal compreendido, na sua passagem para o quarto onde o doente a chamava aos gritos.

(Apreende-se, nessa passagem, uma relação marcada pela ambiguidade, que envolve amor, mas também o terror da resistência a esse amor, no qual se encontra o equilíbrio necessário através da prática de pequenas vinganças, da construção de artificios de defesa: pretende-se, através desses últimos, falsear o amor que se sente e também o cuidado e a atenção dedicados, ainda que os mesmos venham a mostrar-se por demais verdadeiros para depois serem desfeitos. Já crescidos os filhos, no caso Nico e Pedro, a consciência de que se tornaram inacessíveis é acompanhada da sensação de desengano e também da certeza de que o seu papel de protetora ainda se fará valer.)

Já homens, eles se tinham tornado inacessíveis, e a partida para a cidade trouxera-lhe um pouco de paz, pois sentira-se de tal forma sem apoio, que se entregara ao correr dos dias, como esforço de antigo naufrágio.

Agora, elas os tocava, vendo-os andar de um lado para outro, sustentados apenas por um fio que, ao partir-se, os entregaria em suas mãos, inteiramente. Sabia, por instinto, de modo confuso e triste, que tudo estava empenhado naquele esforço que os mantinha em pé. Então seria a sua vez de salvar, de recolher um dos restos, ou talvez os dois, da catástrofe definitiva” (NH, XXVII, 226-8)

A relação de comunhão impossibilitada entre mãe negra e filhos dos senhores torna a surgir no capítulo LV de *Nico Horta*, dessa vez com nuances um pouco distintas.

Entrando no “quarto dos badulaques”, Nico põe-se a revirar malas, gavetas e armários como se procurasse alguma coisa - *“Tentava, assim, enganar, distrair, o prisioneiro louco que trazia dentro de si, sempre pronto a exacerbar e ultrapassar todos os sentimentos”*. Dentre outros objetos, encontra “três medonhas gravatas”, em cujo invólucro reconhece, surpreso, suas iniciais. Apesar de reconhecer a sua letra, não se lembra das gravatas e de como as teria podido usar; deviam ser de uns vinte anos atrás, como pensa. Observando-as, reconhece uma mancha em uma delas *“(…) e os seus olhos se fixaram maquinalmente nas manchas cor de ferrugem que enfeavam de modo estranho uma delas. Aquelas manchas pareciam de sangue...”*. Nesse momento, é tomado por recordações ao ouvir uma voz que lhe provoca uma sensação agradável, como se pode acompanhar no trecho que se segue:

“E logo uma voz rouca e alquebrada, mas tão querida, tão suave como a mais linda das músicas, soou aos seus ouvidos.

- Eu me feri e manchei esta com o meu sangue - dizia a voz - e o nenen a guardará para sempre, como lembrança da velha, não é?

Quantas recordações, revoantes, bateram de chofre em seus coração, tentando sufocá-lo, e fazendo com que uma onda amarga subisse à sua garganta e aos seus olhos! Em torno dele, como as

chamas que se ateassem e se erguessem, apressadas, devoradas, surgiu forte e intacto, invasor e infinito, o amor escravo de sua mãe negra, incompreendida e desprezada, mas não vendo nem querendo ver o mal em seu despótico e pequeno senhor.

Sentiu então nos pés o contato rude das suas tristes mãos que acarinhavam sutilmente, olhando-os e dizendo com vagarosa e esquisita tristeza: que pena! que pena!...

Um dia, bruscamente, perguntou-lhe: pena por quê?

Ela quisera responder, e depois de repetidas interrogações e de alguns gritos ásperos, o menino dera-lhe com os pés um golpe seco em pleno peito caído e mole; diga: digaaa...!

Ela respondera, sufocada por um soluço guardado, com os olhos obstinadamente baixos, para não correrem as lágrimas: por isso mesmo, por isso mesmo, nenen...

Queimou-lhe ainda o coração a gota brilhante que vira nascer e correr na pele negra, engolfando-se no seio onde se apoiara pequenino. Todo o orgulhoso remorso que fizera calar-se durante vários dias, num mutismo feroz, de que saía apenas para soltar breves gritos inarticulados, de raiva para com seu irmão e com sua mãe, tornou a fechar sobre ele as suas tenazes.

Tinha querido castigar-se com minúcia exasperante, mas nada conseguira, e perdera pé muitas vezes, na revolta em vagalhões de todos os seus sentimentos, na luta negra dos mais longínquos pressentimentos com as mais próximas realidades de criança fraca e indomável. Odiara a pobre velha preta, que se vingara nele tão atrozmente de um simples gesto infantil, que reproduzira de Pedro.

E a antiga pergunta que fizera a si próprio, e que retumbara em sua mente, provocando um grande vazio, cheio de ecos sonoros, mas incompreensíveis, surgiu de novo dentro de Nico Horta:

- Por que só ele devia ser perdoado?

Todas as também antigas queixas que tivera se si mesmo, ali estavam, à sua frente, ameaçadoras e paradas, cortando como há tantos anos o seu caminho.” (NH, LV, 285-6)

Ao longo dessa passagem, percebe-se que a questão da distância hierárquica entre mãe negra e filho postiço vem novamente à tona. Ao responder a Nico “por isso mesmo”, quando este a interrogava sobre o porquê de a mesma lamentar-se, com tristeza nos olhos, enquanto o acarinhava, a ama de leite poderia estar-se referindo justamente à distância hierárquica entre ambos. Suas lágrimas justificar-se-iam pela impossibilidade de ver realizada por completo essa relação intensa de amor.

Entretanto, não se pode deixar de considerar que o ponto de vista agora é o de Nico Horta, o que redimensiona essa questão a partir de conflitos que são íntimos e seus. Como se pode perceber, a atitude da escrava é encarada por Nico como de vingança, o que confere uma nuance nova e pessoal aos comentários acima. Nico parece interpretar “por isso mesmo” como se aquela lamentasse o fato de ele ser inferior a seu irmão Pedro, mesmo porque Nico tentava imitá-lo com o golpe que lhe atinge o seio. A interpretação da atitude da escrava como vingança justificaria-se, no caso, pela relação de inferioridade que Nico estabelece com seu irmão gêmeo Pedro. Tal possibilidade de interpretação, por sua vez, é corroborada quando se recorda a visão da escrava sobre as vinganças que punha em prática para manter o equilíbrio interno dentro dessa conflituosa e ambígua relação com os filhos que criara.

As passagens envolvendo Nico e sua ama de leite são exemplos claros de como as relações no universo do patriarcado-escravidão são abordadas sob diversos aspectos e por diferentes pontos de vista nos romances de Cornélio Penna. Outro exemplo interessante é o cap. LCVII de *Repouso*, no qual Dodôte encontra-se deitada em sua cama, circundada pelo médico que a examina, Da. Rita, sua avó, e sua mãe de criação, Chica. Parecendo ignorar a presença do médico, Dodôte prende os olhos nas duas senhoras e põe-se a pensar se teriam oportunidade de ver o seu filho que estava por nascer. Como pensa, em breve a deixariam sozinha no mundo, já que estavam com os dias contados. Nesse momento, Dodôte tem a revelação de que não as tinha ouvido de fato durante a sua vida, para o que parecia já ser tarde. Fechando os olhos, relembra o caminho que, quando menina, seguia da fazenda de seus avós para a de sua tia, imaginando-o povoado dos seres dos contos de Chica.

Em meio a essas recordações, acompanhamos o momento em que, aos olhos de Dodôte, revela-se a verdadeira condição de escrava de sua mãe de leite e também os sentimentos desta com relação aos seus.

“Uma tarde elas tinham ido até o vale, e a preta não lhe dissera o que iam fazer lá, e Dodôte esperou, no fundo de seu coração, que Chica Fosse mostrar a dona do jardim, que decerto apareceria, ao chamado da voz conhecida. Mas Chica, logo que chegaram ao ponto da estrada de onde se avistava o portão desmantelado que fechava uma das entradas para o recinto murado, ajoelhou-se na terra, e rezara por muito tempo, com o rosto escondido na cesta cheia de plantas destinadas a remédios caseiros, que viera colhendo pelo caminho.

Dodôte, nunca a vira assim proceder, e não sabia por que o fazia, ficou parada, em pé junto dela, esapntada, sem compreender. Por fim, chorou muito, e as lágrimas fugiam rápidas entre os dedos, com os quais tentava retê-las. Quando a negra levantou-se, e continuaram a andar, nada disse, mas todos os sonhos lindos que habitavam lá em cima tinham fugido para sempre.

Nunca perguntara nada a ninguém, mas, uma palavra dita por sua avó a fizera compreender que se tratava do cemitério dos escravos, mandado fazer pelo primeiro senhor daquelas terras. Chica devia ter, nele enterrados, os seus pais africanos, e muitos outros de sua raça, mas até hoje não sabia se isso era certo” (R, LXVII, 681)

A angústia de Dodôte, no momento em que recorda, é intensificada pelo fato de nunca ter falado com Chica a esse respeito, nunca ter podido romper a distância que as separava a ponto de conhecê-la de fato:

“Devia perguntar-lhe agora, depois de tantos anos?

Chica, como se tivesse ouvido a pergunta, que lhe era feita mentalmente, ergueu-se e olhou para Dodôte, com o rosto cheio de sombras, em silêncio, envolta no xale de cor indefinida. Tinha a boca fechada, para que não escapasse o segredo de tristeza e revolta que guardava.

Era uma morta que a olhava...(e a dor, que estava à espreita, lampejou de novo, bruscamente, em todo o seu corpo, que se cobriu de suor frio).

Dodôte virou-se, de repente, como se fugisse de alguma coisa, e conseguiu vencer o medo insensato que sentira, diante da figura vingadora de Chica.” (R, LXVII, 681-2)

Resquícios da autoridade patriarcal não se identificam somente nas relações envolvendo os escravos, mas se denunciam nas atitudes das personagens, de diversas formas. Um exemplo constitui o casamento realizado por um acordo entre famílias conhecidas, como é o caso de Nico Horta e Maria Vitória, e Dodôte e Urbano. Em *Fronteira*, reconhecem-se traços do autoritarismo dos patriarcas na atitude controladora de Da. Emiliana com relação à tentativa de santidade de sua sobrinha, Maria Santa. A resignação de Da. Ana com relação ao seu pai é revivida em clima de alucinação em *Nico Horta*. A atitude severa e controladora que, talvez inconscientemente, esta passa a incorporar no trato com a caseira da casa da cidade, apesar de seu passado de submissão ao pai e ao marido violento, também constitui um exemplo interessante de como o peso do sistema se perpetua. Uma postura também dominadora reconhece-se em Sinhá Nalda, com relação a Rosa e Nico Horta. Quanto a *Repouso*, merece atenção a autoridade marcante e a presença sempre opressora da avó de Dodôte, Da. Rita.

O próprio clima austero e opressor das casas em que se passam as histórias de *Fronteira*, *Nico Horta* e *Repouso* merece atenção particular. Em seu interior, as personagens, e também o narrador, reconhecem marcas da autoridade patriarcal, cujo peso recai sobre as gerações presentes.

“Dodôte foi buscar uma grande e rude cadeira de braços, de jacarandá, feita toscamente, que tinha sido trazida do sertão, e onde tinham sntado tantos velhos homens austeros de sua família, cuja lembrança ficara nos cortes abertos na medeira, no puído de seus ângulos e no cansado da trama de palhinha do encosto e do assento, e colocou-a bem junto da janela da sala de visitas, que dava para a rua de Santana” (R, XVIII, 445)

Nesses romances, o tamanho das salas, o peso e a cor dos móveis, sua aspereza e rigidez, a altura das paredes e a disposição da mobília revelam muito mais que o tipo de decoração das casas em que habitaram antigos patriarcas: atestam a presença de uma herança que recai sobre as personagens e que interfere na relação que estabelecem entre si. Como acontece em *Repouso*, até mesmo os quadros na parede denunciam o “olhar duro dos patriarcas autoritários” (R, LXV, 673-4).

Nesse universo em que se multiplicam as marcas do sistema patriarcal-escravocrata, outra questão importante é a da decadência. Esta inunda as páginas dos romances e se configura de várias formas, desde os dados superficiais até a trajetória de aniquilamento interno das personagens. Na paisagem desolada de *Fronteira*, identificam-se placas que indicam minas de ouro abandonadas e montanhas em cujas encostas encrustam-se cidadezinhas decadentes, as quais remetem ao tempo em que se procuravam ouro e diamantes. Em *Nico Horta*, também se faz referência à antiga fazenda de ferro em que trabalhava o pai de D. Ana e à fazenda do pai da personagem central, sendo aí também evidentes os traços de decadência. Com relação a *Repouso*, o tom decadente faz-se perceber na trajetória da fazenda do Jirau, do seu passado de mineração ao presente de pobreza - que se evidencia com sua venda -, no esquecimento em que retorna a farmácia comandada por Urbano, nas alusões a um passado em que predominavam as jazidas de ouro e ferro.

Tais indícios de decadência não são simplesmente registrados pelas personagens ou pelo narrador, mas sim intensa e internamente vividos, de maneira dramática. Importam menos pelo que contêm de informação objetiva a respeito do passado histórico das cidadezinhas mineiras e

sua gente, que pela possibilidade de provocar nas personagens a experiência da decadência, revivida com intensidade. A seguinte passagem de *Fronteira* é paradigmática de como o tom decadente encontra-se intimamente ligado à forte impressão de mistério e de sombrio que a paisagem provoca no narrador e nas personagens cornelianos.

“Parece-me que entrei nessa cidade furtivamente, como alguém que volta da prisão para o país natal.

As montanhas negras, escorrendo chuva, apagadas pelo denso nevoeiro que sobe da terra, calçada de ferro e também negra, caminham aos meus olhos, lentamente, como em sonho sufocante.

Leio, em minha memória preguiçosa, um grande cartaz com dizeres em inglês e que aparece de surpresa na escuridão, indicando a entrada das minas de ouro abandonadas” (F, I, 9).

De modo geral, chama a atenção a maneira natural e espontânea com que os dramas são vividos e rebatem na alma das personagens de Cornélio Penna, não importando qual o estímulo provocador desse processo. As personagens mostram-se, assim, eixos reveladores da realidade cujos conflitos pessoais/existenciais se entrecruzam com aqueles determinados por um contexto histórico-social específico. Reconhece-se, portanto, uma perspectiva que, sendo social, é também histórica, remetendo à formação de Minas Gerais. Deve-se atentar que não se trata simplesmente de decadência, mas sim do contraste entre um passado de riquezas - tempos de ouro e ferro, do poder central dos patriarcas e do trabalho escravo - e um presente decadente em que os vestígios da escravidão e as atitudes soberbas e autoritárias dos que outrora detinham o poder ainda persistem. A hipersensibilidade com que o autor dota suas personagens torna-as passíveis de vivenciar com intensidade conflitos e pressões que, além de uma esfera pessoal, radicam num passado já distante, mas muito presente. A ausência de sistematicidade e objetividade no

tratamento desses conflitos e pressões que, embora latentes, vêm à tona com intensidade em momentos inesperados, leva a crer que Cornélio Penna não procurou dar à realidade uma ordem que ela não tem; tampouco conferir às histórias de sua infância uma coerência que elas não tinham.

Embora se reconheçam diferenças entre os níveis hierárquicos envolvidos nas relações interpessoais nos romances de Cornélio Penna, as relações humanas de modo geral são marcadas, num sentido último, pela incompreensão e pela impossibilidade de total interação entre os seres. O que permite considerar que os limites de tais relações transcendem o contexto histórico-social em que elas se dão, atingindo um caráter mais universal/transcendental. Os próprios limites da escravidão expandem-se: de uma forma ou de outra, as personagens são escravas de seus medos, suas angústias... Algo semelhante pode-se dizer da decadência, que ultrapassa os limites do econômico e do social, atingindo o nível familiar, das trajetórias individuais, do aniquilamento existencial das personagens.

II.III - Uma alma “localizada”

Nesse universo em que tudo é sentido e revivido pelas personagens, encontram-se as chaves para se entender o que haveria por trás da opção de Cornélio Penna por seres tão atormentados e hipersensíveis, em cujas aflições o social e o existencial convivem estreitamente ligados. À medida que se acompanham os conflitos e pressões por que passam as personagens cornelianas, estas revelam uma existência marcada por questões mais específicas, que se fazem entender dentro de um contexto histórico-social determinado. Considerando-se que a alma desses seres constitui-se desses conflitos e pressões refletidos interiormente, pode-se dizer que se trata

de uma alma, nesse sentido, de traços locais. Entretanto, é necessário atentar para o fato de que a alma dos seres cornelianos, além desse aspecto, constitui-se de algo mais profundo e intrínseco, ligado diretamente ao modo como tais pressões e conflitos são experienciados. Uma questão como essa torna-se particularmente interessante quando se acompanha o estudo de Maria Consuelo de Pádua Albergaria, no qual me apoio nas considerações que se seguem.

Em *O espaço da loucura em Minas Gerais: análise da ficção de Cornélio Penna*¹⁴¹, Albergaria analisa os elementos constitutivos da ficção corneliana a partir da óptica de uma cultura mineira e conclui que a sua unidade se deve aos aspectos da “mineiridade” presentes nos romances. Suas considerações, portanto, permitem que se entenda a obra de Cornélio Penna dentro dos limites de um conceito mais amplo, que é investigado com perspicácia pela autora. Situado entre as duas tendências principais da crítica corneliana- aquela que privilegia a problemática humana/espiritual e outra que aposta numa leitura social -, o estudo proposto por Albergaria atém-se a um aspecto que, como ela mesma observa, ambas essas instâncias são unânimes em salientar: o lado sombrio, noturno e misterioso da ficção de Cornélio Penna, bem como o aspecto insólito e estranho que lhe é peculiar. Grosso modo, interessa-lhe entender o comportamento “anormal” das personagens cornelianas e sua conturbada relação com a realidade dentro dos limites da cultura mineira, numa análise que lhe possibilita reunir os elementos configuradores da “loucura” nos romances do autor.

Tomando como matriz os aspectos da mineiridade contidos em *O grande mentecapto*, de Fernando Sabino, e nas memórias de Pedro Nava - em seus quatro volumes -, Albergaria amplia progressivamente o espectro de suas considerações a respeito do modo de ser e da visão de mundo do mineiro, tendo sempre em conta os elementos que caracterizam o universo geográfico,

histórico e cultural das cidades do ciclo do ouro: os limites da mineiridade, como pensa, coincidem com os da cultura da mineração.

Para a autora, os aspectos da mineiridade presentes nos romances de Cornélio Penna configuram um tipo de comportamento específico dos habitantes das montanhas, com características próprias, “*provenientes da dimensão vertical que predomina na conformação de sua situação mesológica*”, das quais a mais universal seria “*a oscilação entre a imanência e a transcendência*”. A organização social tradicionalista fundada no modelo de família patriarcal, associada aos dados físicos - que são “*na aparência constrangedores da visão e redutores do espaço*”¹⁴² -, acrescentaria ainda elementos opressivos responsáveis por um desejo - consciente ou não- de fuga e libertação. Dessa sólida estrutura familiar e do amor à terra, que se mesclam ao anseio de liberdade do mineiro, surgiria ainda um conflito íntimo originado pela imposição restritiva da escolha, cuja não solução, como observa, permite uma aproximação com a estrutura da tragédia e dos mitos gregos. Albergaria acredita que, em Cornélio Penna, tais estruturas e sua impossibilidade de conciliação são exploradas e revertidas num estado de aporia, que, trabalhado pelo autor, encontram como solução a transcendência, via pela qual são acomodadas duas tendências contrárias e antagônicas, o que, como bem ressalta, não é suficiente para desfazer a atmosfera pesada que se mantém e não se modifica em seus quatro romances.

Especificamente quanto às personagens cornelianas e o modo como percebem a realidade, acredita que, por encontrarem-se aprisionadas no “*espaço físico e existencial, confinadas pela cultura reforçada por normas religiosas e familiares (...), deslizam para um espaço meta-real, onde o real e o ir-real confluem para a criação de uma realidade dúbia, onde*

¹⁴¹ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. **O espaço da loucura em Minas Gerais: análise da ficção de Cornélio Penna**. Rio de Janeiro, 1982. Tese de Doutorado em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁴²Ibidem. As três passagens citadas encontram-se à página 291.

convivem diferentes níveis de percepção”: “(...) Assim acrescida de dados extra-sensoriais, a percepção se exerce num universo caótico, des-figurador e des-figurado”, que, por sua singularidade, “extrapola os dados do bom senso e do senso comum, transfigurando-se num espaço cultural dotado de peculiaridades próprias: a des-construção do indivíduo e sua padronização em tipos ex-cêntricos que, nos romances, aparecem principalmente representados pelas personagens femininas” . Atenta para os extremos a que pode conduzir essa relação entre personagens e realidade, a autora observa que estas “têm uma percepção difusa e indefinida da realidade; confundem seus aspectos, intensificam suas vivências até atingirem estados patológicos, criam uma tensão máxima e vivem sob as mais diversificadas formas de pressão”

143

Seu estudo mostra-se particularmente interessante por permitir perceber que o comportamento “anormal” das personagens de Cornélio Penna - no qual se inclui o modo como se relacionam com a realidade - deve-se a conflitos e pressões que, por sua vez, fazem-se entender nos limites da “mineiridade”, dentro dos quais a questão da loucura adquire sentido particular. A loucura configura-se como insistência de “identidades” e como não alteração das “marcas” de um povo, de uma região, de uma cultura. Chama-se, assim, a atenção para o fato de que é na suposta “anormalidade” do comportamento das personagens que reside o que se pode considerar como “alma mineira”, equivalente à “alma de Itabira” a que se refere Cornélio Penna.

Reforça-se, portanto, a idéia de que a inteligibilidade das personagens reside justamente no seu comportamento peculiar - e supostamente ininteligível - , ao qual se tem acesso quando se desprende dos limites do senso comum e também de uma concepção de composição de personagem segundo o método realista e naturalista. A leitura de *Albergaria* lança luz, ainda que

¹⁴³ Ibidem, p. 292.

indiretamente, a uma questão mais específica: o quanto foi difícil para a crítica aceitar o modo como se “estruturam” as personagens de Cornélio Penna, bem como a sua maneira de apreender a alma da gente das Minas.

Pode-se considerar que Cornélio Penna, se essa tivesse sido a sua intenção, poderia ter apresentado os conflitos e pressões fundantes do comportamento da “mineiridade” de uma forma mais objetiva, organizada e racional, de modo que o comportamento das personagens demonstrasse a sua “tese” a respeito da alma da “gente mineira”, sobre a qual teria colhido informações na observação dos dados externos do seu comportamento. Entretanto, a opção do autor é pela alma captada de dentro. Sabemos que não reunia anotações em suas viagens: o material a se transformar em seus romances vem da vivência das histórias de infância e do nexa da gente das cidadezinhas mineiras. Como consequência, tem-se o fato de que a personagem, ao voltar o “olhar” para o que a cerca, constitui o seu interior em conflito constante, ou seja, a própria alma de Itabira a que se refere o autor, que se projeta sobre os exteriores e os seres. Nesse processo, as características externas mais imediatas da paisagem física e humana das Minas se diluem, o que não significa, de forma alguma, que elas se percam por completo. Ao contrário, como vimos, intensificam-se aos nossos olhos, já redimensionadas pelo estado interior de quem a ela volta o olhar.

III - Personagens interrogadoras da realidade

“Depois, cobrindo a cabeça, [Nico] resolveu isolar-se, esquecer daquela presença, que agora lhe parecia insuportável e estranha. Como pudera aceitar deitar-se ali, ao lado daquela criatura cujo rosto nem sequer vislumbrava, cujos pensamentos lhe eram completamente estrangeiros, absolutamente fora de seu alcance? Como se encontraria, pela manhã, com esse corpo que partilhara o seu leito, e que fora

para ele apenas uma prisão, um motivo de inquietação e de insônia? (...) Mas, por que estava desesperado? perguntou a si próprio, com severa impaciência. Por que não poderia dormir com a serenidade total de seu companheiro? (...) (NH, XLIX, 271)

Como demonstra a passagem acima, os seres cornelianos caracterizam-se, antes de mais nada, como interrogadores do mundo. “ - *Acaso não é o homem o eterno ser que interroga? Acaso se pode saber o porquê das coisas do mundo?*”, já observou Cornélio Penna, em entrevista a Newton Sampaio ¹⁴⁴. Pode-se acreditar que a observação atenta do real, procedimento que norteia o método realista, cede lugar à interrogação do real na maneira de Cornélio Penna apreender a experiência humana.

Como as próprias palavras do autor deixam claro, no modo como esses seres “interrogadores” se relacionam com o mundo, é inevitável deparar-se com o mistério, o indecifrável. Se as questões nem sempre se formulam com clareza, as respostas, quando há, parecem não levar a um apoio seguro: não se soluciona a contradição interna dos seres, nem o descompasso entre a realidade interior e a realidade externa; talvez porque a alma ou o ser humano sejam intrinsecamente contraditórios. Questionar o mundo, para tais personagens, não significa poder compreendê-lo, tampouco a si mesmas e ao outro. Pensam ter chegado a uma verdade sobre si mesmas e sobre o outro, mas logo deparam com a impossibilidade de fazê-lo; acreditam ter descoberto uma solução para si mesmas e logo se decepcionam; não sabem se, em alguns momentos, deliram ou têm os pés no chão. Aliás, como foi possível perceber, manter-se presas à realidade física é algo praticamente impossível.

¹⁴⁴ SAMPAIO, Newton. Rumos da inteligência nova no Brasil – De Cornélio Penna. Uma visão literária dos anos 30. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1979, p. 103. (grifo do entrevistador)

Analisando um trecho narrativo da prosa de Virginia Woolf, Erich Auerbach¹⁴⁵ chama a atenção para uma característica central no processo de criação e no estilo da autora. Trata-se da “representação pluripessoal da consciência”, que o crítico considera uma tentativa de aproximação de uma realidade autêntica (mais “verdadeira”) e objetiva, através das impressões subjetivas de uma pluralidade de sujeitos. Tem-se, assim, um processo em que a realidade é apreendida por diferentes pessoas, em diferentes instantes, o que o diferencia do “subjetivismo unipessoal”, através do qual só tem voz um único ser, geralmente muito peculiar, sendo válida somente a visão da realidade deste.

À primeira vista, particularmente nos três primeiros romances de Cornélio Penna, a realidade é apreendida pela percepção de um número reduzido de personagens, que se podem dizer centrais. Em *Fronteira*, tem-se um narrador-personagem que, em última instância, narra a si mesmo. Em *Nico Horta*, é de Nico a visão central, enquanto que, em *Repouso*, ela é conferida sobretudo a Dodô e Urbano. No entanto, é patente a sensação de que se questiona a realidade através de múltiplos pontos de vista, exigindo considerações mais atentas sobre o mecanismo responsável por essa impressão.

Apesar do número relativamente pequeno de eixos reveladores da realidade nesses romances, não se pode afirmar que a visão de mundo é restrita. No caso de *Fronteira*, verificou-se que a subjetividade do narrador-personagem confunde-se, muitas vezes, com a voz que é a do Leitor do Diário, espécie de co-autor. Nos dois romances seguintes, observou-se ser comum a exploração de visões diferentes numa mesma cena, quando nem sempre fica claro se determinada visão é a de uma personagem ou a do narrador. Observações como essas, no entanto, revelam-se insuficientes para dar conta da pluralidade da representação de consciência em Cornélio Penna,

¹⁴⁵AUERBACH, Erich. A meia marrom. *Mimesis*. 2a ed. revisada, São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, pp. 471-

cujo centro parece estar, não propriamente na pluralidade de eixos reveladores da realidade, mas no caráter cambiante que é interno às personagens.

Retomando aquelas que considero as características centrais dos seres cornelianos, relembro que a hipersensibilidade à realidade externa os torna extremamente vulneráveis a estímulos de diversas ordens, sendo freqüentes os mergulhos de profunda introspecção em que se lançam. Nesses mergulhos, o narrador não se manifesta a respeito das personagens como quem possui um conhecimento que lhe permite descrever-lhes o caráter e os estados internos com objetividade e segurança. Por conseguinte, estas não se apresentam sistematicamente estruturadas, com uma feição acabada, e sim como seres em constante (trans)formação interna. Por essa razão, reconhece-se nos seres criados por Cornélio Penna um caráter que se pode dizer internamente “cambiante”. Quando lançam seu olhar para o que as cerca, já não são exatamente os mesmos de um momento anterior, já não têm as mesmas certezas, as mesmas crenças, suas atitudes constantemente nos surpreendem. Trata-se de uma característica inerente ao ser humano, porém levada ao extremo na composição das personagens do autor.

Tem-se, através desse mecanismo, a possibilidade de apreender a realidade e atingir-lhe a “verdade” de maneira plural; porém, através de uma economia de eixos reveladores. Trata-se de uma característica marcante do processo de escrita de Cornélio Penna que é em grande parte responsável pela impressão de que as personagens atingem uma outra dimensão, tão intenso se revela o processo de questionar o mundo. Nele, deixa-se entrever a intenção do escritor de representar algo de verdadeiramente humano sobre as cidadezinhas mineiras e sua gente, sem qualquer pretensão de chegar à verdade absoluta dos seres e das coisas.

Tendo em conta que o caráter “cambiante” dos seres cornelianos depende dos estímulos externos que o intensificam, convém analisar com mais cuidado o que já se disse sobre as personagens secundárias nos romances do autor.

IV - As personagens secundárias

Como procurei ressaltar na seção anterior, verifica-se uma resistência de grande parte da crítica quanto a algumas personagens secundárias dos romances de Cornélio Penna, sobretudo aquelas sobre as quais quase nada se sabe, como é o caso da Viajante em *Fronteira*, exemplo bastante citado. Comumente encaradas como truques fáceis de mistério, tais personagens não raro são tomadas como indícios da inabilidade do autor, que não as teria explorado de modo que pudessem contribuir para o enredo dos romances.

Antes de mais nada, deve-se lembrar que o universo em que circulam as personagens cornelianas apresenta-se-nos como a projeção de estados internos conturbados de seres hipersensíveis, no qual o ponto de referência último é o sujeito que se volta para si mesmo e para o mundo. Trata-se, portanto, de um universo inevitavelmente marcado pelo mistério das coisas e dos seres, o que, por si só, requer que se questione em que medida o autor teria a necessidade de utilizar-se de “truques” grosseiros para sugerir um mistério que é inerente ao próprio ser humano. Além disso, constata-se que, nos romances analisados, não se apreende com facilidade a seqüência dos fatos e acontecimentos. Sendo assim, como analisar a importância de determinada personagem para o andamento do enredo, se é difícil definir os acontecimentos em torno dos quais este se estrutura?

De acordo com o seu relato, o narrador de *Fronteira* ouve o riso da Viajante, pela primeira vez, na ocasião da chegada daquela, quando então ela adentra a casa de Emiliana “*ainda deslumbrada e cega pelo contraste entre a penumbra e a luz da rua*” (F, XXXVII, 73). Apesar de dizer que o riso teria chegado até os ouvidos de Emiliana e Maria Santa, que estavam no local, sugerindo ainda que ambas teriam-na visto entrar, não se pode afirmar se isso de fato ocorreu. Logo à frente, no capítulo XXXVIII, tem-se uma cena intensa numa sala escura da casa de Emiliana. Estão no local esta última, Maria Santa e o narrador, além de uma mucama negra e suas amigas, quando adentra o local a Viajante, que, com o riso que lhe é peculiar, atravessa a sala e sobe a escada para os quartos do sótão. Logo após, Maria Santa levanta-se, faz o sinal da cruz e põe-se a rezar com voz abafada, ao passo que Emiliana ajoelha-se e diz, voltando-se para as negras escravas, que Nossa Senhora havia passado por ali para purificá-los com a sua presença, para que a casa não fosse manchada pelo inimigo. Como acredita ela, “*Maria teve a felicidade de recebê-la*” (F, XXXVIII, 76). Essa cena, por envolver mais de uma personagem, poderia ser um argumento para se acreditar que todos os presentes teriam testemunhado a presença intrigante e misteriosa da Viajante e também a passagem de Nossa Senhora pelo local, inclusive as escravas, que se assustam com a luminosidade que vem de fora da casa quando a Viajante abre as portas da sala, e começam a rezar depois do suposto milagre de Maria. Entretanto, verifica-se que uma conclusão como essa não pode ser sustentada. Quanto a Emiliana e Maria Santa, não se sabe se de fato viram a Viajante subir para o sótão e também se puderam ver e/ou perceber a passagem Nossa Senhora pelo local - tudo pode ter-se passado na cabeça da tia obstinada em tornar santa a sobrinha, motivada pelo fato de esta ter-se levantado para rezar. Emiliana poderia não estar se referindo à Viajante como sendo o inimigo a ser combatido, e sim

ao próprio narrador-personagem, do qual procurara afastar a sobrinha, preparada para o grande da “revelação”. Quem nos relata os fatos é, em última instância, o narrador, e, sendo assim, teríamos que confiar plenamente no seu testemunho, o que também parece não ser possível –

“Uma lenga-lenga monótona, uma espécie de oração interminável, despertou depois a minha atenção e curiosidade adormecidas, e prestei ouvidos, distinguindo com dificuldades (sic) frases soltas, entremeadas de exclamações, ditas com repentina energia, mas alternadas com perfeita regularidade”(F, XXXVIII, 76).

De um ponto de vista mais amplo, tudo pode ter-se passado na mente do narrador, através de cujo olhar, em *Fronteira*, a realidade se nos delinea de maneira fragmentada. Esse narrador relaciona-se de modo peculiar com a realidade, como já observei ser comum nas personagens de Cornélio Penna: além da hipersensibilidade que ultrapassa os limites do observável, verifica-se uma quase impossibilidade de prender os pés ao que o cerca e de enxergar as coisas objetivamente. Ainda que se suponha a Viajante ter estado lá fisicamente - ela torna a aparecer no final do romance (F, LXXXIII, 163) -, não se pode afirmar se todos teriam compartilhado das mesmas impressões do narrador a seu respeito. Se ele próprio, ao longo do relato, duvida de sua consciência a respeito dos fatos com os quais depara, quanto a nós, leitores, não podemos nunca saber ao certo quando delira e quando mantém os pés no chão.

Com isso pretendo chamar a atenção para o fato de que não cabe julgar a existência da Viajante segundo critérios de verossimilhança com os quais julgamos uma personagem ou um romance do tipo realista. Se a Viajante é, segundo os padrões do realismo, um ser absurdo, que nunca poderia existir, não o é para o narrador-personagem, para o qual ela adquire existência

plena, a ponto de estabelecer um intenso diálogo com ela nos capítulos LXI-LXIII. Em outros termos, no universo a que se tem acesso pelo narrador de *Fronteira*, a Viajante não se revela um ser incoerente ou inverossímil a ponto de ser considerado como truque para sugerir mistério. Aos olhos daquele, a Viajante existe tanto quanto qualquer outra personagem.

Há ainda outros exemplos em *Fronteira* que se “explicam” de maneira semelhante. Quanto ao “amigo de consulta” e também um certo “companheiro” do narrador, não se sabe exatamente quem são, mas que adquirem existência concreta aos olhos deste. São intensas, por exemplo, as passagens em que tal “companheiro” trava diálogo com o narrador. Quanto ao “amigo de consulta”, trata-se de um senhor que, atendendo a um sinal do narrador - que, por sua vez, observava através da janela a “consulta” de Emiliana -, vem-lhe falar e, surpreendentemente, demonstra saber sobre sua vida, sobre Maria Santa e D.a Emiliana mais que ele próprio - “*Mas como? pensava eu, como pode ser que se esteja assim tão informado sobre meus sentimentos, os mais íntimos?*” (F, XXIII, 62). Além disso, demonstra saber de acontecimentos ainda por vir, insinuando, inclusive, a chegada daquelas que poderiam mesmo ser a Viajante e a Nossa Senhora - “*E assim, poderemos comentar as coisas interessantíssimas que se vão passar por aqui...e as pessoas que estão a chegar...e talvez mesmo volte esta noite!*” (F, XXIII, 63). O modo como este senhor se move em meio aos demais consultantes até chegar ao narrador, sem se deixar perceber, levanta a suspeita de que não teria passado de uma ilusão daquele, ou então que se tratava da própria Viajante - ser sobrenatural - “travestida”. No entanto, como explicar o comentário de Padre Olímpio a respeito do “amigo de consulta”, revelando saber sobre o que fora falado entre este e o narrador? (F, XXXVI, 69).

Assim como não cabe perguntar se esse “amigo de consulta” poderia ter existido, fora da realidade específica do romance, não tem muito sentido questionar se o “companheiro” que

segue o narrador nos capítulos XLV-L seria, de fato, o hóspede do Senhor Martins - a que se faz referência no capítulo XLV -, ou então um ser totalmente criado pela imaginação daquele. Não se descarta ainda a hipótese de que não se trataria da mesma pessoa, o que é possível dada a irregularidade na seqüência dos capítulos.

As observações acima cabem também a outras personagens “misteriosas” em *Nico Horta e Repouso*. Refiro-me a um certo “ele” que se aproxima de Nico Horta no capítulo XX, e que o acompanha numa breve caminhada até o momento de despedida, no capítulo XXI; bem como à viajante esperada e recebida por Nico e Pedro - capítulos XXIV, XXV, XXVII, XXIX -, a qual acaba inclusive gerando rumores em Rio Baixo - *“Todos murmuravam que chegara a viajante, hospedada no quarto sempre fechado, e mantido em completo respeito pelos dois irmãos”* (NH, XXVII, 226). O mesmo pode-se dizer da seguinte figura com a qual Nico se depara, em momento de intensa agitação interior -

“Era muito alta, e suas vestes resplandcentes se agitavam como se tivessem vida própria. Tudo nela subia de um só lance, em linhas vertiginosas, até sua boca entreaberta, onde os dentes fulguravam. Sobre ela, soltas ao ar, seis asas enormes batiam lentamente.

Era completo o silêncio, mas de toda a sua pessoa irrompiam gritos, cânticos e vertiginosos gemidos, tão latos, tão sobrehumanos, que nada se ouvia. Contemplava alguma coisa, muito alta, e parecia manter com Alguém invisível um misterioso e gigantesco diálogo...” (NH, LXXXIII, 346).

Em *Repouso*, “alguém” murmura ao ouvido de Dodôte quando esta se encontra deitada em sua cama, esperando pelo sono (R, VIII, 405-7). Urbano, por sua vez, guiado por uma luz que vinha da capela, vai até ela e, deixando-se cair no genuflexório, vê formar-se o vulto de seu falso companheiro, sentindo *“junto de seu corpo a presença da outra figura, que o representava, também ajoelhada, também afogada em soluços, e com o rosto igulamente coberto pelas mãos*

muito longas, espreitando-o pelos dedos lívidos, de unhas muito brancas e cadavéricas...” (R, XLVIII, 584-5).

Observando atentamente os exemplos até o momento analisados, verifica-se que esses seres enigmáticos proporcionam momentos de extrema exacerbação no interior das personagens centrais, o que fica bastante claro, por exemplo, nos capítulos XLV-L de *Fronteira*, envolvendo o “companheiro” do autor do Diário. Algo semelhante pode-se dizer de personagens como a mãe-de-leite de Nico Horta e Chica, a escrava companheira de Dodôte, estas analisadas há pouco. Apesar de não apresentarem o mesmo caráter fugidivo que marca aquelas, funcionam como eixos propulsores de momentos de intensidade dramática nos romances, trazendo à tona, no caso, as relações interpessoais numa sociedade marcada pelo patriarcado e pela escravidão. Pode-se, assim, considerar que a importância das personagens secundárias em Cornélio Penna faz-se perceber, menos pela frequência com que aparecem nos romances, e mais pelas reações que provocam no interior das personagens centrais. Funcionam, de um certo modo, como mecanismo através do qual se intensifica o questionamento da realidade por parte dessas últimas: mais exaltadas se encontram, mais aptas estão para penetrar os mistérios dos seres e das coisas por ângulos diversos.

Um exemplo bastante interessante é Pedro, irmão gêmeo de Nico Horta, que, ausente em vários momentos da narrativa, não deixa de “funcionar” ao longo de todo o romance, ainda que de modo menos aparente. Nico Horta sente-se inferior e oprimido pela figura de seu irmão gêmeo, que o acompanha em seus conflitos existenciais, estruturando-lhe a personalidade. É internamente, portanto, que se verifica o papel de Pedro em *Nico Horta*, constatação que possibilita discordar de Mário de Andrade, quando observa que Pedro foi verdadeiramente

eliminado no meio do livro, tendo Cornélio Penna desaproveitado o enredo com o abandono do problema dos gêmeos, que considera o mais palpitante do livro¹⁴⁶.

V- Personagens-pessoas

Anatol Rosenfeld¹⁴⁷ observa que o que caracteriza o ser real, individual, é a multiplicidade infinita de suas determinações, das quais não dão conta nossas operações cognoscitivas, que, embora sejam capazes de atingir alguns de seus predicados, são sempre finitas. Daí o caráter infável do ser humano, sobre o qual nossa visão é extremamente fragmentária e limitada. Tratando da personagem na literatura, considera que, apesar de projetada como um ser totalmente determinado - como o é o ser humano -, não tem a mutabilidade e a infinitude das determinações destes. Sendo objetividades puramente intencionais, as personagens seriam inevitavelmente marcadas por zonas indeterminadas, embora o leitor normalmente não as note, já que se atém ao que é positivamente dado, “encobrendo zonas indeterminadas”¹⁴⁸, tendendo, além disso, a atualizar certos esquemas preparados, ultrapassando o que é dado no texto, ainda que geralmente guiado por ele. Sendo assim, como explica Rosenfeld, as personagens são mais coerentes que as pessoas reais - e mesmo quando incoerentes, revelam, pelo menos nisso, coerência. Além disso, têm maior exemplaridade - mesmo quando banais -, maior significação e, paradoxalmente, maior riqueza - em decorrência da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, “*que reúne os fios*

¹⁴⁶Nota Preliminar (**Dois romances de Nico Horta**). In: **Romances completos de Cornélio Penna**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 173-4.

¹⁴⁷ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CÂNDIDO, Antônio e outros. **A personagem de ficção**. 5a. ed., São Paulo: Perspectiva, 1976.

¹⁴⁸Ibidem, p. 33.

dispersos da realidade num padrão firme e consistente". Nas suas palavras, "As personagens, portanto, adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto"¹⁴⁹.

Ao observar que as personagens, como seres puramente intencionais e projetados por orações, revelam-se mais transparentes à nossa visão que os seres reais, Rosenfeld ressalta que isso acontece a tal ponto que se pode levar "a ficção ficticiamente às suas últimas conseqüências", refazendo-se assim "o mistério do ser humano, através da apresentação de aspectos que produzem certa opalização e iridiscência, e reinstituem, em certa medida, a opacidade da pessoa real"¹⁵⁰. Algo semelhante diz Antônio Cândido, quando considera que "O romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes"¹⁵¹.

Como já foi observado na análise dos romances de Cornélio Penna, as personagens cornelianas não se explicam ou são explicadas pelo narrador ou pelo autor. Milliet, a respeito de Cornélio Penna, considera que "o que perturba e comove é a contradição, ou melhor, o contraste, entre o gesto exterior, visível, de que podemos induzir determinadas conclusões, e a verdade interior que nos escapa. Essa verdade é que é trágica na sua essência"¹⁵². Como evidenciam as palavras de Milliet, a impalpabilidade continua sendo a característica marcante dos seres cornelianos: em meio à realidade deformada e fragmentada que se configura através do olhar destes, não é possível reunir elementos que dêem conta de um retrato psicológico preciso,

¹⁴⁹ Ibidem, pp. 34-5.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 35.

¹⁵¹ CÂNDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CÂNDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 58.

¹⁵² MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo: Ed. Martins – EDUSP, 1982, vol. VII, p. 16.

sobretudo quanto ao seu aspecto comportamental. Se é dado acesso aos seus conturbados estados internos, apenas se vislumbra a possibilidade de definir-lhes aquilo que os determina.

O modo como somos levados a percebê-las, ou seja, como seres contraditórios que não compreendem o que os cerca, tampouco a si mesmos e ao outro, nos quais não se verifica uma relação clara de causalidade entre o que lhes vai à mente e a maneira como se comportam, por si só sugere uma intenção de imitar a opacidade do ser humano. Além disso, tal procedimento se dá a tal ponto que faz com que as zonas indeterminadas dessas personagens comecem de alguma forma a funcionar, num processo intenso que resulta no seu caráter inesgotável e insondável - ainda que construído e apenas aparente. Daí a impressão de nunca podermos dar conta de suas determinações. Se a impressão de que as personagens são infinitamente determinadas é, como observa Rosenfeld, comum no romance, em Cornélio Penna essa impressão é levada ao extremo, sendo intencional e literariamente construída com o intuito de se reproduzir uma visão de ser humano como criatura que não é fundamentalmente inteligível, como bem atesta o modo como compõe e articula os eixos reveladores da realidade em seus romances. Como bem observa Antônio Cândido, ao tratar dessa “*ilusão do ilimitado*”, a natureza aberta e sem limites da personagem é uma estrutura limitada: não se trata, esclarece, de admitir um sem-número de elementos de maneira caótica, mas, ao contrário, da escolha de alguns elementos, que são organizados segundo uma determinada lógica de composição, ainda que a aparência seja a de uma ausência de lógica, como, reforço, é o caso de Cornélio Penna.

Para Antônio Cândido, uma das funções capitais da ficção é proporcionar um conhecimento mais completo e mais coerente que o conhecimento fragmentário que temos dos seres - “*Na verdade, enquanto na existência cotidiana nós quase nunca sabemos as causas, os motivos profundos da ação dos seres, no romance estes nos são desvendados pelo romancista,*

*cuja função básica é, justamente, estabelecer e ilustrar o jogo das causas, desvendando as profundidades reveladoras do espírito*¹⁵³. No caso de Cornélio Penna, conhecer mais profundamente o ser humano, como bem observou Milliet, não implica necessariamente atingir o fundo do poço na sua escavação do terreno psicológico, mesmo porque esse poço pode não ter fundo ou este não ser acessível ao nosso conhecimento¹⁵⁴. O conhecimento que se tem dos seres que Cornélio Penna cria é, em última instância, tão decepcionante, fragmentário ou limitado quanto o que temos dos seres humanos, mais próximo, assim, da própria experiência humana.

Somos levados a crer, portanto, que o caráter excepcional das personagens de Cornélio Penna deve-se, em grande parte, ao seu aspecto humano, sendo a sua infabilidade, ao contrário do que a crítica já observou, o fator primeiro responsável por essa proximidade com os seres reais; o que faz pensar que quando a crítica refere-se ao “ser humano” - do qual as personagens se afastariam - na verdade teria em mente uma visão deste determinada pelo método realista e naturalista.

Considerando-se mais uma vez a prioridade da estética realista na história da literatura e, no período dos anos 30, a forte influência do naturalismo, é possível entender melhor a dificuldade de aceitação de que se trata, a qual acredito ser uma resistência quanto a um método de composição de personagem, e, num sentido mais amplo, também de romance.

Leo Bersani tece as seguintes considerações a respeito da psicologia das personagens na literatura realista:

¹⁵³ CÂNDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CÂNDIDO, Antonio e outros. **A personagem de ficção**. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 66.

“Na literatura realista, o esforço para obter uma forma significativa privilegia uma psicologia dos personagens significativa e estruturada com coerência. Os incidentes reveladores ajudam a tornar inteligível o caráter dos personagens; os verdadeiros princípios e os fins definitivos permitem um enquadramento temporal em que os indivíduos não se limitam a existir, deslocam-se de um estágio da consciência para outro, cumprindo um destino completamente traçado.(...) A complexidade é tolerada na medida em que não põe em perigo uma ideologia para a qual o sujeito é uma estrutura fundamentalmente inteligível, que permanece inalterável perante uma história feita de desejos fragmentados e descontínuos”¹⁵⁵.

Em Cornélio Penna, palavras e gestos não podem ser interpretados com exatidão, o que, como as observações de Bersani levam a crer, vai de encontro à ideologia realista e naturalista segundo a qual o sujeito é uma estrutura fundamentalmente inteligível. Há evidências suficientes para se acreditar que Cornélio Penna pretendia mostrar que não são ou devem ser considerados naturais ou necessárias as intenções do romancista de unificar o sujeito numa totalidade ordenada: no caso específico dos seus romances, a verdade da gente mineira parece encontrar-se justamente na ambigüidade, na duplicidade e na fragmentação. Dito em outros termos, os procedimentos narrativos utilizados por Cornélio Penna conduzem à interpretação de que este entendia que a melhor “ forma” para representar as vidas incoerentes e fragmentadas dos seres das histórias que ouvia quando criança era justamente aquela que não os reduzisse a uma totalidade ordenada, objetiva e sistematicamente coerente. Preservar-se-ia, assim, a alma de tais seres e, com isso, o registro de algo de verdadeiramente brasileiro.

Pode-se dizer, portanto, que Cornélio Penna cria personagens que o método realista e naturalista não prevê, seres que não podem ser interpretados claramente numa estrutura geral

¹⁵⁴MILLIET, Sérgio. Nota preliminar (**Repouso**). In: **Romances completos de Cornélio Penna**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 378. (As palavras são do crítico, referindo-se particularmente a **Repouso**)

¹⁵⁵BERSANI, LEO. O realismo e o medo do desejo. In: WATT, Ian e outros. **Literatura e Realidade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, pp. 57-8.

psicológica ou formal. A dificuldade em aceitá-los, bem como o mundo a que se tem acesso através dos seus olhos, deve-se certamente ao fato de não proporcionarem a satisfação de contemplar seres bem organizados e, como sustenta Bersani, uma sociedade organizada. Em seu texto, Bersani defende a idéia de que, escolhendo personagens psicologicamente estruturadas, ou seja, optando pela legibilidade constante do ser humano, “ *a literatura realista e naturalista oferece constantemente à sociedade, que parece ser julgada tão severamente, o conforto de uma visão sistemática de si própria e a segurança de um sentido estruturado*”¹⁵⁶. No domínio do desejo, como acredita Bersani, encontra-se o trunfo da estabilidade social. Em Cornélio Penna, provoca-se a consciência da desestrutura, do heterogêneo, da fragmentação, dos quais se constituem as personagens e também o mundo em que vivem. Como consequência, a imagem das cidadezinhas mineiras que se delineia em seus romances distancia-se do retrato coeso pretendido pelo método realista/naturalista, o que, de certa forma, explica a dificuldade demonstrada pela crítica em tratar dos elementos sociais/locais em seus romances.

Ao tratar de uma nova posição do romancista frente à realidade, tendo como parâmetro Virginia Woolf, Erich Auerbach tece os seguintes comentários que, acredito, esclarecem a intenção de Cornélio Penna de não impor ao romance uma ordem rígida que a vida não tem :

“(...) este [referindo-se ao romancista com essa nova postura] *abandonou-se muito mais do que acontecia antes, nas obras realistas, ao acaso da contingência do real, e embora, como é natural, ordene e estilize o material do real, isto não mais acontece de forma racional e nem com vistas a levar planejadamente a um fim um contexto de acontecimentos exteriores*”¹⁵⁷.

¹⁵⁶Ibidem, p. 63.

¹⁵⁷AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2ª. ed. rev., São Paulo:Perspectiva, 1987, p. 485.

Quando se observa a articulação dos procedimentos narrativos em Cornélio Penna tendo em conta a maneira arrebatadora com que as histórias de Itabira atingiam o autor, somos levados a acreditar que a preocupação deste em não conferir aos seus romances uma ordem que a realidade de fato não tem atinge limites extremos: sua intenção parece ter sido a de preservar, na escritura de seus romances, o que tais histórias possuíam de autêntico e de misterioso, deixar que a alma de Itabira se desvelasse ao leitor de um modo tumultuoso e intenso, semelhante àquele como ele próprio a percebia.

Summary

This work aims at analyzing the reception of the literary innovations introduced by Cornélio Penna in the context of the Brazilian literature of the thirties. The focus is on the narrative procedures responsible for the way the reality is represented in **Fronteira** (1935), **Dois romances de Nico Horta** (1939) e **Repouso** (1949), which relates to a singular conception of novel in the literature of our country.

Key-words

Penna, Cornélio (1896-1958) - Brazilian novel - Realism in literature

I - Referências Bibliográficas

Obras de Cornélio Penna

PENNA, Cornélio. **Fronteira**. In: **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 7-167.

—————. **Dois romances de Nico Horta**. In: **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 179-374.

—————. **Repouso**. In: **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 385-719.

—————. **A menina morta**. In: **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 729-1296.

—————. **Declaração de Insolvência**. In: **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 1349-1351. Também publicado em *A ordem*, Rio de Janeiro, junho de 1929.

Obras sobre Cornélio Penna

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

- . O coração violado. **Modernos ficcionistas brasileiros**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1958, pp. 29-37.
- . Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de**. Rio de Janeiro. Aguilar, 1958, pp. XIII-LII.
- ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. **O espaço da loucura em Minas Gerais: análise da ficção de Cornélio Penna**. Rio de Janeiro, 1982. Tese de Doutorado em Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 317 p.
- ANDRADE, Mário de. Nota Preliminar (**Dois romances de Nico Horta**) . In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 171-175. Também publicado, sob o título de “Romances de um antiquário”, no **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1940 e em ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. Rio de Janeiro, Martins:MEC:INL, 1972.
- ATHAYDE, Tristão. Nota Preliminar (**Fronteira**). In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 3-5. Também publicado na revista **Fronteiras**, Recife, nov de 1936.
- BILHARINHO, Guido. O universo fechado de Cornélio Penna. **Minas Gerais. Suplemento Literário**, Belo Horizonte, no. 197 / ano V, 6 junho de 1970, p. 3.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2a. ed., São Paulo: Cultrix, (?), pp. 467-70.
- BUENO, Luis. A intensidade do pecado. **Folha de São Paulo. Mais!**, São Paulo, 29 dez 1996.
- . Um desbravador original. **Folha de São Paulo. Mais!**, São Paulo, 22 fev 1998.

CÂNDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. **Presença na literatura brasileira**. 2a. ed., São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967, vol. III, pp. 326-7.

CÉSAR, Guilhermino. Cornélio, o de Itabira. **Minas Gerais. Suplemento Literário**, Belo Horizonte, no. 430 / ano IX, 23 nov 1974.

COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: PENNA, Cornélio. **Fronteira**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, pp. 7-8.

----- . Nota Editorial. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. IX-X.

CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. **Situações da ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, pp. 117-141.

ETTIENE FILHO, J. Um mineiro de Petrópolis. **Mensagem**, Belo Horizonte, 01 de set de 1939, p. 4.

EULÁLIO, Alexandre. Os dois mundos de Cornélio Penna. **Literatura & Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989, pp. 15-32.

Esse texto foi encomendado a Alexandre Eulálio para a apresentação do catálogo da exposição “Os dois mundos de Cornélio Penna” (Casa de Rui Barbosa, 1979).

IVO, Ledo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. LIII-LXVIII. Também publicado em **O Jornal**, Rio de Janeiro, 23 maio 1948.

- LIMA, Luis Costa. **A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna**. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976, 199 p.
- LINHARES, Temístocles. O drama interior. **História crítica do romance brasileiro: 1728-1981**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1987, vol. III, pp. 35-71.
- MENDES, Murilo. Cornélio Pena. **Transístor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MENDES, Oscar. Cornélio Pena. **Seara de romances - década de 1930**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982.
- MILLIET, Sérgio. **Diário crítico**. São Paulo: Ed. Martins -EDUSP, 1982, Vols. VII e VIII.
- . Nota Preliminar (**Repouso**). In: PENNA, Cornélio. **Romances completos de**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 377-381. Também publicado em **O Estado de São Paulo**, 7 ago 1957.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através do textos**. 19a. ed., São Paulo: Cultrix, 1996, p. 514.
- MONTENEGRO, Olívio. Cornélio Pena. **O romance brasileiro**. 2a. ed. rev. e aum., Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, pp. 231-242.
- OLIVEIRA, José Carlos de. Um romancista de Minas. **Minas Gerais. Suplemento Literário**, Belo Horizonte, no. 118 / ano III, (?), p. 4.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. Casa e romance (III). **Escritos da maturidade: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959)**. Rio de Janeiro: Ghraphia Editorial, 1994, pp. 310-313.

- PLACER, Xavier. Cornélio Penna. **Minas Gerais. Suplemento Literário**, Belo Horizonte, no. 547 / ano XII, 26 março 1977, p. 3.
- SAMPAIO, Newton. Rumos da inteligência nova no Brasil - De Cornélio Penna. **Uma visão literária dos anos 30**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1979, pp. 100-105.
- SANTILLI, Maria Aparecida. Angústia e fantástico no romance de Cornélio Penna. **Revista de Letras**. Assis: Editora da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1964, vol. 05, pp. 159-165.
- SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia: o itinerário de Lúcio Cardoso de Maleita a O enfeitado**. Campinas, 1997. Dissertação de Mestrado em Letras (Teoria Literária), Universidade Estadual de Campinas, 201 p.
- SCHLAFMAN, Léo. A revelação de Cornélio Penna. **A verdade e A mentira - novos caminhos para a literatura**. Rio de Janeiro: 1998, pp. 196-202.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. Cornélio Penna. **As florestas - páginas de memórias**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1959, pp. 225-234.
- SIMÕES, Irene Jeanete Gilberto. **Oficina de artista: a linguagem dos romances de Cornélio Penna**. São Paulo, 1990. Tese de Doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, 237 p.

Obras gerais

- AUERBACH, Erich. A meia marrom. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1987, pp. 471-498.
- BERSANI, Leo. O realismo e o medo do desejo. In: WATT, Ian e outros. **Literatura e realidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1984, pp. 51-86.
- BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Editora Arcádia, 1980, 443 p.
- CÂNDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio e outros. **A personagem de ficção**. 5a. ed., São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência**. São Paulo: Pioneira, 1981.
- CUNHA, Fausto. A dimensão onírica. **Situações da ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, pp. 51-55.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978, 167 p.
- DUTRA, Waltensir e CUNHA, Fausto. **Bibliografia Crítica das Letras Mineiras: esboço de uma história da literatura em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: MEC:INL, 1956.
- KAYSER, Wolfgang. Qui raconte le roman? **Poétique**. Paris: Éditions du Seuil, no. 4, 1970, pp. 498-510.
- MOURÃO, Rui. A ficção modernista de Minas. In: ÁVILA, Affonso e outros. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 193-201.

- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio e outros. **A personagem de ficção**. 5a. ed., São Paulo: Perspectiva, 1976.
- . Reflexões sobre o romance moderno. **Texto/Contexto**. 4a. ed., São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, 203 p.
- TODOROV, Tzvetan. Apresentação. In: WATT, Ian e outros. **Literatura e Realidade**. Lisboa: Dom Quixote, 1984, pp. 9-12.
- VIEIRA, Luis Gonzaga. Situação do conto em Minas. **Minas Gerias. Suplemento Literário**, Belo Horizonte, no. 191 /ano V, 25 abril 1970, pp. 9-10.

II - Bibliografia consultada (sobre Cornélio Penna)

ARAÚJO, Murilo. O gênio macabro de Cornélio Penna. In: PENNA, Cornélio.

Romances completos de. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 1317-21.

BANDEIRA, Manuel. Grandes perdas. **Poesia e Prosa**, Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, vol. II.

CARVALHO JR, Álvaro de. A linguagem cifrada de Cornélio Penna. **A Manhã.**

Letras e Artes, Rio de Janeiro, no. 6 / ano III, out/nov de 1989, pp. 7-8.

COUTINHO, Afrânio. Nota Preliminar (**Alma branca**) In: PENNA, Cornélio.

Romances completos de. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 1299.

LIMA, Luiz Costa. Ficção: as linguagens do modernismo. In: ÁVILA, Affonso e outros. **O modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 69-86.

—————. Sob as trevas da melancolia: o patriarcado em *A menina morta.* **A aguarrás do tempo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989, pp.239-284.

LOPES, Edward. **A palavra e os dias.** Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora UNESP, 1993. Coisas e paixões na ficção de Cornélio Penna (pp. 157-67); O motivo do retorno: metamorfoses do “eu” na cena do crime (pp. 169-182).

MENEGALE, J. Guimarães. Cornélio Penna, o Irrealista. **Leitura**, Rio de Janeiro, no. 17, nov 1958, p. 38.

MENESES, raimundo de. **Dicionário literário brasileiro.** 2a. ed. aum. e atua., Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. Cornélio Penna p. 520.

MIRANDA, Wander de Melo. Ficção poética e de atmosfera: Cornélio Penna e

Lúcio Cardoso. **Seminário de João Alphonsus: a ficção mineira de Bernardo Guimarães aos primeiros modernistas.** Belo Horizonte: Conselho Estadual da Cultura de Minas, 1981, pp. 123-157.

----- . **A menina morta: a insuportável comédia.** Belo Horizonte, 1979. Dissertação de Mestrado em Letras (Literatura Brasileira), UFMG.

MOUTINHO, José Geraldo. Em memória de Cornélio Penna. **A fonte e a forma.** Rio de Janeiro: Imago, 1977, pp. 24-5.

PENNA, Cornélio. **Alma branca** (fragmentos). **Romances completos de.** Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. 1303-14.

QUEIROZ, Maria José de. Do signo da percepção à alienação absoluta: *Fronteira. El niño que enloqueció de amor. A literatura alucinada: do êxtase das drogas à vertigem da loucura.* Rio de Janeiro: Atheneu Cultura, 1990, pp. 115-128.

SILVA, Edina Arantes da. **A especialização em Fronteira, de Cornélio Penna.** Araraquara, 1986. Dissertação de Mestrado em Letras/Linguística, UNESP.

SILVEIRA, Tasso da. Repouso. **A manhã.** *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, no. 121/ano III, 10 abril 1949.

VIANA, Djalma. Um balanço em seco. **A Manhã.** *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, no. 151 / ano IV, 15 jan 1950, p. 2.

Outros (Cornélio Penna)

- 2 cartas de Cornélio Penna a Lúcio Cardoso, s/d. (Arquivo Lúcio Cardoso do Centro de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa)
- Bilhete de Cornélio Penna a Lúcio Cardoso, s/d. (Ibidem)
- Carta de Cornélio Penna a Marques Rebelo. Publicada em **O Cruzeiro**, 26 abril 1958, p. 69 (“Arquivos implacáveis”, de João Condé).

Geral

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: **Obra completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Aguilar, vol. III, pp. 801-9.

CÂNDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. **A educação pela noite e outros ensaios**. 2^a. ed., São Paulo: Ática, 1989.

----- **Brigada ligeira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, (?).

----- **Literatura e subdesenvolvimento. A educação pela noite e outros ensaios**. 2^a. ed., São Paulo: Ática, 1989.

----- **Tese e Antítese**. 2^a.ed., São Paulo: Companhia Nacional, 1971.

CASTELLO, José Aderaldo. **José Lins do Rego : modernismo e regionalismo**. São Paulo: EDART, 1961.

COUTINHO, Afrânio (org). **A literatura no Brasil**. 2^a. ed., Rio de Janeiro: Editora Sul Americana, 1969, vol. IV.

CUNHA, Fausto. Regionalismo. **A luta literária**. São Paulo: Ed. Lidador, 1964.

- DACANAL, José H. **O romance de 30**. 2^a. ed., Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986
(série Revisão, no. 7).
- DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 2^a. ed., São Paulo: Ática, (?).
- GALENO LOPES, Cícero e outros. **Textos e personagens: estudos de literatura brasileira**. Porto Alegre: Sagra –D.C. Luzzatto Editores, 1995.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque (dir). **História geral da civilização brasileira**. 3^a. ed,
Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1995. Tomo III – O Brasil republicano; vol.
IV – Economia e Cultura (1930-1964).
- LIMA, Luiz Costa. **Por que literatura**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, (?).
- LUCAS, Fábio. **A face visível**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973.
- LUCAS, Fábio. Aspectos da ficção mineira pós 45. **Mineiranças**. Belo Horizonte:
Oficina de Livros, 1991.
- LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e
Terra, 1970.
- ROSSUM-GUYON, Françoise van. Point de vie ou perspective narrative. **Poétique**.
Paris : Éditions du Seuil, no. 4, 1970, pp. 476-97.