

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Um romance entre fronteiras
Uma leitura do primeiro romance de
Cornelio Penna

Teresinha Aparecida Perón Bueno

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Teoria Literária, do Departamento de Teoria Literária e
Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal

São Paulo
2008

A memória de meus pais
A Denise, Solange e Beatriz: as mais fortes
razões
Ao Carlos Alberto e Rodrigo:
companheirismo
Ao Narcizo: uma vida compartilhada

Agradecimentos

Ao professor doutor Ariovaldo José Vidal, pela competência no acompanhamento do trabalho. Aos professores doutores Ricardo Gonçalves Barreto e Simone Rossinetti Rufinoni, pelas indicações valiosas durante o Exame de Qualificação. Ao doutor Carlos Alberto Lourenço, pelo apoio incondicional. A Luiz Mattos, pela prontidão sempre lúcida. À amiga, professora Cristiane Barnabé Segalla, pela amizade encorajadora.

Resumo

Este trabalho consiste numa leitura analítico-interpretativa de *Fronteira*, primeiro romance de Cornelio Penna, publicado em 1935. O estudo orienta-se pelo pensamento de Antonio Candido sobre Literatura e Sociedade, refletindo sobre os vínculos estéticos e sociais da obra. Através dessa e teorias afins, verifica-se como se articulam na narrativa as relações ação/personagem, espaço/personagem, tempo/personagem, diário/romance. Busca-se comprovar a modernidade do romance dentro de um quadro social e literário agressivo, pela oposição ao intimismo de alguns autores, em momento chave de reformulações estéticas na década de 1930. Fundamentalmente, procura-se ver em que medida a História, como expressão de uma época, se universaliza no plano estético; e de que modo se configura em *Fronteira* uma trama enigmática e moderna feita de um mergulho em um Brasil arcaico. Observa-se assim a relação entre contexto histórico e ficção, nas diversas “fronteiras” entre realidade e irrealidade, sexualidade e religião, modernidade narrativa e atraso; tendo-se em vista, portanto, a consciência de um narrador moderno e a faixa de mistério que sobrepára na mais prosaica rotina familiar, o que torna singulares os seres de Cornelio Penna.

Palavras-chave: Literatura; Sociedade; História; Modernidade; Cornelio Penna.

Abstract

This work consists in an analytical – interpreted reading from *Fronteira*, first novel by Cornelio Penna, published in 1935. The study orients itself from Antonio Candido's thought about literature and society, thinking about the esthetic and social entails from the workmanship. Through this and similar theories, it is possible to verify how the rolls : action / character, space / character / time / character, diary / novel articulate themselves in the narrative. The modernized novel is searched to prove in a social and aggressive literary picture, by the opposition to the intimidating of one writes, in the moment of reformulated esthetics in the decade in 1930. Fundamentally, looking for see in the extinct the History, as expression of an epoch, universalizes itself in the esthetic plain ; and how to configure itself in *Fronteira* an enigmatical and modern plot made of an diving in an archaic Brazil. Then it's possible to observe the roll between the historical context and fiction, in the various *fronteiras* between real and unreal, sexual and religion, modernized narrative and lateness ; having in sight, in so far as, a modern narrator's conscience and a stripe of mystery that hangs or hover over in the most prosaic and familiar routine, and that is what return singular Cornelio Penna's creatures.

Key words: Literature; Society; History; Modernized; Cornelio Penna.

Índice

Introdução	09
Capítulo 1: A crítica de <i>Fronteira</i>	12
1.1. O autor	12
1.2. A crítica breve	15
1.3. Os estudos acadêmicos	30
Capítulo 2: Nas <i>fronteiras</i> da modernidade	42
2.1. Diário ou romance?.....	42
2.2. Uma tragédia moderna	46
2.3. Duplicidade espaço	48
2.3.1. Fraturas	54
2.3.2. O espaço se dissolve	56
2.3.3. Luz e treva	57
2.3.4. Um espaço demoníaco.....	60
2.4. Sertanejos mineiros	63
2.5. Anti-herói	72
2.6. Sujeito dilacerado	74
2.7. Um mapa de mineiridade	77
2.8. História e lenda	82
2.9. Escravidão e decadência social	84
Capítulo 3: Maria Santa e suas <i>fronteiras</i>	90
3.1. Entre dois mundos	90
3.2. Patriarcalismo às avessas	96
3.2.1. A agregada	96
3.2.2. O juiz	99
3.3. Éden	101
3.4. Mulher sertaneja	104
3.5. Erotismo e dilaceramento	106
3.6. Mulher e santa	110
3.7. Palco de morte	112
3.7.1. A outra.....	114
3.8. Milagre e morte	118
3.9. Grotresco e sublime	119
3.10. Drama ambíguo	122
Capítulo 4: <i>Fronteira</i> e seu tempo	128
4.1. <i>Pátria</i> e subdesenvolvimento	128
4.2. Literatura e ideologia.....	133
4.3. Intimismo e realismo.....	138
Bibliografia	146

Na vasta produção ficcional de nosso tempo, a linha de raiz e método poético, representa um salto solitário a cargo de uns poucos nos quais o sentido especial de sua experiência e sua visão dá-se simultaneamente como necessidade narrativa (por isso são romancistas) e suspensão de todo compromisso formal e de todo correlato objetivo (por isso são poetas). O que uma obra como a de Virgínia Woolf pode ter contribuído para a consciência de nosso tempo, está em lhe ter mostrado a “pouco realidade” da realidade entendida prosaicamente, e a presença avassaladora da realidade informe e inominável, a superfície igual, mas nunca repetida do mar humano, cujas ondas dão nome ao seu mais belo romance.

(Julio Cortázar)

Podemos aperfeiçoar nossa personalidade, repito, formando o nosso espírito e o nosso coração, mas sistematizar a nossa obra, criar regras e fórmulas restritas é morrer como criador e passar a ser apenas máquina.

(Cornélio Penna)

Introdução

Fronteira é o vigoroso e simbólico título do primeiro romance de Cornélio Penna, publicado em 1935. Gravado em letras maiúsculas grandes na capa de uma segunda edição, o vocábulo surpreende. Ainda oculta na câmara escura da linguagem os seus enigmas. História ou ficção? Mas a folha de rosto parece eliminar a dúvida do leitor, que verifica ter em suas mãos pequeno volume do livro com que o autor fluminense estréia em literatura na década de 30, depois de ter deixado a pintura a que se dedicara em uma carreira artística iniciada nos primeiros momentos modernistas, nos anos de 1920.

Pontuado por um estilo “arrastado”, próprio de narrativas de escavações interiores e conteúdos mais profundos da consciência, o discurso de *Fronteira* caracteriza-se pela opção da frase “labiríntica ou centopeica”.¹ Tirante os capítulos iniciais, de estilo ágil e sôfrego, de frases curtas e nominais e do emprego de verbos no presente, a frase corneliana se faz numa combinação de parataxe e hipotaxe, resultando quase sempre num “período tenso”, na “frase caudalosa” que adensa a atmosfera:

E irresistivelmente pus-me de novo a esperar alguma coisa, essa sensação tão minha conhecida, de espera inútil e angustiosa de ‘alguma coisa’ que nunca pudera precisar o que fosse, e que agora se exarcebava dolorosamente em mim, exaltada pela inquietação que dava o futuro obscuro que se abria a meus olhos, (...), como dizia, piedosamente, a única criatura humana que espreitara há tanto tempo, o que se passava atrás de minha vida imutável e estagnada, na sua aparente desordem (cap. LI).

Distinguindo monólogo interior de solilóquio, assim diz Othon M. Garcia: “Uma das obras de maior densidade introspectiva, de que se tem notícia na literatura brasileira dos últimos trinta ou quarenta anos, é, sem dúvida, *Fronteira* (...) de Cornélio Penna.”²

Sobre esse romance recai o interesse deste trabalho, pela proposta de verificar na estrutura interna da forma romanesca por quais procedimentos se articulam

¹ Othon M. Garcia, *Comunicação em prosa moderna*, FGV – Instituto de Documentação / Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1975, pp. 100-102.

² Othon M. Garcia, *op. cit.*, p. 103.

ambigüidades que, no entanto, sustentam uma totalidade estética. Como ponto de partida, este estudo considera as relações entre *Literatura e Sociedade*³, que devem ser percebidas nos laços entre o indivíduo e o grupo social a que pertence. Fatores de tensão social e estética, esses vínculos tornam-se dispositivos estruturais externos e internos que garantem os vários pólos dialéticos do complexo romance de Cornélio Penna. Por esses caminhos, portanto, sob o prisma da modernidade, busca-se interpretá-lo e analisá-lo. O capítulo 1 situa o autor em seu tempo, e aborda brevemente a recepção crítica pioneira, que se completa, porém, com a concepção moderna do romance, tendo-se como direção as reflexões contemporâneas que chegam até os estudos mais recentes sobre os romances cornelianos, e que têm sido sobretudo realizados em âmbito universitário.

No *Capítulo 2* desta dissertação busca-se identificar no processo dialético da forma os procedimentos que respondem pela fatura ambígua do romance. É o passo em que nos detemos sobre seus mecanismos internos, surpreendendo-os nas relações estruturais entre ação / personagem, espaço / personagem, tempo / personagem. Nesse momento, reflete-se sobre a forma híbrida de *Fronteira*, como um romance irônico e lúdico que assimila o teor confessional de um diário.

Observa-se, assim, como se proliferam as dualidades que problematizam o gênero, mediante a proposta sutil do autor, que habilmente conduz o leitor à indefinição. Deve-se considerar nessa análise a perspectiva extremamente interiorizada do narrador, a responder pela fragmentação e pelas indefinições formais, disseminadas em todos os níveis narrativos, da temática ao estilo, com os enigmas que pontilham o texto. Desse modo, é na malha simbólica da linguagem que se procura compreender *Fronteira*, como romance sintonizado com seu tempo, pois a herança naturalista, depurada, nele acusa uma espécie de desvio do realismo tradicional, que desponta na narrativa, como nativismo insólito e já transfigurado, num exercício primoroso de construção ficcional, e cuja relatividade perspectívica incide em uma representação moderna, pois ao tempo em que se volta para o indivíduo abre-se para a História e do “mito”,⁴ e desse terreno arquetípico amplia-se para a universalidade estética da obra.

Estudar a modernidade da forma em *Fronteira* é ter em mente uma observação de Antonio Candido sobre existir na literatura brasileira, assim como nas

³ Cf. Antonio Candido, “Crítica e sociologia”, *Literatura e sociedade / Estudos de teoria e história Literária*, 8ª ed. São Paulo, T.A. Queiroz Editor, 2000, pp. 3-15.

⁴ Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno”, *Texto/contexto*, 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 80.

demais nações latino-americanas, uma “consciência, ou a intenção de estar fazendo um pouco da nação ao fazer literatura”⁵; e que a perspectivização histórica, “longe” de desvirtuar a compreensão de autores e movimentos, pode conduzir a uma avaliação estética mais adequada. Sendo assim, procede-se a uma investigação dos motivos históricos profundos que afloram como ambigüidades formais nesse romance.

Desse modo, faz-se necessário rastrear nas junturas simbólicas do texto a presença oblíqua do país patriarcal e escravagista. Enfim, sob o prisma moderno, procurar-se-á entrever de que forma a História se internaliza no romance, conjugada com os dilemas pessoais das personagens, que vivem o drama de *Fronteira*, vendo-se o individual abrindo-se para um horizonte social e histórico. Na urdidura estética do atraso, pensa-se em ver os embates histórico-sociais que movem conflitos interiores; em criaturas divididas entre a condenação e a salvação, a vida e a morte, o bem e o mal.

Sendo assim, no *Capítulo 3*, interpretam-se como premissas sociais e literárias a opressão e a violência que subjagam e condenam Maria Santa à loucura e à morte. Para uma perspectiva mais integrada e profunda desses aspectos, são inestimáveis algumas pesquisas recentes sobre o autor, como dissertações e teses acadêmicas; e cuja percepção moderna constitui-se em referências oportunas e necessárias para compreensão da originalidade de um romance que denuncia travejamentos sociais e históricos; mas, acima de tudo, aciona os limites modernos da ficção brasileira. Com a noção de que o discurso intimista de Cornelio Penna nega-se às formas tradicionais do realismo de 1930, procura-se, no *Capítulo 4*, ter uma compreensão do contexto social em que se publicou *Fronteira*, como tempo marcado pela “consciência dilacerada do subdesenvolvimento” e pela transformação das formas naturalistas como simples espelhamento da experiência direta com o mundo.⁶

⁵ Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, 1º volume, 4. ed., São Paulo, Livraria Martins Editora, 1965, p. 18.

⁶ Cf. Antonio Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”, *A educação pela noite & outros ensaios*, São Paulo, Editora Ática, 2003, p. 162.

Capítulo 1

A crítica de *Fronteira*

1.1 O autor

Cornelio Penna nasceu em Petrópolis, Rio, em 1896. O pai, Manuel Camilo de Oliveira Penna, nasceu em Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais; a mãe, Francisca de Paula Marcondes de Oliveira Penna, na fazenda do Cortiço, uma das propriedades pioneiras no cultivo de café e criação de gado, no município de Sapucaia, estado do Rio de Janeiro. Em 1897, a família transfere residência para Itabira, onde o pai, médico, começa a clinicar, mas falece no ano seguinte.

Desse modo, a mãe e os cinco filhos estariam, ora na cidade paulista de Pindamonhangaba, terra de familiares maternos, ora em Itabira, até se fixarem em Campinas, São Paulo, onde moram durante dez anos. Nesse tempo, Cornelio Penna realiza estudos elementares, voltando-se intensamente para as primeiras leituras. Diria mais tarde, com certo humor, numa entrevista, que aos onze anos abandonara seu primeiro romance por descobrir-se pintor.

Entre 1914 e 1919, em São Paulo, cursa Direito e escreve nesse no periódico acadêmico *Floreal*, dedicando-se a aquarelas e desenhos a nanquim. Comentaria ter escrito uma alegoria que, valorizada e “imitada” pelos amigos, o deixara definitivamente sem saber “se era pintor ou escritor”, embora se sentisse então propenso à literatura. Formado, Cornelio Penna segue para o Rio de Janeiro e, como jornalista, trabalha em *Combate* e *Razão*, sendo mais tarde redator de *O jornal*.⁷

O autor testemunha nessa época a agitação intelectual e artística que engendrara a Semana da Arte Moderna, vivenciando as duas vanguardas modernistas, tanto do

⁷ Cf. Adonias Filho, “A vida misteriosa do romancista Cornelio Penna”, entrevista a Ledo Ivo, publicada em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 maio de 1948, e posteriormente transcrita em *Cornelio Penna/Romances Completos*, Rio de Janeiro, Editora Aguilar, 1958, pp. LIII-LXVI; ver também Adonias Filho, “Os romances da humildade”, in: *op. cit.*, pp. XIX-XX; conferir ainda Alexandre Eulálio, in: “Dados biográficos”, *Memória literária V/ Os dois mundos de Cornelio Penna* - Fundação Casa de Rui Barbosa/Arquivo-Museu de Literatura, Rio de Janeiro, 1979, pp. 55- 57.

burburinho inicial como da fase de maturidade. Curiosamente, o instrumento artístico seria, no primeiro momento, a pintura e, no segundo, o romance. A partir de 1922, faz as primeiras ilustrações para jornais, despontando como pintor, desenhista e jornalista, estando bastante integrado às reivindicações de sua geração. Contra a estética acadêmica e passadista, Cornelio Penna mostrava-se “tão insurgente quanto os outros”.⁸

Como redator da *Gazeta de Notícias*, *A Nação* e *O Jornal*, expõe, em 1928, quadros e desenhos no saguão da Associação dos Empregados do Comércio; arte que, evocada por Almeida Sales alguns anos mais tarde, seria observada, segundo Adonias Filho, na singularidade fantasmagórica, no mistério envolvendo e diluindo ambientes, no traço descontínuo das figuras humanas, antevendo então o ficcionista. Portanto, diria que “a mão que realizara a pintura, seria a mesma que escreveria os romances”, havendo desse modo, entre a pintura e a literatura de Cornelo Penna, tal identidade que os desenhos bem podiam ilustrar os romances. Em ambas, portanto, se veria a escolha artística de “um mundo pessoal torturado e sombrio”, como também diria um outro crítico.⁹

Cornelio Penna concorrera com seus desenhos, como ele mesmo conta, a todos os salões da Primavera e, uma vez, ao de Belas-Artes; vários deles seriam publicados em *O Jornal*. Embora tendo ingressado na Sociedade Brasileira de Belas-Artes e, de 1938 a 1939, exercendo a vice-presidência da instituição, deixaria a pintura, ao terminar *Anjos combatentes*; depois de haver publicado, em 1929, em *A Ordem*, “Declaração de Insolvência”, ensaio sobre a experiência pessoal na pintura e sua prática no Brasil; e onde, de certa forma, também manifesta a decisão de abandoná-la definitivamente, por entender que apenas fazia “literatura desenhada”.¹⁰

Portanto, não se encontrando totalmente convencido de ser escritor, tem certeza, por outro lado, de não ser também pintor. Desse modo, mesmo tendo feito capas e ilustrações para alguns livros da época, como relata, admitiria desalentado não ser pintor, desenhista ou ilustrador. O jornalismo, também o deixaria, por considerá-lo adverso e sacrificante, como confessa a Ledo Ivo:

Foi uma experiência dolorosa, pois vi bem de perto como teria sucumbido no *mare magnum* da agitação jornalística, qualquer coisa de secreto que havia em mim, e que não me teria sido possível salvar na luta e na confusão que era

⁸ Adonias Filho, “Os romances da humildade”, in: *op. cit.*, p. XIX.

⁹ Cf. Alexandre Eulálio, in: *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Adonias Filho, “A vida misteriosa do romancista Cornelio Penna”, in: *op.cit.*, p. LX.

o jornalismo. Só os que nascem vencedores, só as almas fortes, só os que sabem dar e nadar não se afogam nestas ondas muito confusas para mim.

Sua ligação com Itabira é forte referência em sua obra literária, principalmente em *Fronteira*, pois naquela cidade mineira o autor passara boa parte da primeira infância, para lá retornando algumas vezes; como em 1917, com o falecimento da avó paterna, proprietária da fazenda do Jirau, que se tornou depois sede de mineração da Itabira Iron, chamando-se Companhia do Vale do Rio Doce. Cornelio Penna diz que naquela ocasião pudera sentir de novo “a vida da cidade, o espírito belo e sombrio de seus habitantes”. E, desse modo, escrever *Fronteira* fora como desabafar, confidenciar, ou ainda confessar publicamente sobre Itabira. Libertara-se dessa forma do desejo intenso de escrever sobre a “alma dos itabiranos”, um projeto literário, segundo ele, que não havia interessado a nenhum dos escritores contemporâneos, por mais que com eles falasse sobre o assunto.¹¹

Em 1937 e 1939 também visitaria a cidade e, nas duas ocasiões diz experimentar a atmosfera de “magia”, e a “alma livre do Brasil, poderosa e escondida na montanha”; “a vibração, o nexos espesso, surdo” do tempo em que ali vivera, precisando, outra vez, escrever, e assim publicaria *Dois romances de Nico Horta*, e anos depois, *Repouso*. Diz que enquanto escreve esse terceiro livro, um capítulo dele se desprende, um outro ambiente, e percebia então serem vozes da fazenda de café, murmúrios e prantos de escravos; misturados “com a alegria da riqueza dominadora em marcha”. E de novo, imaginação e memória acionam vivências passadas; a presença inigualável de Itabira, de Pindamonhangaba e da figura materna, emergindo e levando-o a escrever, anos mais tarde, *A menina morta*.

Desse modo, a “compreensão de Itabira”, de que fala o autor de *Fronteira*, sugere que se pense em *Confidência do itabirano*, de Drummond, poema que integra um ciclo de buscas; do passado, da família e da paisagem natal; numa inquietude pessoal e social,¹² que conduz à particularíssima poesia familiar, onde comparecem os ancestrais, a casa, a cidade, a província e a realidade de um passado aparentemente “íntegro à distância”, e que impele o poeta a buscá-los, pela síntese, expressiva, do eu dividido e o mundo.

¹¹ Ver entrevista a Ledo Ivo, in: *op. cit.*, pp. LXI-LXVI.

¹² Cf. Antonio Candido, “Inquietudes na poesia de Drummond”, *Vários escritos*, 2. ed. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977, pp. 95-113.

Ver-se-á assim a indisfarçável cunhagem itabirana em Cornelio Penna, sobretudo em *Fronteira*, funcionando, porém, como elemento de mediação literária, e expressando a luta de extrema subjetividade “entre o eu, o mundo e a arte”; fazendo com que o ambiente social e moral de Itabira, que embora distorcido esteticamente, desponte experiência e memória, como vida profundamente sentida e revivida em sua totalidade; como história do indivíduo que testemunha seu tempo e reescreve pela ficção a História do país.

A partir de 1930, Cornelio Penna se dedicaria com exclusividade à literatura, tendo publicado *Fronteira* em 1935, ano em que a crítica costuma registrar como sendo o de seu retorno à prática do catolicismo, circunstância comumente referida a intelectuais que, no decênio de 30, tiveram militância católica. Realmente, o escritor esteve ligado ao grupo de escritores católicos do Rio de Janeiro, como Tristão de Ataíde, Lúcio Cardoso, Otávio de Faria, que em breve identificaram a originalidade de sua ficção.¹³ O fato, porém, interfere no julgamento de seus romances, gerando a já conhecida polêmica sobre ser Cornelio Penna romancista católico ou não; e desse modo tratando-se de forma ideológica e até depreciativa, a inquestionável religiosidade presente nessa ficção. Em 1941, o escritor deixaria o cargo exercido durante vários anos no Ministério da Justiça, indo com a mãe para São Paulo. Com a morte desta em 1943, retorna ao Rio de Janeiro, casando-se no mesmo ano com Maria Odília Queiroz Mattoso. O romancista morre nessa cidade, em 1958.

1.2. A crítica breve

A recepção de Cornelio Penna na crítica brasileira consta, sobretudo, de um conjunto de artigos esparsos em diferentes publicações, às vezes reeditadas, num acervo que incide, porém, num recorte crítico mais ou menos escasso. Além disso, existem sobre essa ficção alguns ensaios já clássicos nos quais se costumam analisar em conjunto os romances do autor.

Não se procede aqui a uma investigação abrangente dessa crítica, mas se buscam textos paradigmáticos para a compreensão moderna das dualidades estruturais de

¹³ Cf. Antonio Candido e J. Aderaldo Castelo, “Cornelio Penna”, *Presença da literatura brasileira – III*, 3. ed. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1968, p. 325; Alfredo Bosi, “Tendências contemporâneas”, *História concisa da literatura brasileira*, 42. ed. São Paulo, Cultrix, p. 415.

Fronteira, romance de estréia do autor. E nesse esforço, acompanha-se um fio sinuoso, tanto quanto as oscilações do próprio romance, circunstância a que não devem escapar aqueles que o estudam. Retomam-se, então, algumas dessas análises, com seus impasses e certas contradições, talvez oriundos da expectativa sempre latente em relação a uma representação realista, a partir do primeiro romance. Nesses julgamentos, sempre pesaram algumas avaliações de cunho biográfico e ideológico que, no balanço final, contribuíram para o gradativo esquecimento do autor e seu quase anonimato. Acredita-se, portanto, que certos posicionamentos estéticos, sobretudo crítico-ideológicos, pesaram como favoráveis ou verdadeiros libelos contra essa obra. O fato de ter sido o autor extremamente reservado em sua vida pessoal também faria com que seus romances se tingissem de restrições certamente; quase sempre, sendo neles interpretado indevidamente o dado biográfico.

Um dos hábitos conhecidos dessa crítica pioneira é assinalar a conversão de Cornelio Penna ao catolicismo, ocorrida em 1935, acrescentando-se que comungara no mosteiro de São Bento. Hoje esses dados, que nos soam estranhos, talvez funcionem como um índice para que se veja como funcionara a crítica ideológica, que teria marginalizado os romances do autor de 30. São ocorrências cujo registro, no entanto, se conserva, sendo curioso que a opção declarada do autor pelo catolicismo naquele ano seja sempre citada junto à data de publicação de *Fronteira*, tendo isso provavelmente corroborado para acentuar o viés religioso do romance, como um determinante direto em sua recepção crítica, e influenciando, é claro, no julgamento dos que ainda viriam, vistos todos eles como romances católicos, pela chamada crítica de esquerda.

Alguns fragmentos críticos sobre *Fronteira* (1935), e que trazem à luz os primeiros conceitos literários sobre o romance, encontram-se em primeira edição de *Dois romances de Nico Horta* (1939), tendo sido provavelmente também republicados em alguma publicação posterior. Com eles, pode-se avaliar a perplexidade provocada pelo feitio singular do primeiro romance, publicado quatro anos antes, e que já projetava o autor ao nível de consagração. Considerando-se então Cornelio Penna um grande criador, formulava-se sobre ele, naquele momento, um primeiro olhar crítico,¹⁴ mediante a novidade e o impacto causados pelo romance inaugural, como bem se pode notar nas palavras de Octavio de Faria:

¹⁴ Conferir os textos críticos de Octavio de Faria, Oscar Mendes, Octavio Tarquínio de Sousa e Tasso da Silveira, em primeira edição de *Dois romances de Nico Horta*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1939.

Um autor que se revela ao mesmo tempo um romancista da qualidade do criador de Maria Santa e um escritor que, a todos os méritos de uma grande sensibilidade e de uma extraordinária perfeição no manejo da nossa terrível língua, alia ainda o fato de ter realmente o que dizer, de trazer alguma coisa de novo, de sério, é um acontecimento que não deve passar despercebido ou confundido com outros de pequeno interesse.

Nesse mesmo espaço, também se registra a crítica perplexa de Oscar Mendes:

(...) por tudo isso, deixa em nós o romance do sr. Cornelio Penna uma impressão profunda, agudíssima. A sua leitura prende, domina a alma da gente. E ao terminá-lo, fica-se perplexo, inquieto, ansioso, para saber quem era “a visitante”, quem era principalmente essa Maria Santa que enche o casarão, que enche o livro, que invade a alma da gente como um fantasma, que a gente interroga para saber si ela é mesmo uma santa, ou uma mulher degenerada, um súcubo disfarçado a atrair os homens para os abismos da carne e da volúpia. Fica doendo a ânsia que nos agita de desatar ‘os papéis deixados pelo Juiz’, para afinal sabermos quem era essa Maria Santa, incompreendida, incapaz de ‘achar uma significação, uma utilidade, uma definição’ para si própria.

O panteão literário construído por essa linguagem crítica própria da época, como se vê, situa Cornelio Penna na década de 30, em termos de valor, perplexidade, interesse e estranhamento. Identificando o tema inédito do romance e reconhecendo-o como um “lugar à parte na nossa literatura”, Octavio Tarquínio de Sousa realça-lhe o trilho psicológico, “de grandes perspectivas”, a abrir caminhos novos, mas difíceis.

Tasso da Silveira diria que o livro de Cornelio Penna era de difícil definição, reforçando assim o olhar atônito dos contemporâneos diante da singularidade do novo romance brasileiro, enquanto alinhava elementos para a compreensão de *Fronteira*. E assim dizia que no romance se evocavam, “confusa e indistintamente os ambientes poescos e o D’Annunzio de “Le Vergine delle Rocca”. Nele, destacaria o mesmo ritmo “lento, surdo, imaterial daquela novela do criador genial da Itália e, sobretudo, o estremecimento de medo e mistério, (...) de que Poe fazia a essência de suas mais altas criações”.

Desse modo, além do acordo crítico do passado sobre o ineditismo da obra, acentuava-se sua beleza, pois, como se exaltava, nada semelhante se vira na literatura brasileira, nem nos romances novos nem no passado. Esse balanço, como se pode ver, já enveredava para a novidade do tom, do estilo e dos procedimentos inusitados do ficcionista mineiro, em percepções críticas que vieram sendo retomadas, como por exemplo, o reconhecimento moderno do elemento romanesco, que já parecia anunciar a natureza ficcional e a essência de *Fronteira*.

Recorre-se aqui, da mesma época, ao ensaio de Mário de Andrade, de 1939, ano de publicação de *Dois romances de Nico Horta*. O poeta modernista diria que Cornelio Penna estreará “no romance com grande originalidade e interesse”. Mas, essa crítica se construiria de aplausos e muitas objeções. Centrado na exigência de verossimilhança realista,¹⁵ o poeta modernista mostrara-se, em relação aos dois primeiros romances, contrário a certos procedimentos composicionais, avesso ao que lhe parecia inexplicável mistério, tanto em *Fronteira* como em *Dois romances de Nico Horta*. Transitando, pois, de qualidades a defeitos imperdoáveis, ora exaltando, ora condenando certos elementos estruturais, o crítico desembocaria numa crítica sinuosa, pois, da aprovação logo desatava em reparos negativos, e em seguida, em novas restrições, sempre severas, como se pode ler no fragmento abaixo:

(...) me parece incontestável que Cornelio Penna trouxe ao romance brasileiro de agora uma novidade que o enriquece. Principalmente ao realismo psicológico um pouco estreito (não quero dizer superficial, mas exatamente ‘estrito’, em seu excesso de lógica) de que os nossos romancistas atuais tanto se agradam. Cornelio Penna traz a gratuidade psicológica, dos mistérios irreconciliáveis da alma, e porventura mesmo do metapsíquico. Não creio seja um convite a que se sigam as invenções assombradas e é mesmo certo que sob o ponto de vista da verossimilhança, ele vai muito longe e todos os seus personagens nos parecem anormais ou definitivamente loucos, mas o que importa é a lição.¹⁶

Fica claro nesse segmento que, embora realçando a contribuição do autor no enriquecimento da ficção produzida na época de 30, o escritor modernista, convicto, diz

¹⁵ Cf. Mário de Andrade, “Romances de um antiquário” (1939), ensaio reeditado, em *O empalhador de passarinho*, 3 ed. São Paulo, Livraria Martins Editora S.A., em convênio com o Instituto Nacional do Livro/MEC, 1972, pp. 125-128.

¹⁶ Mário de Andrade, in: *op. cit.*, p. 125.

não ser aconselhável seguir esse viés psicológico. E prosseguindo nesse raciocínio tortuoso, diz sobre as personagens:

De fato, há no anticientífico, no anti-realismo das almas criadas por Cornelio Penna uma verdade científica, um realismo transcendente bem sutil: são seres de uma vida interior prodigiosa, menos presos à sua cotidianidade afetiva que às forças permanentes das hereditariedades e passados, seres por isso movidos muitas vezes por imponderáveis e providos de uma volubilidade de ação que os liberta freqüentemente da lógica psicológica.¹⁷

Desse modo, aprovando ou censurando o processo narrativo em Cornelio Penna, diz haver nesses romances “exageros e nebulosidades”, pois o recurso psicológico¹⁸ usado por Cornelio Penna só faz “lembrar aos nossos romancistas a hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três”, parecendo-lhe ser esta a maior contribuição do romancista. Mostrando-se incomodado assim com essas tramas misteriosas, o crítico diz, em relação ao segundo romance, que permaneceria extremamente “complicado” para que satisfizesse, dizia ele, a sua “medíocre aspiração de clareza”.

Considerando como símbolos intangíveis certas figuras que transitam por essas narrativas, como a Viajante, em *Fronteira* e Ela, em *Dois romances*, Mário de Andrade diz não aceitá-las, por serem, diz ele, figuras misteriosas, que chegam e desaparecem, nada havendo que justifique essas presenças impalpáveis.

Rigorous, admite, no entanto, a possibilidade de serem simbólicas essas representações, insistindo, porém, em dizer que não têm nenhuma função, e considerando-as mesmo como “truques de mau-gosto”, o que dissolveria a força dos romances. Em contrapeso crítico, de novo Mário de Andrade enaltece o romancista, por ser capaz de criar espaços sombrios, assustadores e angustiantes, admirando assim a habilidade com que Cornelio Penna evoca “ambientes antiquados”, “cidades mortas”, famílias decadentes, onde a loucura vive à espreita das criaturas. E finalmente assim ajuíza sobre a ficção corneliana:

¹⁷ Idem, pp. 125-126.

¹⁸ Idem, *ibidem*, pp. 126-128.

Alma de colecionador, no convívio dos objetos velhos, Cornelio Penna sabe traduzir, como ninguém entre nós, o sabor de beleza misturado ao do segredo, de degeneração e mistério, que torna uma arca antiga, uma caixinha de música, um leque, tão evocativos, repletos de sobrevivência humana assombrada. Se sente que seus romances são obras de um antiquário apaixonado, que em cada objeto antigo vê nascer uns dedos, uns braços, uma vida, todo um passado vivo, que a seu modo e em seu mistério ainda manda sobre nós. E tudo isso o romancista capta, evoca e desenha com raro poder dramático.

O mundo antigo, segundo o crítico, é assim plenamente restaurado nesses romances. Resgatados, o passado e as criaturas cornelianas revivem e compõem um conjunto misterioso e sugestivo. No entanto, insistindo na presença inexplicável de seres fantasmiais, Mário de Andrade vai entremeando sua crítica num ritmo de vaivém, aplaudindo mas também reprovando. Desse modo, concluindo, diz que, apesar do “ritmo um pouco batido e monótono”, entusiasma-os os primeiros capítulos de *Dois romances de Nico Horta*, considerando magistral o relato da história de D. Ana.

Dever-se-ia, portanto, aguardar um próximo livro, mais criterioso e enérgico quanto à “escolha dos efeitos”, conforme acrescenta. Mas o poeta do Modernismo não viveria para testemunhar e reiterar em *Repouso* (1949) e *A menina morta* (1954), outras “páginas empolgantes”, onde o ficcionista, teria sabido, como nos dois primeiros romances, conforme as acertadas observações de Mário de Andrade, jogar com “o mal-estar, o sombrio, o insondável das vidas interiores, e as fronteiras da loucura”.¹⁹

A tonalidade misteriosa de *Fronteira* também seria registrada em pronunciamento de Tristão de Atayde, que considera Cornelio Penna um representante da “expressão brasileira dessa família universal dos Hölderin, ou dos Gerard de Nerval, dos Edgar Poe, ou das irmãs Brontë”.²⁰ O romance seria analisado ainda, em um pertinente símile, por Agrippino Grieco, que aproximava de modo interessante o trabalho ficcional de Cornelio Penna, em “suas escavações da alma humana”, do que haviam realizado os antepassados de Minas, nas infundáveis perfurações do solo em busca do ouro.²¹

¹⁹ *Ibid.*, p. 128.

²⁰ Ver essa crítica de Tristão de Atayde, em segunda edição de *Fronteira*, Rio de Janeiro, *Edições O Cruzeiro*, 1953.

²¹ Cf. Agrippino Grieco, in: *op. cit.*.

Escrevendo vagarosamente, sem alarde, pela elaboração lenta de “um mundo visto e sonhado, de vivos e espectros, em meio a luzes e penumbras”, Cornelio Penna fora, como diz o crítico, “pintando uns retratos de que não nos libertaremos nunca”. Com essas imagens, portanto, fica nítido que o crítico realçaria a singularidade do estilo cornelianiano, com elas destacando a investigação do ser humano e o recorte mítico do romance, viés que fora então pressentido por essa crítica mais recuada no tempo, como um dos aspectos que seria retomado pela análise moderna - como ainda se verá -; pois de fato, em Cornelio Penna se tocam e se afastam, em fronteiras realistas e intimistas, ficção e História, mito e realidade.

Também se consulta sobre o autor Fausto Cunha, cuja crítica, de 1949, consiste numa análise comparativa entre *Fronteira*, *Dois romances de Nico Horta* e *Repouso*, efetuada, portanto, quando ainda não se publicara *A menina morta* (1954). Segundo esse ponto de vista, havia em *Fronteira* ²² “(...) uma cor de amadurecimento tão pronunciado”, fazendo o romance parecer “uma redescoberta”, e entre as obras de “escritores diretos, objetivos, crus, muitos não escondendo seus intuítos políticos, suas diretrizes ideológicas”, dizia ele que podia ser considerado um livro “solitário”.

De fato, o romance surgira num período em que o realismo era intensamente praticado, num momento de destaque para escritores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Amando Fontes, José Geraldo Vieira, Rachel de Queiroz e outros. O crítico realçava, portanto, entre esses autores, a “solidão quase absoluta” de Cornelio Penna, só comparada, dizia ele, à de Augusto dos Anjos, embora as preocupações sociais em *Fronteira* fossem de outra forma apreendidas, pois como dizia:

O sexo, a miséria social, as reivindicações econômicas, o drama do trabalhador rural, a decadência das monoculturas, a tragédia da burguesia e os entrechoques domésticos enchem a nossa literatura de um mal-estar saturante, de amarguras demasiado explícitas, multiplicavam-se os painéis de uma realidade agressiva.

²² Fausto Cunha, “Forma e criação em Cornelio Penna”, *Situações da ficção brasileira*, 3. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970, pp. 117-128. Diz o autor, em nota de rodapé, ter conservado mais ou menos os “apontamentos” realizados em primeira edição, de 1949, tendo feito, porém, como diz, “muitos cortes e leves acréscimos”, em reedição de 1958, ano de morte do escritor. Observa ainda que nessa crítica nada se refere ao último romance, *A menina morta*, nem ao inconcluso *Alma branca*.

Observava ainda o crítico que, distanciando-se das coordenadas ficcionais que marcavam 1930, Cornelio Penna “trazia para nós um subjetivismo quase metafísico”. Proclamando o vigor personalíssimo²³ de *Fronteira* e referindo-se ao livro com entusiasmo; o estilo lembrava, pela “substância”, escritores russos, e pela “forma” clássica, Camilo Castelo Branco e Alexandre Herculano. Nesse aspecto, aproximava-o também de Euclides da Cunha, embora nesse existisse um “gótico demandando a elevação, o auge, o paroxismo”, enquanto que o estilo de *Fronteira* se revelava extremamente monótono e soturno. Recordava-se, em alguns momentos, devido à introspecção, de Raul Pompéia. Percebiam-se então essas bifurcações críticas, suas vertentes ambíguas, induzindo, portanto, a uma demonstração de certa indecisão crítica entre autores. *Fronteira* faria com que Fausto Cunha assim se manifestasse sobre Cornelio Penna:

Enfurnava-se no passado, levava todas as lutas para os campos do silêncio, devolvia ao sexo o alto símbolo do mistério, expunha casos de consciência onde só havia derrota, frustração, impotência e desagregação interior.

Por esse ângulo, vê-se o acerto do juízo quanto à memória e ao intimismo do livro, um registro que também indicava seus contrastes com o realismo predominante da época. Ao lado da interiorização, o crítico observava agora uma presença regionalista, ou um naturalismo e equivalentes. Dizia que, sob esse aspecto, *Fronteira* tivera seus méritos, embora o “entusiasmo” superasse qualquer análise, pois o romance era falho quanto à estrutura e à forma, defeitos percebidos depois, com maior nitidez, segundo o crítico, em *Dois romances de Nico Horta*; uma vez que neste romance se encontravam certos desdobramentos daquele.

Vendo desse modo, as três primeiras narrativas, em um único bloco, ora o crítico aproxima, pelo tema, *Fronteira* e *Dois romances*, ora *Fronteira* e *Repouso*, dizendo que este, pela técnica madura, já se sentia latente em *Fronteira*. Essa visão, embora contenha perspectivas que preparam conceitos mais modernos, pois nela existe uma preocupação com elementos de composição, mostra-se ainda mais ou menos caótica, podendo-se ver o acerto, mas o quanto ainda encerrava de contradições. Assim, curiosamente, lê-se a certa altura do ensaio de 1949, a respeito da condição inferior de *Repouso* em relação à *Fronteira*, e, mais à frente, depara-se com a insatisfação do

²³ Fausto Cunha, in: *op. cit.*, pp. 124-126.

crítico, pelo menos contraditória, ao comentar sobre a estrutura do terceiro romance, que por certo seria melhor construído que *Fronteira* e *Dois romances de Nico Horta*.

Sendo assim, Fausto Cunha igualmente assinala dualidades em Cornelio Penna, sobretudo como virtudes e falhas, numa demonstração inequívoca do embaraço crítico perante esses romances inovadores. Todavia, sempre há nesses volteios analíticos um fundamento, que deve mesmo proceder das formas oblíquas e complexas das narrativas cornelianas, o que talvez provocasse essas hesitações e uma conseqüente tensão nas formulações críticas, principalmente em *Fronteira*, cuja introspecção profunda e a captação do real situam-no entre uma prática intimista e realista.

Refere-se Fausto Cunha a um substrato nebuloso em Cornelio Penna, o mesmo já percebido por Álvaro Lins em Clarice Lispector. Acrescenta, porém, que é exatamente esse procedimento dispersivo, esse plano incerto e contraditório²⁴ que envolve o leitor em “encantamento noturno e minucioso”. Era sem dúvida um dos juízos que também se encaminhava para traduzir o verdadeiro sentido de modernidade do romancista de 1930; que após ter se dedicado à pintura, seguiria pelos mesmos caminhos de subjetividade, ao escrever *Fronteira*.

Sérgio Milliet também destaca algumas qualidades em Cornelio Penna, num enfoque sobre a forma, ao aduzir ao ajuste bem realizado nos romances, entre tema e linguagem. Esse ponto de vista, estilístico e estrutural, sem dúvida, situava o escritor ao lado de Graciliano Ramos, Adonias Filho, Dionélio Machado e Reinaldo Moura, este último, menos conhecido, também sulista, como o autor de *Os ratos*. Diz o crítico que esses romancistas tentaram reagir “contra o realismo nordestino”, pelo domínio do tratamento do estilo, tendo eles o cuidado em dispensar a “seus temas psicológicos complexos uma forma adequada”.²⁵

Cornelio Penna, como aqueles ficcionistas, sobrepusera então certos desacertos formais persistentes na época, entre “assunto escolhido” e “realização literária”. O crítico também observara²⁶ que o romancista se afastava do romance nordestino, procurando “modelos fora do país; possivelmente em certas páginas de Kafka, ou de Julien Green, autores bem diferentes”, mas que, no entanto, se pressentiam no

²⁴ Cf. idem, in: *op. cit.*, p. 128.

²⁵ Sérgio Milliet, *Diário crítico*, São Paulo, Ed. Martins-Edusp, 1982, Volume VIII, p. 14, em comentário crítico comentado por Irene Jeanete Gilberto Simões, em *Oficina de artista: a linguagem de Cornelio Penna*, tese de doutorado em Letras, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1990, p. 15.

²⁶ Cf. Sérgio Milliet, “Nota preliminar” a *Repouso*, in: *Cornelio Penna / Romances Completos, op. cit.*, p. 379. Este texto, provavelmente o mesmo, fora publicado anteriormente, em *O Estado de São Paulo*, em 7 de agosto de 1957.

romancista brasileiro. Nota-se que o realismo crítico e o viés subjetivo de Cornelio Penna ficam simultaneamente implícitos nessa crítica.

O aspecto intimista²⁷ de *Fronteira* patenteia-se fortemente na crítica de Afrânio Coutinho, que se refere ao romance como altamente “significativo” na literatura brasileira moderna, representando, como diz, a “expressão de um espírito místico e introspectivo dedicado à sondagem dos mistérios da alma e da realidade do ser”. Lembra o crítico que Cornelio Penna, entregando-se às explorações profundas da alma humana, enseja o afloramento de um mundo arquetípico, onde se encontram antepassados e a infância. Ao salientar o ambiente soturno e a morte, como condições de interiorização da realidade, Afrânio Coutinho observava que desse modo o autor fluminense opunha energicamente a *‘littérature d’abord’* ao *‘politique d’abord’*, permanecendo, portanto, distanciado de motivações sociais e políticas explícitas.

Por isso, depreende-se que para alguns a predominância da subjetividade em Cornelio Penna dificultava a percepção da realidade sócio-histórica, inequívoca, no entanto, em seus romances. Desse modo, a publicação, em 1954, de *A menina morta* amadureceria esse entendimento, como se pode deduzir do que dissera aquele crítico, ainda que repisando o aspecto interiorizado desse último romance:

(...) retratando, como nenhum outro o fez melhor, um drama social como o da escravidão, nas dobras mais escusas que produziu o contacto entre brancos e pretos”. É curioso esse aspecto! Uma obra aparentemente desengajada a que se deve talvez a meditação mais profunda de um drama social.²⁸

Lembrando-se aqui do que dissera Adonias Filho, em *Romances completos*, Cornelio Penna pertencera a uma “geração revolucionária”,²⁹ vivenciando, sim, uma agitada época, marcada por conflitos internos de conseqüências político-sociais, como diria em um outro texto, dois anos depois, comentando que o autor de *Fronteira* registraria na memória fatos próximos da infância, como a guerra do Paraguai, abolição da escravatura e proclamação da República. Cedo ainda, estaria certamente informado sobre o massacre de Canudos, com toda sua repercussão social e mística; além disso, tivera a adolescência marcada por testemunhos locais da I Guerra Mundial.

²⁷ Cf. Afrânio Coutinho, “Nota editorial”, in: *Cornelio Penna / Romances completos, op. cit.*, p. IX.

²⁸ Idem, *ibidem.* (**Alinhar**)

²⁹ Adonias Filho, “Introdução geral / Os romances da humildade”, in: *op. cit.*, p. XVIII.

Esse contexto social ³⁰ envolvia o escritor nos primeiros tempos de sua vida, e teria repercutido em suas perplexidades, mas no centro de suas preocupações estava o ser humano em seu isolamento. Ele próprio, cada vez mais se distanciaria das agitações sociais e estéticas do decênio de 20, voltando-se em sua pintura para a “condição humana”, e cada vez mais, na literatura, enveredando-se para preocupações metafísicas, ou seja, para um mundo de valores eternos, e explorando, em seus extremos, o “ser” intemporal.

Embora notando procedimentos narrativos tradicionais em Cornelio Penna, da “arquitetura à linguagem, da ação episódica à caracterização das personagens”, via-o como o único ficcionista a atingir no romance brasileiro o nível existencial associado a uma temática nativista e documentária. Segundo essa perspectiva, notava-se, portanto, que em *Fronteira* as questões transcendentais pulsavam, embora paradoxais, num contexto de determinações sociais e históricas.

Sendo dos que consideraram conjuntamente os romances de Cornelio Penna, Adonias Filho diz que seu catolicismo existencial tem por base a doutrina mística de São João da Cruz, e que, paralela ao nativismo e ao documento, inunda seus livros de religiosidade. Essa crítica parece ter formulado uma compreensão um pouco mais ampliada do autor de 30, ao assegurar esse hibridismo temático, de forma que deve ter antecipado, nesse sentido, o juízo moderno do romance. Embora a coexistência do lastro social e da religião fosse percebida com acuidade pelo crítico, esses elementos eram ainda concebidos como conteúdos e, portanto, externos à estrutura dos romances; porém, sob esse ponto de vista, teriam preparado a compreensão de como se cruzam, nos temas e na forma, a começar de *Fronteira*, metafísica e História, romance e mito.

Parece não haver dúvida de que, tendo experimentado as duas faces da crítica, o reconhecimento e a condenação, Cornelio Penna amargaria um gradual esquecimento, o que talvez se devesse principalmente à prevalência do realismo-naturalismo como cânone literário privilegiado, nos anos de 1930 e 40, mediante o qual o espiritualismo ³¹ de *Fronteira*, concebido por Afrânio Coutinho, seria rechaçado pelos adeptos do romance social. A premência dos problemas sociais, políticos e econômicos tomava a cena, provocando certas reações como argumentaria o crítico em

³⁰ Cf. Adonias Filho, “Apresentação / Estudo crítico”, *Nossos clássicos - Cornelio Penna / romance*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1960, pp. 7-9.

³¹ Cf. Afrânio Coutinho, “Introdução”, *Cornelio Penna / Fronteira - Biografia, introdução e notas de Afrânio Coutinho*, Edições de Ouro, Editora Tecnoprint S. A., 1967.

um novo artigo de 1967. Assim, para os opositores, *Fronteira* funcionara como um símbolo “antiesquerdista”, sendo Cornelio Penna considerado um “escritor de direita”.

O confronto ideológico podia, desse modo, ser sentido claramente na crítica da época, decidindo, pois, pelo destino da obra, que ficaria meio à margem posteriormente à morte de Cornelio Penna, numa espécie de banimento dos quadros da literatura brasileira, o que não é nenhuma novidade entre os que o estudam. Afrânio Coutinho confirmava também a novidade do romance, vendo ao mesmo tempo, porém, certa tradição, como é visível em outros críticos, assim se manifestando:

Em vez do ambiente e do quadro dominando tudo, era o homem com seus problemas interiores, sua angústia, suas meditações sobre o destino, a morte, o além. Era um romance introspectivo, na linha interiorista de Machado de Assis e Raul Pompéia, denotando preocupações metafísicas. Daí, a imediata consciência de sua novidade e de sua oposição ao romance social. Retomando a linha interiorista, sem querer uma oposição que não estava no seu temperamento, Cornelio Penna reiniciava uma tradição que sempre contrabalançou a outra tendência na ficção brasileira e iria prolongar-se até Clarice Lispector.³²

Era esse romance, pois, uma “verdadeira fronteira” no contexto literário brasileiro, já que inovava a temática com um nativismo singular, de afinidades dostoiévskianas, tendo em sua essência, um drama onde o homem era assunto central, aspecto esse que havia sido ressaltado por Adonias Filho, por exemplo. Essa crítica reiterava, portanto, a subjetividade em Cornelio Penna, a fronteira do real com o “sonho”, a incerteza do tempo, as personagens estranhas, as indagações metafísicas, o aprofundamento nos mistérios da vida e da morte. *Fronteira* realizaria, desse modo, como hoje também se interpreta, pela crítica moderna, a ultrapassagem do real imediato, a interiorização de conflitos humanos, sendo considerado:

(...) um livro de transcendência. Livro de artista sutil, que sabe pegar o imponderável com uma extraordinária delicadeza de traços, linhas e cores. Livro da maior importância na ficção brasileira moderna.³³

³² Afrânio Coutinho, *idem*.

³³ *Idem, ibidem*.

A profunda interiorização em Cornelio Penna faria com que também Maria Aparecida Santilli ponderasse sobre o interesse do ficcionista pela alma humana, considerando-o “um novo e vigoroso representante” do romance psicológico no Brasil, a partir de 1930. Para ela, o autor de *Fronteira*, distanciado do regionalismo contemporâneo, visa “as paragens fatigantes da alma humana”, numa captação minuciosa de dramas interiores, nos quais as criaturas exercitam-se para reconhecerem-se a si próprias e encontrarem Deus; em tramas onde solidão, angústia e desespero, sublimados, encaminham-nas para um plano transcendental. Juntamente com a notação do resgate do passado escravocrata, representado, pelo regionalismo de antigas cidades e casarões, famílias patriarcais e escravos, episódios, costumes, objetos, de tudo isso, nasce o mistério que envolve as criaturas; presas aos antepassados, pela memória que os perpetua. A luta dos seres cornelianos é interior, e o contato com o mundo de fora lhes aprisiona o espírito, ao mesmo tempo, porém, como se sentissem libertas pela morte, as marcas da dissolução se fazem nelas notar, como em Maria Santa, em *Fronteira*. O “toque de maravilhoso, de supra-natural”, o “momento histórico” fundindo-se com o transcendente são aspectos anotados por essa crítica,³⁴ antecedente muito próxima da interpretação moderna.

É de 1968 o ensaio de Antonio Candido e José Aderaldo Castello, onde se destaca o lugar de Cornelio Penna no romance brasileiro contemporâneo.³⁵ Nessa crítica, consolidam-se um pouco mais os pendores estéticos de Cornelio Penna, sob um ponto de vista que indica uma “relativa originalidade temática” e uma “nova maneira de apreendê-la”.

Referindo a exploração de um passado não tão distante, observam esses críticos os vínculos do autor com um tempo extinto, porém, de influência moral e soberba, um mundo intransigente, tendo como palco “fazendas de criação, de mineração ou de café em Minas Gerais e no Vale do Paraíba”. Analisando o último romance de Cornelio Penna, falam sobre o espaço onde viceja o “húmus da escravidão” e uma riqueza desmedida a nutrir um orgulhoso “feudalismo aristocrático redivivo”.³⁶ Apreendem o conteúdo trágico em Cornelio Penna; no remorso, na angústia, na loucura e no misticismo, com que as criaturas parecem punir-se a si e aos outros. Mencionam o

³⁴ Cf. Maria Aparecida Santilli, “Angústia e fantástico no romance de Cornelio Penna”, *Revista de Letras* - Publicação anual da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, v. 5 Assis, 1964, pp. 159-165.

³⁵ Cf. Antonio Candido e José Aderaldo Castello, “Cornelio Penna”, *Presença da literatura brasileira – III*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1968, pp. 325-326.

³⁶ Antonio Candido e José Aderaldo Castello, idem, *ibidem*.

mistério das coisas e os poucos instantes de “revelação”, além da “atmosfera quase insondável” em que se movem as personagens. Por essas observações parece ficar clara uma aproximação possível entre Cornelio Penna e William Faulkner; o que talvez se deva à concomitância dos dramas individuais e das circunstâncias históricas que movimentam essas narrativas.

Na avaliação de Alfredo Bosi, em 1970, décadas depois, portanto, do ensaio de Mário de Andrade, o leitor encontraria a defesa de Cornelio Penna, em relação àquela mistura de realidade e mistério, que tanto intrigara o escritor do modernismo. Argumentando sobre o universo fantasmal desses romances, e considerando-o como garantia de tramas construídas ao “ritmo do sonho”,³⁷ o crítico contemporâneo, além de concordar com procedimentos do autor, corrobora para que se aceite a imersão narrativa num mundo aberto para a transcendência, sobretudo, em *Fronteira*, justificando-se como chave do mistério em que se movem as criaturas cornelianas.

Aprovava por certo as figurações fugidias de *Fronteira* e *Nico Horta*; vendo-as como representações coerentes com o plano supra-real, coabitando com a rotina diária das personagens; devendo-se, portanto, compreender essas criaturas desmaterializadas de acordo com a verossimilhança interna da obra. Desse modo, essa leitura concedia aos romances de Cornelio Penna o estatuto moderno que, pressentido por alguns, como se averiguou, fora incompreendido por outros, permitindo, então, que se admitissem ambigüidades formais e fronteiras com a tradição. Desse modo, era possível ver como o autor de *Fronteira* invertia a linha de criação, destoando da ficção corrente, comunicando acima de tudo:

(...) a estranheza das relações entre os homens, a fronteira incerta entre o normal e o aberrante, a larga margem de mistério que pode subsistir na mais banal das rotinas familiares. É essa percepção nova do dia-a-dia que tornou realmente originais os seres de *Fronteira* e de *Dois romances de Nico Horta*.³⁸

Em *Enigma e comentário*, pode-se verificar uma abordagem de Davi Arrigucci Jr. sobre o imaginário e a reconstrução da memória em *Fronteira*. Adensando esses aspectos, fala dos “quadros estáticos e reclusos, da atmosfera abafada e sombria,

³⁷ Alfredo Bosi, “Tendências contemporâneas”, *História concisa da literatura brasileira*, 46. ed. São Paulo, Cultrix, pp. 415-416.

³⁸ Alfredo Bosi, *op. cit.*, p. 416.

carregada de culpa”, com que se depara no livro. Assinala o “sonho”, a “loucura”, além de surpreender com uma notação sobre o “mito”, dizendo ver no romance, remanescentes simbolistas e uma presença do gótico,³⁹ aspecto este já apontado pela crítica inicial; que responderia, pois, pelo mistério, prevalecente sobre o real.

A natureza estática de construções pictóricas, como explica, interfere no andamento narrativo, fazendo com que imagens expressivas e “emblemáticas” se projetem em níveis alegóricos. Evidencia o elemento *romanesco*, ou seja, o que a crítica inglesa⁴⁰ chama de *romance*, como categoria que se opõe a “*novel*”, designação específica do romance, podendo-se assim ver com toda pertinência, em *Fronteira*, uma continuação no nosso quadro de ficção romântica de tradição gótica, dentro, portanto, dos padrões da *estória romanesca*, conforme fica claro nessa crítica; pois as imagens de destruição e soturno que há na abertura de fato evocam a literatura gótica de Edgar Allan Poe e Emily Brontë. Desse modo, a situação do viajante que chega de noite a um lugar sinistro ou inóspito, num ambiente soturno, lembra muito *A queda da casa de Usher*, bem como a cena do espelho (do duplo), aproxima-se de *William Wilson*, outro conto de Poe.

Impregnada de religiosidade, segundo Davi Arrigucci Jr, a atmosfera psicológica de *Fronteira* conduz a personagens arquetípicas, pela “fixação do duplo”, pela idealização e pelo elemento onírico, traços que deturpam o realismo do romance, conforme já notara Mário de Andrade, entendendo-se assim que realmente outro é o caminho dessa arte. Distinguindo o “insólito” em Murilo Rubião e Cornelio Penna, diz o crítico que, no escritor mineiro, o procedimento mescla-se do fantástico entremeado de ironia, ao passo que, no fluminense, é recurso que se embebe na atmosfera religiosa.

Um último texto a tratar dos romances cornelianos, e a que se deve fazer referência, é de Haquira Osakabe, tratando da designada “literatura católica”,⁴¹ em algumas obras que marcaram, no Brasil e em outros países, os primeiros decênios do século XX. Segundo o crítico, os questionamentos morais e religiosos daquele período ocorreram com tal intensidade, que hoje sugerem exagero retórico mais que “conteúdos

³⁹ Cf, Davi Arrigucci Jr, “Minas, assombros e anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião)”, *Enigma e comentário / ensaios sobre literatura e experiência*, 1. reimpressão São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 143-144.

⁴⁰ Cf. Northrop Frye, “Formas contínuas específicas (ficção em prosa)”, *Anatomia da crítica – quatro ensaios*, 5. ed. São Paulo, Editora Cultrix Ltda, 1957, pp. 297-309.

⁴¹ Haquira Osakabe, “O crime como redenção (Uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30)”, *Formas e mediações do trágico moderno-uma leitura do Brasil*, Ettore Finazzi-Agrò, Roberto Vecchi (Orgs.). Unimarco Editora, São Paulo, 2004, pp. 79-81.

dramáticos” reais; diz que interrogações sobre a ausência de Deus, “transgressão e pecado”, dúvidas morais transformaram-se em formulações sem sentido no mundo moderno, marcado pelo materialismo e pela psicanálise; e mais ainda pela recente “dissolução”, que vem marcando fronteiras morais e políticas na chamada pós-modernidade.

Esclarece ter sido quase regra, entre os escritores católicos, naquele contexto, a construção ficcional de tramas religiosas e doutrinárias, bastante próximas do crime. Marcadas por um “ato sacrificial”, essas obras voltavam-se então para o significado reparador do martírio. Assim, a tragédia marcara certos livros de 30 e 40; se entre nós, o crítico aborda os romances de Lúcio Cardoso e Cornelio Penna, entre os franceses, por exemplo, lembra-se de Bernanos, Julien Green e Leon Bloy. Esgotadas, porém, diz ele, historicamente, as questões religiosas, superadas algumas opções estéticas e, decidindo-se a preferência do leitor brasileiro, mesmo católico, pelo romance centrado em temáticas sociais, quase toda aquela literatura cairia desse modo no esquecimento.

Comentando sobre essas obras, acrescenta que *Fronteira* e *A menina morta*, de Cornelio Penna, a *Crônica da casa assassinada* e o inacabado *O viajante*, de Lúcio Cardoso, não envelheceram, como acontecera com todos os livros de Octavio de Faria, e ainda com algumas novelas do segundo, pois que mantiveram “o frescor de sua realização”, sendo obras bem sucedidas, portanto, e devendo ser entendidas em sua “busca de soluções literárias”, integrada a aspectos locais que, no entanto, extrapolam a estreiteza religiosa, a que inicialmente pareciam submeterem-se. Fundamentado nessa certeza, o crítico diz ser seu objetivo, nesse estudo, a interpretação dessa modalidade trágica, em seu momento inicial, no Brasil; e o faz, ao analisar *Fronteira* e *A luz no subsolo*, como “formas e mediações” de tragédia moderna, conceito que se confirma pelo título desse ensaio.

1.3. Os estudos acadêmicos

A pesquisa acadêmica da ficção corneliana, conforme se observa, ainda consta de poucos trabalhos. Nesse estudo, consultam-se alguns deles para os objetivos aqui propostos. Pode-se considerar como inaugural, no âmbito acadêmico, a tese de Luiz Costa Lima, *A perversão do trapezista* (1976). Ao perspectivar estética e

historicamente os romances de Cornelio Penna, o autor resgata-o pela modernidade, no entanto, deixando clara nessa realização sua preocupação quanto à relatividade de sua análise.

Por caminhos dialéticos, e opondo-se a definições canônicas, o crítico diz adotar trilhas como a de Lévi-Strauss, por exemplo; auxiliares, como se constata, de uma concepção crítica sociológica, ficando isso patente, ao acompanhar-se esse estudo. Luiz Costa Lima entretece, desse modo, algumas possibilidades de encaminhamento analítico, e, simultaneamente, afirma as várias suspeitas que podem envolver um trabalho crítico.⁴² Objetivando, como diz, o funcionamento interno da ficção corneliana, primeiro compara Cornelio Penna com Daniel Defoe, considerando-os próximos quanto à efetivação da “exploração capitalista”; e no caso brasileiro, principalmente em *A menina morta*. Nesse sentido, o sistema social moveria ambas as narrativas, Em Cornelio Penna, no entanto, embora degradada pelo “clima de destruição, de apatia econômica”, a estrutura social permanecerá a mesma, queimando como “fogo morto”, assim como em José Lins do Rego, diz ele.

A sexualidade em *Fronteira* é vista como “Dolorosa, incompleta e angustiada, (...) “meteorito que brilha solitário”, encontrando-se, diz, quase ausente nos três romances seguintes, enquanto que no personagem de Defoe, vigora, sob esse aspecto, “um contrato subalterno”, devido ao casamento e a um amor secundários, e, portanto, tanto num como noutro romancista, pode-se dizer que o que se nota é uma “ausência de sexualidade”.⁴³ Por outro lado, diz que comparar o erotismo em Bataille e Cornelio Penna pode parecer um escândalo, mas que esse é um modo de investigar “*a problemática do excesso*” nos dois autores; o que os induz a uma relação bem próxima do sagrado, devido a circunstâncias semelhantes em ambos, pois, nesses romances são indissolúveis o plano religioso, os interditos e a transgressão, que, controlados pelo primeiro desses aspectos, afetam áreas críticas da sociedade, como a morte e a atividade sexual. Em Cornelio Penna persistiria, no entanto, um sentimento de culpa. Assim, por análises parciais, Luís Costa Lima busca, e também o leitor, por conclusões mais definidas, mantendo-se essa crítica, nesse passo, inconclusa até completar-se com a abordagem final de *A menina morta*. O crítico diz ainda que, em Cornelio Penna, a culpabilidade se manifestaria paradigmaticamente em *Fronteira*, mas por enquanto

⁴² Cf. Luiz Costa Lima, *A perversão do trapezista*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1976, pp. 11-25.

⁴³ Cf. Luiz Costa Lima, *op. cit.*, pp. 35-37.

apenas despertando a *problemática do duplo*,”⁴⁴ que se efetivará só no último romance. No entanto, se a indagação sobre o duplo conduz ao sujeito dilacerado, e desse modo, ao plano psicológico concomitante ao contexto histórico-social, nesse ponto se afastam Cornelio Penna e Bataille, complementares assim no plano psicológico, mas afastados, quando comparados, sobretudo, em relação ao componente temático de *A menina morta*, a impedir entre os dois uma matriz comum.

Defoe e Cornelio Penna se afastariam por sua vez de Bataille, por serem aqueles contrários ao excesso erótico. No entanto, esclarece o crítico que, como possibilidade do cotidiano, ainda que no romance inglês se atenua a porção erótica, ela existe fazendo parte do dia-a-dia da personagem principal. Desse modo, se em Bataille há uma sexualidade enfática, em Defoe, o empreendedor capitalista, ainda assim, “efetivamente, em sua época, ainda era um transgressor”.

Um outro aspecto põe em confronto, nesse estudo, Cornelio Penna, e os romancistas estrangeiros. Ou seja, o cotidiano, no brasileiro, se desenrola sem mudanças, pois as personagens, embora mergulhadas na cotidianidade, permanecem num “tempo abolido”. Seus pesadelos prolongam-se pela culpa e os impede de viverem o presente. Não tendo “a *história*, sofrem-na”, e conforme essa análise, ao contrário de Defoe e Bataille, a narrativa corneliana contraria a forma canônica do romance realista. E aqui, um outro dado comparativo se acrescenta: sendo mítico, o discurso de Cornelio Penna, no entanto, não se encaixa numa exclusividade mítica.⁴⁵

Diz o crítico ser difícil aceitar que uma história seja explorada “em sua imobilidade, no pesadelo de sua permanência”, como o que ocorre de certa forma no romance de Faulkner e, sem quaisquer restrições, em Juan Rulfo e Cornelio Penna; e que ainda assim possam ser analisadas pelo ponto de vista sociológico; por estar inscrito nesses romances o mito. Portanto, a “dissonância”,⁴⁶ em Cornelio Penna, o distinguiria dentro da própria literatura brasileira, tendo sido assim notada sua quase absoluta “solidão” por Fausto Cunha. E assim, como diz Luiz Costa Lima, pela “teoria do desvio”, proposta pelo formalismo russo, tardio no Brasil, Cornelio talvez só possa ser visto como um remanescente do romance gótico, próximo de Camilo Castelo Branco; por sinal, muito conhecido do romancista brasileiro, como se sabe. Desse modo, sua ficção consistiria, o que se conclui com essa análise, em desafiar cerradas crenças do

⁴⁴ Luiz Costa Lima, *idem*, p. 42.

⁴⁵ Cf. *idem*, *ibidem*, pp. 42-45.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 55-56.

evolucionismo, com que ainda se encara a literatura. Também se descarta, com ela, o evolucionismo às avessas, conforme Lévy-Strauss, que vê no romance o mito degradado. Seria então adequado pensar que o mito pode aflorar da reflexão poética, como se quer neste estudo, sendo possivelmente esse o caso de Cornelio Penna.

Desse modo, após a observação quanto ao “eixo de sentido” de *A menina morta*, diz o crítico parecer-lhe adequado retomar o confronto inicial, e quanto a Cornelio Penna e Defoe, aproximados pelo traço comum da assepsia sexual acabam se distanciando um do outro. E em inesperado questionamento, pergunta-se se Defoe e Bataille também não seriam “contrapostos”, concluindo, porém, que não, em se os considerando pela “forma de excesso” do romance, contrária ao mito. Confirmando, no entanto, o “absenteísmo” no primeiro e a sexualidade no segundo, essa crítica opta pela diferença. Diz ainda seu autor que, ao acionar “o relógio da história”, Defoe situa-se com seu projeto literário “no tempo”, e ao contrário, Cornelio Penna suspende-o. E retornando ao erotismo dos romances cornelianos, diz que apenas superficialmente se afasta nos romances seguintes, pois se mantendo abafado, arde nas chamas abafadas da culpa.

Desse modo, pela sonda do tempo, pela imobilidade da memória, se revelaria no escritor uma profunda investigação da “realidade cultural brasileira”; e por vias opostas, “mito e romance”, em Cornelio Penna, constituem-se em “faces de uma mesma superfície”. Assim, diz, irmanados,⁴⁷ o primeiro não teme o “conhecimento transtornador”, e o segundo não receia “a repetição moralizadora”; e, simultâneos, incidem no universal e no particular, dizendo “do homem *do* tempo e do homem *neste* tempo”, pois, suspendendo-o, Cornelio Penna, por outras veredas, fala da habitação no tempo de um determinado país. O que fica desses paralelos conceituais talvez seja sobretudo a singularidade da ficção corneliana que, segundo o crítico, se realiza numa confluência de história e mito.

No conjunto da retomada crítica em espaço acadêmico, inclui-se a tese de Irene Jeanete Gilberto Simões,⁴⁸ que privilegia fundamentos estéticos e reconhece o teor de consciência histórica dessa obra, realizando, assim, igualmente, um passo adiante na modernidade de Cornelio Penna, vendo-o não somente como “criador de seres estranhos

⁴⁷ Cf. *ibid*, pp.191-192.

⁴⁸ Cf. Irene Jeanete Gilberto Simões, *Oficina de artista: a linguagem de Cornélio Penna*, Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, realizada no Departamento de Lingüística e Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo, 1990, p. 192.

e enigmáticos”, mas como “leitor de um tempo, onde arte e artista estão ancorados no passado histórico”, e cuja preocupação é registrá-lo, transfigurando-o por meio de sua ficção. Lembrando o que dissera Fausto Cunha, na evocação a Machado de Assis e José Lins do Rego, sobre os dois modos de narrar-se uma história, ou seja, contando a história ou deixando “que ela se conte a si mesma”, a autora reitera a terceira modalidade escolhida por Cornelio Penna: “não contar a história”. Mencionando o interessante trocadilho - ““infortuna crítica”” -, de Wander Melo Miranda, deixa claro que seu intuito não é confrontar a crítica sobre Cornelio Penna, pois, cada época apresenta-se com perspectivas e linguagem próprias, diz ela, não sendo, por isso, uma crítica menos importante que outra, prestando-se todas elas a ampliar determinado panorama crítico.

No entanto, antepõe à análise propriamente dita da obra, um ligeiro apanhado analítico, que em muito auxilia o leitor atual de Cornelio Penna. Retomando Antonio Candido, quanto às ““obsessões”” e ““preocupações”” críticas na priorização de um ou outro aspecto de uma obra, Irene Jeanete Gilberto Simões não deixa de expor, ainda que brevemente, alguns dos ““diálogos’ críticos”” sobre a obra corneliana, abeirando-se, assim, até mesmo da conhecida polêmica sobre o catolicismo do escritor; questão hoje definitivamente superada, pois como se lê num dos textos citados a esse respeito, ““o autor quis ser apenas romancista””, possivelmente, um “católico romancista”, mas jamais um “romancista católico”.⁴⁹

Procurando analisar Cornelio Penna pela conjugação de “artes plásticas e literatura”, Irene Jeanete Simões diz que, simultâneos, pintor e romancista, jogam com a mesma “luz e sombra na descrição do quadro, uso da cor (tons e semi-tons)”, variando o mesmo motivo, assim como fazem os pintores impressionistas. Portanto, a “construção da figura e do espaço são alguns dos procedimentos” em que se lê “o movimento do pincel,” que anima a paisagem ou transforma-a “em insólito e fantasmagórico espaço”. Pela linguagem, portanto, acompanha-se o olhar da personagem que a tudo transforma “em imagem”, explicando-se, desse modo, a referida ““nebulosidade”” dos romances de Cornelio Penna. Valorizando “a forma” e a “disposição dos objetos”, o pintor está no romancista, diz ela, construindo

⁴⁹ Citados por Irene Jeanete Gilberto Simões, in *op. cit.*, p.14, esses argumentos polemizam o discutível catolicismo de Cornelio Penna, sendo seu autor Temístocles Linhares, *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*, Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, 1987, Volume 3, p. 42.

interiormente uma linguagem plástica, por valorizar “volumes, formas, luz e cores”.⁵⁰ Desse modo, como se observasse sucessivas fotografias num álbum, o leitor vira as páginas de *Frenteira*, *Dois romances de Nico Horta*, *Repouso* e *A menina morta*, e, na aparente imobilidade do espaço e tempo perdidos, lentamente vai surgindo Minas. Pelo que se entende dessa tese, o romancista torna a reconduzir o leitor ao pintor.

Ler Cornelio Penna significaria, finalmente, “*ler as visões* das personagens e a consciência que cada uma delas tem do mundo real”, uma vez que a ação reduz-se ao extremo, destacando-se o movimento das lentes do narrador, com enfoque para as sucessivas associações de um “discurso interno”. Desse modo, é preciso estar atento ao “olhar” da personagem, como espelhamento de um ‘eu’ profundamente interiorizado. A imagem individual em Cornelio Penna, como argumenta a crítica, capta, no entanto, o ângulo histórico, cabendo ao leitor a percebê-la na observação minuciosa das cenas.⁵¹ Para Irene Simões, comparado aos autores regionalistas dos anos 30, Cornelio Penna é um pintor-romancista, cuja singularidade o posiciona entre os grandes ficcionistas dos primeiros cinquenta anos do século XX.

Dentre as pesquisas acadêmicas, encontra-se o trabalho de Marcelo Tadeu Schincariol, em cuja epígrafe depara-se com o conceito de romance,⁵² segundo Cornelio Penna:

(...) 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...

Na seqüência, lê-se uma síntese do que pretende o autor de *Em busca da alma de Itabira: uma leitura de Cornelio Penna*, que consiste, como diz, em acompanhar a recepção crítica dos três romances iniciais de Cornelio Penna, *Frenteira*, *Dois romances de Nico Horta* e *Repouso*. Diz que nesse percurso poderá verificar em que nível os críticos brasileiros se libertaram dos preceitos neo-realistas, para que se

⁵⁰ Irene Jeanete Gilberto Simões, in: *op. cit.*, pp. 14-15.

⁵¹ Cf. *idem*, pp. 85-91.

⁵² Cf. Marcelo Tadeu Schincariol, *Em busca da alma de Itabira: uma leitura de Cornelio Penna*, Campinas, Dissertação de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2001. O argumento de Cornelio Penna foi extraído de entrevista feita por Newton Sampaio, e publicada sob o título “Uma visão literária dos anos 30”, como consta em página de abertura desse estudo.

pudesse compreender a representação da realidade no autor de *Fronteira*. Nesse sentido, a dissertação expõe o modo de apreensão da “alma brasileira”, tratando da maneira peculiar de Cornelio Penna na apropriação dessa realidade.

Discorrendo primeiro sobre os fatores que certamente conduziram à marginalidade os romances cornelianos, centraliza-se na “relação elíptica” que neles se estabelece, “entre introspecção e realidade brasileira”. Diz o estudo que para compreendê-la é preciso investigar os recursos estéticos capazes de uma apreensão diferente da que ocorre no neo-realismo. O propósito, portanto, de pesquisar os mecanismos que determinam essa que é uma percepção particular da realidade brasileira, faz com que siga essencialmente em direção ao intuito do ficcionista em registrar a “alma de Itabira”, e insista, sobretudo, na modernidade peculiar de *Fronteira e Dois romances de Nico Horta*.⁵³

Retomando o passado pleno de vivências pessoais, Cornelio Penna o aplicaria ficcionalmente, condição reafirmada por Marcelo Tadeu Schincariol, enquanto retomada de recepção crítica que investe num arco amplo e minucioso de juízos, possibilitando, desse modo, o enriquecimento analítico da obra corneliana. Constata-se, neste trabalho, como se mostrara reticente a crítica brasileira diante do realismo particular de Cornelio Penna, procurando seu autor pensar e compreender modernamente a obra, como se disse há pouco, embora não focalize nesse momento o último romance do autor.

Ao apontar para uma visão mais aberta e relativa do realismo de Cornélio Penna, cujos romances subvertem valores tidos como absolutos, quais sejam, causalidade, linearidade de tempo e espaço, e a própria unidade do ser humano, como perspectivas modernas, o estudo refere-se à memória, entre os requisitos básicos da realidade ficcional de Cornélio Penna.⁵⁴

Em seu estudo, Josalba Fabiana dos Santos aborda o mistério que atravessa os romances de Cornelio Penna, que se sabe ser intrigante. Porém, não reconhecendo no autor o gótico tradicional, para ela, inexistente na literatura brasileira, diz que a esse gênero não se filia o romance corneliano, embora nele se verifique algum desdobramento dessa herança romântica, perceptível na atmosfera penumbrosa e soturna, no tempo distante, no isolamento dos ambientes; nos “fantasmas” que protagonizam “casos psicológicos”; e tudo isso, associado ao mal extremo e

⁵³ Cf. Marcelo Tadeu Schincariol, in: *op. cit.*, p. 20.

⁵⁴ Cf. *idem*, pp. 68-72.

“devastador” que atinge o ser humano. O que não basta, como diz, para definir essa ficção como gótica, onde o mistério funciona para assustar; no autor brasileiro, ao contrário, o misterioso serve para encobrir, no mesmo grau em que revela. Não deixa de ser interessante essa interpretação, por ver no mistério cornelianos como se processam “mecanismos da construção da história do país”.⁵⁵

Desse modo, para sua autora, destaca-se na ficção corneliana o viés simbólico do contexto patriarcal-escravocrata, em histórias situadas entre a Independência e a Proclamação da República. Embora os três primeiros romances se situem depois do Império, neles, como diz, são fortes os traços remanescentes da escravidão e do patriarcalismo, mantendo-se, portanto, vivos na “memória” das famílias decadentes que centralizam os enredos cornelianos. A escravidão é parte do cotidiano em *A menina morta*, consistindo na fratura que impede, segundo esse estudo, o “continuum” da História. Ao inverter o mito de fundação nacional, Cornelio Penna distancia-se assim da proposta harmônica de *Casa-grande & senzala*, pois em seu romance existe um permanente medo de revolta dos escravos. Ainda assim, em ambos, registra-se a presença da família patriarcal, real ou simbólica, mas estendendo-se, segundo essa tese, metonímica e metaforicamente à nação.

Para a pesquisadora, tampouco se pode falar em formação nacional, nos romances cornelianos, pois afirma ser falaciosa a oposição entre “civilização” e “barbárie”, lembrando-se aqui do autor de *Os sertões*, que acreditara na configuração da “unidade nacional do país”, e que a tragédia de Canudos lhe mostrara, em plena República, o avesso. Não há, pois, nesses romances, a pretendida unidade nacional, além do que a violência em Euclides da Cunha, assim como em Cornelio Penna, só pôde ser traduzida simbolicamente. Euclides da Cunha configura sertanejos, e Cornelio, escravos, mas em ambos, se os vêem como seres espectrais. À custa da “barbárie” é que há progresso e, assim, o país torna-se “um monstro para si próprio”.

O estudo propõe, portanto, que antes de falar nos mistérios cornelianos é preciso ver em que medida “as relações de poder” do contexto patriarcal justificam o “clima de terror” como controladoras da família e também do público.⁵⁶ Assim, em *Fronteira*, por exemplo, “a religião e a morte”, vividas no interior do sobrado de Maria Santa, constituem elos pelos quais as personagens, isoladas da cidade, relacionam-se,

⁵⁵ Cf. Josalba Fabiana dos Santos, *Fronteiras da nação em Cornelio Penna*, Belo Horizonte, Tese de Doutorado em Estudos Literários e Literatura Comparada da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004, Introdução, p.1.

⁵⁶ Cf. Josalba Fabiana dos Santos, in: *op. cit.*, pp. 5-7.

encaminhando-se para a tragédia final.⁵⁷ O regime patriarcal justificaria, “o clima de terror” em Cornelio Penna; em histórias de culpas, conflitos e proibições do paraíso. A explicação do mistério corneliano seria então explicada pelo efeito nefasto da estrutura patriarcal.

Mencionando a condição do “favor”, segundo Roberto Schwarz, a tese corrobora, assim, a exploração patriarcal “truculenta”. Crime e pecado igualmente promovem o ambiente misterioso, pois quem erra ou peca merece ser punido. Em Cornelio Penna todos merecem castigo, pois praticam “crimes mais ou menos metafóricos”, atos criminosos que acabam se expondo “publicamente”, embora esforços em sentido contrário. Nessa mistura de público e privado, a culpa em sua essência religiosa, sobrepõe-se a pecados e crimes que, segundo a autora, impelem aos enigmas e mistérios cornelianos. Destacando conceitos de Wander Melo Miranda, em *A menina morta: a insuportável comédia* (1979), assim se manifesta: “não há almas penadas e sim histórias mal contadas”, numa distorção especular que trava “a configuração nacional”. Compara o espaço narrativo em Cornelio Penna com elementos metafóricos do “campo cênico”, “palco, bastidores e representação”, e ainda com “a máscara e o espelho”, representantes simbólicos da história da nação. Em busca do passado histórico, portanto, Cornelio Penna teria, conforme esse estudo, construído uma obra de travamento da “fundação nacional”, responsável pelas “lacunas”⁵⁸ da história brasileira, e figuradas como seres espectrais, que nada teriam, segundo Josalba F. dos Santos, do gótico europeu, devendo o espaço enigmático, os seres fantasmáticos e os duplos em Cornelio Penna, ser interpretados sob o ponto de vista histórico.

A recente tese de Simone Rossinetti Rufinoni, *Favor e melancolia - uma leitura de A menina morta, de Cornelio Penna*, (2005) centraliza-se nesse último romance do autor, publicado em 1954. Entre os pressupostos teóricos desse estudo, encontra-se um dos célebres conceitos adornianos, destacado em epígrafe: “O sujeito, tateando por detrás da sua reificação, limita esta mediante o rudimento mimético, representante da vida intacta no seio da vida mutilada, que o sujeito erigia em ideologia”. Tendo em conta que a trama de *A menina morta* recua no tempo com a história de uma família patriarcal, em contexto histórico-social, portanto, anterior à abolição, Simone Rossinetti Rufinoni afirma que o ponto de vista do romance é a do homem livre subordinado ao patriarca. Ressaltando que um dos aspectos essenciais na

⁵⁷ Cf. idem, p. 129.

⁵⁸ Idem, *ibidem*, pp. 6-10.

recepção crítica do romance sempre foi a fronteira “entre o social e o subjetivo”,⁵⁹ como enfoque que, como se sabe, obliterou muitas vezes o entendimento dos romances cornelianos, a partir de *Fronteira*. Portanto, como se entende, é objetivo desse trabalho refletir sobre o “‘lugar’ da obra” na literatura brasileira e, simultaneamente, pensar a função ideológica da crítica. Conduzindo o leitor a caminhos analíticos bastante inovadores, a análise vai consolidando o princípio adorniano sobre a “ubiquidade do contexto social na gênese dos objetos artísticos”, corroborando o axioma que enuncia: “‘nada há na arte que não provenha do mundo’”.⁶⁰

Sob tal enfoque, a prosa corneliana imprimiria na forma conflitos subjetivos, sendo papel da crítica desatar esses nós psicológicos, enraizados “às causas primeiras”, devendo-se, portanto, buscar um “texto ausente da História”. Nessa empreitada crítico-interpretativa, a forma intimista é escolhida como meio de extrair “o caráter social da forma”. Para tanto, será preciso, diz Simone Rossinetti Rufinoni, localizar as “mediações” que ensejam a internalização estrutural da vida social, detectando-se na forma do romance o elemento histórico como resultado estético. Considerando o tecido enigmático da linguagem literária, conclui que nessa se origina um “mundo novo, cuja condição de existência é, dialeticamente, uma semi-liberdade por meio da qual se é possível refazer a riqueza e o conflito da vida social,” e assim, novamente Adorno, indicando trilhas nessa pesquisa moderna.⁶¹

As incompreensões da crítica na leitura do romance corneliano acusam, diz ainda, o que considera erros fundamentais, como os preconceitos relativos ao subjetivismo do romance, distanciando-o, desse modo, de sua face social. Tal postura, diz a ensaísta, comprova confusões havidas entre “intenção e forma”, principalmente quando se erige o catolicismo como ideologia que encontra na obra o veículo para sua realização. Mais ainda: existe a recusa da crítica contemporânea perante a aparência anti-moderna, e, portanto, desinteressante do romance; além disso, “a auto-suficiência da estrutura” tem conduzido a uma “leitura autárquica da forma”,⁶² em leituras míticas inadequadas diante das relações sociais modernas.

⁵⁹ Cf. Simone Rossinetti Rufinoni, *Favor e melancolia – Uma leitura de A menina morta, de Cornelio Penna*, São Paulo, Tese de Doutorado em Literatura Brasileira apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005, p. 7.

⁶⁰ Simone Rossinetti Rufinoni, *op. cit.*, em página introdutória.

⁶¹ Cf. *idem*, p. 7.

⁶² *Idem, ibidem*, pp. 8-9.

Sem ousadias, o intimismo peculiar ⁶³ de *A menina morta* não desperta, como entende a autora, uma crítica atenta à forma moderna e tampouco sua relativa verossimilhança atrai outros interesses. Diz Simone Rossinetti Rufinoni que, sem exageros, o romance causa “estranhamento”, pois concebendo a via moderna da memória, investiga no passado a escravidão e, por essa mesma senda, proustiana, o sujeito dilacerado reconstitui um tempo extinto, como leitura da decadência patriarcal; em contexto social determinado pela dilemática do favor, “matéria social” que sedimenta a face realista da obra. À complexidade estrutural do romance, se acresce ainda a concomitância da crise da história e do mito, como ocorre na condição de “desindividuação própria da literatura moderna”, via esta que, no entanto, apenas acena como salvação, pois sob o regime do favor, o desacordo de “vozes de classe”, em *A menina morta*, envolve a todos na alienação, desse modo conduzindo o romance à explosão expressionista da forma. A condição trágica da escravidão produz “a dor do desconhecimento” e aliena senhores e subalternos, espelha na forma o processo de esvaziamento do sujeito, como representação fantasmática da complicada formação da subjetividade brasileira. Portanto, a sonda intimista do romance, que se consagra ao eu, conforme Simone Rossinetti Rufinoni, no Brasil, paradoxalmente induz ao aniquilamento da individualidade, “diante do imperativo *mimético* dos antagonismos sociais”. Mediante essa interpretação da forma em *A menina morta*, nos será possível principalmente entrever instrumentos mais seguros para a pretendida análise da modernidade *Fronteira*, o primeiro romance de Cornélio Penna.

Na leitura das pesquisas acadêmicas contemporâneas, tendo-se a ordem cronológica das publicações como regra, aproxima-se também da análise empreendida por André Luís Rodrigues, em *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*, tese na qual se presente impressionante amplitude investigativa que, associada às pesquisas anteriores, acrescenta à recepção crítica do autor de *Fronteira* sentidos interpretativos nucleares. ⁶⁴ Esse estudo considera, assim, aspectos como estranhamento da forma; incomunicabilidade, loucura e morte; sexualidade e transgressão; e ainda a intimidade que se projeta nas coisas e a hostilidade da natureza que se volta contra o homem. A esse elenco de fatores, acrescenta uma investigação sobre “crenças e superstições”, “fatalismo e a herança irrecusável do passado”, que se

⁶³ Id., *ibid.*, pp. 9-11.

⁶⁴ Cf. André Luís Rodrigues, *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*, São Paulo, Tese de Doutorado em Literatura Brasileira apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

fazem presentes no “mobiliário antigo” e nas “velhas casas habitadas por espectros e fantasmas”, procurando contextualizar a história da escravidão subjacente às tramas cornelianas.

A esses temas dedica-se, interligando-los entre si e a outros que perpassam os romances de Cornelio Penna, procurando, no entanto, demonstrar como se ligam simbolicamente a uma “Itabira atemporal na região montanhosa de Minas Gerais”, em *Frenteira, Dois romances de Nico Horta e Repouso*, e à fazenda escravocrata e produtora de café do Vale do Paraíba, em *A menina morta*. Desse modo, associa aspectos temáticos à linguagem, ou seja, à forma fraturada, tensa e paradoxal desses romances. Ressalta neles possíveis incoerências de arquitetura ficcional, procurando ver procedimentos narrativos correspondentes com o sujeito dividido, condição social que diz agravar-se durante os primeiros cinquenta anos século XX; e que entre outras causas, ocorre pelo efeito do crescente capitalismo, do “país periférico”, das tensões entre o moderno e o arcaico, da “civilização” e “barbárie”. Diz André Luís Rodrigues que inexistente em Cornélio Penna imitação no sentido aristotélico, e ainda que pareça negar o próprio tempo, a realidade deixa-se representar em seus romances, numa relação de permanente tensão com o indivíduo.

Há, portanto, nessa pesquisa, uma contextualização da obra em seu tempo, como explica o autor, sendo-lhe assim possível discorrer sobre a personalidade controvertida de Cornelio Penna e as tão polemizadas questões sobre o monarquismo e catolicismo do escritor, que se sabem desdobradas numa e noutra direção ideológica; como novamente se constata com suas interpretações. Focaliza ainda as facções e extremismos reinantes no meio intelectual dos anos 20 e 30, e quanto a essas “dicotomias”, apóia-se fundamentalmente no “confronto” de idéias entre Tristão de Athayde e Sérgio Buarque de Holanda, discorrendo sobre a disputa entre intelectuais da época, em defesa de suas “crenças e convicções”.⁶⁵ Concluindo, André Luís Rodrigues reflete sobre os significados da obra corneliana, desse modo revisitando o autor e revendo-a sob a perspectiva crítica e ideológica, no passado, mas repondo-a sob o prisma da modernidade em nosso tempo.

⁶⁵ André Luís Rodrigues, in: *op. cit.*, p. 37.

Capítulo 2

Nas *fronteiras* da modernidade

2.1. Diário ou romance?

Ao discutir o teatro moderno em 1914, Lukács perguntava-se até que ponto o elemento histórico-social é significativo na estrutura da obra. Em tempos mais recentes, Antonio Candido retomaria a questão, vendo-a pelo prisma da crítica literária e procurando determinar se o fator social funciona unicamente como “matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias)”, conduzindo o fluxo criador, ou se constitui no que há “de essencial na obra enquanto obra de arte”.⁶⁶

Problematizando questões sobre a forma literária, o crítico brasileiro esclarece que elementos sociais e psíquicos devem ser vistos na estrutura interna, como “um todo indissolúvel”, em que as partes devem agir esteticamente umas sobre as outras. Para o crítico, os aspectos sociais devem ser selecionados pela concepção estética que os incorpora à fatura da obra, pois só desse modo se pode compreender sua particularidade e “autonomia”. Tendo em mente tais princípios estético-estruturais, a análise de *Fronteira* deve reconhecer, em sua arquitetura, um conjunto coerente e simbólico da decadência do sistema patriarcal brasileiro, capaz de representar esteticamente aquele contexto social. Deve-se, assim, ver no projeto estético do romance a deliberação do escritor moderno em resgatar a condição escravagista como agente estético de dissolução. Analisá-lo, portanto, significa perpassar ficcionalmente fronteiras do tempo, e pervagar por um Brasil rural e atrasado; mas também adentrar a modernidade da ficção de 1930, momento de novas experiências estéticas, quando alguns romancistas produziram, segundo observa Alfredo Bosi, “uma palavra carregada de húmus moderno e, ao mesmo tempo capaz de transmitir alta informação estética”.⁶⁷

O que se tem observado é que *Fronteira* (1935) inaugura-se como romance moderno de difícil conceituação, por tratar-se de uma representação inédita que nem se

⁶⁶ Antonio Candido, “Crítica e sociologia”, in *op. cit.*, pp. 4-15.

⁶⁷ Alfredo Bosi, “Tendências contemporâneas”, in: *op. cit.*, p. 386.

encaixa plenamente nos modos realistas, nem se acomoda nos limites do psicologismo convencional.

Os oitenta e cinco capítulos de *Fronteira* são invariavelmente curtos e tanto podem sustentar quadros rápidos como se agregarem em seqüências ou cenas mais distendidas. Na passagem de um para outro, costuma haver fraturas formais; no entanto, devido a certos filamentos temáticos sutis, o enredo se mantém no arranjo simbólico da trama. Acompanhando-se o relato do narrador, percebe-se que, no capítulo I, já se articulam as primeiras pontas ambíguas do romance, pois a proposta de um intrigante sintagma - “Do diário” -, encima as linhas iniciais, num procedimento narrativo provocador que deixa o leitor sem saber se o livro que tem em suas mãos é de fato um romance ou um diário.

A perplexidade que houvera diante do título retorna, pois a inusitada locução ali permanece, logo abaixo do “Capítulo Primeiro”, enigmática e suspensa como um xis machadiano; disponível e aberta, aguardando por decifração. O final prepara novos lances, pois após o aparente desfecho da história, no capítulo LXXXIV, depara-se com outro jogo do narrador, simulando não ser o autor do livro e chamando a esse fragmento de Epílogo, complicando, assim, a relação lúdica com o leitor:

Hesitei um pouco em dar a este capítulo o título de epílogo, aqui terminou o diário que transcrevi integralmente, e resisti ao desejo de corrigi-lo e atenuar sua introspecção mórbida, e tornar Maria Santa a principal personagem do livro. (Epílogo).

De modo surpreendente, diz não saber quem escreveu o romance e como termina a história, pois apenas o copiara, mesmo tendo desejado alterar alguns aspectos que não o agradaram. Eximindo-se da autoria do diário-romance, confessa tê-lo transcrito em uma de suas viagens. Assim, os enigmas se apresentam ao leitor, mediante a possibilidade de haver um outro narrador. Desse modo, um deles seria o autor das notas esparsas e originais, e o outro as teria organizado, assumindo tão-somente a transcrição delas. Sempre dissimulado, o narrador diz ter conhecido Maria Santa pelo depoimento de parenta idosa, que lhe dissera que a mucama da moça agora estava com ela; e que essa antiga criada guardava um alfinete que havia supliciado a jovem, e possivelmente só ela mantinha o culto de Maria Santa na cidade.

Embora se confesse indeciso em chamar o capítulo de “Epílogo”, o termo é por ele usado. Diz ainda discordar do tom mórbido da história, chamando o livro ora como diário, ora como romance, ou caderno de notas e jornal. O título devia-o ao fato de ter vivido, como diz, uma “luta angustiante de fronteira da loucura” (Epílogo). Fugidio, portanto, o narrador persiste no turvamento do texto, transitando de um plano “real” para o fictício e vice-versa. Simulando o desejo de transparência, ainda assim, mantém o jogo iniciado no primeiro capítulo, num recurso à dissimulação. Como diz Sandra Guardini,⁶⁸ a cultura inglesa pouco influenciou a brasileira, mas o realizou suficientemente para deixar nela suas marcas. Tendo sido a França a forte influência, ainda assim aquela se fez sentir entre nós. Desse modo, constata-se uma quase ausência na literatura brasileira das “justificativas de ordem moral”, tão comuns em livros ingleses.

Para a autora de *Caminhos do romance inglês no Brasil*, a estratégia da “auto-justificação” ficcional foi aqui muito estrita. Em nosso caso, diz que esses artifícios narrativos sempre pareceram procedimentos “fora do lugar”, até que Alencar e Machado de Assis iniciassem devidas aclimações em recortes folhetinescos. Sobre essa questão, depara-se com o que diz Antonio Candido sobre Macedo, ao observar que no autor do romantismo já houvera “uma lufada de ar fresco”, devido a justificativas apoiadas na “plausibilidade e verossimilhança”, e que tinham em vista a descrição de “costumes e da vida social”. Segundo o crítico, desde *A viúvinha*, Alencar aderira ao jogo ficcional à inglesa, procedimento que amadureceria em *Senhora*, pela assimilação estrutural do “conflito da condição econômica e social com a virtude e as leis da paixão”. Retomando o conceito do desajuste da forma no romance brasileiro, e evocando Roberto Schwarz, a autora desse estudo diz finalmente que “as idéias estão no lugar quando representam abstrações do processo a que se referem”.⁶⁹ Acredita-se, assim, que a consciência moderna do narrador cornelianos lance mão do procedimento, induzindo-o ao circunlóquio com que inicia e termina seu relato, de forma perfeitamente ajustada ao conjunto coeso de duplicidades desse romance moderno. O que parece haver em *Fronteira*, portanto, é o acordo formal entre ficção e contexto literário, numa época em que se cobra verossimilhança realista de uma narrativa que se quer enigmática.

⁶⁸ Cf. Sandra Guardini T. Vasconcelos, “Caminhos do romance inglês no Brasil”, *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*, Campinas, 2005, Mercado de Letras Campinas, pp. 201-226.

⁶⁹ Cf. Antonio Candido, em Sandra Guardini T. Vasconcelos, *op. cit.*, p. 226.

Devendo-se, portanto, resguardar a feição de cada obra, lembra-se ainda do que dissera Marlene Bilenky sobre *O amanuense Belmiro* (1935), considerando o diário como gênero condizente com “o intimista marcado pelo sentimento de dissociação entre o mundo subjetivo e o objetivo”; um caso particular, portanto, de “dissolução do próprio gênero”, sendo levada a pensar, sobretudo, numa “quebra do romance social de 30”.⁷⁰

Busca-se, assim, neste trabalho a compreensão da modernidade do romance de Cornelio Penna, pensando-se principalmente no que diz Simone Rossinetti Rufinoni, enquanto análise de *A menina morta*, último romance do autor, em seu peculiar realismo psicológico de herança oitocentista, paradoxalmente revelando, segundo a autora, um “enraizamento com a experiência do romance moderno”.⁷¹ Além disso, procura-se lembrar que na tessitura híbrida de *A menina morta*, sustentada então por um realismo subjetivo vindo do século XIX, e pela modernidade, como diz, também penetraria o mito, conforme já se comentou. Acredita-se, portanto, que essa fórmula possa fundamentalmente sustentar a estrutura de *Frenteira*, com sua temática insólita e o esfacelamento intenso e problemático da forma.

Ao desestabilizar a representação realista, virando a todo instante o jogo narrativo com lances surpreendentes, o narrador cornelianiano leva a pensar na presença do autor implícito, cuja ironia, de acordo com lições luckacsianas, presente na construção da forma moderna de narrar, responde por uma visão maior que a do narrador; visão essa que supõe valores implícitos, sempre reveladores; justamente porque estão implícitos na forma do romance. Para encerrar este segmento com a noção e os conceitos de modernidade que, como se pensa, devem ser aplicados na análise de *Frenteira*, encaminha-se no sentido de uma análise de formas, que de fato parecem incorrer em certo desvio do modelo realista anterior, marcando o contexto ficcional de 30 com o ineditismo de sua modernidade. Desse modo, observa-se ainda que as tensões da forma, nessa narrativa, decorrem, sem dúvida, do procedimento interiorizado que preside sua construção, fazendo com que nela se depare com cerrada oposição de limites reais e irrealis, que desviam a tradição do realismo-naturalista. Como diz Anatol Rosenfeld, “a perspectiva é expressão de uma relação entre dois pólos, sendo um o

⁷⁰ Marlene Bilenky, *A poética do desvio / A forma do diário em O amanuense Belmiro de Cyro dos Anjos*, São Paulo, (Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, área de Literatura Brasileira), 1992, p. 182.

⁷¹ Simone Rossinetti Rufinoni, *Favor e melancolia – Uma leitura de A menina morta, de Cornelo Penna*, op. cit., p. 29.

homem e o outro o mundo projetado”. Desse modo, a ficção moderna, ao eliminar um desses elementos, faz com que desapareçam referências absolutas, o que implica em ausência de um desses referentes. Sendo assim, o ponto de vista interiorizado e relativo da personagem tanto pode absorver a realidade como fazer com que apenas ela permaneça, desaparecendo, pois, o sujeito, como diz o crítico, lembrando-se de Kandinsky e seus herdeiros.⁷²

No entanto, parece ficar claro que em *Frenteira*, nem o sujeito desaparece nem o mundo, pois a “consciência” moderna do narrador aciona a realidade individual e histórico-social, que aponta, no entanto, para uma geografia e seres vagos e enigmáticos, porém, identificáveis como reais pela ação de efeitos formais que se devem à força da subjetividade invasora. Sendo assim, o discurso de *Frenteira* ingressa em camadas fluidas de um realismo inusitado, onde personagem, ação, espaço, tempo consolidam um mundo simbólico e coerente e uma história viva em sua inteireza.

2.2. Uma tragédia moderna

Ao considerar o núcleo religioso e trágico dos romances católicos de 30, e partindo de uma abordagem sobre *O diálogo das carmelitas*, de Bernanos, Haquira Osakabe diz que o significado “imediato da imolação” ou do sacrifício⁷³ consiste na “espera teleológica”, o que faria da peça uma forma dramática diferente da tragédia clássica. Na análise de Cornelio Penna e Lúcio Cardoso, o crítico ressalta o sentido moderno desses romances, referindo o aspecto arquetípico do drama formulado em *Frenteira*, numa história nascida basicamente de um “segredo familiar”,⁷⁴ cujo mistério se situa no passado, com a sugestão de um crime nunca explicado, e da relação erótica do presente, incestuosa, ao que parece; entre o narrador e Maria Santa, assim chamada devido à santidade a ela atribuída.

O intrincado desses elementos narrativos constitui o núcleo dramático de que se desprende uma temática de fios duplos, de sexualidade e misticismo; formalizada pelo dilaceramento angustiante do narrador, que divide com Maria Santa as formas dramáticas do romance. A jovem isola-se em sua casa e condena-se voluntariamente ao inexplicável martírio pela culpa de um passado incerto. Deixa de alimentar-se e

⁷² Cf. Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno”, in: *Texto/contexto, op. cit.*, p. 87.

⁷³ Cf. Haquira. Osakabe, “O crime como redenção (Uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30)”, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁴ *Idem*, p. 81.

caminha para a loucura e a morte, assim talvez expiando o misterioso crime do passado. Devido aos milagres que dizem realizar e ao mistério que se forma à sua volta, a personagem é uma mistura de realidade e lenda, condição da forma romanesca de *Fronteira*. O passado ecoa no presente, com dúvidas existenciais das personagens, numa combinação temática simultânea de pecado, culpa e medo, conjunto dramático, sem dúvida, impregnado de negatividade e determinante da atmosfera moral do romance, onde se pressente algo trágico, fluindo subterraneamente da trama. Expectante, o leitor acompanha o ritmo amarrado do discurso.

Em *Fronteira* existem, assim, o elemento religioso e as personagens arquetípicas; e o sonho mesclado ao realismo, justificando o olhar diferente sobre o romance, aproximando-o desse modo de *O Morro dos ventos uivantes*, de Emile Brontë. Para de novo falar com Northrop Frye, a diferença fundamental entre romance e estória romanesca⁷⁵ encontra-se “no conceito da caracterização”, pois, como diz o crítico, em vez de “gente real”, no romanesco, as personagens, “estilizadas”, caminham para “arquétipos psicológicos”, imagens intensamente subjetivas de limites alegorizantes, assim como se acredita encontrar em *Fronteira*.

Ao libertar certos traços do indivíduo, essa forma específica em prosa torna-se mais revolucionária que o romance. O romancista trata das *personae* ou máscaras sociais, precisando, no entanto, “da estrutura de uma sociedade estável, e, muitos de nossos melhores romancistas têm sido convencionais no limite da meticulosidade”.⁷⁶ A obra romanesca trabalha com o devaneio e as personagens “*in vácuo*”, e por mais conservador que seja algo, o niilismo “indomável” irromperá dessa história. Portanto, de acordo com o que veio se expondo, *Fronteira* tem seu parentesco com o realismo romanesco, justificando-se, como se pensa, a extremada confissão do narrador e o aspecto de irrealidade do romance.

O foco narrativo em primeira pessoa, em *Fronteira*, responde pelas formas subjetivas do romance, burlando a verossimilhança realista, num realismo que se dissolve nas malhas de interioridade intensa, e disso resultando um espelhamento metafórico de formulações indecisas. Os conflitos armam-se estranhamente na voz do narrador introvertido, que se desdobra em outras, em diálogos diretos, falas encaixadas em parênteses ou em incompreensíveis utilizações de aspas:

⁷⁵ Northrop Frye, “Formas contínuas específicas (ficção em prosa)”, *Anatomia da crítica – Quatro ensaios*, *op. cit.*, pp. 299-301.

⁷⁶ *Idem, ibidem.*

“(e não tenho coragem de violar o segredo dessas pobres coisas)” (cap. II). / - Eu não me esqueci de Deus – murmurei com amargura, depois de lenta e inútil reflexão – e apesar de sentir que o que dizem aqueles que de mim se aproximam, estreita e apaga a imagem divina (...) (cap. XXII) / Que calor! (cap. XIV). / Este, de súbito, como que deslumbrado, perdeu a calma, a tranqüilidade convencida, e pôs-se a balbuciar, a espaçar as frases. / “ ‘O almirante... à última hora... já ninguém mais tinha esperanças... e quando disse... pondo as mãos no encosto de uma cadeira...’ ” (cap. XXVI).

Passa-se, portanto, a observar de um ângulo interior as ações do narrador-protagonista, embutidas em seu relato, espécie de longo monólogo interior de que decorre o mundo singular de *Fronteira*. Da fala interiorizada dessa personagem desenrola-se o drama de Cornelio Penna, como trajetória de herói problemático de que fala Luckàs. Em busca de autoconhecimento, este sujeito narra e dá voz às demais personagens, com elas compartilhando o mundo em que se insere. No concerto de vozes desdobradas, umas se ligam às outras, harmonizam-se ou dissolvem-se, contaminadas, então, por intensa subjetividade, e mantendo-se, assim, eixos temáticos existenciais em um ambiente misterioso. Desse modo, o que existe em *Fronteira* de aparente objetividade engasta-se e dissolve-se na força de onipotente introversão, de modo que a sugestão do real logo se turva.

2.3. Duplicidades do espaço

Buscando-se compreender o modo de apreensão da realidade nesse romance, busca-se, neste capítulo, investigar como se articulam as relações entre elementos estruturais, ou seja, entre ação / personagem; espaço / personagem; tempo / personagem / romance / diário. Acompanha-se, assim, o olhar que constrói a breve cena que abre o capítulo I, e que desenha um ambiente indefinido, provavelmente a sala da casa sertaneja a que chega o narrador-viajante, depois de longa e cansativa viagem. Vê-se, então, a figura fugidia de uma criada que parece recepcioná-lo, mas também incomodá-lo, pois logo desaparece deixando-o sozinho no ambiente:

A criada, cujas rugas se destacam fortemente em sua pele amarela, iluminada pela luz do lampião de querosene, atormentou-me com oferecimentos de serviços, e desapareceu bruscamente, diante do meu teimoso silêncio (cap. I).

Contrastando com a lentidão das linhas seguintes, a movimentação fugaz da personagem sugere, em vez de seu desaparecimento no interior da casa, o reingresso abrupto em algum quadro. Conjugados, portanto, o real e o insólito serão constantes na construção de *Fronteira*. Em seguida, só, na presumida sala, após a retirada brusca da serviçal, o viajante diz livrar-se de uma capa encharcada, provavelmente pela chuva, e que lhe pesa nos ombros. Deitando-se no único móvel que vê no ambiente, passa a recordar-se de sua viagem, impelindo a subjetividade para o plano onírico e, assim, o ritmo narrativo se torna lento. Acompanha-se, no nível do sonho, o percurso vagaroso do narrador entorpecido pelo cansaço.

Nessa aventura interior, evocam-se imagens indefinidas e anacrônicas. O relato *in media res* retoma o momento em que a personagem chega à pequena cidade de *Fronteira*, onde confluem ruína e abandono. Os primeiros delineamentos do espaço ocorrem nesse momento, onde se concentram os primeiros enigmas do romance. O leitor duvida, mas interage com o mundo novo em que inexiste uma “realidade lógica”,⁷⁷ mas a ela se assemelha; quase identificando nessas imagens um relevo itabirano, portanto, uma região mineira que deixaria, como se sabe, marcas profundas na arte de Cornélio Penna:

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. (...) / O vale de pedra, nu de árvores, engolfa-se na noite, ameaçador (cap I).

Superando, desse modo, “a perspectiva tradicional” do romance realista, ao submergir o discurso “na própria corrente psíquica da personagem”,⁷⁸ esse sujeito articula formas de quase imobilidade, no ritmo vagaroso do discurso, representado pela cavalgada solitária e indisposição do cavaleiro “sem coragem para descer, sem ânimo de perguntar o que quer que seja”, deixando-se amparar “nos braços” (cap. I) pelo companheiro de viagem, enquanto apeia do animal. A esse percurso, tomado como real,

⁷⁷ Anatol Rosenfeld, *op. cit.*, p. 84.

⁷⁸ Anatol Rosenfeld, *idem, ibidem*.

sobrepõe-se um ritmo amarrado que desvia a objetividade da ação, como ocorre em outros momentos em que a história quase se imobiliza. Rompido muitas vezes, o fio dos acontecimentos, no entanto, sempre se apruma até que ocorra nova fratura ou paralisação.

Os verbos no presente do indicativo costumam resgatar em *Fronteira*, como nos capítulos I e VI, por exemplo, um cenário que tanto pode ser recente como remoto, pois essa história se faz de “digressões”⁷⁹ mais do que de ação, como diz Erich Auerbach, em análise de *A meia marrom*, de Virginia Woolf. No romance brasileiro, atrelada à hipótese, a ação costuma quase suspender-se devido à presença de formas verbais no presente, no futuro e no condicional. Desse modo, igualmente se liberam níveis subterrâneos da consciência, ou seja, “idéias e cadeias de idéias, que abandonam o seu presente” e se movimentam livres “nas profundidades temporais”.⁸⁰ O discurso reflexivo desse narrador costuma não ter pressa, encolhendo, adiando ou então adiantando o fato, o retrato, a ação e o próprio tempo, e surpreendendo, ao vir de uma consciência que aflora à superfície do relato:

Foi assim que levei muito tempo sem saber se ela agora viúva, solteira ou mesmo casada.” / “ Um dia (...)” / “Já faz tempo (...)”(cap. V). Depois ... depois voltaria lentamente, em plena noite, em plena natureza, atravessando com pavor o mato deserto, e, quando ouvisse o ruído de cavalos (...) (cap. XXXVII).

No entanto, essa linguagem espiralada tece a trama, lentamente alinhavada na irônica indisposição do narrador, que parece a toda hora perder as pontas de seu relato, pois, sonolento, desfia uma viagem misteriosa que flui pelo procedimento simbólico de relógio emperrado que desagrega sentidos temporais. Certos advérbios e locuções adverbiais ou indefinidas ensejam o andar vagaroso da narrativa, assim, expressões como “Depois”, “Outro dia”, “até que um dia”, por exemplo, indeterminam o tempo e o espaço em que essa história se costura. Às vezes, as cenas se fragmentam em vários capítulos, o que acentua a morosidade narrativa. Lembra-se da cena que se passa no jardim da casa e que se estende do capítulo XX ao XXVII.

Em procedimentos surpreendentes para o leitor, algumas cenas ou diálogos se interrompem, sendo retomados em capítulos seguintes, fraturando-se desse modo a

⁷⁹ Erich Auerbach, *Mimesis*, São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 486.

⁸⁰ Idem, *ibidem*.

unidade e a seqüência de certas passagens. É o caso de alguns capítulos como o XXVIII, XXIX, XXX e XXXI, em que se formaliza o encontro costumeiramente interrompido, entre Maria Santa e o narrador: “Outro dia nossos olhos se encontraram, quando nos achávamos em uma das salas internas” (cap.XXVIII). Entrecortados, os planos narrativos vão, desse modo, consolidando a trama e as relações entre as personagens.

A indefinição operada no nível espaço-temporal é acentuada nesse primeiro romance, como a que se vê no capítulo XXIX, quando Maria Santa se retira silenciosamente, reaparecendo no capítulo seguinte, próxima a uma “cômoda”, como diz o narrador. Seria esse o mesmo móvel da sala em que antes conversavam, ela e o narrador? Ou um outro, em novo ambiente? Ou, então, esse móvel, referência vaga e metonímica do espaço, situaria a nova cena num dos quartos da casa, cômodos onde costumam ficar esses móveis em casas antigas no Brasil. Não tendo o mesmo grau de compromisso com a realidade que o romance essencialmente realista, o espaço e o tempo em *Fronteira* garantem a face de uma verdade romanesca, que se ratifica pela realidade tingida de imaginação.

O tempo que nesse romance se desdobra em presente e passado, e às vezes em futuro, como se disse, transita, portanto, livremente. O primeiro capítulo constitui-se em nascedouro de símbolos de uma linguagem imaginativa, pela qual se presentifica o passado brasileiro. Nesse espaço, funda-se o mundo de fronteiras do romance, cujo esteio é a memória. Em sua busca proustiana, o narrador de Cornelio Penna funda um contexto histórico e social, “um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar”.⁸¹ Nesse sentido, o “monólogo interior” faz com que as coisas acontecidas no exterior sejam apresentadas da forma como apareceram “na primeira página”. Pelo viés adorniano entende-se, assim, que a ironia enigmática do narrador cornelianiano revoga o próprio discurso, dispensando “a exigência de criar algo real, ao qual, porém, nenhuma de suas palavras” escapa.⁸²

Diz Adorno que nos grandes romancistas a velha exigência romanesca do “é assim, pensada até o limite”, desencadeia uma seqüência “de proto-imagens históricas”, seja na memória involuntária de Proust, nas parábolas de Kafka e nos

⁸¹ Theodor Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, *Notas de literatura I*, 1.ed. São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2003, pp. 59-60.

⁸² Cf. Theodor Adorno, *idem*.

enigmas épicos de Joyce. Desembaraçado da representação, o sujeito nessas obras reconhece ao mesmo tempo a própria incapacidade diante do poderoso mundo das coisas, reabilitado pelo monólogo. Assim, o narrador irônico de *Fronteira*, infringindo a forma, garante no entanto a criação de um mundo, simultaneamente estranho e real.⁸³

O que se resgata pelo devaneio e pela memória, nesse romance, não tem compromisso com o relógio, como já se mencionou, o que faz com que o tempo tanto avance como retroceda, podendo nessa espiral imaginária resvalar, portanto, para a paralisia do mito, nesse sentido fazendo lembrar de que Cornelio Penna não conta a história, como diz Fausto Cunha.⁸⁴ Insubordinados, no entanto, o tempo e o espaço, em *Fronteira*, transfiguram e criam cenários genuínos de um Brasil patriarcal, ermo e isolado. Desse modo, depara-se com o conjunto que se organiza metonimicamente, composto pela casa colonial de Maria Santa, a pequena cidade de ruas indefinidas e casas arruinadas, que despencam de ladeiras; a cadeia; a igreja e a encosta onde se situam um cruzeiro e a Casa dos Bexiguentos. Esses espaços resgatados são reais e igualmente lendários:

E toda a pequena cidade pôs-se a olhar com instintivo respeito a enorme fachada do sobrado, de onde tinham saído tantos enterros, tão discutidos e comentados, e parecia ele próprio cercado de túmulos, pois entre as pedras agudas do calçamento das ruas, as lajes que o rodeavam branquejavam como grandes lousas, de aspecto sepulcral (cap. XII). / Toda a cidade, na sua longa decadência de oitenta anos, oito séculos na América jovem, não era mais que um desses “pousos” alcantilados nos cerros de pedra de ferro enormes e maciços pára-raios (cap. XXI). / (...) sala escura e sinistra, com seu misterioso alçapão de pesadas argolas de ferro, muito empoeiradas e enferrujadas, a demonstrar os anos que levavam imóveis, intatas, e mal tapavam o riacho murmurante que passava por debaixo das arcadas da velha casa, e cujas águas com seu murmúrio incessante, (...) (cap. XXXVIII). / As folhas, nas árvores, murmuravam dia e noite, e as pedras gemiam, como o eco de uma inumerável e sombria multidão que cerrasse as fileiras em torno de nós, em um cerco tenaz e fantasmagórico (cap. LVI).

Ao analisar o regionalismo de João Alphonsus, Rui Mourão diz que em sua obra, o regionalismo é de fato artificial e forçado, de modo que Lúcia Miguel Pereira, ao

⁸³ Cf. idem, *ibidem*, p. 62.

⁸⁴ Cf. Fausto Cunha, “A dimensão onírica”, *Situações da ficção brasileira*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970, p. 51. O argumento foi retomado por Irene Jeanete Gilberto Simões, in: *op. cit.*.

falar sobre o escritor chamou-o de “regionalista turista”, pelo modo de olhar “de quem se acha um pouco de fora, de sorte que há sempre um contingente de curiosidade e deslumbramento que determina a escapada para o lúdico.”⁸⁵ O procedimento de perceber a realidade brasileira, em Mário Palmério, por exemplo, é diferente do que se passa em Guimarães Rosa, conforme Rui Mourão. No primeiro, diz que “a digressão vale pela digressão e a luta do homem com a natureza, ou da natureza consigo mesma” passa a ter dimensões míticas. Em Guimarães Rosa, diria o crítico que “a violenta introversão da linguagem transpõe o problema para um plano de dilaceramento interior, e o artista se apresenta permanentemente a exprimir uma forma de ser sobreposta de uma maneira de estar e, na medida em que as correrias e as canseiras sem sentido do sertão se transformam em símbolo da sem razão das coisas e do mundo, o sentimento lúdico se levanta em suas dimensões filosóficas para se erigir em visão apocalíptica da existência”.⁸⁶ São essas conclusões sobre os modos de criação nos romancistas mineiros. Diz ainda Rui Mourão que, embora convocado a criar uma “realidade exterior e típica”, o escritor mineiro o faz unicamente no plano subjetivo. Por isso, sua arte é, sobretudo, uma construção de linguagem. De fato, uma maneira oposta, como diz, despontava com um “grupo intuitivo, superabundante e caótico, no seu apego ao drama interior, ao mistério existencial em todo seu peso e densidade”. Desse modo, Lúcio Cardoso, Cornelio Penna e Autran Dourado são considerados pelo crítico seus representantes. Esses autores, como que entregues às próprias emoções arcaicas identificam-nas com a sensação “de pesadelo produzida pelas velhas cidades decadentes”. As origens pessoais confundem-se com as da formação social do país e o drama que se apresenta é o de um passado fatalmente “acorrentado em si mesmo e que insiste em sobreviver como uma afronta, como uma agressão ao presente”.⁸⁷

Existe nesses romances, conforme Rui Mourão, uma intensa aproximação do simbolismo, sendo neles freqüente o tema da morte. Segundo o crítico, numa reação à “densidade histórico-cultural”, esses escritores deram vazão à subjetividade, projetando limites vigorosos para uma “prosa expressionista”. A frase cartesiana, com esses escritores, tende, portanto, a desagregar-se e explodir.⁸⁸

⁸⁵ Rui Mourão, “A ficção modernista de Minas”, *O modernismo*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1975, p.198.

⁸⁶ Rui Mourão, *idem*.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 200.

⁸⁸ *Cf. id., ibidem*.

2.3.1. Fraturas

O procedimento metonímico é um recurso de fraturas simbólicas em *Fronteira*, que, no entanto, garante a totalidade da trama. Veja-se como exemplo o que ocorre na composição da cena inicial do capítulo I, em que o narrador destaca as rugas e a cor amarela da pele da mulher que o recebe; e, portanto, de um rosto marcado pelo sofrimento e velhice. O narrador sonolento compõe esse ambiente com o único móvel que vislumbra, um “sofá enorme”, onde se recosta e realiza a ponte onírica com o espaço exterior.

Pela representação metonímica, flagram-se em pinceladas ligeiras do espaço e dos retratos os traços que constroem o mundo de *Fronteira*. Assim, elementos como “paredes”, “lanterna”, “teto”, “tábuas largas”, “quadro de santo”, “panos”, “jarro”, “espelho” e “gaveta” (cap. II) compõem o quarto em que se instala o narrador, na casa de Maria Santa. Mas o espaço exterior também se apresenta extremamente fragmentado, revelando-se pouco a pouco em “montanhas negras”, “terra, calçada de ferro”, “entrada de minas de ouro abandonadas”, “vale de pedra”, “árvores”, “estrada longa”, “ladeira rude”, “lama”, “pedras soltas”. A pequena cidade, supostamente mineira, compõe-se de “casinhas” que se espremem, encostadas umas nas outras; as paredes são “arruinadas”; e as “janelas batem e rangem” (cap. I).

Essa composição fragmentária do espaço consiste em procedimento narrativo da linguagem reflexiva, que também constrói o tempo em *Fronteira*, agilizando ou retardando o relato conforme se comentou. Em muitos momentos, fratura-se também a ação, como se houvesse uma dificuldade em manterem-se as relações entre as personagens, do que resultam imagens ambíguas, gestos parciais, fugazes ou detidos; pois, as criaturas se aproximam e se distanciam umas das outras, assemelhando-se a peças de uma engrenagem mecânica de que desponta o estranhamento do texto.

Nesse sentido, retomando-se como exemplo a cena do primeiro parágrafo do capítulo I, vê-se que nela se interrompe uma ação, pelo modo como a criada se afasta rapidamente do lugar, sugerindo-se, por outro lado, com essa fragmentação, a idéia de aborrecimento do viajante, sequioso de solidão. Ao abrir “furtivamente” (cap. III) a porta do quarto em que se encontra, o hóspede de Maria Santa ensaia um movimento de continuidade dos fatos e ampliação do espaço, pela aproximação de supostas pessoas no cômodo ao lado. Formula-se então a hipótese de haver outros

indivíduos na casa, pois a personagem diz ouvir “rumor de vozes” além da porta. Nessa que é uma tentativa de ampliação metonímica do espaço, sugere-se a presença de “homens e mulheres” ou de “criaturas humanas”, que ali devem estar, segundo o narrador. Porém, o que se percebe são apenas vozes, e, além disso, o gênero humano, simbolizando os que por ventura se encontram do outro lado.

Diz o narrador que nada possui para oferecer-lhes, que não sejam as “mãos gastas”, o “corpo cansado”, a “alma usada e sem destino” (cap. III). Formulando conjecturas, e, portanto, mergulhando em si mesma, a personagem começa a retardar o encontro com os que certamente estão próximos e, portanto, atrasando a história de *Fronteira*. O ato, daí em diante, vai se tornando indeciso e provocando uma movimentação vagarosa, um modo resistente e difícil de aproximar-se dos outros. Sobre a efetivação ou não desse encontro nada se fica sabendo, restando o ato malogrado do sujeito que fratura a ação. Mas na seqüência, no capítulo seguinte, os esforços de aproximação conduzem-no de fato ao novo ambiente da casa, e assim o espaço se amplia e a ação, ainda que muito lenta, prossegue.

Penetrei com precaução na sala vizinha, e mais tarde poderia rir de minha resolução, dolorosamente tomada, de não me desvendar facilmente àqueles a cujo encontro caminhava (cap. IV).

Dizendo ter encontrado “a primeira criatura humana”, ao ver Maria Santa, o visitante ratifica o procedimento metonímico. Desse modo, em vez de referir-se à jovem tímida, designa-a como “criatura humana”. Concentrado no rosto da personagem com que se defronta e se evidencia da parte para o todo, destaca-lhe os olhos verdes e vagos, numa composição evidentemente metonímica. E a sugestão de realismo desse retrato também se turva pelo comportamento vago de Maria Santa. O encontro entre essas personagens não se efetiva, portanto, impedido pelo distanciamento da moça; e assim, somente “mais tarde” (cap. IV) se falam, como explica o narrador. Depara-se, desse modo, em *Fronteira*, com esses recortes metonímicos que, articulados, perfazem a totalidade do espaço, do tempo, das personagens e da ação:

Foi assim que levei muito tempo sem saber se ela era agora viúva, solteira ou mesmo casada (cap. V). / Um dia, quando a surpreendi sentada no chão (...) (cap. V). / A fixidez das pupilas, que rutilavam nas sombras das arcadas superciliares, tornou-se enervante, intolerável, mesmo para mim, que não

estava no raio de sua luz mortal (cap. XVI). / Tia Emiliana, a boca entreaberta, sacudia os seus bilros, e, de vez em quando, dava uma palmada seca no modelo de renda que tinha diante de si, e ergia a mão muito alto (XXXVII). / Maria Santa continuava quieta, com os olhos opacos e lentos, com o olhar espesso, imóvel, como o dos pássaros noturnos (cap. XXXVII). / Mas eu devia estar com febre. E a casa, em silêncio, ressoava toda, como uma grande caixa de harmonia, com o estalido lento e espaçado das tábuas do teto, do assoalho e dos móveis (cap. LXXIX).

2.3.2. O espaço se dissolve

Os efeitos desagregadores da forma também se fazem em imagens dissolventes. Assim, as montanhas se diluem aos olhos do narrador, pois seus contornos se perdem com a neblina intensa. O mergulho do vale na escuridão associa-se à natureza tormentosa que se torna ameaçadora, e todo esse conjunto provoca mistério. Os caminhos íngremes por que passa o viajante desagregam-se, as pedras desprendem-se do leito da estrada, que também é lamacenta. Ao final do primeiro capítulo, chegando ao paroxismo, o narrador enuncia/anuncia o caos: “Tudo se confunde com o céu muito baixo, que parece todo ele, também, de lama negra desfazendo-se na enxurrada, que corre por toda parte” (cap. I).

É curioso que num repente o espaço se reorganiza, pois se aproximam vultos, havendo a possibilidade de outras pessoas estarem ali; e, além disso, o cavalo do viajante afirma o passo, acossado pelo chicote. Sendo assim, o cenário sertanejo de *Fronteira* estranhamente desfaz-se e recompõe-se em movimentos de reversibilidade contínua, pelo discurso oscilante do narrador, desestabilizando, desse modo, o ato de leitura e fazendo com que a cena escape à configuração realista.

O espaço exterior urbano mostra-se pela perspectiva humanizada de “paredes arruinadas”, de “janelas que rangem”, garantindo o quadro de uma vila abandonada e decadente, conjunto arruinado de “casinhas” que se apóiam umas nas outras; sustentando-se entre si com inexprimível “desânimo” (cap. I). Mais à frente se verá, por exemplo, o episódio das “chuvas” em momento de igual dissolução simbólica do espaço, no capítulo LVI, e em outros momentos que deságuam num dissolver permanente, na frase interminável e labiríntica que desagrega sentidos.

As chuvas começaram a cair, insistentes, intermináveis, isolando com suas imensas e espessas cortinas, primeiro a cidade, os caminhos perdidos na lama, onde se enterravam os carros e as tropas, as barreiras da estrada de ferro mais próxima, que escorriam pesadamente dos morros e sepultavam os trilhos sobre grandes massas moles (...) transformadas a rua fronteira em um rio de águas negras e rápidas (...) (cap. LVI).

É ao próprio dilúvio a que se assiste nessa imagem gigantesca, líquida e demoníaca, assemelhada aos seres dilacerados e negativos de *Fronteira*. Metáforas ou hipérboles de dissolução funcionam como prenúncio da morte que aí vem sendo preparada, e será a água, um dos símbolos mais representativos nessa condução; como fluido em que se diluem as montanhas no primeiro capítulo; como água pura e fresca, mas quase ritualística, do vasilhame em que o narrador exaurido pela viagem lava as mãos; a enxurrada e a lama de chuvas intermitentes; as águas que escorrem pelos subterrâneos da casa, espaço de negatividade, assim como as do rio, que corre nos fundos da casa. Em todas essas situações, a água é um motivo simbólico preparador da dissolução pela morte, desfecho trágico, com que se encerra o romance. Sendo assim, o cenário sertanejo de *Fronteira* estranhamente desfaz-se e recompõe-se em movimentos de reversibilidade contínua, pelo discurso oscilante do narrador, que desestabiliza o ato de leitura e faz com que o real escape à configuração realista, deixando-se reproduzir simbolicamente. O procedimento de desintegração do espaço em *Fronteira* também envolve, portanto, o espaço, e com ele a figura humana, e ainda o tempo e a ação.

Depois, afastou-se de mim, e perdeu-se na sombra, que se tornara espessa, compacta, como se tivesse caído sobre mim um bloco de massa negra (cap. XXXIV). Até o meu próprio rosto, que me espantava agora no fundo dos espelhos, tudo me parecia ter morrido, ter perdido sua verdadeira significação, levada pela longa tempestade...(cap. LVIII). Agora todo o corpo de Maria Santa oscilava e parecia desprender-se do leite, levantado pela força invisível que eu “sentia” penetrar-lhe pelos olhos, e via com susto um halo misterioso que se formava e envolvia toda a sua figura, iluminando o quarto com uma luz lívida e lenta.

2.3.3. Luz e treva

Segundo Luiz Costa Lima, “o foco narrativo pouco ilumina além da casa, nunca descrita”, e em cujo interior pervaga “um ar fantasmal e de decadência”, que contrasta com o luxo severo e a minuciosa ocupação do espaço interno, que em *A menina morta* caracteriza a casa-grande do Grotão.⁸⁹ No entanto, o drama que se desenvolve no interior do casarão sempre fechado às vezes é surpreendido pela luz do sol; que pode ser fulgurante, ou morna e letárgica, contrastando com as sombras de dentro.

O olhar que, no primeiro capítulo, incide sobre o rosto da serviçal, nele acusa rugas profundas, daí o presumir-se nessa personagem uma mulher idosa. A essa face envelhecida, associa-se a claridade produzida pelo lampião, que ao mesmo tempo se espalha em cheio no ambiente. Assim, o retrato ganha certa ambigüidade que, no entanto, nasce de uma cena prosaica do passado brasileiro, pelos efeitos da iluminação a querosene; além disso, a cor “amarela” da pele da criada completa o desconcerto do leitor, pois o ponto de vista do narrador desvia-se do enfoque tradicional e escorrega para a transcendência.

Sendo assim, o mistério nasce do cotidiano, e é recorrente em *Fronteira*, corroborando para a consolidação de um dos eixos fronteirços do romance: a irrealidade. Desse modo, contrastes de luz e sombra perspectivam o espaço, que se constrói de imagens oscilantes. No capítulo II, por exemplo, o narrador ilumina o quarto em que se hospeda, mas agora com uma lanterna, e seu olhar apreende o real esbatido e humanizado:

As paredes, com o clarão da lanterna que me guiou até aqui, aparecem-me esfumadas, e perdem-se no teto brutal, muito alto, com tábuas largas. / Aqui e ali, dançante, o reflexo de um ou outro quadro de santo, espalhados sem simetria (cap. II).

Veja-se, como exemplo, o momento da visita do juiz, em que a luminosidade da rua protagoniza: “Lá fora o sol incendiava as pedras de ferro da calçada, e as janelas bordavam-se de fios de ouro reluzente” (cap. XIV). O sol que atinge em cheio o calçamento da rua sugere choque e destruição do espaço fronteiro à

⁸⁹ Luiz Costa Lima, *op. cit.*, pp. 62-63.

casa; mas também invade com delicadeza artesanal as bordas da superfície alta de janelas e portas sempre fechadas por ordem de Maria Santa. Filtrada apenas por pequenas aberturas ao alto de “grossas portadas de madeira antiga” e da “imensa clarabóia” do corredor, a luz contrasta com o espaço obscurecido de dentro, e pode ser um mero adorno contrastante, mas, complicando-se um pouco mais esses elos semânticos, talvez seja correto pensar na contradição da luz como prisioneira das sombras opressoras.

No momento em que Maria Santa acompanha o juiz à saída, ouve umas últimas palavras do homem, já na rua, que ameaça voltar, como que para desfazer dúvidas sobre o passado. A jovem, impaciente, fecha a porta e assim elimina “a visão da cidade”, entrevista por “entre os batentes em poderosos contrastes” (cap. XVIII), com a sombra interior. A luz intensa de fora funciona como incandescência que incide no marasmo da hora e no interior do casarão. Nessa passagem, como em tantas outras, a luminosidade intensa contrapõe-se às sombras, produzindo sugestivos momentos de imaterialidade do espaço:

Tudo se confundia no ar abrasado, como um deslumbramento, (...) (cap. XIV). / Na porta, como se a proximidade da rua iluminada, reverberante de sol (...) (cap. XVII) / Casas berrantes de oca, ao lado de paredes alvíssimas, cegas de luz (...)” / (...) pedras lívidas, lavadas pelas enxurradas espumantes com seus pesados telhados, a correr em mil goteiras, suas janelas pálidas, e a multidão negra e embuçada, que os relâmpagos faziam surgir bruscamente das trevas (...) (cap. LX) Aproximei-me da janela, que dava para plena cidade, em sua descida tumultuosa de telhados lívidos, iluminados pelo violento luar (...) (cap. LXXXI). LXXVIII

Há momentos de uma claridade atenuada, como a que se vê passando pelas janelas fechadas, por onde apenas a “luz morna” de um “pôr-de-sol desbotado” penetra no ambiente de dormência onde se encontram o narrador, Maria Santa e tia Emiliana, na hora da sesta, costume local, como explica o narrador Mesmo assim, efetua-se pela luz o efeito contrastante entre os dois espaços, o de dentro e o de fora, encaminhando-se a cena para o instante em que a porta se abre com violência e a viajante fantasmagórica pára no limiar da casa, entre a escuridão da sala e “a luz da rua” (cap. XXXVII).

Na escuridão tenebrosa e labiríntica, certamente o mesmo espaço, destinado, ao que parece, às refeições da família, e sob o qual murmurejam as águas incessantes de um riacho, vêem-se Tia Emiliana, Maria Santa e algumas mulheres negras, sentadas na terra. A velha mostra-se preocupada com a palidez de Maria Santa e comenta com o narrador que a jovem não se alimenta. Sobre a mesa, diante dela, há um “enorme cesto de frutas da chácara” (cap. XXXVIII). As negras olham com timidez, com “olhos muito brancos”, contrastantes com seus “rostos negros e luzidios”.

Uma nesga de “luz do sol, vivíssima corta a sala com uma faixa deslumbrante,” e faz com que essas mulheres se encolham em seu canto obscurecido, “com gestos de morcegos irritados”; e ouve-se uma advertência para que se abram as janelas e o som reboante de uma risada; e vê-se nesse momento a viajante que atravessa a sala e sobe com precipitação a escada em direção aos “quartos do sótão”. Portanto, o contraste de luz e treva integra o conjunto de elementos construtores do espaço de *Fronteira*, cujo cotidiano assim se aproxima do insólito.

2.3.4. Um espaço demoníaco

Como tudo indica, numa cena em que se encontra em seu quarto, o narrador evoca nomes de alguns lugares de onde chegam caravanas de peregrinos, dizendo que lhes soam como “música ingênua e misteriosa” que o anima, fazendo-o ver “coisas” através dos infindáveis e velozes filetes de chuva que escorrem do lado de fora da vidraça. Nessa evocação, o narrador mapeia uma geografia e um passado mineiro: “São Gonçalo do Rio Abaixo! São João da Borda da Mata! Itabira do Campo!” (cap. LX). Nessa vigília fascinada, depara com paisagens rápidas, que se alternam com a visão “fantasmagórica” do “grande pátio de pedras lívidas, lavadas pelas enxurradas espumantes com seus pesados telhados”, imagem essa que se mistura à da “multidão negra e embuçada” de peregrinos amontoados naquele espaço tempestuoso, e que os relâmpagos fazem surgir e recuar por detrás dos vidros embaciados.

Essa imagem apocalíptica desorganiza o sujeito, a casa e o espaço natural como num ritual de preparação da morte que se avizinha, e cuja presença desanda em mal metafórico, que transforma o ambiente em espaço negativo ou demoníaco, pois nele destruição e morte se sobrepõem simbolicamente. Em vão, o narrador passa os dedos nas vidraças, que tornam a embaçar-se com a bruma. E os relâmpagos, os

ribombos dos trovões perdem-se do outro lado das montanhas. A sonoridade agora atua em conjunto com a visão, e o narrador diz ouvir somente o relinchar dos cavalos, “as ordens gritadas, breves e secas” (cap. LX), com as portas se abrindo com estrondo.

Nesse momento, as pessoas que chegam de longe aguardam por um bom tempo na sala de espera por Tia Emiliana que assiste os doentes. Há momentos em que se retiram e a casa sossega, parecendo suspirar e gemer, e conjugadas, sonoridade e silêncio preparam o espaço trágico de *Fronteira*. Ao abrir os olhos na escuridão, modo paradoxal de apreender a realidade, o narrador diz que lhe parece esperar a morte, que deveria chegar silenciosamente, sem uma palavra sequer de aprovação, e que já não pode mais esperar “absolvição”. Portanto, a morte em *Fronteira*, assim como a dor e a desesperança, entranha-se no viver diário do sujeito dilacerado. Como ele, o mundo ao redor se torna obstinadamente apocalíptico, desvelando, porém, o rosto de Minas e o vilarejo sufocado por montanhas.

Entre o sono e a vigília, desvela-se uma oposição de penumbra e luz, que pode surgir dos olhos, do lampião, da vela, da lamparina, da lanterna, da chama de um bico, e até mesmo de pedras negras; ou ainda da que filtra pelas frestas das janelas iluminadas “misteriosamente” (cap. LXXV). No capítulo LXXX, confirmando estar em seu quarto, o narrador diz sentir-se cansado e desalentado, não podendo mais fechar os olhos. Mas são esses olhos abertos na escuridão que enxergam. Nesse limiar de luz e trevas, portanto, o sujeito formula surpreendentes reflexões de auto-conhecimento, dizendo que “Aquela era a noite da espera do grande milagre”, e que avista da janela as pessoas que se amontoam nos pátios, pacientes e silenciosas. Como figuras indistintas na noite, homens, mulheres, velhos e crianças simulam vultos negros: “massas imóveis e confusas, pois, deitados sobre as mantas e arreios que para ali tinham trazido, eles se cobriam, dois, três, às vezes, uma família inteira, com os enormes ponchos de lã que tinham trazido de longe” (cap. LXXXII). São os doentes que aguardam o milagre da santa.

Salta aos olhos do leitor a realidade humana e trágica do quadro, pois todos buscam pelo alívio de sofrimentos. Diz o narrador que dessa fé brota uma luz que envolve aqueles corpos inanimados, e o pátio parece uma única alma adormecida, enquanto os contempla em meio às sombras compactas, pois o luar não chegara até ali. O espaço passa por um poderoso processo diluente nos capítulos finais de *Fronteira*, quer dentro da casa, quer fora, como um anúncio de morte, por sinal, muito próxima. Enquanto a jovem agoniza em sua cama, o narrador isola-se em seu quarto,

entregando-se a uma série infundável de raciocínios e ao sono. Percebe, no entanto, a movimentação da casa. O dilaceramento e a interiorização, intensificados, projetam-se como formas de dissolvência, e a memória convocada empresta transcendência a algumas imagens do passado: “(...) uma adolescência de sangue pobre, lânguida e cortada de luzes de primavera, muito suave e muito humilde” (cap. LXXXII). A busca do sujeito é sempre enigmática, autorizando, desse modo, metamorfoses formais que espelham o espaço da morte.

Ao analisar a correlação simbólica de ambientes, coisas e comportamentos em *L' assomoir* (1877), Antonio Candido situa o romance francês quanto à degradação do espaço.⁹⁰ Diz que o olhar da personagem constrói no capítulo I, da janela do hotel, o espaço simbólico da narrativa, ressaltando o confinamento social e topográfico em que vive o pobre. Para o crítico, a situação da personagem, nesse momento, prefigura as *ações* futuras do enredo, consistindo, portanto, numa espécie de estrutura significativa. Observa que fluidos reais como álcool e água dão entrada à fluidez das imagens em trânsito permanente entre o concreto e o abstrato, entre o próprio e o figurado, estimulando desse modo o sentido da realidade “menos pelo discurso referencial do que pelo intercâmbio deste nível com o metafórico”. Em contínuas associações metafóricas, esses elementos formam os esteios da narrativa, internalizando-se em conexão estreita, como espaços simbólicos, que funcionam como correlatos “da voz narrativa”.

Rejeitando, porém, qualquer intenção simbólica e nada tendo a ver com ideais de transcendência, a transfiguração do espaço em Zola decorre da maneira como são manipulados os elementos no texto, pois nele a intuição nasce paradoxalmente de um “intuito naturalista”. Desse romance, pois, diz Antonio Candido, como de qualquer outro que concentre “certo teor de imaginação verdadeiramente criadora, se desprende um significado que transfigura objetos e personagens”, sendo ela, de fato, que preside o elemento metafórico comum, retirando qualquer hierarquia entre o ato, o sentimento e as coisas que compõem a realidade concreta do mundo, nivelando-as, portanto.⁹¹

Diz Antonio Candido que o romance naturalista opera uma redução do elemento humano a coisas inanimadas, sendo essa, no entanto, uma posição que se inverte no romance de Zola, onde as coisas nivelam-se ao homem, humanizando-se; o

⁹⁰ Antonio Candido, “Degradação do espaço”, *O discurso e a cidade*, 2. ed. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1998, pp. 55-66.

⁹¹ Antonio Candido, *op. cit.*, pp.76-77.

que nem tanto se consegue por meio do discurso referencial, mas pelo simbolismo da linguagem, resultando, assim, em humanização do espaço, mas de modo diferente da “reificação” dos livros pitorescos, exóticos e regionalistas, em que o homem é que se nivela à coisa, tornando-se um elemento do ambiente.

Seguindo essa linha de princípios formais, nem mesmo no romance naturalista o ambiente é um dado absoluto, pois, transformado como tudo aquilo que procede do exterior, nele o espaço torna-se estrutura funcional, que interage com o enredo, sendo, portanto, compatível somente quando for coerente e integrado à ação. Do contrário, torna-se mero quadro “boiando sem sentido no curso dos acontecimentos.”⁹²

Com essas reflexões teóricas e retomando o romance moderno de Cornélio Penna, observa-se que o narrador, em *Fronteira*, igualmente mapeia já no capítulo inicial fronteiras imaginárias e limites geográficos de suposta região mineira, preparando nesse espaço o entrecho trágico, inserido internamente em contexto patriarcal-escravagista, como se supõe, entre o final do século XIX e começo do XX. O simbolismo do romance começa no título do livro, onde a duplicidade integra a cadeia simbólica de vida e morte.

2.4. Sertanejos mineiros

O entremeado simbólico de *Fronteira* responde por um espaço de sonho e realidade, com o sujeito tentando recuperá-lo a todo o momento; mas ele retorna incompreensível. Casa, jardim e cidade, assim como ilustra Antonio Candido em análise de outras obras, integram, nesse romance, um conjunto estrutural econômico, pois delimitam o interior e o exterior, como espaços físicos e simbólicos, que só aparentemente se opõem.⁹³ Nascido da experiência, o enredo de *Fronteira* cuida de destinos humanos e o drama que os unifica, estende-se ao ambiente, que se torna protagonista, como palco dramático de seres dilacerados.

Portanto, as janelas da casa de Maria Santa mantêm-se cerradas em homologia gritante com as criaturas, que se enovelam em si mesmas e se enclausuram entre as paredes altas e as sombras espessas do espaço interior, que interage com o exterior; ambos equiparados pelo mistério e estranhamento das coisas e dos seres que neles se movem. Um recorte do real, que transfigurado, não esconde mais o olhar de um sujeito

⁹² Cf. idem, p.89.

⁹³ Cf. idem, *ibidem*, p. 55.

dividido que, projetando-se subjetivamente nas coisas, humaniza-as, e a “cada uma” empresta uma face oculta e ambígua. Em *Fronteira*, o leitor obriga-se a perscrutar um a um cada sentido disfarçado nessa linguagem dissimulada e simbólica.

Humanizadas, as casas cornelianas são também testemunhas silenciosas, assim como as criaturas que nelas habitam. Fazem parte do mundo das “coisas inanimadas” (cap. XL), a que se refere o narrador, e ao encontro das quais se dirige, saindo da casa de Maria Santa, querendo saber o que acontece no interior de cada uma; para descobrir cada segredo guardado por detrás de janelas “remendadas com panos hediondos.” Mas para desvendá-las, “e certamente o conseguiria”, teria que saltar de repente sobre qualquer daquelas janelas, num “gesto” afinal “violento” e sem justificativa: “E para quê?”(cap. XL), pergunta-se a si mesmo o narrador. E nesse ponto busca respostas sobre a possibilidade de isso acontecer, caso ingresse nessas casas para vasculhar a história de cada uma. Em se tratando de espaço antropomorfizado,⁹⁴ lembra-se fundamentalmente do ensaio de Antonio Candido, mas também dos três estudos sobre a casa de Lúcia Miguel Pereira, que realiza uma análise sobre o tema em alguns romancistas estrangeiros e brasileiros, entre estes incluindo Cornelio Penna.

Para a crítica, a extensão entre o homem e a casa resulta da animização do espaço literário, devido à projeção de tormentos da alma, em verdadeira “simbiose” entre o homem e o mundo ao redor, numa combinação hostil, difícil e dolorosa.⁹⁵ Assim, expressões adverbiais como “lá dentro” e “lá fora”, “dentro da casa” e “na rua” são termos que se repetem em várias situações nesse romance, funcionando como falsos indicadores de uma realidade fluida, sendo, portanto, símbolos de linguagem que tratam de espaços na realidade homólogos. O casarão fechado, as criaturas enclausuradas, as sombras espessas da casa e do jardim formam, portanto, um único bloco simbólico e hostil tanto quanto a natureza:

⁹⁴ Cf. Lúcia Miguel Pereira, “Casa e romance”, *Escritos da maturidade*, Rio de Janeiro, Graphia, 1994, pp. 310-313. Lúcia Miguel Pereira se dedicaria neste estudo, de 1958, a três ensaios sobre a casa como espaço de fusão com a natureza, em autores como Paul Valéry, Mauriac, Virgínia Woolf, Tolstoi, Conrad e Proust; e brasileiros, como José de Alencar, Machado de Assis e Cornelio Penna. Ao falar da importância e do significado da casa no autor de *Fronteira*, diz que suas “criaturas” um tanto “esfumadas, se não reveladas através de gestos traidores e reações secretas, confundem-se, entretanto, com os ambientes em que vivem, só por eles se completam, ganham contornos menos imprecisos, porque os amoldam a 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”.

⁹⁵ Cf. Lúcia Miguel Pereira, *idem*, *op. cit.*.

(...) 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, como 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 (cap. XL). / As folhas, nas árvores, murmuravam dia e noite, e as pedras gemiam, como o eco de uma inumerável e sombria multidão que cerrasse as fileiras em torno de nós, em um cerco tenaz e fantasmagórico (cap. LVI).

Parece oportuno lembrar, fazendo-se um paralelo com o espaço em *Fronteira*, do que diz ainda Julio Cortazar sobre a “aptidão de Poe para nos introduzir num conto como se entra numa casa, sentindo imediatamente as múltiplas influências de suas formas, cores, móveis, janelas, objetos, sons e cheiros”, em decorrência da aplicação adequada do “critério de economia”, ou seja, de saber ajustar o episódico “com a sua expressão verbal”. Assim, o ambiente em Poe “não constitui como que um halo do que acontece, mas forma corpo com o próprio acontecimento e, às vezes, é o acontecimento”.⁹⁶ Essa “economia de estrutura funcional”, preconizada, como se disse, por Antonio Candido, situa num único plano narrativo, em *Fronteira*, o espaço e o homem.

Desse modo, por exemplo, Maria Santa é uma mulher sertaneja, embora sempre distante e misteriosa, de sua moldura irrompa uma figura irreal perfeitamente moldada ao ambiente. Em encontros que normalmente são rápidos, as personagens se aproximam ou se afastam umas das outras; ora em alguma sala, ora em algum quarto da casa. Desse modo, vão-se reunindo seus traços, que se espelham no espaço e na ação, em planos narrativos unificados de incerteza.

Ao entrar cautelosamente na sala em que se encontra Maria Santa, e vendo-a pela primeira vez depois de chegar à casa misteriosa, o viajante detém-se no “olhar verde e vago, misteriosamente perscrutador” (cap. IV) da jovem, que o ignora num primeiro instante. Assim como as personagens, o espaço é complexo por reunir atributos fortalecidos no conjunto harmonioso de uma trama feita de estranhamentos, que turvam a realidade teimosa da história; e novos fios metafóricos se associam e interagem uns sobre os outros em gestação vagarosa, no espaço, nos retratos e nos modos de agir e ser das personagens, deles fazendo elementos romanescos

⁹⁶ Julio Cortázar, *Valise de Cronopio*, 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 2004, pp. 124-125

indecifráveis, e que consolidam o núcleo temático. À Maria Santa reservam-se os signos da dignidade e da introversão da mulher mineira interiorana e real, a que se associa uma modalidade fugaz e etérea, extremos necessários para uma caracterização ambígua. Sobre essa protagonista, recai o peso da tragédia e da morte, como símbolo de expiação e martírio, que se reserva aos santos: “Foi assim que a vi, tendo diante de si um enorme cesto de frutas de chácara, e estava tão alheada que não notou que eu chegara...” (cap. XXXVIII). / “e estava agora toda iluminada e em plena claridade, banhada de luz (cap. LII). E mais:

O seu riso disperso, ausente, a sua voz cerimoniosa, que parecia ser a voz das coisas que a cercavam, não me podiam deixar ilusões sôbre a persistência da muralha invisível que se erguera entre nós, pela manhã, e impedira que nos reconheçêssemos (cap. IV). Olhou-me primeiro com a natural desconfiança das mulheres do sertão, para com as pessoas estranhas que interrogam, e disse, sem a menor entonação em sua voz um pouco rouca. / Percebi que sua atenção estava muito longe de tudo que nos rodeava, e um sonho antigo, surdo, monótono, distante, a dominara em estranha hipnose interior (cap. V). / O seu semblante tinha o característico das mulheres das serras, com as maçãs muito salientes, a boca reta, os olhos oblíquos, acentuando os cabelos intensamente negros, a vaga semelhança que se lhe notava com as mulheres mongóis. / Mas o seu olhar verde, inconfundível, impressionante, iluminava com sua luz misteriosa as sombrias arcadas superciliares, que pareciam queimadas por ela, dizia logo a sua origem cruzada e decantada através das misérias e dos orgulhos de homens de aventura (...) (cap. XXI).

O torpor alienante que acomete Maria Santa é o mesmo que atinge o narrador em vários momentos, e que a tudo contagia, tanto dentro como fora da casa. Desse tipo de apresentação das criaturas e do espaço se colhem muitos exemplos, seja pelo devaneio, seja nos espaços intervalares de vigília e sonho, ou pelo desligamento do sono profundo:

Tudo se confundia no ar abrasado, como em um deslumbramento, e em meu cérebro, os pensamentos uniam-se, espessos, pesados, como se tivessem preguiça de se formar completamente, de se desembaraçar uns dos outros (cap. XIV). / (...) toda a cidade dorme ainda, sufocada pelo calor da manhã. Sentei-me no chão, ao seu lado, e também fiquei imóvel, na modorra invasora e irresistível daquela hora (cap. XX). / E passei dessa vigília de

pesadelo, sem transição, mal senti meus membros lassos estendidos sob as cobertas, para um sono tranqüilo, absoluto, que me dominou de um só golpe, e apenas deixou em meus ouvidos a sensação de que ouvira muito longe, lá fora, nas montanhas adormecidas que apertam o seu cerco, o grito solitário e grave de um sino (cap. LXVI).

Associada à história, a lenda sempre retorna no movimento vagaroso da trama, e assim surge Tia Emiliana, personagem idosa, cujas atitudes cerimoniais condizem com regras próprias de um universo hierarquizado ou patriarcal. Mas o perfil sorrateiro a mantém em permanente espreita, e sua presença encaminha o misticismo, um dos eixos temáticos do atraso que compõe o enredo de *Fronteira*. De seus gestos, desponta um estranho arcabouço, e um retrato fragmentário e híbrido permite que nela se veja uma mulher misteriosa, mas decidida em seu projeto de influenciar Maria Santa. Grotasca, portanto, essa figura constitui-se em contraponto nessa história de violência alinhavada com ironia. O ato, por exemplo, de enrolar com um fio vermelho um recorte “de papelão” (cap. XXIV), na cena do jardim, enquanto entretece uma conversa sutil com Maria Santa e o narrador, não ocorre por acaso nessa história mística.

Nessa personagem, refletem-se desse modo componentes históricos e lendários, como se verá. No capítulo IX, armam-se incertezas quanto à chegada da mulher ao casarão de Maria Santa. O fragmento, bem curto, constrói-se, no entanto, de três parágrafos apenas; que são densos, porém, devido ao teor subjetivo de frases intrincadas e eivadas de paradoxos, e identificadas na mistura de tempos verbais, pretérito mais-que-perfeito, gerúndio, futuro do pretérito e pretérito, como escavações discursivas de elevada dramaticidade, em um discurso aparentemente confuso, na frase circular e interminável que marca o estilo cornelianiano, espelho, sem dúvida, dramático:

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 extensão e importância do papel que Tia Emiliana representaria, posteriormente, em minha vida. / Conhecendo a razão de sua presença, aquele funesto encantamento, que seria um grilhão a mais, não se teria apoderado de mim de tal forma que se tornou um remorso antecipado, uma previsão amarga de muitas coisas que só aconteceram em meu espírito (cap. IX). / Viera de muito longe Tia Emiliana. / Logo que, através do sertão de montanhas, por aqueles vales de silêncio e de mistério, chegara até ela a notícia da santidade em formação da sobrinha, a estranha lenda que se fizera

em torno de sua moléstia e dos crimes que a precederam, a velha senhora pusera-se a caminho. / Depois de longa viagem, surgira de improviso, como se viesse cumprir um destino novo e imperioso (cap. X).

Designada familiarmente como tia, essa personagem misteriosa mantém o porte empertigado que lhe insufla um vigor irônico, pois parece realizar uma tarefa a ela predestinada: promover a santificação da sobrinha. Quando chega, o que acontece no capítulo X, de sua figura salta o exagero de gestos mecânicos. Dirige-se à jovem Maria Santa com uma rigidez de movimentos evasivos, que se perdem desgovernados, e que denunciam o estranhamento das personagens de *Fronteira*. Assim, componente que se injeta nas formas do romance como um todo, o grotesco está presente nas formas do romance, coexistindo com outros traços narrativos, e segundo diz Wolfgang Kayser, “mediante aquilo que nos era conhecido e familiar”; e que no romance corneliano vive se revelando repentinamente “estranho e sinistro”. Diz o crítico que essa estrutura não provém do temor da morte, mas consiste na “angústia de viver”. A essa montagem interessa que as noções de um mundo conhecido falhem. Desde o renascimento, observa-se, diz ele, uma dissolução das categorias conhecidas, entre elas “a perda da identidade”, e das dissoluções que marcam nossa época podem-se ver “a suspensão da categoria de coisa, a destruição do conceito de personalidade, o aniquilamento da ordem histórica”.⁹⁷ Ao criador do grotesco impõe-se o não-sentido do mundo imaginado, sem que afaste de nós o absurdo. Portanto, segundo essa teoria: “a configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo.” Nisso, portanto, constituem-se os paradoxos evidentes do romance de Cornelio Penna, oposto a qualquer racionalismo sistemático, e somente em seu entrecho se torna possível apreender o modo como se plasmou pela imaginação do autor.⁹⁸

Mantendo sobre Maria Santa constante e misteriosa vigilância, a velha senhora não poupa uma aparência prepotente, dela transparecendo o traçado patriarcal. Tendo ali chegado com uma bagagem suspeita, Tia Emiliana cuida com excessivo zelo de “pequena canastra de couro preto” (cap. XI), com que entra na casa de Maria Santa, e assim parece confirmar o contexto histórico de *Fronteira*. O mistério e a suspeita intensificam-se junto à personagem que se infiltra com desabrida intimidade no

⁹⁷ Wolfgang Kayser, *O grotesco (configuração na pintura e na literatura)*, São Paulo, Editora perspectiva, s/d, p. 159.

⁹⁸ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, pp. 160-162.

casarão. Surgem aos poucos comentários sobre sua riqueza. A mulher, no entanto, aparece numa janela dos fundos, atendendo a “velhos”, “doentes” e a “todos os infelizes da povoação e seus arredores” (cap. XII), como diz o narrador, sem demonstrar cansaço, pedindo-lhes somente que rezem pela “Missão” (cap. XII) de Maria. E assim:

A dureza nervosa de seu corpo, olhar extinto, os movimentos e gestos, tôda a sua atitude tinha um fim, um sentido lúcido e forte, que não compreendíamos ainda (cap. X). / “(...) lançando olhares furtivos para um e para outro lado (...) (cap. XI). / (...) com um modo ao mesmo tempo solene e tímido, como se estivesse diante do altar da Virgem, ajoelhou-se e beijou-lhe as mãos, com esquisita emoção: / - Oremos, Maria, porque eu quero agradecer ao Divino Criador sua proteção sôbre esta casa” (cap. XI). / Tia Emiliana desceu com precaução os degraus da escada e veio, com sua banquetta escondida nas dobras da saia, até a sombra onde estávamos (...). / Tirou do bolso um papelão cortado em forma de estrêla, onde tinha colado previamente uma imagem de São Pedro, e, segurando bem alto um grosso novelo de linha escarlate, pôs-se a enrolá-lo em torno das pontas da estrêla (...). / Estive rezando as minhas ladainhas e agora vou descansar um pouco – explicou ela. / - De que estavam falando? (cap. XXIV).

O juiz é uma figura igualmente grotesca. Numa visita à Maria Santa ameaça revelar coisas talvez familiares, do passado; o que parece agravar uma sensação de medo e culpa que começa a invadir a trama, adensando uma atmosfera de expectativas. Em seqüência às cenas da chegada de Tia Emiliana, o leitor vê, no capítulo XIII, essa personagem, numa cena que se estende fragmentariamente ao capítulo XVII. O episódio, desdobrado, portanto, instaura dúvidas sobre o passado dessas personagens. Com um raciocínio nebuloso, o narrador inicia o capítulo XIII, referindo-se ao homem que ali está para conversar com Maria Santa e com ele, pois a autoridade dispensa a presença da tia. A moça recebe essa visita na modorra de um dia de sol, e na sala encontram-se ela, o narrador e esse representante do poder local, o que se verá constituir-se em motivo temático decisivo no romance.

Mantendo-se, porém, distante do que se passa à sua volta, Maria Santa parece mergulhada em estranha imobilidade. A fala entrecortada do visitante alinhava fragmentos quase sem sentido sobre episódios históricos. Ao despedir-se do narrador e

Maria Santa, promete, em tom de ameaça jocosa, voltar. Desse momento em diante, crescem suspeitas de um passado de culpas.

Os alinhavos de uma narração lentamente invadida pelo torpor dissolvem o discurso e os contornos, a tudo imobilizando nesse momento, como de outras vezes; numa paralisia que tende a impedir novamente a continuidade da própria trama, que se suspende. A presença dessa personagem parece inserir na narrativa um proeminente símbolo de dissolvência do espaço, das personagens e do tempo, que de certa forma se suspende, pela memória do juiz, que recorda o passado, provocando uma imobilidade que se estende ainda aos atos, feitos assim de indecisões e enigmas.

A figura de aparência rotunda é sugerida metonimicamente por uma “testa redonda e lustrosa”, onde “pequenas gotas de suor” mantêm-se, por instantes, imóveis, de acordo, portanto, com a mesma paralisia do ambiente, e que desaparecem de repente, “absorvidas pela pele porosa” (cap. XIII). Ratifica-se assim, nas formas mínimas da linguagem, uma dissolução formal que mina, conforme se vê, a própria narrativa.

Curiosamente, parece haver qualquer sugestão contrastante no retrato do juiz, que se opõe à imagem desgastada do narrador e de Tia Emiliana. Além disso, a palavra, com inicial maiúscula, que nomeia aquela personagem, pode ser entendida como um procedimento bizarro, de oposição, à expressão familiar com que se designa a possível tia de Maria Santa. Em um, a impotência da lei, e no outro, traços de uma irônica familiaridade afetiva, mas em ambos os símbolos de um poder decadente, fazendo sentido numa trama desagregadora.

Uma voz isolada irrompe no “ar abrasado” - “Que calor!” - (cap. XIV), partindo não se sabe de quem, e absorvida pelo discurso do narrador, como das outras vezes. Analogamente, “os pensamentos” se soldam num espessamento indistinto; caindo, “amolecidos, inertes, emaranhados” (cap. XIV), sem vontade de se formarem e de se tornarem independentes, confundindo-se no intenso calor da sala, num evidente amálgama do espaço. O rastro dissolvente provocado pela figura do juiz alcança em *Fronteira* o plano da sonoridade, “no zonzonar” do “rumor de sua voz” (cap. XIV), desviando desse modo a história para um plano de irrealidade:

O rosto e os olhos de Maria Santa, perdiam, como os de um gato em repouso, pouco a pouco, o seu brilho, e contemplavam a esquisita sensação que sentia” (cap. XIV). / Primeiro os olhos se apagaram, depois a boca, que se

abandonou, pouco a pouco, caiu nos cantos, impessoal, impenetrável, finalmente as mãos, que se imobilizam num gesto bizarro (cap. XVIII).

Ao final do capítulo, vê-se Maria Santa à porta, acompanhando a visita que se despede, atrapalhando-se, ao estender simultaneamente a mão e a “velha bengala, toda cheia de nós, com iniciais de prata muito grandes, encimadas pelo emblema da justiça” (cap. XVII), cena simbólica de crítica à sociedade patriarcal, cujas decisões costumam concentrar-se no grupo familiar. Em *Fronteira*, portanto, encontram-se esses índices simbólicos de degradação social, em cujo centro se encontra a família, numa representação literária de oposição à realidade patriarcal e atrasada.

Padre Olímpio circula pela casa e frequenta a capela, contraria-se com os rituais religiosos da casa, não contribuindo, porém, para que haja alguma mudança, sendo ele mesmo um dos integrantes do núcleo religioso de *Fronteira*. Em dado momento, um cheiro forte de incenso mistura-se ao canto das negras e ao hino de “timbre velado, em harmonia bela e cansada” que vêm do interior da casa. Ao perguntar de onde vem essa música e quem está cantando, o padre parece irritar o narrador que lhe diz que ele mesmo deve entrar para ver, parecendo, dessa forma enigmáticamente encolerizado: “essa casa é muito própria para o senhor!” (cap. XXXIX). Ou seja, tão homóloga.

Outras personagens aguçam o lado misterioso da trama, como a Viajante, criatura insólita porque irreal, e que acelera a cristalização do mal, agravando a dissolução, pois principalmente essa personagem constitui-se em elemento demoníaco, prenunciador de morte. De modo estranho, assim como Maria Santa, essa figura insinua-se ao narrador. Embora a sugestão de fantasmagoria, a Viajante participa da trama e parece conhecer principalmente as condições de exploração das pedras preciosas na região. Desse modo, a personagem parece construída como forma capaz de sugerir a crítica social aos modos de exploração do passado mineiro, como expressão de uma arte consciente. Entre esses estranhos sertanejos mineiros, há em *Fronteira* o homem que surge em meio às pessoas aglomeradas no pátio, à espera do milagre da santa; e o cavaleiro que acompanha o narrador em alguma andança pela redondeza; e ainda as mulheres negras, entre as quais, as mucamas de Maria Santa e de Tia Emiliana; a criada que recebe o narrador no início do romance; e ao final, a parenta que o informa sobre como fora realizado o enterro de Maria, e que destino tiveram Tia Emiliana, Sinhá Gentil, Didina Americana e uma das mucamas.

Lembrando o que diz Antonio Candido sobre a construção de personagens modernas, em Baudelaire, Nerval, Dostoievski, Émile Bronté - e obviamente, em Machado de Assis, talvez se possa dizer que o “mistério psicológico” ou “mistério metafísico da própria existência” que aguardara pelas personagens fragmentárias de Pirandello, Kafka, Gide, Proust e Joyce, também conforma as criaturas de Cornelio Penna.⁹⁹ Considerando a evolução do romance moderno, entre o século XVIII e início do XX, e a “complicação crescente da psicologia das personagens”, diz o crítico que dois procedimentos sempre marcaram a construção dos seres fictícios. A caracterização com traços facilmente identificáveis e o jorro do inesperado e do misterioso. Acredita-se serem as personagens de Cornelio Penna esses seres complexos e profundos; e que nesse romance representam símbolos humanos localizáveis em um tempo histórico, num iniludível cenário brasileiro, retrógrado, e paradoxalmente irreal, como as criaturas que nele vivem.

2.5. Anti-herói

O jogo irônico e perverso das formas modernas de *Fronteira* denuncia relações sociais deterioradas que se projetam como desagregação estética, base formal pela qual se internaliza na ficção a História do país. A representação extremamente subjetiva do romance de Cornelio Penna orienta-se pela perspectiva luckcasiana, na “busca verdadeira” dos “verdadeiros e autênticos valores”¹⁰⁰ que devem reger aquelas relações. Portanto, a trajetória do narrador dilacerado de *Fronteira* faz dele um representante dessa “busca”, mas como sujeito fracassado, que desde o primeiro capítulo parece anunciar-se como personagem que busca autoconhecimento em um universo “vazio e degradado”.

Em análise de *O amanuense Belmiro*, João Luís Machado Lafetá diz que o romance “seria, portanto, a estória de uma busca do sentido da vida, sentido que deixara de ser imanente, quando, em qualquer ponto da História, a totalidade da vida romperia-se, em decorrência da separação entre essência e existência”,¹⁰¹ o que parece adequar-se

⁹⁹ Cf. Antonio Candido, “A personagem do romance”, *A Personagem de ficção*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, pp. 56-57.

¹⁰⁰ Lucien Goldmann, “Introdução aos problemas de uma sociologia do romance”, *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, p 15.

¹⁰¹ Cf. João Luís Machado Lafetá, *À sombra das moças em flor, uma análise de O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos (Revista do Livro, Órgão do Instituto Nacional do Livro- Ministério de Educação e Cultura), ano XIII, 1970, número 42, Rio de Janeiro, p. 105.

à busca existencial do sujeito em *Fronteira*, mas do mesmo modo essa busca de inteireza dos valores parece “destinada ao fracasso”, pois esse sujeito narra e dá voz às demais personagens, com elas compartilhando um mundo desconcertado.¹⁰²

Desse modo, personagem, espaço, tempo, ação e estilo em Cornelio Penna internalizam um sistema simbólico degradado, como tecido formal que aponta para o intimismo crítico desse romance moderno. Em *A elegia de abril*, ao referir-se à literatura de 1930, Mário de Andrade alude ao drama humano extensamente desenvolvido na literatura contemporânea do Brasil, e ao “herói novo, protagonista sintomático de muitos dos nossos melhores romancistas atuais: o fracassado”.¹⁰³ Diz o crítico do modernismo que muitos escritores nacionais puseram-se nessa época a cantar esse tipo de anti-herói, sendo abundante o fracasso, no romance ou no conto da década, não pelo embate de forças opostas, mas pelo drama do indivíduo desfibrado, ou seja, incapacitado para a vida, sem forças para insurgir-se contra o meio, preferindo entregar-se ao conformismo insolúvel.

Pensando descobrir-lhe alguma origem tradicional, Mário de Andrade afirma que estivera, no entanto, enganado, e afirma que o fato não possui ligações nenhuma que não sejam contemporâneas e, portanto, esse tipo de anti-herói não prolonga nenhuma forma literária tradicional. E pergunta-se se essa “literatura dissolvente” seria um sinal de que “o homem brasileiro” desistira “de si mesmo?”¹⁰⁴ E adverte, com a frase que se tornou quase um refrão na crítica literária: “O intelectual não pode mais ser um abstencionista (...)”.¹⁰⁵

Sobre esse assunto, José Paulo Paes diz que ao eleger “o pequeno-burguês fracassado a herói de ficção”, os romancistas brasileiros estavam promovendo pela proposta divinatória da arte um correspondente do que bem depois a sociologia política classificaria como “o contingente majoritário, de uma ainda incipiente classe média opondo-se sozinha à burguesia latifundiário-mercantil”,¹⁰⁶ condição que se identificava naquela figura anti-heróica, representante de uma agigantada classe média sem oportunidade profissional nos reduzidos “limites de uma economia escravista”; classe que com freqüência fortaleceu o quadro político da história brasileira, e em que se

¹⁰² Cf. João Luís Machado Lafetá, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰³ Mário de Andrade, “A Elegia de Abril”, *Aspectos da literatura brasileira*, 5. ed., Livraria Martins S, A., São Paulo, p. 189.

¹⁰⁴ Mário de Andrade, *op. cit.*, p. 191.

¹⁰⁵ Idem, p.193.

¹⁰⁶ José Paulo Paes, “O pobre diabo no romance brasileiro”, *A aventura literária*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 60.

projetaram os reveses de uma categoria em busca de adequar-se socialmente. Assim, não seria incoerente ver-se uma homologia entre a constância do “pobre diabo”, em alguns romances brasileiros, e o “frustrado papel de vanguarda que a pequena-burguesia teve na nossa dinâmica social.”¹⁰⁷ Em *Fronteira*, parece formular-se o mesmo processo de percepção mimética, pela criação de seres frágeis como representantes de uma sociedade escravagista opressora.

Lembra-se do que diz Auerbach: “Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, da forma que, anteriormente, ocorria em geral”.¹⁰⁸ Trabalhando o ponto de vista “sob uma iluminação cambiante e estratificada, ou para abandonar a posição da representação aparentemente objetiva, ou da representação puramente subjetiva, em favor de uma perspectiva mais rica”, o narrador intimista de Cornelio Penna prefere um retrato profundo e verdadeiro do real.¹⁰⁹ Assim, reconstrói em *Fronteira* uma colagem panorâmica e significativa da vida brasileira. Para que isso ocorra, o narrador recorre à memória.

A arte de Cornelio Penna é esquiva e silenciosa, e desse silêncio brota “uma intimidade da alma barrada em si mesma”. Seu discurso denuncia a falta de perspectiva histórica. Na realidade empírica, o escritor sonda a essência mais funda, “a face de um mundo fantasmagórico”. A história do passado brasileiro nesse romance é uma história quase paralisada, fora do tempo, como um cenário suspenso pela memória. Desmontando, desse modo, a estrutura realista, com o abalo do tempo empírico e a quebra da causalidade, o romance de Cornelio Penna busca significados no contexto regional e histórico brasileiro, não deixando, porém, de aproximar-se do arquétipo e do mito.¹¹⁰

¹⁰⁷ José Paulo Paes, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁸ Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 482.

¹⁰⁹ Cf. *idem*, p. 491.

¹¹⁰ Cf. Davi Arrigucci Jr., “Juan Rulfo: pedra e silêncio”, *O escorpião encalacrado, (A poética da destruição em Julio Cortazár)*, São Paulo, Editora Perspectiva, s/d, pp. 167-172.

2.6. Sujeito dilacerado

O narrador-viajante diz em *Fronteira*: “Parece-me que entrei nesta cidade furtivamente, como alguém que volta da prisão para o país natal” (cap. I). Mas quem é afinal esse narrador? Que fornece pistas e as desfaz em seguida? O romance de Cornelio Penna configura-se por essas oposições que geram ambigüidades e, desse modo, em intermináveis associações metafóricas conduzem o leitor a fronteiras que se desdobram em cadeias de novos significados. O verbo formulador de dúvida suscita fuga e também liberdade, e nessa medida se embarça tanto a idéia de um fugitivo real como a do ser em busca de liberdade, constituindo-se o trecho, portanto, de duplicidades que se espraiam sempre em novas sugestões.

O sujeito desdobra-se em faces diferentes. Nesse depoimento impreciso, entrevê-se o fugitivo real, mas também o indivíduo melancólico que retorna a casa, à cidade natal, ou ainda ao país, depois de longa ausência, num momento em que se aproximam o presente e o passado. Assim, o drama particular do sujeito abre-se para perspectivas temáticas mais amplas, históricas e arquetípicas, nessa trama indefinida que o discurso velado de Cornelio Penna vai desfiando pela memória e imaginação.

Em *Mitologia da mineiridade*, Maria Arminda do Nascimento Arruda, ao tratar do imaginário mineiro no discurso poético de escritores mineiros transcreve uma nota que diz o seguinte: “O mineiro é triste. Se alguém tomasse o trabalho de estudar a melancolia na poesia mineira certamente teria o seu trabalho recompensado com o reconhecimento de que todos (ou quase todos) os poetas de mais importância em Minas foram irremediavelmente melancólicos”.¹¹¹ Encaminha, portanto, sua tese no sentido da existência de “uma dimensão mítica da mineiridade”, ou seja, da determinação do imaginário na “apreensão do real por parte dos ‘sujeitos sociais’, cujo impulso se reverte sobre a sua própria origem, ao passar a comandar as representações a conduta dos agentes.” E conclui que, nesse processo, turva-se “a própria percepção do tempo histórico, impedindo que se localize na história a gênese dos discursos míticos”, que se querem ser absolutos.¹¹² Dessa forma, acredita-se que o intimismo de *Fronteira* faça parte dessa forma de apreensão singular da realidade histórica mineira.

¹¹¹ Maria A. do Nascimento Arruda, *Mitologia da mineiridade- O imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*, 1. ed., São Paulo, Editora Brasiliense, 1990, p. 126. A nota transcrita encontra-se em *O homem e a montanha*, de João Camilo de Oliveira Torres.

¹¹² Cf. Maria A. do Nascimento Arruda, *op. cit.*, pp. 127-128.

Ao apagar do animal, auxiliado pelo companheiro de viagem, o viajante de *Fronteira* manifesta vagamente reconhecer o lugar: “(“é a **minha** casa...”)” (cap. I), numa espécie de confissão dilacerada. Ao transgredir a pontuação convencional torna-se também enigmática, realçando graficamente o pronome possessivo. E recolhendo-se na concha murmurante de si mesmo, também diz: “O ‘**meu** quarto”” (cap. II). Servindo-se de confortos do passado brasileiro, lava as mãos com a água de um jarro. Mas, a presença de “panos sem nome”, “a brancura de um jarro” e o ato de mergulhar “as mãos na água fria” sugerem sentidos novos a esse espaço, pois, embora dizendo que o contato com a água o reconforta, o viajante mantém um ar cerimonioso e ergue a cabeça num ato repetido, como num ritual. Desse modo, a um hábito cotidiano do passado brasileiro somam-se solenidade e misticismo e sente-se que o ato simples de lavar as mãos na “água fria”, que revigora e elimina a sujeira real tem, no entanto, implicações ritualísticas; marcando, portanto, a narrativa de outras imagens contraditórias.

Ao olhar-se no espelho e ao vasculhar gavetas em busca de “papéis e recordações dos outros”; ou de vestígios do passado, a personagem alinhava a temática da identidade e do mistério. Nos dois primeiros capítulos, quando refere o “ar de inconsciência humilhada” refletido no espelho embaçado, estende chaves de natureza individual e histórica, não há dúvida. Enquanto relata, o narrador perspectiva e amplia mais uma vez o espaço. Portanto, os olhos que exploram ao redor, impulsionam a ação e agora agregam motivações para a representação do duplo. O outro “surge, lentamente, de entre as manchas, e forma-se, e toma corpo” (cap. II). Mas é fugaz também essa presença, desvanecendo-se com o narrador se reconhecendo no espelho embaciado, no desarranjo dos próprios traços: “O cavado do rosto, o cabelo empastado, a desordem do vestuário” (cap. II).

Abrindo uma gaveta, formula outras expectativas, seja de segredo, seja a possibilidade de aí deparar com “papéis” e “recordações de outros”. O ingrediente misterioso dessa linguagem a nada conduz, pois estão todas elas vazias. Sendo assim, há e não há segredos. Porém, nelas ficou a marca de “muitas mãos”, e “no assoalho”, “a marca de muitos pés”. A presença do outro, portanto, encontra-se nesses vestígios de um outro tempo, no passado. *Fronteira* é o mundo homólogo ao sujeito dilacerado, e a morte que se entranha no viver diário das personagens é símbolo maior do aniquilamento do ser dividido, cujos desdobramentos interiores insinuam nessa

passagem a imagem do duplo.¹¹³. Sendo assim, nesse espaço de duplicidades presente-se no capítulo II, a presença impalpável de um rosto decomposto refletido no espelho. O procedimento duplicador da narrativa justifica-se na conjuntura simbólica de onde brotam personagens e vultos misteriosos, seres que afinal tanto intrigaram Mário de Andrade.

Na análise desse tema em *Fronteira*, busca-se o argumento de Antonio Candido pelo reconhecimento da duplicidade simbólica do sujeito dividido e mergulhado no drama humano. Nesse romance, o procedimento comparece em figuras estranhas, como o companheiro de viagem do narrador, no capítulo I, a Viajante e outras figuras misteriosas que nascem das relações problemáticas entre o ser e o mundo.

Mas Cornelio Penna parece, assim como se refere Antonio Candido sobre Guimarães Rosa, ter o dom de duplicar a própria linguagem, quando a frase se desdobra na infinitude circular da memória, em certos momentos em que se opera uma igual desintegração do ser, em mecanismos discursivos deformadores da realidade, sendo possível que esse tenha sido um procedimento que fizesse Fausto Cunha dizer diante da leitura de *Repouso*: “(...) mesmo nesta obra-prima de todas as literaturas que é *Fronteira*, mesmo neste prodígio gótico que é *Repouso*, não consegue Cornelio Penna soffrear o caudal amazônico dos vocábulos que, inanes para representar o drama interior da vida, cuja formulação transcende da linguagem humana (e eis que é projeção do silêncio), se derramam por sua páginas, transformando algumas delas em partituras de cantochão.”¹¹⁴

2.7. Um mapa de mineiridade

O tom onírico preside o início do relato de *Fronteira* no capítulo I e aciona em câmera lenta um passado incerto e uma vaga topografia brasileira, que, no entanto, dão notícia de regiões altas e de espaços brumosos em região rural. Um solo movente, ora concreto, ora fluido, é captado pelos olhos sonolentos do viajante-narrador, desdobrando-se em confusa “escuridão”. Uma consciência entorpecida pelo sono recorta uma geografia e um tempo indefinidos, mas indica a “entrada das minas de ouro

¹¹³ Antonio Candido, “Os bichos do subterrâneo”, *Tese e antítese (ensaios)*, 3.ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, pp. 107-112.

¹¹⁴ Fausto Cunha, “Uma estrutura do romance”, *Situações da ficção brasileira*, 3. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970, p. 37.

abandonadas” (cap. I). Desse modo, infiltram-se sutilmente na narrativa os índices de um regionalismo altamente transfigurador, que nasce, porém, da mesma matéria histórica, que desde o Romantismo, vem marcando os esforços de institucionalização da literatura nacional.

Considerando-se, portanto, o vínculo de ficção e História, materializado nas formas de *Fronteira*, observa-se o modo de apreensão da realidade que se encontra na base desse princípio, e identifica-se no texto cornelianiano uma representação simbólica espaço-temporal, explicitando-se e ocultando-se nos veios mais fundos da linguagem, desde o primeiro capítulo do romance. Nas passagens da viagem do narrador pelo sertão são muito esgarçados os limites reais e imaginários, pois o chão vai-se deslindando nas filigranas do discurso, e sinalizando o texto com índices ambíguos. A evocação do sujeito impulsiona para a superfície paragens subjetivas e um relevo soturno e misterioso, apontando de modo incerto para uma região mineira. E imperceptivelmente esse mapa vai se desdobrando em “montanhas”, em “terra, calçada de ferro” e “negras”, e abrindo-se assim para fronteiras da imaginação.

Os primeiros viajantes estrangeiros atravessaram extensas regiões brasileiras, sendo comum no passado o pouso de viajantes em casas ou vilas perdidas no sertão. Palmilhavam-se extensas áreas, de extrema a extrema, como se dizia; cruzavam-se fronteiras em viagens poeirentas ou chuvosas. Às vezes, também se ia da cidade para o campo, mas sempre a expectativa do pouso certo, da acolhida por conhecidos ou familiares. Nessas ocasiões, a saudade, a novidade, a euforia de receber e rever amigos ou de conhecer pessoas eram motivo desses encontros.

Mas aqui o sentimento da terra responde por um espaço arrevesado e relações nada amistosas, uma natureza carregada de negatividade, e que, portanto, se distancia das idealizações românticas que marcaram os esforços de institucionalização por uma literatura nacional com o regionalismo ufanista e programático que caracterizou nosso romance romântico. Na ficção cornelianiana, retrocede-se no tempo em busca dos porões da História, porém, nessa narrativa alinhava-se um “lastro do real” peculiar e transfigurador,¹¹⁵ em que a conexão de elos sociais e estéticos revela uma feição moderna da ficção brasileira nos anos 30.

Embora o discurso hesitante e entrecortado sugerido na fala do juiz que visita Maria Santa, fica-se sabendo de sua participação ao lado de Saldanha da Gama,

¹¹⁵ Cf. Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, 2º volume, 4. ed., São Paulo, Livraria Martins Editora, 1965, pp. 111-118.

na revolta do final do século XIX, episódio histórico ocorrido em um passado anterior ao da história vivida em *Fronteira*, e, portanto, distante do narrador e de Maria Santa. Desse modo, pensa-se que a época desse enredo seja o primeiro quartel do século XX, em que existia ainda um Brasil de fortes hábitos rurais. Estranha-se que no romance de Cornéliu Penna, centralizado no passado brasileiro, inexista entre as pessoas uma aproximação mediada pela cordialidade, como se mencionou, pois o ambiente e as relações entre as personagens revelam-se marcadamente complicados e de aparente hostilidade, como se tem observado.

Na passagem do capítulo III ao IV, ao sair em busca de pessoas que possam estar na casa, o viajante depara com Maria Santa “sentada em um sofá” na sala ao lado, parecendo esperá-lo, diz ele. O alheamento da jovem adia nesse momento um possível diálogo entre as duas personagens, o que só mais tarde se efetiva, como esclarece o narrador. Mas, contrariando o tom hostil do discurso, diz que se falaram de acordo “com a cordialidade sertaneja” (cap. IV), e multiplicando-se, desse modo, as ambigüidades da narrativa, repetem-se no capítulo VI, num movimento espiralado e lento, imagens similares às do capítulo I, hostis e espectrais; um espaço montanhoso e misterioso em que se entranham, como diz, cidadezinhas “decadentes” que se abrigam na “vegetação escura e densa”. Surpreendente no trecho é o símile de “doença aviltante e tenaz” que diz do empobrecimento de um presente assim contraposto a um passado de opulência, percebido na metáfora heróica, mas melancólica de “sonho imperial de ferro e ouro” (cap.VI).

Nas imagens silenciosas da natureza há então uma espécie de grito paradoxal, reiterando riqueza e decadência. Tanto a pequena cidade de *Fronteira* como essas povoações encravadas nas montanhas levam a considerar, por um processo de assimilação histórica e ficcional, os contrastes de passado e presente. Transitando, assim, continuamente, da realidade à imaginação, como nesse curto capítulo, a história brasileira, ou mais propriamente mineira, torna-se visível numa alternância de ciclos econômicos de riqueza e pobreza, e que se encontram simbolicamente repostos pelo mistério de um passado que retorna em câmera lenta, e faz com que a narrativa simule o sono profundo da natureza esgotada pela exploração.

No movimento pendular da narrativa, entre fronteiras reais e imaginárias, confirma-se o hibridismo do romance de Cornéliu Penna, que de um plano narrativo a outro, confirma uma correspondente oposição e complementaridade de lenda e história. Em breve tomada externa, a casa de Maria Santa mostra-se como gigantesca

edificação entre montanhas, e a vaga alusão aos que a construíram, no passado, reforça a lenda, pois o tempo que a memória resgata permanece um enigma diante do presente, e não se fica sabendo quem de fato a construiu, se foram os próprios donos ou mão-de-obra escrava, e assim o leitor apenas retém a imagem do casarão, em sua rudeza colonial e lendária:

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 (cap. VII). Tudo se conservava nos mesmos lugares, há muitos e muitos anos, e não era o amorque talvez tivesse tido aos seus mortos, ou a saudade deles, que mantinham sua lembranças perpetuamente na mesma posição (cap. VII).

Para dizer que o passado permanece nas coisas e na lembrança, o tom lendário se torna instrumento privilegiado do narrador. Desse modo, o foco narrativo agora se dirige para o interior de “salas gigantescas” e “raros móveis muito grandes, de pau-santo, rígidos e ásperos” (cap. VII). Estranha-se que a casa não tenha sido construída, como diz o viajante, para abrigo dos moradores, mas como para integrar-se à natureza circundante, da qual se conhece a agressividade que vive migrando para a moradia, e desta voltando para o mundo exterior, sugerindo uma extensão entre aquela e o espaço natural. O casarão certamente pertencera aos antepassados de Maria Santa, prováveis proprietários rurais. Essa origem familiar, no entanto, parece ignorada pela jovem, depreendendo-se dessa circunstância uma das contradições da trama.

Essa permanência do passado imobiliza e amalgama o espaço, as coisas, e o próprio tempo. Ressuma do texto uma hostilidade, entre a personagem e o meio, o que talvez explique o alheamento de Maria Santa em seu mover entre a realidade e a irreabilidade, dentro da própria casa; ora percebida pelo narrador como uma sertaneja comum, ora afastando-se e tornando-se quase irreal.

O realismo de tonalidade lendária não consegue ocultar o sentido histórico latente nesse espaço, onde as coisas devem permanecer como no passado, assim como sempre estiveram, os móveis e o prolongar indefinido das “vidas indecisas, obscuras, indiferentes, que os tinham formado e arrumado, e para os quais ela era uma estrangeira distraída, que se deixara ficar entre eles” (cap. VII). No capítulo VIII, Maria Santa deixa escorregar do colo a “caixinha de botões”, sobre o assoalhado de madeira rude da sala.

Mas diz ao narrador que a caixa maior cuja tampa lhe cai junto aos pés, viera do Rio de Janeiro. Nesse instante, cria-se alguma ambigüidade na informação, o que parece aborrecer o narrador que, mesmo irritado com as informações desenxabidas de Maria Santa, diz ter-se acalmado “diante da luz verde e tranqüila de seus olhos” (cap. VIII); um momento, portanto, de forte indício erótico.

O fato cria certa tensão uma vez que se evidencia na “tampa da caixa maior” (cap. VIII) a inscrição do nome da cidade onde foi comprado o objeto: Ouro Preto, e não como dissera Maria Santa, no Rio de Janeiro. Mas as hesitações da jovem parecem sinalizar uma implicação social curiosa, pois ao dizer que tais caixinhas de guardar botões teriam vindo do Rio de Janeiro, a personagem incorre numa dissimulação, que além de provocar fugaz contrariedade no narrador, parece ficar clara alguma tensão na relação entre a personagem e o espaço em que vive, como se Maria Santa realmente desconhecesse o passado e as origens familiares. Ou então ela teria preferido evocar uma cidade em vez de outra devido ao prestígio da primeira, desde o Império, sendo que a cidade mineira, além de ter perdido o antigo nome Vila Rica, era como as demais do Quadrilátero Ferrífero, cidades decadentes, que após o esgotamento do ouro, haviam perdido sua “aura”.¹¹⁶

A vida econômica e social de Minas Gerais, no século XIX, fizera das pequenas cidades meras extensões da vida rural. Mas, o ritmo indelével do passado legara a essas cidades a marca indelével do passado cultural urbano dos “anos dourados”, que marcaria o processo econômico ulterior, invadindo mesmo o século XX. Essa sociedade “forjada nas catas, nos vilarejos do ouro, nos arruados rurais, nas grandes e pequenas fazendas, nos casebres de beira de estrada, nos pousos” se tornara, frente à nova face histórica de Minas, completamente oposta à do século XVIII, caracterizando-se como decadente. O modo de vida ruralizado imprimia à vida social mineira o distanciamento cultural, diante de níveis sociais rebaixados, se comparados com períodos anteriores. Assim, a decadência era geral. Mas o caráter decadente das Minas despontara, no entanto, já nos setecentos, podendo ser percebido nas *Cartas Chilenas*, tanto na “exaustão das lavras” e como na “tendência ruralizadora” da sociedade mineira.¹¹⁷

Segundo Maria Arminda Arruda, “O imaginário mineiro pronto e elaborado - a mineiridade - que remanesce, por certo, no manancial da história de

¹¹⁶ A segunda interpretação é de Josalva Fabiana dos Santos, *op. cit.*, pp. 4-5.

¹¹⁷ Cf. Maria Arruda do Nascimento, *op. cit.*, pp. 154-158.

Minas, superpôs ao tempo inerente à vida o seu próprio tempo”,¹¹⁸ o que resulta em um modo peculiar de conceber o tempo duradouro. O sentido de permanência perante a fugacidade histórica anima “um mundo uno e indivisível” e, portanto, uma representação especial da realidade. Os atos sociais dos sujeitos se passam, desse modo, em um espaço estabelecido pelo imaginário, de onde se extrai a fotografia profunda de Minas, que se combina de modo original com o seu passado,¹¹⁹ num lastro mítico ligado à mineiridade, nuclear na literatura dos mineiros. O fluminense-mineiro Cornelio Penna daí extrai o sedimento social de sua ficção romanesca.

2.8. História e lenda

No capítulo XI, o narrador refere-se à “pequena canastra de couro prêto” gravada com desenhos e dizeres. A mesma referência aos pertences de Tia Emiliana repete-se no capítulo XXVII, mas dessa vez são “caixões” ou “duas caixas muito grandes, de pinho, compridas, e parecem cheias de palha”, muito pesadas, devendo ter dentro o que quebrar; já no capítulo XXXIII, o leitor depara com “duas canastrinhas de couro”, crivada de tachas amarelas, contendo “gemas de alto valor”. Desse modo, se pensa na suposta riqueza da mulher, que viera de muito longe, “do país das pedras preciosas”. A seguir, fala-se em “gemas envoltas em algodão”. Conforme discorre Padre Olímpio, até mesmo as crianças do catecismo são informadas da riqueza da velha. Consciente, o narrador enseja a possibilidade histórica e o elemento lendário. Tia Emiliana usa uma saia preta e um casaco com repartições costuradas pela lua ou pelo Saci-Pererê. O riso irônico agora passa pelo rosto do padre, que diz sentir-se atraído “pela água-marinha, tão límpida, tão clara” (cap. XXXVI).

Somente agora se fica sabendo que a velha senhora viera “de Arassuaí”, lugar que produzira “já uma dessas pedras, que pesava cento e onze quilos!” Por alguns momentos, o leitor deixa-se envolver pelo tom de lenda na voz do padre. À medida que essa personagem se afasta, o narrador diz pensar “na região dos rios fabulosos, cujas águas amarelas arrastam lentamente ouro e diamantes”, e o sonoro trecho que se lê a seguir, formula um convincente realismo poético na linguagem plástica de Cornelio Penna: “em lodo e lama, e escoacham de encontro a rochedos incrustados de granadas,

¹¹⁸ *Idem*, p. 87.

¹¹⁹ Cf. *idem*, *ibidem*, pp. 127-128.

crisólitos e berilos”; como se a lenda sugerisse o real, na “rua, por entre o lajedo, na areia negra que ficara das chuvas, brilhava o ouro transbordado dos rios” cap. XXXVI).

Ao caminhar pelas ruas da cidade, o narrador diz que, afastando-se por algum tempo do ambiente fechado e opressivo do casarão, esbarra por alguns momentos numa imensa parede, que viria a conferir, era de igreja, onde acabara entrando, permitindo-se que aí aflorassem evocações do passado e de costumes mineiros. O interior do templo surge com o realismo surpreendente das igrejas coloniais, destacando-se em sua arquitetura o “minério de ferro” e o “dourado excessivo de suas obras de talha” (cap. XLI), evidente alusão ao ouro esbanjado em obras sacras, num tempo de ostentação e riquezas. Nesse lugar, ao qual retornaria, o narrador encontra-se com um desconhecido, que assim como ele, também se vestia de preto.

Esse homem misterioso deixa de acompanhar os missionários que visitam a região e de visitar Tia Emiliana, e sai com o narrador pela redondeza. Esses passeios despertam lembranças do passado. Mas, afinal, quem é a personagem que o acompanha? O que recorda o hóspede de Maria Santa que o dilacera? Em todo caso, como narrativa de confissão e memória, *Fronteira* é fértil de vozes subjetivas, das quais uma leitura de expectativas realistas não dá conta.

Há, no capítulo XLVII imagens fortes, quando o narrador rememora a tragédia avassaladora da varíola: “À meia encosta ficava a Casa dos Bexigentos, cuja metade caía em ruínas”. Os escravos, que a construíram, trabalhando ininterruptamente, eram “espancados pelos chicotes de ponta de ferro dos feitores”, segundo o narrador. Fazendo-se porta-voz de acontecimentos entranhados numa história violenta, registra as imagens terríveis de “grandes golfadas” de sangue, amalgamando-se “ao cimento e ao rebôco” (cap. XLVII).

Da memória fragmentada¹²⁰ emergem retalhos imaginados de vivências trágicas. Os coágulos de sangue despregavam-se das paredes do sinistro “lazareto”, misturando-se à água da chuva; e apodreciam devagar, durante dias em pântanos próximos; e misteriosamente se conservavam nos terrenos altos, no solo onde se espalhavam “grandes pedras” recobertas “de malacacheta”, confundindo-se com o solo ferruginoso e escuro da região. O atraso social e a violência são identificados nesses marcos fragmentários da narrativa. Com essas evocações, resgatam-se sofrimento e miséria, podendo-se senti-los, seguindo “as grandes estradas”, contornando

¹²⁰ Cf. Davi Arrigucci Jr., “MóBILE da memória”, *Enigma e comentário (ensaios sobre literatura e experiência)*, 1ª reimpressão, São Paulo, Companhia das Letras, s/d, pp. 67-111.

“montanhas”; devastando cidades, vilas e fazendas, sinalizando, assim, negativamente o passado.

Fronteiriças, portanto, história e lenda perpassam pela voz do narrador cornelianiano, fazendo-o dizer: “Sete cidades perdiam-se na poeira imensa, ora agarradas ao flanco das serras, e ora seguiam, apressadas em longos meandros, as antigas estradas dos bandeirantes, dos escravizadores do minério encantado e dos índios misteriosos” (cap. XLIX). Onipresentes, os elementos lendários constituem-se, assim como a História, em pilares estruturais do romance, de modo a não impedir em *Fronteira* a aguda consciência do subdesenvolvimento da região como visão totalizadora que se estende ao país. Esgotada pelo extrativismo do ouro e do ferro, essa região decadente é interiorizada, redundando em espaço simbólico, pressentido ao longo do romance, em imagens de devastação e pauperismo. Portanto, com o narrador cornelianiano, palmilha-se um chão histórico esvaído, e testemunha-se a exploração secular do solo brasileiro.

2.9. Escravidão e decadência social

Sérgio Buarque de Holanda mostra que as fortunas no Brasil se desfaziam por serem instáveis, havendo quebras sucessivas de um sistema econômico para outro, mantendo-se a instabilidade dos ciclos econômicos. “Toda a ordem administrativa do país, durante o Império e mesmo depois, já no regime republicano”, “há de comportar, por isso, elementos estreitamente vinculados ao velho sistema senhorial”.¹²¹ Parece existir uma correspondência entre esse contexto social e a estrutura do romance. Portanto, o atraso e a decadência em *Fronteira* são formas sociais decadentes, que se internalizam na forma romanesca e denunciam um país ainda fortemente patriarcal e “escravocrata”,¹²² pois, em suas formas híbridas movem-se livres a lenda e o espectro da escravidão com seus efeitos desumanizadores e opressores.

Na engrenagem de suspensões da memória, formaliza-se, portanto, uma realidade paralisante em permanente tensão com a presença do contexto patriarcal e escravagista. O “companheiro” encontrado pelo narrador na igreja e que o acompanha por um bom tempo pelas redondezas, assim como aparece misteriosamente, de repente

¹²¹ Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1975, pp. 55-57.

¹²² Sérgio Buarque de Holanda, *op cit.*, p. 46.

parte. Da janela, o narrador, indiferente, observa-o, certa noite, quando se despede, tendo a seu lado um “‘camarada’ sonolento”, ambos figurando “um fantasma soturno, seguido com preguiça pela besta de carga” (cap. L). Uma nuvem de mistério desliza, mas acusa o realismo que sempre acolhe novo dado histórico. Essas cenas conjugam fios reais, no entanto, refletidos por um filtro insólito e lendário. A imaginação e uma inequívoca presença do regionalismo mineiro percorrem a trama, com o narrador ao final se referindo à “viagem ao fundo dessa maravilhosa Minas Gerais” (Epílogo).

Embora abolida, a escravidão presente nos três primeiros romances do autor desencadeia uma inumerável lista de imagens de antigas mucamas, ex-escravos ou seus descendentes, como sinhás, agregadas, gente pobre e livre; mas somente em *A menina morta* se verá com plenitude a figura do patriarca e a sociedade patriarcal. Em *Fronteira*, as personagens configuram-se como remanescentes desse regime econômico falido. Tia Emiliana é uma espécie de agregada da casa, que costuma acompanhar-se de uma jovem negra na ronda noturna pelo casarão. As mucamas de Maria Santa e Tia Emiliana vão à missa e comentam o que se passa dentro de casa. Essas mulheres, ex-escravas ou descendentes de cativos acusam, portanto, as marcas ainda recentes da escravidão, formalizando pequeno séquito silencioso.

Sem se falarem, essas mulheres encostam-se “aos umbrais do quarto, com a liberdade dos criados sertanejos” (cap. XI), e repetem “baixinho” (cap. XI), sem entenderem, as ladainhas do branco que as escraviza. Por elas também se divulga ao término da missa, o drama de Maria Santa, como, por exemplo, alguma notícia do isolamento da jovem dentro da própria casa. A presença de mucamas em *Fronteira* permite avaliar a condição servil, remanescente, mesmo depois de abolida a escravidão, sendo esse contexto social, portanto, forma temática e estética internalizada no romance, uma crítica funda à sociedade patriarcal, percebida em configurações sombrias. Quando olham para Maria Santa, essas mulheres negras o fazem com medo, num gesto significativo da servidão que ainda parece funcionar como regra da casa; mas também não impede que se o interprete como incompreensão em relação ao misticismo de uma cultura diferente da delas. Acompanhando Tia Emiliana, como se disse, vê-se, em pequena tarefa caseira, jovem negra dominada pelo sono:

Nas suas rondas noturnas, quando procurava assim nos emparedar no enorme casarão, Tia Emiliana fazia-se sempre acompanhar por uma negrinha, bêbeda de sono, que seguia os seus passos como um autômato mal seguro, e

espalhava pelo assoalho, conforme os movimentos e oscilações largas que imprimiam ao castiçal de cobre que trazia preso entre os dedos entorpecidos, grandes manchas de sebo, aqui e ali, nas largas tábuas cortadas por veios escuros. (cap. LIX)

Esse realismo pictórico e simbólico revela e oculta essas heranças da escravidão, dissemina-se na trama e integra a unidade narrativa, fortalecendo a presença teimosa do passado escravocrata. As escravas negras “de lenço à cabeça” (cap. XXXVIII), meio amontoadas num “canto” (cap. XXXVIII), sentam-se no chão e, conversando baixo, olham de esguelha para o narrador, Maria Santa e Tia Emiliana. Como “morcegos irritados” (cap. XXXVIII), encolhem-se na sombra e despertam o narrador com uma “lenga-lenga monótona” de rezas intermináveis. Um ritual estranho é executado pela mucama junto com as amigas, e juntas entoam um canto, um “gemer de bruxas” (cap. XXXVIII), segundo o narrador. A escravidão em *Fronteira*, portanto, é sutil, quase lendária, mas redimensiona ficcionalmente os resquícios de uma sociedade de poderosos e subalternos.

Sinhá Gentil e Didina Americana são outros retratos do desvalimento social enfronhado no romance. São duas mulheres pobres da vila, com as quais o narrador diz dividir seu “isolamento” (cap. XL); o que desperta boatos por um comportamento que se torna alvo de deboche na cidadezinha. Os traços grotescos dessas mulheres constituem uma face dramática do empobrecimento e do atraso social, revelando ao mesmo tempo a precariedade da condição humana, na representação de “dois espíritos enfermos e dolorosos”, como diz o narrador.

Acompanhando-o de perto em sua caminhada solitária pela vila, podem-se surpreender essas figuras doentes, que pervagam pelo universo dramático de *Fronteira*; mulheres de fisionomia constantemente leviana e despreocupada; uma delas é habituada a certos subterfúgios, vive escondendo cigarros esquecidos à cabeceira, para que não haja dúvida sobre sua reputação de viúva solitária e “mística” (cap. XL); “a outra” esconde com esperteza sua “loucura”, saindo de casa para insultar as pessoas, após alguns planos de vingança.

O realismo de pequenos quadros de miséria social e humana daria páginas espichadas de tragédia extraída de vidas opacas e anônimas, desses habitantes da cidadezinha empobrecida. Nesses recortes breves, agregam-se retalhos interiores que sintetizam o ser humano, às vezes diabólico, imprevisível e premeditado; o lado escuro

e a loucura nascem desses dramas vividos pela criatura, desfiando-se pela imaginação, e, assim universalizando-se. O narrador consegue desse modo, surpreender o leitor com essas pequenas tragédias cotidianas, vividas pela mulher livre e pobre no país escravagista; gente que, vivendo entre as agruras da classe e a posição de honradez, como essas amigas suas, precisa dissimular a existência miserável.

Ao passar pelas salas e corredores cheios de gente que aguarda pela visita à Maria Santa, cuja morte se avizinha, o narrador retorna ao seu costumeiro isolamento. E na solidão de seu quarto, deixa fluir raciocínios ambíguos, recorda o passado e a chegada da luz elétrica, substituindo a iluminação a gás, crepitante e misteriosa, pela “luz nova, muito branca”, que cortava “as sombras em secos e compactos blocos” (cap. LXIX). Esse progresso fora, no entanto, considerado extremamente negativo pelo narrador, por substituir os lampiões bruxuleantes, que mal dissipavam as sombras. Dizendo que sua infância se tornara assim ainda mais insuportável e sem vida diante da repentina claridade, evocando, portanto, um mito dolorido, que parece rejeitar o progresso dissipador da fantasia infantil, povoada de “queridos e pequenos fantasmas” (cap. LXIX).

Opostas à treva de fora, portanto, as salas excessivamente claras da casa da infância tornaram-se desse modo mais assustadoras que as sombras que o acompanhariam pela vida. O episódio do passado não parece aqui tratar de memória amena e saudosa, mas significar mais um dos momentos metafóricos em que luz e sombra, contrapondo-se, tensionam uma crítica social velada pela memória consciente e voluntária, que rejeita a negatividade devastadora da modernidade. Lembra-se do que diz Graciliano Ramos sobre a memória em *Infância*: “De perto, os indivíduos capazes de amarrar fachos nos rabos dos gatos nunca me causaram admiração. Realmente, são espantosos, mas é necessário vê-los à distância, modificados”,¹²³ o que talvez permita entendê-la em Cornelio Penna. Como diz Adélia Bezerra de Menezes, essa formulação “não poderia ser mais expressiva”, pois assim se deve entender o papel da ficção, pela modificação ou mediatização, que transforma a matéria bruta pelo processo mimético da memória, porquanto o que importa para a literatura é a incondicional deformação pelo texto escrito; onde se reúnem recursos de estilo, que transformam, por exemplo, gatos da infância em “papa-ratos”, sendo que a “memória é apenas matéria-prima de um processo de mimese.” Pela memória, desse modo, institui-se em *Fronteira*, um espaço

¹²³ Conferir o argumento de Graciliano Ramos em Adélia Bezerra de Menezes, *Memória: matéria de mimese*, Centro de Memória-Universidade Estadual de Campinas, p. 24.

real e metafórico do arcaísmo patriarcal, que resgata “trajetórias individuais nos quadros das paisagens, dos ambientes, dos costumes”.¹²⁴ A memória permite que a obra ultrapasse “com mestria”, diz Joaquim Alves sobre Pedro Nava, “a esfera restrita do testemunho pessoal”.¹²⁵ Portanto, no romance de Cornélio Penna, aproximam-se fronteiras conflitantes do passado e do presente, de história e da lenda, e entre as quais transita o indivíduo dilacerado na pausa apenas aparente do pêndulo do tempo que, no entanto, prossegue.

No capítulo LXXVIII, o narrador crítico do modernismo de 30 formaliza um outro mosaico de pobreza e atraso. Desse modo, as criaturas anônimas de *Fronteira*, moradores da cidade, ganham uma dimensão humana: “Por toda parte o homem conseguiu pôr a nu as suas pedras de ferro, negras e luzidias. E sobre elas construíram suas casas, onde as famílias degeneram lentamente, e em cada uma se encontra a loucura à espreita de novas vítimas”. E assim, diz o narrador, andando durante a noite, ver-se-ão “ruas letárgicas, por entre esses intermináveis postes de luz elétrica, que clareiam com silenciosa pompa, misérias e ruínas”; ouvir-se-ão “gemidos, tosses, uivos e gritos alucinantes”, pois, continua ele a dizer, por esses lugares se anda como se percorressem “alamedas de um grande hospício, por entre seus pavilhões gradeados” (cap. LXXVII). Loucura e isolamento, portanto, evidenciam-se sugestivamente neste capítulo, brotando da condição comum das personagens. Alinhavando cenas breves como histórias imaginadas, insere-as na narrativa como se fossem retalhos da história. Desse modo, arquétipos locais protagonizam nessas histórias curtas, “puzzle” de insuspeitadas misérias sociais e humanas; e nesse fio histórico e piedoso, o indivíduo situa-se em seu tempo, nesse que é quase um coro de vozes populares:

Conhece, com certeza, Sinhá Coura ‘porque canta no côro’ como explicam os nossos caipiras? / Já estive com a mulher do ‘seu’ Zé Júlio, que tem um cancro enorme, aberto em flor, a devorar-lhe a perna, ‘porque uma mulher de chale preto na cabeça, verteu água atrás da porta de seu quarto?’. / E Maria Alvim, que não pode costurar, porque a roda de sua máquina de costura se põe a gemer com a voz de seu marido? e a porta da Câmara, do lado esquerdo, que não se abre porque foi fechada por um fantasma? (cap. LXXVIII).

¹²⁴ Adélia Bezerra de Menezes, *op. cit.*, idem.

¹²⁵ Joaquim Alves de Aguiar, “Narrador experiente”, *Espaços da memória-Um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo, Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 16.

Embora o arranjo fictício ao final de *Fronteira*, filtrado pelo depoimento da parenta do narrador, vê-se a cena do enterro de Maria Santa, elaborada segundo um realismo revelador de costumes sertanejos do passado, pois, preñe de imaginação, o trecho abaixo libera, no entanto, notas de verossimilhança regionalista:

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 da alameda, ainda inteiramente vazia” (Epílogo).

Rescaldando seu relato, ora de realismo, ora de imaginação, o narrador diz que no enterro de Maria Santa estavam presentes Padre Olímpio, Sinhá Gentil, Didina Americana e o autor do diário, conforme lhe conta a parente. Tia Emiliana e a viajante haviam partido, tendo ido com elas uma das mucamas. Não escrevera, portanto, o romance de Maria Santa como desejava, porque nos escritos originais só encontrara o “reflexo, a projeção de Maria sobre o autor ou autora” do manuscrito, distanciado da realidade que ele desejava, criando assim um mundo diferente do dele. Mas a “luta angustiante de fronteira da loucura” (Epílogo) justificava o título de seu livro. Afastando assim um enigma e criando outro, confessa que não sabe dizer como chegaram até ele os originais de *Fronteira*, presos por uma fita e pelo alfinete que supliciara Maria Santa. Um lampejo de imaginação e a surpresa de um registro realista, assim como no mais trivial cotidiano, e o narrador ironicamente salta para a década de 30: “Rio de Janeiro – 1933” (Epílogo).

Segundo Anatol Rosenfeld, a “visão de uma realidade mais profunda, mais real do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos”.¹²⁶ Sendo assim, mediante a construção textual de *Fronteira*, pensa-se, sobretudo, no que diz Antonio Candido sobre o realismo intuitivo de certos escritores. Portanto, entre fronteiras históricas e imaginárias, entrevê-se a sombra da ramagem espessa da escravidão, como organismo vivo, persistindo na “anatomia espectral” e “totalizadora” do romance.¹²⁷

¹²⁶ Cf. Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno”, *op. cit.*, p. 81.

¹²⁷ Cf. Antonio Candido, “Dialética da malandragem”, *O discurso e a cidade*, 2. ed. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1998, pp. 54.

Capítulo 3

Maria Santa e suas fronteiras

3.1. Entre dois mundos

Desde 1930, o Brasil patriarcal e as marcas da escravidão, transfigurados, encontram-se nos romances que tomam a sociedade escravagista e suas relações de poder e classe como matéria trabalhada ficcionalmente. Em *Fronteira*, o leitor adentra um aparente casarão colonial, arruinado, e um mundo estranhamente opressivo. Nele, o apelo à religião não livra a personagem Maria Santa da loucura e da própria morte, pois a culpa sem remissão e o irônico sacrifício não a tornam santa, sendo inevitável, isso sim, o final trágico. Questões ligadas à sexualidade e à religião encontram-se nos romances de Cornelio Penna e Lúcio Cardoso. Neles se defronta com um aspecto de Brasil meio primitivo, numa representação muito moderna e antenada com a literatura européia; mas principalmente com as tensões de uma matéria local e retrógrada e uma modernidade desprovida de epifania, pois experimentando uma existência angustiada, as criaturas cornelianas sofrem em busca de “um Deus que já não se revela mais tão facilmente”¹²⁸.

Reunindo no próprio nome atributos humanos e transcendentais, Maria Santa consolida-se como um dos símbolos enigmáticos das ruínas de uma época que parece situar-se entre o final da monarquia e os primeiros tempos republicanos; portanto, como personagem de uma história de passagem, ou seja, do século XIX ao XX. O drama de *Fronteira* consiste na representação metafórica de um crime encoberto do passado e do erotismo obscuro e mesclado de religiosidade do presente. Vivendo isolada em seu casarão, a personagem integra o feixe desagregador do romance, passando seus dias a transitar pela casa como que alheada do mundo à sua volta.

Quanto ao narrador, deixa-se acompanhar pelos arredores da pequena cidade por um companheiro - uma das criaturas misteriosas que intrigara até mesmo Mário de Andrade. Durante esses passeios, o diálogo com o “amigo” aguça questionamentos

¹²⁸ Haqaira Osakabe, “O crime como redenção (Uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30)”, in *op. cit.*, p. 80.

existenciais. Esse homem se lhe torna uma companhia constante e o convoca, segundo Haquira Osakabe, “a integrar-se libertariamente na natureza”, em um momento bastante dramático no capítulo XLIX; mas rejeitando o convite como se evitasse o pecado, o narrador se confessa “sem forças” para isso, pois quando procura uma ligação com “esta festa alegre e sinistra” ela lhe parece servir a deuses desconhecidos, impedindo-o de participar dela. À misteriosa viajante, que de modo inesperado aparece na casa de Maria Santa, aí se alojando também como hóspede, diz em outro momento que sua “vida como a de todo o mundo é uma série disparatada de episódios sem qualquer significação seguida e sem lógica” (cap. LXII).¹²⁹

Tanto quanto Maria Santa, o narrador não consegue enxergar senão o seu mundo profundamente confuso. Essas personagens aproximam-se, pois, uma da outra, involuntariamente, numa relação que as identifica, como se verifica em muitos momentos, e num processo inexplicável que culmina durante a semana santa, quando se espera o “milagre da Santa”, um desligamento que a impede de sentir os alfinetes espetados em seu corpo pelas pessoas que a visitam. Diz-se que o transe costuma ocorrer todos os anos. A “confissão inconsciente” de Maria Santa leva-a a dizer ao narrador que há algum tempo atrás tentara aproximar-se dele sexualmente, em um violento e obscuro movimento, mórbido e erótico, insólita relação, portanto, que aproxima essas personagens. O contato se repete, estando Maria Santa agonizante. Desse modo, revela-se “por sob a morbidez de um prazer descoberto no contato com um corpo inerte, o sentido de uma vida a latejar-lhe indiferente à sua própria consciência”, e o narrador passa a conhecer o sentido humano que tanto recusara. No entanto, justamente nesse transe, somem de seu quarto papéis deixados por um juiz que já morrera, e que desvendariam o segredo da casa.

O crítico então se manifesta sobre *Fronteira* da seguinte forma: “Todo ele se faz numa atmosfera de um longo pesadelo e constitui um inequívoco tributo a uma prosa simbolista mercê de sua atmosfera de penumbra e imprecisão”.¹³⁰ Comentando a grande proximidade entre o romance brasileiro e a prosa contemporânea realizada na Europa, no início do século, para ele, existe no romance uma mistura proustiana e kafkaniana, além de uma grande influência de Julien Green. Diz, porém, que nenhuma dessas afinidades ilumina a natureza mais profunda do romance em seu entrelaçado temático, em que se cruzam pecado e redenção, Deus e demônio, culpa e uma

¹²⁹ Cf. Haquira Osakabe, *idem*, pp. 82.

¹³⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 83.

“remissão” condicionada pelo pecado. Desse modo, a santidade e a loucura de Maria Santa inserem esses planos existenciais intermediários, indicando, segundo o crítico, o que considera como o mais comum dos fatos, ou seja, a mais alta elevação do espírito tem como contrapeso um sofrimento causado por uma culpa irremediável.

Sob essa perspectiva moral, diz ele, não há como não pensar em San Juan de la Cruz, por conta da investigação radical quanto aos meios de libertação da alma, e ainda na presença instigante de “anjos”, como a viajante e o companheiro que incita o narrador a entregar-se à natureza, espécie de entes significativos que comparecem em outros momentos da obra do autor, e que surgem, aqui e nos romances seguintes, como um plano paralelo e catártico, mas que não se realiza nessa narrativa, uma vez que Maria Santa expia duplamente uma culpa perante uma santidade que não a exime do vício sorrateiro da sexualidade. O martírio a que se submete não a livra da herança criminosa de um passado encoberto, obrigando-a, assim, ao sofrimento silencioso e à brutalidade durante o transe que ocorre anualmente.

Mesmo agonizante, a jovem estimula, assim, um novo pecado, dessa vez consumando-se um ato sacrílego; portanto, o problema existencial ingressa dessa vez no âmbito do sagrado. A culpa do presente não se redime com um novo crime, nem com o sacrifício de morte de Maria, e, portanto, a pretensa redenção, confunde-se nas “fronteiras entre o real, o desejado e o recusado”.¹³¹ Para Haquira Osakabe, finalmente, se os romances posteriores do autor apontam para um indiscutível catolicismo, *Fronteira* ultrapassa as simples preocupações religiosas, pois se insinua no romance “algo daquilo que se poderia denominar ‘inconsciente’ de Minas”, motivado no plano profundo e arquetípico, com questões de pecado e punição vibrando no “trânsito existencial entre ambos.”¹³²

Essa é, portanto, a matéria concreta que Cornelio Penna articula em uma trama de oposição de vida e morte, e que revela a condição da mulher pecadora num Brasil patriarcal e católico. As dúvidas que afligem o narrador e Maria Santa identificam-nos. Circulam pela casa, encontrando-se em salas e quartos. Mas também buscam o isolamento e remoem pensamentos impenetráveis para o leitor. O mundo exterior lhes interessa quando equivale à sua própria interioridade. Entregam-se a estados letárgicos, como o sono, o sonho, o devaneio e até mesmo o desmaio. Essas formas de fuga costumam mantê-los apartados, por instantes, do mundo real.

¹³¹ Id., *ibid.*

¹³² *Ibid.*, pp.83-84.

Em seus diálogos se lhes revela o desamparo moral. A sugestão da culpa do passado leva Maria Santa à loucura e à morte. Desse modo, observa-se no romance a presença obsessiva da violência que se refrata na linguagem. O narrador da “grande cidade” (cap. XXII) chega a essa casa e aí se estabelece do mesmo modo que “tia” Emiliana e a Viajante. Aí pousam e se fixam. Porém, essas personagens desempenham a paradoxal função de não eliminar a paralisia do ambiente, pois o passado perpetua-se entre as criaturas, nas coisas, nos móveis, por exemplo, que de uma geração a outra, permanecem “na mesma posição” (cap. VII). Os atos e as expectativas das personagens como que prenunciam uma punição, mas na verdade nada ocorre ou muda, pois a morte, ao final, pertence ao plano da fatalidade.

Nos romances de Cornelio Penna, seres e coisas se envolvem em um “círculo mágico” (cap. XL). Desse modo, o espaço desliga-se de mera nomeação real, ingressando em um plano metafórico, definindo-se, segundo Luiz Costa Lima, “como *o lugar isento à passagem do tempo*”. Acredita-se que seus argumentos auxiliem o entendimento da ‘paisagem moral’ do romance, quando afirma que “Sua pena (do narrador) não anota o teatro do mundo, mesmo porque é uma com a pena, dilacerante, indefinida, diária, que a todos circunda e a todos torna semelhantes”,¹³³ o que certamente explica o plano universalizante dessa narrativa, conforme também se acredita.

Maria Santa diz ao narrador que o entende; como uma voz que, falando de si mesma, a ele se identifica. Portanto, segundo o crítico, essas personagens apenas ensaiam em *Fronteira* a figuração do duplo. No entanto, como que de fato duplicada, a jovem declara ao narrador: “tenho pena de nós...” (cap. XXIII). Desse modo, essas personagens compartilham dúvidas, receios e culpas. Expõem-se ou se recolhem, investigando os próprios conflitos, e de um modo paradoxal se tornam muito próximas, e também distantes. Maria Santa sente ser possível caminharem juntos em busca de algo que, no entanto, é ignorado por ela:

Depois que conheci você, compreendo melhor o que me aflige, e me parece que os nossos olhos, os meus e os seus, descem dentro de mim, e procuram juntos a verdade. E eu me sinto, em vez de consolada, mais afastada ainda de minha consciência (cap. XXX).

¹³³ Luiz Costa Lima, *op. cit.*, p. 63-66.

A dúvida e a culpa de que compartilham, levam o narrador a dizer que lhe parece contemplar-se a si mesmo perante o olhar “fixo” (cap. XXXI) da moça, e que junto com ela desperta do mesmo torpor e imobilidade. Acredita-se que esse é um dos momentos em que a duplicação presta serviço à narrativa enigmática de Cornelio Penna. No entanto, comentando a “estranha hipnose interior” (cap. V), semelhante a um “fluido único” que perpassa pelas personagens, Luiz Costa Lima diz que nesse romance os nomes são signos vazios, “etiquetas que designam o mesmo”, direcionando sua análise, como já se argumentou, de modo diverso do que aqui se adota, ou seja, pela interpretação de Antonio Candido; e com a qual se pensa justificar em *Fronteira os desdobramentos* de “um Eu em crise permanente”¹³⁴, e que nos leva a perceber como essa condição subjetiva refrata-se constantemente nas formas do romance, dilacerando-as.

Desse modo, essas personagens consolidam uma relação oblíqua de atração e afastamento, que já no início as impede de uma aproximação efetiva. Na mesma cena, no entanto, segundo o narrador, se falam “com a cordialidade vulgar da hospitalidade sertaneja” (cap. IV). Ainda assim, o encontro é dificultado pelo ar dispersivo da moça, e daí em diante muito sutilmente se desata entre eles a relação erótica que culmina no encontro surpreendente em véspera do anunciado milagre da santa e sua morte.

Essa proximidade desenrola-se, pois, na costura difícil de atos interrompidos, como se fossem interditos. Os fugazes momentos de sensualidade são sugestões misturadas em franjas do texto, com o erotismo infiltrando-se na trama, dissimulado. No capítulo V, numa cena de realismo detalhista, o narrador observa Maria Santa, tendo ao colo uma “velha caixa para guardar botões”:

Um dia, quando a surpreendi sentada no chão, com o vestido aberto em roda, com muitos e pequenos compartimentos interiores, cada um com seu tampo, em madeira modestamente incrustada de madrepérola, formando flores de fantásticos contornos, vi em suas mãos duas alianças simples e de modelo antiquado (cap. V).

A jovem observa longamente, em suas mãos, dois anéis que se encaixam “um no outro”, e que parecem antigos, mas ela nada sabe dizer sobre a origem dessas alianças; se foram da mãe ou se são suas. Desse modo, o narrador diz que demora para

¹³⁴ Antonio Candido, “Os bichos do subterrâneo”, *op.cit.*, p. 111.

saber o estado civil da jovem, o qual ela mesma parece desconhecer. Seria essa, então, apenas uma cena realista, não fosse o acentuado alheamento da jovem, envolvida por estranho sonambulismo. A cena se interrompe com a construção do quadro seguinte, quando a atenção do narrador se volta para o cenário exterior das montanhas, no capítulo VI, e depois, no capítulo VII, concentra-se no retrato da casa, externa e internamente; e outra vez em Maria Santa.

O olhar do sujeito reflete desse modo sentidos de solidão, paralisia e distanciamento, limites de um realismo estranho, porque concreto e irreal. Assim, diz Alfredo Bosi que Cornelio Penna imprime em seus romances um avanço na ficção brasileira, pois, transcendendo a simples notação psicológica, o autor de *Fronteira* reconstrói em *A menina Morta* um “pequeno mundo antigo”, de profunda e singular imaginação; no entanto, primeiro atinge “um horizonte supra-real”, e só depois recupera “a ambiência histórica”. Desse modo, nos romances iniciais, é que se depara com a estranha relação entre as personagens, as fronteiras indefinidas entre a realidade e o vasto mistério que comparece na vida familiar. Portanto, para o crítico, Cornelio Penna institui um modo diferente de perceber o cotidiano, o que torna singulares as personagens de *Fronteira* e *Dois Romances de Nico Horta*.¹³⁵

Sobre o crime ocorrido há alguns anos atrás na casa de Maria Santa apenas existem os boatos da pequena cidade e a alusão metafórica pulverizada na forma do romance, só se conseguindo, portanto, traduzir o lacunar. Assim, a dúvida responde pelas relações tensas no interior do casarão sempre fechado, e em cujas salas e quartos se defrontam com certa constância o narrador e Maria Santa. Nebulosa, essa história erótica e mística impede a compreensão clara do presente e do passado ominoso, que insiste em permanecer. Uma força inexplicável e única parece vincular as duas personagens, a ponto de o narrador dizer que desperta com a jovem de estranho entorpecimento, e, além disso, a dificuldade de se manterem no ambiente, empurra o realismo para o estranhamento.

Desse modo, a presença e a fuga são formas opostas com que a consciência irônica se contrapõe criticamente à modorra do mundo antigo que impregna o ambiente e deteriora as relações. O narrador costuma encerrar-se em seu quarto por períodos longos. O sono ou o sonho não o impedem, porém, de perceber o que se passa ao redor e na casa. Enquanto isso, Maria Santa também se recolhe em seus aposentos, deixando

¹³⁵ Cf. Alfredo Bosi, “Tendências contemporâneas”, *op. cit.*, p. 416.

de circular nesse espaço e recusando refeições que lhe são servidas no quarto, em uma bandeja de prata deixada à porta. Como uma das condições dessas existências, a solidão mostra-se no discurso angustiado das personagens. Os diálogos são na verdade articulações do prolongado monólogo do narrador, que se desdobra em redes de questionamentos morais e existenciais, e pelos quais se consolida a forma dramática dos dois mundos de Maria Santa: o erótico e o religioso.

3.2. Patriarcalismo às avessas

A lembrança da escravidão e do patriarcalismo em Cornelio Penna é intuída na decadência histórica, portanto em *Fronteira, Dois romances de Nico Horta e Repouso*, encontram-se apenas vestígios simbólicos da família patriarcal brasileira, inserida no sistema social mais amplo do século XIX. Desse modo, a mistura enigmática de pecado e culpa que dilacera o ser e deteriora as relações em *Fronteira*, traduz-se, portanto, esteticamente junto à História do país, pela representação de formas sociais em dissolução.

Desse modo, os romances de Cornelio Penna consistem em representações deformadas da identidade nacional, desconstruindo-se assim mitos edênicos sobre o país, e desnudando-se a realidade histórica da escravidão. Embora nas três primeiras narrativas o sistema patriarcal-escravocrata permaneça apenas como resquício social e histórico, é essa configuração social decadente que lhes determina a arquitetura.¹³⁶ Ausente o patriarca, encontram-se as mulheres no centro familiar dessas histórias, ao passo que em *A menina morta*, o comendador funciona como o representante máximo da estrutura familiar e social, em *Fronteira, Dois romances de Nico Horta e Repouso*, o patriarcalismo revela-se extinto, e portanto, deparando-se nesses romances com o eco invertido desse período negativo da história do país. Sendo a família, em *Fronteira*, o palco dos conflitos, desse modo, nela palpita um provocante patriarcalismo às avessas.

3.2.1. A agregada

No papel de cuidar do milagre de Maria Santa, pressente-se em Tia Emiliana uma criatura determinada; porém, o narrador não oculta a fragilidade dessa

¹³⁶ Cf. Antonio Candido, “Dialética da malandragem”, *op. cit.*, pp. 19-54.

mulher, uma das figuras representativas dessa história de desvalimento social. É paradoxal o comentário sobre sua riqueza na pequena cidade. A condição de agregada confunde-se com essa lenda, desmentida com facilidade, pois a personagem é pobre. É surpreendente perceber que ela explora peregrinos tão desvalidos materialmente quanto ela. Enquanto exerce seu poder místico, essa personagem parece reproduzir mecanismos sociais de exploração próprios do regime da escravidão, latente nas formas do romance.

Em cena já mencionada, Tia Emiliana acompanha-se de uma jovem negra que, entorpecida pelo sono, “como um autômato mal seguro” (cap. LIX), segue os passos da velha, que vigia a casa e o quarto de Maria Santa. Chegam-lhe pedidos de dinheiro para as irmandades da região e vários outros fins, mas ela só distribui remédios. Pressentem-se, em *Fronteira*, desse modo, dobras de uma crítica social à exploração. No pátio, os peregrinos, sem nada receberem, ainda assim voltam consolados para suas casas, mediante contínuas promessas da mulher. Portanto, sua pobreza se disfarça nos meandros lendários da riqueza, no discurso armado contra as contradições sociais do país patriarcal. Assim como ocorre em relação ao espaço, existe a criatura problemática que circula no chão real de *Fronteira*, pois duas ordens transitam constantemente pela forma do romance, fazendo dessa personagem uma agregada real e lendária, sendo que as leis do patriarcalismo concreto e histórico encontram-se na “unidade profunda”¹³⁷ do romance, que se efetiva na mistura de realidade e lenda.

Assim que entra na casa de Maria Santa, Tia Emiliana convida-a para orar, puxando rezas, que parecem familiares ao narrador, embora ele diga nunca tê-las ouvido. Essas orações são repetidas pelas mucamas, que, no entanto, não as compreendem. Desse modo, inicia-se uma espécie de ascendência mística no ambiente, com as duas criadas negras olhando para Maria Santa com “medo novo” (cap. XI), indicando-se a influência dessa personagem no núcleo místico. A proposta de dirigir a santidade de Maria Santa é simultânea ao papel de consultora de pobres e doentes. As pessoas chegam de longe, ansiosas por verem a santa. Mas Tia Emiliana acaba explorando-os, recolhendo moedas que se depositam em salvas de prata, estrategicamente colocadas à cabeceira da cama da moça, durante a visitação.

Incansável e paciente no atendimento aos necessitados a tia promete-lhes remédios e dinheiro. No vão da janela, significativo como espaço de abertura para o

¹³⁷ Cf. Antonio Candido, *op. cit.*, p. 129.

exterior, essa mulher se instala e mantém ligação com o mundo de fora. Nela, se projeta o destino irremediável de Maria, na consonância de sua figura com o mundo arcaico desses seres. Seu rosto desgastado lembra o do narrador, refletido no espelho embaçado, pois são faces arruinadas que correspondem à atmosfera de decadência do romance. Em sua boca não se vê “um só dente, e podia-se ver, às vezes, as suas gengivas muito brancas e inteiramente nuas” (cap. XII). O que se deve dizer, enfim, é que Tia Emiliana é uma das representantes do arcaísmo patriarcal, e exatamente nesse sentido diferindo da natureza de Maria Santa, como se pensa ver. Maria vai se firmando como santa, pois todos começam a olhar respeitosamente para “a enorme fachada do sobrado, de onde tinham saído tantos enterros, tão discutidos e comentados”. (cap. XII).

O narrador reúne em torno de Tia Emiliana traços de uma seriedade irônica, mas sobre ela recaem mais conjecturas do que certezas. Sempre à espreita, interroga a sobrinha e o narrador, aconselhando a jovem a não assinar papéis. Individualidade profundamente indefinida, embora se veja na personagem uma velha tia interiorana e religiosa, o mal se evidencia em sua figura pela convergência de índices demoníacos. Em seus movimentos repetidos e esquisita aparência, tudo nela reverbera o grotesco e mágico:

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 suspeita e traição. (cap. XXIV). / Os óculos, que erguera sobre a testa, lançavam reflexos vivíssimos, com a velocidade de um farolete, desses que indicam pedras perigosas, a cada gesto ritmado de sua cabeça, para diante e para trás, seguindo as direções que tomava a linha (cap. XXV).

Ao sair do jardim, onde conversa com Maria Santa e o narrador, fica no ambiente, segundo este, um sensível aroma de “incenso, vetiver e outras plantas aromáticas” (cap. XXVII). Invocando sempre a lenda, o narrador graceja, dizendo que “a pobre senhora não se deitava em sua cama, à noite, como toda a gente, mas era guardada por qualquer fada má, no gavetão da cômoda ventruda de seu quarto, com saquinhos de alcanfor e de ervas em torno”. Assim, o regionalismo mineiro presentifica-se contraditoriamente na figura da velha senhora, por meio desses intrigantes índices de lenda.

Na configuração complexa de Tia Emiliana, a pretendida ascendência sobre a sobrinha parece contradizer-se com a noção de subalternidade de parenta agregada.

Portanto, disparando uma crítica violenta às relações do poder patriarcal que subjuga o dependente, o narrador de *Fronteira* inverte a hierarquia do regime do favor. Religiosa atabalhoada e prepotente, a personagem não oculta a miséria e a velhice desamparada. Grotesco e humano, seu retrato precário às vezes expõe-se em sua fragilidade. Mostra-se encolerizada, e por momentos dela parte um ar de cansaço, uma tristeza intraduzível, quando aconselha a sobrinha. O desamparo dissimulado, portanto, nivela a personagem ao narrador e Maria Santa.

Uma das vítimas do regime patriarcal, ainda que arruinado, essa figura enigmática integra-se à perfeição ao drama de Maria Santa, em sua face repressora. Mas suas raízes essencialmente patriarcais, estão presas a algumas artimanhas de sobrevivência, mantendo-se nas malhas contraditórias desse sistema. Instala-se na casa de Maria Santa, mas ironicamente a sobrinha que lhe poderia dar guarida é igualmente pobre, parecendo ser subjugada por ela:

Tia Emiliana afirma que é pecado, é vaidade mundana a minha preocupação de me estudar, de procurar explicações para as minhas “maluquices”. Mas fica nervosa e impaciente quando falo assim como agora, involuntariamente, e uma vez gritou – (...) (cap. XXX).

Portanto, a personagem reúne em si atributos quase velados de interdição. Quando passam por ela, as criadas negras pisam com cuidado. Tia Emiliana espia e, portanto, espreita, por detrás de “óculos coruscantes” (cap. LIX). Preocupa-se em trancar a casa de inúmeras salas, quartos e corredores, vistoriando “ferrolhos enormes” que lembram os de “antigas fortalezas”, sendo esse espaço, todas as noites, “revistados, limpos e azeitados”. Nessa vigilância, é como se controlasse a todos na casa, emparedando-os sob seu jugo, principalmente Maria Santa. Desse modo, às avessas, a escravidão perpassa em *Fronteira*. Como mais um dos paradoxos da trama, essa mulher oportuniza ao narrador que se aproxime de Maria Santa, pedindo-lhe para cuidar da jovem durante a noite, pois se encontra cansada para essa tarefa.

3.2.2. O juiz

Em sua visita ao casarão, o juiz alinhava com certo esforço uma fala entrecortada, em que relata episódios heróicos de um passado histórico, e pelo qual não

se interessam nem o narrador, nem Maria Santa. Algo se resgata em suas frases truncadas pela memória, e por elas desfilam imagens descosidas do passado. São referências tingidas de certa glória, pelo filtro irônico do narrador. As frases do juiz falam de um poder que se dissolve numa forma de sátira séria e grotesca à História do país:

(Saldanha da Gama, ministro da Marinha, rompera com Floriano Peixoto, ditador). / Os conspiradores procuraram o almirante, e o intimaram assumir a chefia do movimento que se preparava surdamente contra a sombria prepotência do marechal. / A voz monótona do Juiz perdia-se no zunzum do besouro incansável, que devia teimar em fugir pelos vidros das janelas de guilhotina (cap. XV).

Nessa figura, quase um arquétipo, quase caricatura, converge um poder afrouxado que faz sentido no ambiente desagregador da sala e da trama. Parece intimidar, mas não interfere no desfecho trágico de Maria Santa, como se espera. O chiste se lhe ajusta, tanto quanto à representação de Tia Emiliana. Portanto, acredita-se ver nessas relações familiares e sociais desfibradas a consciência crítica de um contexto degradado, pela oposição do sujeito ao meio. Se o passado não se revela, mantém-se pela memória, nas tensões luckacsianas e modernas da forma invertida do romance.

Os documentos deixados ao narrador em nada influem, funcionando o fato como índice que apenas se agrega ao enredo enigmático; reforça, porém, significados em relação ao mistério mais profundo do passado que permanece, e tão evocativo como o momento em que as personagens se voltam para os retratos da família e para um ou outro ornamento da sala em que se encontram o narrador, Maria Santa e o juiz, sugerindo o lado romanesco.

Todavia, esses acontecimentos reforçam os vínculos poderosos com um tempo vivo da História, sob as cinzas. Da meada de segredos restam, portanto, papéis que nunca serão lidos, e o insolúvel. Morrendo alguns capítulos à frente, essa personagem nada esclarece conforme prometera em sua visita ao casarão. Se houve, ou não, crime, a culpa ficará como ponta obscura, perdendo-se essa chave. Porém, o fato repercute como símbolo da relação desarranjada entre o poder público e privado no contexto patriarcal. Enquanto permanecem na sala, o olhar sobre retratos e objetos figura a violência:

Só então surgiram a meus olhos os retratos que pendiam das paredes, de longos cordões vermelhos, presos a ganchos profundamente enterrados na cimalha. / (...) a boca cerrada voluntariosamente, como a cicatriz de uma navalhada, parecia eternamente à espreita. / (...) no raio de sua luz mortal. / (...) olhar de cólera gelada, que se abatia como um florete de aço agudíssimo, sôbre o rosto do juiz. (cap. XVI) / (...) os olhos , cada vez mais fundos, brilhavam loucos metálicos (cap. XVI). (...) tinha-se voltado para ver o castiçal ameaçador (...) / (cap. XVII).

Não há em *Fronteira* nenhuma punição nem pela família, nem pelo representante do Estado, pois ambos funcionam como instituições dissolutas. Desse modo, desviando o realismo para a espiral da subjetividade irônica, o narrador de Cornelio Penna, a seu modo, efetiva uma crítica social perversa, e acredita-se que em sua prosa intimista delinea-se a “resistência da poesia como uma possibilidade histórica”,¹³⁸ pelo meio ácido de oposição da épica moderna a valores sociais degradados. Portanto, assinala-se o que diz Cortázar em relação a uma lírica de oposição e que parece ajustar-se em *Fronteira*:

“(...) o tempo do sonho atinge validez verbal com importância não menor do que o tempo de vigília”. Ou ainda: “(...) os romancistas cuja obra nos parece hoje viva e significativa são precisamente os que levam ao extremo, de uma ou outra maneira, esta tendência a conceder o primeiro plano a uma atmosfera ou a uma intenção manifestamente irracional”.¹³⁹

3.3. Éden

Essas criaturas vivenciam diferentes momentos dramáticos até à morte expiatória da santa ao final. Ressuma do romance um permanente sentimento de dúvida. Veemente, o narrador se interroga:

Crime? / Serão as mesmas “coisas” que nos atormentam, perguntei eu, no dia seguinte, à minha imagem, refletida no velho espelho do quarto. E resolvi desde logo interrogar Maria Santa. / Fui à sua procura, e atravessei apressadamente as salas vazias e sonoras. (cap. XIX).

¹³⁸ Alfredo Bosi, “Poesia - Resistência”, *O ser e o tempo da poesia*, Companhia das Letras, São Paulo, 2004, p. 177.

¹³⁹ Cf. Julio Cortázar, “Situação do romance”, *op.cit.*, p. 72-73.

Os entranhados fios misteriosos da trama se desdobram, impelindo-a cada vez mais para níveis enigmáticos. O narrador vai ao encontro de Maria Santa para interrogá-la, com as muitas dúvidas que o atormentam. Encontra-a no “jardim dismantelado” (cap. XXIV) da casa; afundada numa rede, cujo gancho se enterra profundamente no tronco da árvore, e a jovem se acha imóvel assim como o ambiente ao redor:

A sombra da árvore onde se prendia a rede, cujo gancho de ferro se enterrava profundamente em seu cerne era como uma pele de onça estendida na terra, mosqueada pelas manchas de ouro do sol, que estremecia ao passar por entre os interstícios das folhas (cap. XX).

O espaço fechado da casa prolonga-se até as sombras do jardim sombrio, e nesse ambiente entabulam-se fios novos na conversa entre o narrador e Maria Santa. Tia Emiliana chega depois. A cena é longa e estende-se do capítulo XX ao XXVII, e adensa os diálogos aí articulados. A cena de prosaico e aparente descanso, no entanto, contém significados de dilaceramento da personagem. Com desvelos de arte extremamente metafórica, fortalecida nos escaninhos da imaginação, prepara-se o caminho trágico, com imagens de extermínio.

Presente-se, assim, no arranjo formal de felino abatido um dos momentos prenunciadores da morte real. A claridade de um sol a pino agride e só abrandando alguns momentos depois. Nesse capítulo, inscreve-se uma quase ausência de vida, pois a cidade abafada permanece na “modorra invasora e irresistível daquela hora” (cap. XX). Os símbolos se enlaçam na trama que aponta para a imobilidade, metáfora da morte. Tudo parece conduzir à idéia de aniquilamento, portanto. Ao lado dela se encontra o violão do narrador, que diz nunca tê-lo tocado para não perturbá-la, desde que se manifestara a primeira crise. O instrumento marca com seu bojo oblongo o pano da rede. Imóvel e dilacerada, a jovem, longe de experimentar o ócio tranqüilo do lar, no espaço reservado e íntimo da casa, revela-se profundamente angustiada, pois, nesse momento, seus dedos se encurvam e suas mãos se transformam “em garras trêmulas” (cap. XX).

Um dos diálogos dessa cena no jardim, e que não conduz a nenhuma revelação, parece prendê-los na mesma teia de dúvidas sobre o passado, mostrando-se a moça hesitante e o narrador, irritado, com o mistério suscitado pela visita do juiz. Nesse

espaço inóspito, Tia Emiliana interfere-se entre os dois. Envolvida nas longas franjas da rede, Maria Santa soluça por alguns instantes na rede, tendo o rosto decomposto pela angústia, mas em seguida se acalma.

Nesse momento, o respeito do narrador pela personagem lembra palavras de Gide, lidas em Fausto Cunha, que dizem o seguinte: “Je me penche vertigineusement sur lês possibilités de chaque être”;¹⁴⁰ e como se pensa, Cornélio Penna também “não deseja anular a visão pessoal de cada personagem, contrapondo-lhe sua própria visão, uma visão corretora, uma contra-visão, como a que freqüentemente Hermann Hesse impõe a seus personagens”, “meras projeções dele mesmo”. Ao contrário, o compartilhamento pode ser sentido no trecho abaixo:

“Esperei em silêncio, e desviei os olhos, porque a angústia que via nos seus, o desejo incomensurável de me ocultar o que se passava em sua alma era tão doloroso e tão patente, que senti ser meu dever, fingir nada perceber.” (cap. XX).

Lado a lado com o passado histórico há o individual, que permanece entre ambos e perturba-os. Enfronhando-se em seu aparente monólogo, dividido por questões várias de ordem existencial, o narrador desvia-se dos fatos, ao formular reflexões que entremeiam o diálogo com Maria Santa, pois por trás da configuração dada pela fábula existe o profundo dilaceramento das personagens, perante uma verdade que excede a compreensão das criaturas. Arrumando meticulosamente “os babados do vestido” (cap. XXI), Maria parece “ingenuamente interdita”, como se evitasse sorrir. O episódio do jardim, extenso e segmentado em oito capítulos, funciona como forte eixo da trama, portanto, o diálogo entre eles mostra-se tenso, e prossegue nos capítulos seguintes.

Nesse lugar, formula-se um dos confrontos entre essas personagens, pois a moça parece encobrir algo sobre o passado, irritando, assim, o narrador que retruca hostilmente: - “O juiz já sabe de tudo!” (cap. XXIV). Tia Emiliana dirige-se ao local um pouco depois e por um bom tempo imiscui-se na conversa. Os três encontram-se, então, no jardim da casa de Maria Santa. Tia Emiliana tece fios em volta de uma figura de papelão, e o símbolo trabalha a trama. A tarefa é rotineira no mundo da mulher patriarcal, mas olhando-a, o narrador evoca “bruxas e feiticeiras de terras longínquas” (cap. XXVI). Enquanto borda, essa mulher parece imprimir cálculo aos movimentos.

¹⁴⁰ Fausto Cunha, “A dimensão onírica”, *op. cit.*, p. 53.

Refere-se à chegada de Manuel Tropeiro com as coisas que encomendara, e diz que precisa de alguma pessoa confiável para ajudá-la conferir a mercadoria. A insistência de Maria Santa para que consulte Padre Olímpio nessa tarefa a contraria, pois a menção ao sacerdote, que frequenta a casa parece desagradá-la, e se percebe uma primeira animosidade na relação entre a tia e o padre. Afluem relações antagônicas entre o narrador e a velha, que se implica com Padre Olímpio, personagem mais ou menos distanciada, mas que integra a história familiar, sendo um dos elementos significativos em *Fronteira*, pela oposição ao ambiente místico da casa.

O antagonismo entre essas personagens tensiona e move a história. O narrador aconselha, irônico, a tia a pedir ajuda ao padre para conferir as “encomendas” que chegarão, trazidas por Manuel Tropeiro. A velha senhora demonstra intensa contrariedade diante dessa idéia. Com uma súbita defesa, Maria Santa diz que Padre Olímpio é “um pobre homem” e “pobre padre”:

Ele não é virtuoso, é como Jesus ... mas a gente daqui não sabe o que é isso e não compreende como se pode ser infeliz sem que nada tenha acontecido em sua própria vida. Ele sofre do remorso alheio, (...) (cap. XXVI)

A cena do jardim consolida o demoníaco em muitos índices e motivos. O riso e o chocalhar de pulseiras da velha, para o narrador, é como se ouvisse “o cascalhar de uma cobra” (cap. XXVI). A tia faz mistérios a sua volta, dizendo que não quer ninguém para receber a mercadoria que está por chegar, discordando de Maria Santa, que a aconselha a pedir ajuda a Padre Olímpio; porém, a mulher diz que ele “é filho do demônio” (cap. XXVII). Nesse momento, brota vaga alusão à prática de algum comércio clandestino. A sugestão fica implícita, com um sentido de oportunismo e exploração. Ao mesmo tempo, sabe-se, pelo narrador, que Tia Emiliana atende incansavelmente aos peregrinos aglomerados no pátio da casa, ato que se contradiz com motivações de ordem econômica. Desse modo, essas inversões aparentes partem do núcleo retrógrado do enredo, estando, no entanto, amarradas pela crítica social interna.

3.4. Mulher sertaneja

Perguntando a Maria Santa se o juiz sabe de alguma coisa, o narrador fica, porém, sem resposta. Soluçando ainda por alguns momentos na rede, Maria, enfim, se

acalma, e seu rosto é agora o de uma sertaneja, imagem que o faz lembrar-se de outras mulheres do sertão, em um passado bem distante, e que levavam uma vida itinerante, numa época em que as mulheres acompanhavam “maridos e amantes”, em sua itinerância pelo sertão, passando por privações e sofrimentos de toda sorte:

(...) sua origem cruzada e decantada através das misérias e dos orgulhos de homens de aventura, contadores de histórias fantásticas, e de mulheres caladas e sofredoras, (...) (cap. XXI).

Portanto, o narrador evoca padecimentos vividos pela mulher mineira de tempos longínquos, acompanhando pelas “matas intermináveis”, os homens “enfebrados pela procura do ouro e do diamante”, quando apenas desejavam encontrar um lugar seguro para viver com a ilusão de terem família e um lar. No entanto, essas mulheres viviam “expostas” aos perigos do sertão. Em tom de lenda, o ciclo de uma exploração itinerante da terra mineira emerge da passagem.

Em outra cena, o narrador aproxima-se de Maria Santa que contempla um “quadro” (cap. XXIX) com bichos empalados. A moça conta-lhe o caso da Marquesa do Pantanal, que fora dona do estranho objeto, e por ela mesma confeccionado em momentos de angústia e solidão; artesanato de extremo “mau gosto”, fora ganho pela avó de Maria Santa, há muito tempo, fato que parece encobrir e denunciar, no entanto, uma modalidade de violência, pois a mulher distraía-se ao encerrar na caixa os animaizinhos, sacrificando-os. A linguagem em *Fronteira*, assim, apanha novos e inesperados sentidos metafóricos, exaurindo-os em construtos sutis de um drama expiatório.

Fitava uma grande caixa oblonga, com tampa de vidro, emoldurada de cabiúna e peroba, num desenho forte e simples que formava um quadro de pesado e faustoso mau gosto. / Através dos vidros viam-se bichos e reflexos fulvos, uns, outros rubros como brasas, com carapaças cinzeladas em detalhes infinitamente pacientes. Outros ainda, verdes e trabalhados como jóias antigas, pareciam dormir ali dentro, tal a gentil e ingênua naturalidade com a qual tinham sido dispostos (cap. XXIX).

Portanto, o elemento repressivo desprende-se de imagens como essas. A angústia da mulher solitária que exterminava os animais, embora o afeto por alguns

deles, ato no mínimo contraditório, aumenta o nível das tensões. Só assim, pela violência, a mulher do sertão suportava o isolamento em regiões ermas, dedicando-se à lúgubre distração. Apartada do mundo, essa ancestral de Maria Santa entregava-se a essa tarefa para escapar à existência solitária. Desse ato, depreendem-se, portanto, paradoxais e sutis elos de afeto e crueldade:

Enquanto Maria falava, eu observava s animaizinhos mortos, postos em simetria sem a menor preocupação de arte, e , acompanhando-os com os olhos, revivi toda a angústia daquela mão distraída, que pregava aqui e ali, com ao acaso, os “carneirinhos” dourados e crespos, o beija-flor de cabeça de fogo, outro cor de bronze, e, mais alto, entre caramujos e borboletas fanadas, todos em cores vivas, o corrupião, o pássaro familiar, o doméstico das antigas Donas, que aprendia a sua maneira de assobiar e as imitava com carinho (cap. XXIX).

Referindo alguma coisa mais sobre os animais do quadro, e sorrindo, Maria Santa diz ao narrador que ele gostara do quadro, pois ali estavam “há tanto tempo” (cap. XXIX). E o discurso afunda-se cada vez mais em um nível perquiridor sobre a própria existência, na fala angustiada de Maria Santa:

“Pois olhe – prosseguiu franzindo os lábios em um sorriso tímido, - ainda hoje sou assim, mas nunca encontrei quem me compreendesse, quem entendesse a minha loucura, que se tornou para mim uma prisão, onde me debato sozinha, cada vez mais sozinha e tenho medo de mim mesma. (...) Eu via esse mesmo espanto no rosto daquelas a quem tentava explicar que ainda não achara, e não achei uma significação, uma utilidade, uma definição para mim própria” (cap. XXX).

3.5. Erotismo e dilaceramento

Maria Santa não deixa de retorquir, acentuando o próprio sofrimento, e confessa ao narrador “nunca” ter encontrado alguém para entender sua “loucura” (cap. XXX). Esse capítulo e os seguintes são modelares pela consolidação do sofrimento da mulher. Assim, Maria Santa agarra com ímpeto o braço do narrador, e num tom que para ele parece sacrílego ela lhe diz:

- Não sou digna! mas, não sou digna! agora é tarde! Depois do que se passou é tarde! É tarde! (cap. XXXI).

O dilaceramento exacerbado da personagem faz-se dessas porções lentas ao longo do romance, e a consciência culposa encaminha a modalidade dramática da loucura prenunciadora da morte. No capítulo XXXII, Maria Santa indica ao narrador um quarto, possível chave de desvendamento do que se oculta e pervaga misteriosamente na trama. O crime e a mulher pecadora emergem de marcas simbólicas do colchão, de loucos gemidos, de “odores mornos de gozo e de brutalidade”. Assim se concretiza um espaço palpitante de erotismo pecaminoso, um dos sustentáculos da estrutura profunda de *Fronteira*, ao lado da história de Minas. Nesse ambiente encontram-se objetos reais, que caracterizam o passado e o regionalismo mineiro, e que ficam sugeridos em índices de pobreza despojada e quase monacal:

A princípio nada vi. Era o mesmo quarto de sempre, com sua cama muito larga e pesada, de cabiúna, uma cômoda baixa, vazia, e duas mesas de cabeceira. / Que segredo guardariam aqueles móveis velhos e cansado? / Colchões e travesseiros, enormes, levemente cobertos de poeira, estavam em ordem com o pano desbotado pelo tempo (cap. XXXII).

Em relação à *Fronteira*, Luiz Costa Lima interpreta a “constante associação feita no romance entre a sexualidade e o procedimento criminoso”, o que se demonstra apenas metaforicamente. Sob esse ponto de vista, a sexualidade nesse romance se estende, como diz, à “sujeira”, “elo entre prática sexual e culpabilidade”.¹⁴¹ Erotismo e morte, portanto, desprendem-se das metáforas do vermelho desbotado das roupas de quarto e do espaço anafórico de sexualidade, violência e transgressão:

Pareciam de sangue seco, restos de crime... / Pareciam de sangue cansado, débil, esbranquiçado... / Pareciam de sangue espumoso, lembrança de ignóbeis volúpias... / Pareciam de sangue! (cap. XXXII).

Sem definir o lugar e o momento, o narrador diz encontrar Maria Santa sentada em uma “cadeira de alto encosto, que com certeza pertencera a algum convento

¹⁴¹ Luiz Costa Lima, in: *A perversão do trapezista*, *op. cit.*, p. 64.

das serras” (cap. XXXV). Desse modo, o realismo da cena, como sempre acontece nessa narrativa, oferece um flagrante e aparente momento de descanso da personagem. Porém, Maria Santa, ao ouvir o narrador, mostra-se profundamente triste:

De cabeça erecta, calma, ela escutara o que eu lhe dissera antes, subitamente infeliz, com a evocação amarga, toda ela se entregou a um misterioso desgosto, e o seu coração estalava. / As lágrimas corriam-lhe pela face e pelo pescoço, engolfavam-se no modesto decote, e, sem soluços, sem suspiros, sem gemidos, aquele pranto tranqüilo durou muito tempo. / Estava tão absorvida em sua dor, que decerto não me via mais ao seu lado, e não foi para mim que murmurou: - Eu sou a última das mulheres ... (cap. XXXV).

Segundo Maria Ângela D’Incao, a mulher de posse, no século XIX, podia sofrer interdições na vida sentimental que as constringia à prática de um amor mais platônico que existencial.¹⁴² Nas classes abastadas, diz a crítica, o casamento movia-se pelo jogo de alianças econômicas e políticas, e desse modo “a virgindade feminina era um requisito fundamental”, como forma de manutenção do “status da noiva”, alvo de interesse de um sistema assentado na “herança de propriedade”. Portanto, independentemente de constituir-se em princípio ético, essa condição deveria a qualquer custo ser preservada. Nesse contexto social, redobravam-se a autoridade e a vigilância sobre as relações amorosas das mulheres.¹⁴³

No entanto, o dilaceramento de Maria Santa não diz respeito à ética burguesa do século XIX. Seu drama vincula-se às ambigüidades de uma sexualidade transgressora e mística, passando ao leitor uma sensação de enigmática culpa. Portanto, seu drama ultrapassa o nível da proibição social, por conceber-se nas fronteiras trágicas da loucura e da morte. O choro silencioso da mulher dura um bom tempo, levando-a a dizer, como se murmurasse para si mesma ser “a última das mulheres...”. Esse pranto redobra-se na presença do narrador, parecendo vir da dor extrema que os enlaça como num só ser dilacerado. O “calor morno, mesclado ao lento odor de seus cabelos” (cap. XXXV) mistura sensações. Da paixão passa-se ao gesto erótico, pois, envolvendo a cintura da jovem, beija-lhe os ombros por entre os cabelos esparramados, enquanto ela o enlaça maquinalmente, num movimento silencioso. Desdobrando-se, essa relação passa

¹⁴² Cf. Maria Ângela D’Incao. “Mulher e família burguesa”, *História das mulheres no Brasil*. (Org.) Priore, Mary Del. Editora Contexto – Editora Unesp-Fundação, 1997, p. 223.

¹⁴³ Cf. Maria Ângela D’Incao, *op. cit.*, pp. 235-236.

para o nível da ambigüidade, quando atinge o metafísico, com o narrador dizendo que passa por eles a fatalidade, e que são dois pobres seres.

Em seguida, a fala animada de Maria Santa informa o narrador sobre a presença da Golden Mining, empresa inglesa exploradora de minério em terras mineiras. Manifesta o desejo de aprender inglês e, assim, a ironia do narrador toca nessa questão que é a um só tempo sinal de influência cultural estrangeira e uma crítica velada ao progresso e à exploração econômica, perpassando pela narrativa uma insinuação ao atraso do país perante a modernidade. O narrador lê com certa hesitação trechos de *Paraíso perdido*, e sua leitura desperta a curiosidade de Maria Santa por poetas ingleses. Maria Santa carrega o livro cerimoniosamente. O pó e o cupim dele se desprendem, e as metáforas explodem em muitos sentidos, entre os quais se pensa em ruínas. O narrador mostra-se surpreso com a fala animada da moça, num novo momento de aparente descontração na intimidade da casa. Por instantes, ela fala em projetos, mas logo se torna séria e distante outra vez.

O recosto em sofás, em cadeiras e redes costuma fazer parte do repouso doméstico e patriarcal, conforme se registra em documentos fotográficos ou mesmo na pintura de ambientes que retratam a época, com representações de languidez e repouso, impregnado de inércia em ambientes íntimos da família. No entanto, em *Fronteira*, o transtorno da personagem nada tem do ócio burguês, contrariando-o com esse momento dilacerante. Maria Ângela D’Incao, falando sobre os ambientes privados das moradias aristocráticas do século XIX, diz o seguinte:

(...) salas de jantar e salões, lugar de máscaras sociais, impunham-se regras para bem-receber e bem-representar diante das visitas. As salas abriam-se freqüentemente para reuniões mais fechadas ou saraus, em que se liam trechos de poesias e romances em voz alta, ou uma voz acompanhava os sons do piano ou harpa.¹⁴⁴

Não é o que ocorre aqui, onde o tom é decadente e o ambiente, inóspito. Os símbolos negativos são inesgotáveis em Cornelio Penna. Mencione-se entre os incontáveis, o das águas rumorejantes do riacho que passa sob a casa. Portanto, esse espaço demoníaco não condiz com o aconchego de um lar burguês. É interessante a lembrança, quanto a esse aspecto, de outras mulheres da literatura brasileira, e que

¹⁴⁴ Cf. idem, p. 228.

vivem diferentes momentos de uma vida urbana, como Aurélia, Capitu, Lenisa. Maria Santa fica lá atrás; é gótica; não pertence ao mundo patriarcal, nem à burguesia urbana, moderna, sendo, portanto, uma personagem de passagem histórica. Esse entendimento reforça a idéia da complexidade de Maria Santa e das outras personagens de *Fronteira*, pois sendo reais como sertanejos brasileiros, ainda o são, como orienta Antonio Candido: “de maneira a supormos uma espécie de arquétipo que, embora nutrido da experiência de vida e observação, é mais interior do que exterior.” Assim, a personagem cresce segundo a proposta de subjetividade da obra, pelo realce de “problemas humanos, como são vividos pelas pessoas”, e assim “a personagem tenderá a avultar, complicar-se, destacando-se com a sua singularidade sobre o pano de fundo social”.¹⁴⁵

3.6. Mulher e santa

Numa das “salas internas”, o narrador vê Maria Santa e seus olhos se encontram e denunciam um ao outro. O comportamento da moça é mais ou menos um desnorteio para o narrador, pois se insinua devido às “emanações de seu corpo e de seu vestuário, que formavam um perfume esquisitamente místico”. Assustado, o narrador vê que Maria Santa mudara o “penteadado de tantos anos, os cabelos bem puxados para trás, sem uma onda, sem um repartido que suavizasse sua violenta simplicidade”. (cap. XXVIII). Gravam-se um pouco mais seus traços sensuais e místicos.

Da mistura do tom moreno e pálido da pele, do olhar muito verde, iluminado “interiormente”, como diz o narrador, os fartos e negros cabelos caem pesados sobre sua nuca, afastando, no entanto, qualquer pensamento banal ou vulgaridade; e prevalecem os atributos enigmáticos da personagem que, nesse instante, parece unificar a mulher e a santa. “Dois bandós” emolduram seus cabelos negros e lisos, lembrando a imagem banal da “Madona”. Erotismo e misticismo, portanto, acentuam-se nesse retrato, tornando-o ambíguo. Sentindo-se examinada e perturbada, a jovem descontrola-se e leva as mãos à cabeça, ruborizando-se. Agitando-as “vertiginosamente”, contrai os lábios e murmura: “-Demônio!” (cap. XXVIII). Mas, movendo-os, como se rezasse, afasta-se do ambiente.

Ao retornar da igreja no final da Quaresma, o narrador passa na rua principal da cidade, experimentando sentimentos estranhos. Diz esconder, para que não

¹⁴⁵ Cf. Antonio Candido, “A personagem do romance”, *A personagem de ficção*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, pp. 73-77.

o vejam, nas pregas da roupa, um livro que anda lendo, mas se sente observado e como que insultado pelas pessoas. Ao chegar, dirige-se ao jardim, desejando não se encontrar com ninguém, pensa em fugir, libertar-se. Intensificam-se, nesse momento, paradoxos do sujeito dividido e dominado por uma espera inútil e angustiada, dizendo ter fugido “de Maria Santa e do drama que se reatava agora já bem próximo” (cap. LVI). Deseja ser apoiado e compreendido; quer amizade, confessando-se um ser solitário.

A interiorização profunda do discurso articula um jorro simbólico de sentimentos indefinidos. Sente aproximar-se algo inesperado e “invencível”. Num tom de fatalidade, avultam a loucura e a morte, contra as quais a personagem parece lutar. O jardim povoa-se de fantasmas, e como num despertar de pesadelo, o narrador vai ao encontro de Maria Santa, de quem se afastara, tendo saído para ir à igreja. Dizendo-se sem “voz para chamá-la” (cap. LI), experimenta, portanto, a própria desagregação.

Sentindo-se ferido e repudiado, um pobre ser cheio de dor e de respeito, diante da infelicidade, abre a porta e senta-se diante de Maria. O indivíduo atormentado e frágil diz que a moça se desprende das sombras escuras “onde se refugiara”, confundindo-se com elas. A moça aproxima-se, deixando “o seu fundo de betume” (cap. LII), como que envolvida num halo surreal. Silenciosa, detém-se diante dele. A luminosidade que dela parte contrasta com a escuridão de onde emerge. O processo de santidade ironicamente vai se consolidando. Porém, na misteriosa movimentação da moça, existe um impulso erótico, que se confunde com a aura de santidade, pois Maria Santa tem “os ombros e os braços nus, apenas recobertos por estreita pelerina de rendas pretas”, de onde se destaca o “brilho estranho” e a “pele muito pálida e brunida” (cap. LII). E com naturalidade inocente, sua voz sussurrante insinua-se ao narrador, perguntando-lhe se a acha bonita. A atitude de Maria Santa o desnorteia.

Nesse momento, diz sentir um “perfume quente, humano, misto de sangue e sândalo”, que o embriaga. Ajoelha-se trêmulo, sua voz embarga-se, e diz à moça que talvez ela o queira salvar e a abençoa por isso. Maria Santa lhe responde que “talvez” ela queira salvar-se a si mesma; ou então, perder-se. O momento é conflitante, desde que instiga as duas faces da mulher: uma sexualidade interdita e o misticismo. De repente, ajoelha-se num gesto mecânico, grotesco, portanto, como se fosse forçada a isso, e beija “o chão com infinita humildade” (cap. LIII). O narrador, confuso, mantém-se em pé. Entre o erotismo e a santidade, Maria Santa mantém-se em seu mistério. Em seguida, a porta fecha-se “lentamente, cautelosamente, sobre” o “vulto” de Maria Santa, lembrando um cadáver, “todo envolto em rendados negros...” (cap. LIII). Como no

palco, a porta se fecha atrás da moça, ficando o ar pesado e funéreo no ambiente. Daí em diante, acelera-se o processo de dilaceramento ¹⁴⁶ dessas personagens e, com ele, um arruinamento simbólico de formas narrativas, que encaminham um desfecho de desintegração pela morte.

3.7. Palco de morte

O ambiente na casa revela-se cada vez mais insólito, com uma sonoridade saliente, feita de cochichos, diálogos violentos e um “vozear confuso” (cap. LIV). Desorientado, o narrador recolhe-se ao seu quarto, sentindo-se à beira da “extrema fronteira”, e dividindo-se em inúmeras dúvidas do espírito. Num esforço incomensurável trava uma luta interior em busca da “própria unidade” (LV). No longo período das chuvas que se estende ao capítulo LVIII, a consciência fragmentada do sujeito luta, assim, nos abismos interiores, que antecipam a morte real.

A rua fronteira à casa de Maria Santa transforma-se em “rio de águas negras e rápidas” (cap. LVI); e os terrenos baixos nos fundos da casa, em gigantesco “lago de águas frementes, tamboriladas constantemente pelas gotas que caíam sem cessar, e faziam, nos telhados, um ruído de punhados de moedas, atiradas por antigos demônios”. O verbo machadiano imprime, aqui, a instância paralela e demoníaca ao cenário prosaico de chuvas torrenciais. De acordo, portanto, com o sujeito, incapaz de manter a própria unidade, a natureza também se desintegra, pois as águas a tudo transformam, em água e lama, como se anunciasse um momento catastrófico e final:

As folhas, nas árvores, murmuravam dia e noite, e as pedras gemiam, como o eco de uma inumerável 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 acidade se perfilava confusamente nas nuvens baixas que a envolviam, vagamente, ameaçadoras. Finalmente o cerco me fez recuar até o meu quarto, onde me fechei, entre o céu e a terra, tendo em minha companhia, apenas lembrança confusa de uma vida próxima e distante ao mesmo tempo, e que já não reconheço, através do nevoeiro psíquico, indistinto, que de tudo me separa, e domina o meu novo mundo como um fantasma indefinível e multiforme, enchendo de vagos

¹⁴⁶ Antonio Candido, in: *op.cit.*

terrores o meu isolamento, na espera ansiosa da semana sobrenatural. (cap. LVI).

Formula-se nessas passagens, mais intensamente, a incapacidade do ser em luta com o meio. O que busca no passado esse indivíduo? Que mistérios se sustentam nessas linhas? Que passado é esse pleno de memória, mas ao mesmo tempo vazio e estranho? De onde vêm as cartas que não lê, pois nada diriam senão “verdades simples, indiferentes e apagadas do que deixara atrás de mim” (cap. LVI). O leitor tenta acompanhar o fio sinuoso dos raciocínios. Em vão procura a costureira lógica, mas só encontra artimanhas e o “nonsense” da linguagem desnorteante. O espaço se desintegra com o sujeito, desde que é projeção da consciência dilacerada. Portanto, gigantesco amálgama aglutina criatura e mundo.

Em seu quarto, o narrador não se situa claramente no tempo. Percebe os sons que enchem a casa, enquanto se aproximam a “Semana Santa” e o “milagre” (cap. LVII) anunciado por Tia Emiliana. Informado sobre a morte do juiz, guarda os documentos que o homem lhe deixara, somente por ele devendo ser abertos. Sem o fazer, guarda-os num pequeno cofre de ferro, entregando-se em seguida a um sono profundo. Ao sair, vai ao encontro de Maria Santa, para contar-lhe sobre a morte do juiz, vendo que ela permanecera em seu próprio quarto durante as chuvas.

As marcas de enfraquecimento físico denunciam a proximidade de sua morte. Em meio às sombras, sentada em sua cama, a jovem agita-se. O narrador controla o espelhamento do próprio “eu”, em imagens que refletem outros rostos, em duplicações do ser e do espaço, preparadores da morte. O cômodo é ensombrado, a umidade do dia é excessiva. Olha desconfiado para Maria Santa e fica sabendo que ela “também estivera presa em seu quarto, deitada em seu leito, todo o tempo do longo dilúvio” (cap. LVIII):

A sua pele já não vivia, mais... até sua voz morrera um pouco, o esqueleto alegre vinha surgindo, rompia lenta e seguramente a carne cansada, com seu sorriso oculto e misterioso (cap. LVIII).

Peremptório, diz que era véspera do milagre, e que esse momento deveria ser como o de “cúmplices que se explicam sem máscaras”, numa representação inequívoca de duplicidade do sujeito, em momento de desnudamento de identidade; mas

confessando a dificuldade em enfrentar a realidade, o narrador recolhe-se em si mesmo, dizendo acompanhar:

com surda e impotente irritação a nuvem de sonho maravilhoso que cobriu as suas pupilas há pouco duras e fixas, a embriaguez sobrenatural que o seu rosto exprimia, e fazia com que sua cabeça, oscilante sobre o tronco mal sustentado pelos joelhos dobrados e endurecidos, se iluminasse toda (LVIII).

A rigidez da morte vai-se infundido nos traços de Maria Santa. Sentindo pulsarem-lhe as “veias”, o narrador pergunta-lhe baixinho, numa referência mística, se ela “A” viu, ao que a moça responde que não. Nesse instante, interrompe-se a busca frustrada dos protagonistas, e diante da negativa inexorável de Maria Santa, diz que se rompe entre eles “um supremo escrúpulo” pelo qual se ligavam. Mais uma vez, a unidade se rompe, propícia à duplicação.

3.7.1. A outra

No capítulo LXI, o narrador conversa com “a viajante”, que se mostra sarcástica e inquiridora. Falam sobre destino humano e tentações que acompanham a criatura, alinhavando-se um irônico diálogo metafísico, sobre o passado e o autoconhecimento. Estranha “duplicidade” une por instantes os dois, que são tomados por insólito “acesso de riso”. A crise interior e permanente do sujeito, em *Fronteira*, atinge um de seus ápices nesse momento. A misteriosa figura chegara há algum tempo à casa de Maria Santa, com o narrador dizendo:

E nesse momento ouvi o trote rápido e forte de dois cavalos que se aproximavam, e pararam com grande rumor em frente à porta da casa, e um riso argentino, estrídulo, veio até nós, graduado com afetação (cap. XXXVII).

Alguns capítulos à frente, e ocorrerá o estranhíssimo diálogo numa das salas, por sinal instigante e irritada conversa. A presença dessa mulher irreal intriga o leitor, e espicaça o narrador com arremetidas irônicas, dizendo que ele “gosta excessivamente de santos e de santas de qualquer espécie” (cap. LXI). Por sua vez, ele lhe diz que não sabe definir-lhe o riso, se é de astúcia ou amargura, e que em todo caso

ela lhe causa aversão e medo. Embora trabalhada como uma figura imaterial, a viajante parece a par do que se passa na casa, e mais que isso, revela ao narrador muita coisa a respeito do contrabando de pedras no lugar.

O fanatismo religioso no ambiente a incomoda, e também a Maria Santa. Entre os dois, acentuam-se a aspereza e a discordância; e a voz do narrador concede curtos momentos para a fala da viajante, vindo de quando em quando à tona algum sentido ao discurso, como a satisfazer o leitor esperançoso de referências realistas. O sujeito, porém, interioriza-se, e deixa fluir uma cadeia de raciocínios quase inexprimíveis.

Durante esse encontro, a imaginação do narrador formaliza várias imagens de sofrimento humano, e assim, diz de “mulheres nuas que surgiam em seus grabatos, em noites tormentosas, cortadas de rezas e de flagelações”; “homens sujos e velhos que tocam buzina e tangem sinos, pedindo socorro para suas crises...”; e ainda que “seus pensamentos perdiam-se no mundo exterior, sem nunca se lembrarem dos inextricáveis meandros, as singulares tentações que encontrariam dentro de si próprios, a ponto de perderem a compreensão do impossível, do verdadeiro fim do ideal único” (cap. LXI). Essa “viajante” irreal, provável arquétipo mineiro, parece desencadear a memória de uma fase histórica em que a mulher mineira estava presente em pequenas vilas de cata e comércio do ouro. Itinerante, a partir do século XVIII, no “cenário de ouro, diamantes e imaginação”, essa mulher mineira acompanharia o curso exploratório, segundo Luciano Figueiredo, enfrentando, portanto, a opressão de “normas dominantes, preconceitos, perseguições, seja da Igreja, seja do Estado ou da administração colonial”.¹⁴⁷

Articulando questões de ordem moral e de crença, o narrador prossegue, dividindo seu discurso em recortes de um diálogo conflituoso com essa personagem. Incontidas, as especulações metafísicas proliferam-se em novos significados temáticos e em tentativas quase sobre-humanas de dizer o inefável. O diálogo entre essas personagens prossegue por mais dois capítulos e, interrompido, prossegue, no entanto, mais à frente. Sugere-se, nessas cenas, um tom prosaico, e estranhamente se pode sentir sugestiva duplicidade se formalizando, a mesma que se verifica entre o narrador e Maria Santa, procedimento que se torna quase regra nessa história de duplos.

A mulher pergunta-lhe se tinha sido Padre João a ensinar-lhe “essas coisas” (cap. LXII). Refutando bruscamente o narrador diz-lhe que ela não deve pronunciar tal

¹⁴⁷ FIGUEIREDO, Luciano. “Mulheres nas Minas Gerais”, *História das mulheres no Brasil*. (Org.) Priore, Mary Del. Editora Contexto – Editora Unesp-Fundação, 1997, pp. 184-185.

nome indevidamente, e exprimindo o desejo de ajudá-lo, num gesto que no fundo se assenta numa mistura de “piedade” e “desprezo”, pede-lhe que lhe conte a sua vida, e talvez assim ela lhe explique melhor tudo o que se passa com ele. Entendida como um duplo do narrador, como porta-voz, portanto, da condição extrema do sujeito, pergunta-lhe sobre “as pessoas que cercaram a sua infância, que amou, que viviam ou vivem ainda ao seu lado? Nada delas ficou na sua memória?” (LXII). Três capítulos encadeiam essa cena do narrador conversando com a Viajante.

As duas personagens se reencontram adiante, em outro capítulo. Saindo de seu quarto, onde estivera “entre o sono agitado” e “a vigília” (cap. LXXV), “nas trevas” (cap. LXXVI), e para onde fora levado por Tia Emiliana, após o encontro amoroso com Maria Santa, o narrador diz que a porta facilmente aberta permite-lhe observar “as salas e corredores iluminados pelo reflexo longínquo, fantástico, dos círios sempre acesos, em torno do leito de Maria Santa, desde o início do milagre” . Passando por duas salas, pára em um dos corredores em frente ao quarto da viajante, com receio do barulho do assoalho de tábuas que rangiam naquele lugar. A porta se abre e ele a sente passando em sua leveza misteriosa. Essa criatura impalpável impressiona, pois parece circular livremente pela casa, desde que chegara. Surge à porta do quarto, extremamente iluminada pela luz de um lampião, empurrando uma das folhas da porta, “brutalmente com o pé” (cap. LXXVI), e informa-o sobre Tia Emiliana, dizendo-lhe que a mulher estivera em seu quarto e no dela, examinando tudo, e sugerindo alguma coisa sobre os papéis desaparecidos. Conduzindo-o para junto da cama, espalha sobre ela várias “ametistas, topázios, berilos, águas-marinhas, crisólitos, colofanas” (cap. LXXVII). Diz:

São rubis, esmeraldas e brilhantes dos pobres – prosseguiu a rir de novo. – São turmalinas estas, tristes turmalinas boas para os turcos ! E o mais engraçado é que ela Já sabe de tudo (...) (cap. LVII).

Observa sobre o atrativo provocado pelas pedras sobre os negociantes de fora. O diálogo toma vários rumos, entre os quais, o destino das pedras preciosas; e sobre o perigo em querer guardá-las, segundo a adverte o narrador. Vê-se nela uma criatura também dilacerada. E brota nesse momento alguma sugestão erótica entre os dois, porém a dificuldade de se entenderem. Sibilina, a viajante refuta, pois ele deve considerá-la uma ladra, concordando, porém, em que ele deve estar certo, porque ela de fato é “uma mulher perdida” (cap. LXXVII), e dizendo que o narrador sabe disso. Em

seguida, as lágrimas brotam de seus olhos e ela as esconde com as mãos. E a aproximação do narrador com essa figura fantasmal, sem dúvida, constitui-se em duplicação do encontro com Maria Santa, tendo para isso as prerrogativas de figuração do duplo, símbolo da morte em *Fronteira*.

É conhecido o ponto de vista de Luiz Costa Lima em relação à fragilidade do duplo em *Fronteira*, sendo a viajante, como diz, “Mal trabalhada, a serviço de propósito que ficcionalmente não se fundamenta”, esboçando, contudo, “o núcleo do problema do duplo, que só no romance seguinte alcançará uma mínima formulação”. Desse modo, considera a criatura como um esboço de duplo de Maria Santa. Como traço de semelhança, ambas se julgam ‘perdidas’, em alusão a sua liberdade sexual. Como divergência, Maria Santa ‘permite’, enquanto moribunda que o narrador viva a possibilidade, inédita em Cornélio Penna, do dois conjuntivo, ao passo que a viajante opta pelo mundo, não pela morte, e recusa o narrador.¹⁴⁸

Para o crítico, portanto, essa figuração vai-se consolidando a partir do romance seguinte. Porém, reafirma-se que essa figura insólita é mais um dos desdobramentos subjetivos em *Fronteira*, devendo ser vista de acordo com o que se veio expondo sobre as prerrogativas do duplo, segundo Antonio Candido.¹⁴⁹ Essa personagem nos parece, já em *Fronteira*, mais uma das duplicações simbólicas e representativas da temática da morte, condizente, portanto, com o trecho do romance.

A viajante e o narrador se aproximam um do outro, enquanto seus corpos se tocam; ela mantém a cabeça baixa, repelindo-o, aproximação que ocorre com dificuldade, portanto, “apenas pela incompreensão imensa que ergueu um muro entre nós”. (cap. LXXVII). O narrador diz sentir pousado em sua nuca o olhar ardente de espanto e de inquietação da viajante, no momento em que ele sai do quarto. Sobre o retrato dessa figura, que concentra misteriosas dúvidas, recaem traços ambíguos, demoníacos, irrealis, e ao mesmo tempo algumas tintas de humanidade apropriadas a uma figura dividida, assim como Maria Santa e o narrador. O traço demoníaco e a imaterialidade não a impedem de nivelar-se ao ser humano, embora pertença ao estatuto ficcional de outros seres que haviam suscitado a condenação de Mário de Andrade. Equiparada, no entanto, às personagens reais de *Fronteira*, pode-se dizer que a viajante funciona igualmente como suporte ficcional de fraturas sociais do atraso colonial brasileiro.

¹⁴⁸ Cf. Luiz Costa Lima, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴⁹ Cf. Antonio Candido, “Os bichos do subterrâneo”, *op. cit.*, pp. 107-112.

3.8. Milagre e morte

Após a primeira conversa com a viajante, o narrador retoma os acontecimentos da casa, relatando sobre “o primeiro dia da Semana Santa”, que coincide com “o primeiro dia do milagre de Maria Santa” (cap. LXIV), fato que se repete depois de alguns anos de interrupção. Em sua imobilidade, a palidez, inconsciência e “os dedos entrecruzados, e a cabeça afundada nos travesseiros, iluminada apenas por um círio”. O pátio se enche então de peregrinos que espalham a notícia do milagre da santa. Assim, algo bíblico insinua-se nesse momento. Tia Emiliana, “vigilante e desconfiada”, acompanha o narrador, movimentando a cabeça e, ao erguer as sobrancelhas, parece impaciente e receosa.

O narrador resolve voltar ao quarto num momento em que Maria Santa está sozinha, uma vez que as visitas só chegam ao meio-dia; enquanto isso, as portas permanecem todas trancadas, e na casa reina “um silêncio pesado e respeitoso” (cap. LXIV). Ao abrir a porta, sua “mão treme um pouco”, dizendo sentir que, independente de sua vontade, experimenta uma angústia verdadeira, apertando-lhe o coração. Espantado, vê Maria Santa levantando-se e indo encontrá-lo, mas andando com dificuldade, com passos calmos e uma intensa fadiga. Porém, ainda que precariamente, ela caminha. Perdera o viço e é uma imagem cadavérica que se vê erguendo da cama e aproximando-se com dificuldade do narrador.

Nota-se como é comum a essas personagens esforçarem-se para se manterem de pé; assim, o narrador tenta erguer-se “com dificuldade” (cap. LXVI). Refugia-se em seu próprio leito, para onde se arrasta “pesadamente como se carregasse um corpo inerte e estranho”, que se recusa, indiferente, a obedecer-lhe. Embora o forte “cunho realístico”, essas personagens aproximam-se dos fantoches, provocando desse modo estranhamento ao leitor de *Frenteira*.¹⁵⁰ São muito parecidas as situações em que essas personagens mantêm-se confinadas, cada uma em seu próprio quarto, prostradas no próprio leito.

Adormecido, o narrador permanece em seu quarto, assim que o “milagre” começa. De madrugada, após as “longas” rezas de Tia Emiliana e o som fervoroso do “harmônio” de Didina Americana, as portas se abrem, pois chegam pessoas da

¹⁵⁰ Cf. Anatol Rosenfeld, “A visão grotesca”, *op.cit.*, p. 63. Neste ensaio o crítico trabalha o conceito Wolfgang Kayser sobre o grotesco.

redondeza e “peregrinos” “de longe” (LXVIII), e que se acomodam defronte a casa e pacificamente invadem a rua.

As pessoas passam pela escuridão dos corredores, e o narrador diz sentir-lhes “o rumor surdo” e as mãos roçando pela “antiga porta de madeira” de seu quarto, sentindo-se aprisionado. Levanta-se, veste-se rapidamente, e sai cauteloso, estranhamente esforçando-se por se “perder” entre esses visitantes, que não tendo conseguido entrar no quarto da santa, invadem, “por enquanto, apenas as salas e antesalas”, enquanto o narrador, furtivo, entra por uma porta interna, que se abre enigmáticamente para o quarto da jovem, onde reinam solidão e morte.

3.9. Grotesco e sublime

As duas personagens parecem compartilhar a mesma dor. De novo, porém, a face real da narrativa deixa-se ocultar por um discurso contraditório, pois a imagem desagregada de Maria Santa aproxima-a de um autômato. É com a própria imagem desgastada e a face vazia do ser humano que o narrador confronta-se com a imagem paralisada dessa personagem, entre a vida e a morte, fronteiras em que tudo perde o sentido. Nesse estado oscilatório Maria Santa

Conseguiu, por fim, fazer concentrar toda a vida que nela se desencadeara nos seus olhos, que se fixaram, alucinados, sobre-humanos em mim, em meus ombros, no meu corpo todo, queimando-me com a sua luz, e davam-me a mais estranha sensação de nudez e desamparo (cap. LXIV).

Esse olhar fulminante e a aparente loucura sugerem, no entanto, ambigualmente, um encoberto erotismo. Tentando talvez se aproximar mais da moça, ele ajoelha-se, mas estendendo-lhe os braços, ela o afasta, como se uma terrível visão a impedisse; e lentamente, ela desvia seus olhos, repelindo-o com receio, e dizendo-lhe frases entrecortadas.

Ainda no quarto de Maria Santa, o narrador observa-a já deitada, novamente. Nesse momento, o discurso formaliza novas percepções extremamente ilógicas e enigmáticas. Ela agora fala “baixinho coisas que não se repetem e que eu ouvia em silêncio, com o rosto entre as mãos, apoiado a uma arca” (cap. LXV), e confessando não querer perturbá-la, o narrador evita falar ou gesticular para não impedir

seu “sonho”, durante o qual ela parece conversar com um “confidente habitual e invisível” a quem explica confusamente desejos “dolorosos”, que são do “corpo e do espírito”, como acrescenta o narrador. Essa criatura invisível interpõe-se entre os dois, diz o narrador, que acrescenta com estranheza: “mas estava só nela mesma”.

O leitor, habituado ao percurso tortuoso do sujeito e aos desdobramentos dessa consciência, procura acompanhar os novos raciocínios de aparência desconexa, tentando alinhar esses conceitos extremamente desencontrados, na forma lúdica do discurso e do próprio sujeito que, diante de si mesmo e de sua experiência, realiza o esforço sobre-humano de exprimir verdades recônditas; e cuja confissão esbarra com dificuldade na linguagem convencional. O filtro subjetivo e caótico assim parece configurar uma passagem da vida à morte, como uma representação que oscilasse entre realidade e irrealdade.

O sujeito parece então perder totalmente o fio da história, criando uma percepção inteiramente distorcida, sem romper, no entanto, com o real. Mantendo uma investigação moral e fazendo um balanço de vida, o narrador parece não chegar a ponto nenhum, errando entre dois tempos limítrofes, o passado e o presente, como espaços irreconciliáveis em sua retórica desencontrada e precária. Diz lembrar-se, “involuntariamente”, de muitas coisas realizadas, mas “todas contraditórias” (cap. LXV); sabe, no entanto, que agiria da mesma forma outras vezes, e que cometeria os mesmos erros. Só ilusoriamente, portanto o impasse se encerra, pois um conflito sempre desencadeia outro, pela “análise” e “controvérsia” de um drama verdadeiramente criador, e que mistura todas as formas do discurso desse narrador.¹⁵¹

Do estado de vigília e pesadelo à tranquilidade do sono dominador, o narrador adormece como se ouvisse o “grito solitário e grave de um sino”, do som longínquo vindo das “montanhas adormecidas que apertam o seu cerco” (cap. LXVI). No limiar entre a vida e a morte, portanto, ocorre como que uma suspensão do tempo e o sujeito se situa entre planos irreconciliáveis, numa confluência de dois mundos distintos, que em *Fronteira* retornam incessantemente pela magia da imaginação. Deitado de costas, o narrador devaneia e o espaço se sublima:

o quarto dançar a dança nova da madrugada, em uma luz muito branca,
leitosa, que vacilava, indecisa, e toda impregnada dos vagos aromas da terra,
em sua virgindade eternamente renovada. / A música indistinta, como se

¹⁵¹ Victor Hugo, “Prefácio de Cromwell”, *Do grotesco e do sublime*, São Paulo, Perspectiva, 1988, p. 24.

fosse apenas o confuso murmúrio de toda aquela ressurreição, continuava, sem alternativas ... / As tábuas enormes do teto estalavam, espreguiçavam, e eu as via se agitarem, ora subiam, ora descendo, ora ondulando, em movimentos indistintos e fantásticos. (cap. LXVI).

As imagens proliferam-se na mistura sinestésica do monólogo do narrador, na “música indistinta”, no “confuso murmúrio de toda aquela ressurreição”, (cap. LXVI). Assim, a intimidade dramática do ser o leva a dizer que “Fibra por fibra, nervo a nervo, cada órgão, cada membro” apodrecera frente a “outros olhos que não os seus” (cap. LXVI); e desse modo, o emprego anafórico do verbo no pretérito do passado, no início de três parágrafos seguidos, amplia o significado desagregador do corpo, concretizando a aproximação do momento fúnebre, não deixando dúvidas quanto ao teor de negatividade preparadora da morte de Maria Santa, como forma de redenção grotesca nesse romance:

Vi sua pele perder primeiro o brilho, como se dela se retirasse a luz mistérios que a iluminara em vida, depois a rigidez, que a tornara quase irreal ... / Vi as carnes surgirem e caírem, para lá e para cá, com certo ruído abafado, que me chegava até os ouvidos, preciso e nítido ... / Vi os vermes formarem-se e brotarem, em grupos ávidos, daqui e dali, ... (cap. LXVI)

Do mesmo olhar irrompe, no entanto, um espaço imaginário sublime; e o narrador diz entrever, por entre as “folhas trêmulas da mangueira, que a tapava como pesada cortina”, “a lua” (cap. LXVII), numa contemplação que possivelmente sugere o isolamento do sujeito, como se conversasse com “alguém”. Maria Santa, em passagem anterior, falara com um “confidente habitual e invisível”. Agora, o narrador interpela alguém com censura, um outro que se presentifica pela sua “própria voz”; e que ele diz desconhecer; assim, esse sujeito torna-se estranho a si mesmo; e pela simulação de um diálogo, seu monólogo se desdobra igualmente insólito, pois não tem interlocutor:

O seu mal - prossegui, como se tivesse alguém ao meu lado - o seu mal é transpor o objeto e o fim de tudo, e dar-lhe uma significação (...) (cap. LXVII).

Em seguida, servindo-se de aspas, abre o novo parágrafo, parecendo interiorizar-se mais ainda, com questionamentos sobre o “ser”, a “alma”, o “passado”. É

possível perceber que esse sujeito tem consciência das próprias simulações retóricas. E finaliza o capítulo, novamente dirigindo-se a si mesmo como se o fizesse a um interlocutor: “... é melhor você voltar ao seu passado, procurar outro ponto de partida, mudar... a sua perdida simplicidade...”. (cap. LXVII). Este enganoso diálogo não passa, como todos eles, em *Fronteira*, de variantes de vozes que se desdobram enigmáticas, e por isso mesmo, sendo estranhas. Portanto, como dissera Victor Hugo:

Ora, que é o coro, esta estranha personagem colocada entre o espetáculo e o espectador, senão o poeta a completar sua epopéia ? ¹⁵²

3.10. Drama ambíguo

Ao entrar no quarto de Maria Santa, o narrador diz se surpreender com os “dois vultos estranhos” (cap. LXVIII), cada um num extremo à cabeceira da imensa cama preta, parecendo proteger a jovem. Aproxima-se cautelosamente para não acordá-la e nem despertar a curiosidade dos que por acaso ali se confundem com a penumbra reinante. Afinal, percebe que são duas imagens, um “Senhor dos Passos” e uma “Virgem das Dores”. A velha tia dá uns últimos retoques no “décor”. O olhar faz do quarto um espaço litúrgico de grosseiro realismo:

Tia Emiliana que, em um gesto rápido de costureira, como se desse a última demão à sua obra, consertava as dobras do grande manto de pesado veludo roxo-púrpura, debruado de ouro, da primeira estátua, que representava Jesus ajoelhado, esmagado pela cruz, vestido de seda também roxa, salpicada de pontos de ouro e franjas também douradas, e com a cabeça curvada, a mostrar, através dos longos cachos de cabelo verdadeiro, à moda das igrejas sertanejas, o seu rosto terrivelmente expressivo (cap. LXVIII).

Além da tia, à cabeceira, está a velha mucama. As mulheres demonstram apreensão e angústia na espera da morte. Percebendo, porém, que o narrador não as vê, ou não quer vê-las, pondo-se a examinar a estátua da Virgem, e olhando para a “figura esquelética e serena de Maria Santa” (cap. LXVIII), envolta em rendas grosseiras, as mulheres, então, desarmam a inicial demonstração de hostilidade e retomam em silêncio

¹⁵² Victor Hugo, *op. cit.*, p. 19.

os arranjos das imagens, dissimulando não vê-lo. Referindo-se a certos pressentimentos, o narrador evita o rosto da moça que o atrai nesse espaço sombrio.

Enquanto o coração se harmoniza, olha para as estátuas exageradas em sua teatralidade, para o “vestido preto, e vulgar de Tia Emiliana, com seu grande rosário de prata” preso ao pescoço e para a criada negra, cujo “lenço branco amarrado à cabeça” tem as pontas manchadas de óleo. As duas mulheres observam os “movimentos” do narrador, esperando impacientes sua saída do quarto. Cada uma segura uma salva de prata, possivelmente a serem postas junto às imagens para a coleta de moedas, pois Tia Emiliana segura uma delas “já cheia”, mas percebendo ser observada, esconde-a depressa, “atrás do alto espaldar da cama”, só conseguindo ocultá-la parcialmente.

Maria Santa encontra-se assim exposta à visitação. A casa está repleta de visitantes. Com gestos maquinais, Tia Emiliana caminha por entre os peregrinos. Surpreendentemente pede ao narrador que cuide da moça durante a noite, recomendando-lhe que não a deixem perturbar: “- Você velará Maria esta noite” (cap. LXXI), alegando estar muito cansada para essa tarefa. Porém, ele se aproxima da jovem numa união sacrílega, que se constitui no ponto alto da trama, quando erotismo e misticismo ficam por conta de uma aproximação ambígua à beira da morte. São sugestivas as imagens desse encontro com a figura marmórea de Maria Santa no leito:

Uma Renovação lenta, como um cântico, o despertar sucessivo, ritmado, de forças novas, o palpitar, que se fazia sentir, a princípio surdo e longínquo, mas depois bem próximo, bem nítido, correu por minhas veias como as águas que invadem murmurando, a princípio hesitantes, depois em louco tumulto, a rede de irrigação de uma campina, o palpitar de um sangue mais humano e generoso, despertavam em mim toda uma vida nova, involuntária e terrível, como um festim funerário. (cap. LXXIII).

Nesse momento, fluidez e sonoridade conjugam-se como símbolos de sagração erótica. O paradoxo constitui o alinhavo perfeito dos dilemas de sexualidade e religião, e que aqui afloram nesse estilo ambíguo, desvelando as fronteiras em que se debatem essas personagens. O narrador, evocando “pacificação” e “aquela vida animal” que nele se agitam, divide-se entre a morbidez espiritual e o plano “sadio e sagrado” (cap. LXXIII).

Segundo Georges Bataille, o conhecimento da interdição funciona como regulador de atos humanos, devendo-se saber que ela não é exterior ao homem. Assim,

a angústia que o acomete pela transgressão o faz entender que entregar-se a ela, praticando-a, é ceder às forças que se lhe opunham. E que unicamente no momento da experiência, e enquanto perdura essa sensação, é que se conhece “a angústia” da proibição, que se consubstancia no pecado. Transgredir é, portanto, sentir e manter o prazer do interdito pela experiência. O erotismo que atinge a área da “sensibilidade religiosa” predispõe assim ao estreito enlaçamento de desejo e terror, de prazer intenso e angústia.¹⁵³ Sempre dividido, e articulando reflexões sobre moral e instinto, lê-se o que diz o narrador:

(...) e afinal pude percorrer, agora já sem medo, os seus seios fortes, extraordinariamente fortes na linha alongada do perfil do seu corpo estendido, todo iluminado por uma luz unida, mágica e mole, que fazia transparecer, como um trabalho de marfim antigo, a caveira mal oculta pela carne lívida e translúcida. / As imagens de Tia Emiliana, envoltas em seus mantos suntuosos de veludo, fitavam-me com seus olhos exageradamente patéticos, de onde pendiam grossas lágrimas de parafina, que escorriam sobre as faces de cor cadavérica, apesar das manchas de vermelhão, e os pesados ramalhetes de flores de metal, como mitras de bispos de pesadelo, as velas de cera, muito altas e hirtas, as rendas e franjas douradas e prateadas, em profusão, tornavam tudo que me cercava irreal, estranho, sustentando com seu ingênuo e esquisito artifício a minha pobre tentativa de vida e humanização. / Que alegria intensa, total, que felicidade alta, pura, inebriante, que me fazia tremer os dedos quentes e cada vez mais audaciosos! (cap. LXXIV).

No palco dramático de *Fronteira*, o corpo humano concilia o grotesco e o sublime, pela fusão de erotismo transgressor e interiorização do sujeito; e vida e morte erigem-se na duplicidade do fugaz instante, parecendo reconciliadas na aparente imagem de reencontro do ser consigo mesmo. Segundo Bataille, erotismo e sagrado se encontram muito próximos. Portanto, a sexualidade transgressora, no caso de Maria Santa, resulta em sentimento de culpa, que leva à loucura e à morte. Assim, a linguagem simbólica oculta significados “mais visíveis”, encobrendo os verdadeiros motivos do dilaceramento do sujeito, que se traduz em muitas formas de transcendência.

Portanto, a angústia que invade e determina esses sentimentos cria formas simbólicas limítrofes, de erotismo e sacrilégio. A efetivação do sexo, embora em

¹⁵³ Georges Bataille, *O erotismo*, 2. ed. Lisboa, Moraes, 1980, p. 35.

contexto interiorizado, parece clara. Harmonizadas, essas imagens reais e irreais dão forma tanto à estrutura aparente quanto à profunda, podendo ser consideradas como os princípios organizadores de *Fronteira*, como símbolos que falam por si, com o grotesco contrastando com o sublime, e respondendo por um quadro original. Dissimulados no plano estético, os significados ordenam-se “até o que se refugia nas camadas mais fundas, onde a análise literária procura captá-los”, como explica Antonio Candido; e assim, a “beleza” do estilo evidencia fartamente os significados da obra, cuja força real se encontra nas camadas ocultas. Elas é que revelam seu sentido total.¹⁵⁴

Sentindo-se desamparado diante da “verdade nova” diante dele, ou seja, da experiência erótica, a personagem diz que uma sensação de exílio faz com que até mesmo o ambiente se modifique. Diz reaproximar-se, assim, rapidamente da “fronteira da loucura” e do desejo imperioso da realidade. Voltando a si em seu próprio quarto, a que fora conduzido por Emiliana, o narrador verifica terem desaparecido os papéis deixados pelo juiz. Em seu isolamento, o dilaceramento o arrebatava e ele reingressa na irrealidade, cansado e dominado pelo sono. À noite, os peregrinos aguardam o “milagre”, amontoados no pátio. Diante da morte, no entanto, o mistério desaparece e tudo ocorre na inevitabilidade do destino da mulher a quem resta essa única saída: “A morte devia vir muito mansa, muito leve ...” (cap. LXXXII).

A casa desperta, como diz o narrador, que estivera recostado em sua cama. O sol irradia, sublime, portanto, opondo-se com provocação à sombra, e a farsa da proibição termina desse modo com a morte. Vê-se o médico, comunicando à velha o fato irremediável em “uma frase longa e entrecortada”, que ela escuta, “muito pálida, com olhos muito baixos e as mãos escondidas” (cap. LXXXIII). Cerimoniosamente velam a jovem morta, Tia Emiliana, Padre Olímpio, e mulheres de preto; e a Viajante, dilacerada, “em prantos”, que não nota o narrador se aproximando:

Tudo era feito com se tivesse sido estudado e preparado longamente, de antemão, e por tal forma era a regularidade do espetáculo que me apercebi de repente, da esquisita figura que fazia no meio da sala, com o meu vestuário improvisado, e com o rosto banhado pelas lágrimas que escorriam, esparsas, sem que eu as sentisse (cap. LXXXIII).

¹⁵⁴ Cf. Antonio Candido, “Cavalgada ambígua”, *Na sala de aula (Caderno de análise literária)*, 7. ed. São Paulo, Ática, 1999, pp. 51-53.

A redenção luckácsiana parece resolver-se em *Fronteira* numa paródia séria e irônica, e assim o encontro falhado com Deus culmina com uma encenação grotesca e a dissolução remexendo em camadas narrativas profundas. Tia Emiliana caminha para ajoelhar-se, mas o narrador coloca à sua frente “uma velha almofada de veludo escuro, desbotada e gasta, toda cercada de canutilhos de prata” (cap. LXXXIV), dizendo ver “no veludo cansado um perfil vago”, apagando-se “lentamente, lentamente...”.

Portanto, na loucura e na morte que rondam a história de *Fronteira*, por certo se representam correlações sociais antinômicas, no modo de dizer pelo avesso, as discordâncias do sujeito com o mundo.¹⁵⁵ Seja a face enigmática de Maria Santa, o retrato patriarcal de Tia Emiliana, o quase arquetípico juiz, a figura irônica do padre, a inexequível viajante e a “maluqueira” (cap. XL) evocada pelo narrador, todas são vozes discordantes.

Perante a história de Cornelio Penna, lembra-se do que diz Ariovaldo José Vidal, em estudo comparativo entre William Faulkner, em *Absalão, Absalão*, e José Lins do Rego, em *Fogo Morto*: “o realismo da obra fica de tal forma intensificado nas relações concretas que dá aos personagens um sentimento trágico do destino”;¹⁵⁶ pois, caso se busque o modo como cada um “apreendeu do processo histórico”, ver-se-á que nesses romances o quadro social de decadência escravocrata, entre o fim da escravidão e o início do século XX, se prende ao sentimento trágico das personagens. O entrelaçamento do destino humano e histórico em Cornelio Penna parece dar-se da mesma forma. E não por acaso, pois esses autores se interessam pela matéria social de seus países, integrando a geração de romancistas da década de 1930.

Para Davi Arrigucci Jr., o mundo opressivo e fantasmal de Juan Rulfo assemelha-se ao de Cornelio Penna, pela “visão subjetiva”, que tingem o real de ambigüidade, no entrelaçamento da história concreta do país e do ser humano isolado “em seu meio sempre hostil”.¹⁵⁷

Na atmosfera densa do romance cornelianiano, os seres irrompem de fronteiras nebulosas; nessa história se desce fundo às camadas da consciência, pela “abertura da narrativa romanesca ao tempo vivido, à duração interior”; e enquanto se escavam contradições, entre culpa e sentimento trágico da existência, as personagens de

¹⁵⁵ Cf. Alfredo Bosi, “Tendências Contemporâneas”, *op. cit.*, p. 391. Neste ensaio, o autor retoma conceitos lukacsianos formulados por Lucien Goldmann, sobre as tensões entre o sujeito e o mundo.

¹⁵⁶ Cf. Ariovaldo José Vidal, *O romance de William Faulkner, Leitura Comparativa* (Revista USP), São Paulo, n. 52, pp. 150-170, ensaio publicado originalmente em 1992.

¹⁵⁷ Cf. Davi Arrigucci Jr., “Juan Rulfo: pedra e silêncio”, *O escorpião encalacrado, (A poética da destruição em Julio Cortázar)*, São Paulo, Editora Perspectiva, s/d, pp. 167-172.

Fronteira abrem-se para o arquétipo.¹⁵⁸ E não por que haja no romance a recorrência ao mito em seu estado puro, mas pelo fato de ele se encontrar na matéria da experiência humana. Quanto ao narrador de Cornelio Penna, acredita-se que sobre ele o conceito benjaminiano, abaixo transcrito, diz tudo o que uma paráfrase talvez não consiga traduzir:

O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. / Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador, em Leskov como em Hauff, em Poe como em Stenvenson. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo”.¹⁵⁹

Embora a verossimilhança realista em *Fronteira*, a densidade grotesca se concentra em suas personagens, no narrador, em Maria Santa, na viajante e na tia velha; no padre e no juiz; nas mucamas e nos cavaleiros meio fantásticos; na multidão de visitantes insólitos que invadem a casa; no trotar longínquo de cavalos, ora se aproximando, ora se afastando; em todo o cenário mineiro, enfim, que se desprende do discurso cornelianiano, que desnorteia e inverte as “leis” e a “ordem habitual das coisas”; e cujo resultado é esse contingente romanesco a serviço do irreal:

O caráter abismal do relato hoffmanniano reside justamente aí, no fato de o artista, a cujo ser é inerente uma interioridade mais rica, correr por isso mesmo maior risco de ser acessível e ficar exposto a outros poderes que lhe alienam o mundo. (...) é sempre ele quem perde a relação segura com o mundo, porque lhe é dado penetrar através da superfície da realidade.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Cf. Benedito Nunes, *O tempo na narrativa*, 2. ed., São Paulo, Ática, 2003, pp. 50-67.

¹⁵⁹ Walter Benjamin, “O narrador / Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, *Obras escolhidas*, São Paulo, Brasiliense, 1985, v. 1. pp. 201 e 221.

¹⁶⁰ Wolfgang Kayser, *O grotesco*, (trad. J. Guinsburg), São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 72.

Capítulo 4

Fronteira e seu tempo

4.1. *Pátria e subdesenvolvimento*

Contextualizar *Fronteira* (1935) na ficção brasileira significa compreender um processo cultural que se estende a toda a América Latina. Para isso, recorreremos às reflexões de Antonio Candido sobre a relação entre *subdesenvolvimento e cultura*.¹⁶¹ Embora dizendo discordar das conclusões de Mário Vieira de Mello - “um dos poucos que abordaram o problema” – o crítico retoma o estudo por um outro prisma, dizendo ser essa análise útil para o entendimento de alguns pontos básicos sobre a literatura produzida no continente.

Assim, considera importante o conhecimento de certos conceitos, como o de “país novo”, por exemplo, presente em todos os países latino-americanos, incluindo-se sem dúvida o Brasil, como noção que acarreta para as respectivas literaturas certas determinações fundamentais da criação literária, e que nascem das idéias de novidade, exotismo e da atitude respeitosa diante da natureza bela e gigantesca; e ainda da confiança no futuro, como sentimentos experimentados perante o país descoberto, e que sem dúvida repercutem literariamente. Estreitam-se assim, num único ponto de vista, as belezas da terra e a grandeza da pátria, justificando-se, nesses países, um tipo de literatura compensatória do atraso e, desse modo, a exaltação diante do novo conduz ao exótico e ao motivo literário de uma visão assoberbada.

No entanto, a ‘consciência’ posterior do ‘subdesenvolvimento’ acarreta o conhecimento real da pobreza dos solos, da tecnologia arcaica, das condições de séculos de miséria, com o conseqüente pessimismo em relação ao momento vivido e a dúvida sobre o futuro; e a mudança evidente daquele nexos ilusionista. Desse modo, as idéias de beleza e grandiosidade desnudam-se ante a verdadeira face desses países, cujo atraso social finalmente reconhecido, desfaz aquela forma de ideologia ufanista. Como resultado, a vontade de combater a miséria que se difunde pelo continente, e a lucidez que impulsiona novas políticas intelectuais, com resultados, é claro, na produção

¹⁶¹ Cf. Antonio Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”, *op. cit.*, pp. 140-143.

cultural e literária dessas nações atrasadas, nas quais o romance atinge um nível desmistificador que antecede a própria consciência econômica e política. E o que restava dos séculos de subdesenvolvimento deveria ser a qualquer preço removido pelo progresso em larga escala. Foi esse o pensamento que moveu a intelectualidade de 1930.

Substituíram-se, portanto, a idealização e o fantasioso, pela funda consciência do arcaísmo e pela postura combativa, que se refletiam na produção intelectual e literária do decênio. É importante assim conhecer esse processo no que ele tem de interessante para a crítica literária, na qual prevalece mais uma vez a liga entre sociedade e literatura, pelo que diz Antonio Candido. Entre os brasileiros, no entanto, ainda por volta de 1930, pairava aquela idéia de exuberância do país com grandes chances de progresso; e somente após a Segunda Guerra Mundial é que se consolidaria o conceito de subdesenvolvimento, mais claramente definido em começos de 1950.

Porém, desde os anos de 30 a ficção regionalista se modificara, tornando-se uma tendência generalizada e persistente, servindo de medida para avaliar as transformações ideológicas. Abandonando gradualmente as linhas amenas e “*curiosidade*” o novo regionalismo faz pressentir ou perceber o quanto se mascarava a literatura pelo encantamento e exotismo, e pela artificialidade do “cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico”. A linha mestra dessa proposta crítica, sobre literatura e subdesenvolvimento, fica patente quando Antonio Candido diz:

Neste ensaio falarei, alternativa ou comparativamente, das características literárias na fase de consciência amena de atraso, correspondente à ideologia de ‘país novo’; e na fase da consciência catastrófica de atraso, correspondente à noção de ‘país subdesenvolvido’. Isto porque ambas se entrosam intimamente e é no passado imediato e remoto que percebemos as linhas do presente.¹⁶²

Fica claro, no entanto, que, respondendo primeiramente com o pitoresco de uma vida rústica, o regionalismo funcionaria na América Latina como um importante estímulo literário; e como “consciência de país novo”, cujo intuito consistia em descobrir e conhecer a nova terra, e somente num estágio posterior é que se consolidaria

¹⁶² Antonio Candido, *op. cit.*, p.142.

uma “consciência do subdesenvolvimento”; havendo nesse estágio novo, porém, uma “presciência”, antecedendo a “consciência da crise” propriamente dita; e cujo interesse era documentar pela atitude política e empenhada, incidindo em um tipo de conhecimento desmistificador do país, que por seu lado antecipa ainda a “consciência” que, bem depois, chegaria à área econômica e política. Assim se consolida a literatura latino-americana, com uma passagem do primeiro regionalismo para o segundo, e depois para um terceiro, de que fala Antonio Candido, para quem a forma primitiva dessa modalidade literária em grande parte teria envelhecido, mas de certo modo ainda não se extinguiu, mantendo-se viva em alguns autores das fases seguintes.

No entanto, num certo momento, essa “consciência” traduz-se pelo olhar urbano, e, portanto, distanciado da realidade do país, mantendo, porém, aceso aquele regionalismo romântico e “pitoresco”, agora curiosamente entremeado de “denúncia (mais patriótica do que social)”. Atraídos pela exuberância amazônica, José Veríssimo e Inglês de Sousa, por exemplo, manteriam os contornos daquele regionalismo primitivo, porém, e que ainda se manteria vigoroso durante o Naturalismo de 1870 e 80. Bem mais à frente, José Eustasio Rivera escreveria *La Vorágine*, inspirando *La casa verde*, de Vargas Llosa. Portanto, o regionalismo ficcional torna-se necessário para o conhecimento progressivo das mais variadas e distantes regiões, onde o atraso se perpetuava, tanto nos países de língua espanhola quanto no Brasil. Não é difícil rastreá-lo, tanto lá como cá. Mas também se transforma em obras universais como as de José María Arguedas, Gabriel García Márquez e Augusto Roa Bastos; e entre nós, como acentua Antonio Candido, a de João Guimarães Rosa, todas elas literaturas essas de “alta consciência técnica”. No entanto, essa tendência literária se tornaria anacrônica nos países de predominância urbana, como Argentina e Uruguai.¹⁶³

Assim é que por volta das décadas de 1930 e 40 ocorre no Brasil, como nos demais países sul-americanos, aquela noção de “pré-consciência do subdesenvolvimento”, como se disse, antecedendo uma consciência plena dessa condição; que se encorpa e fica literariamente conhecida como “regionalismo problemático”, ou com denominações que variam entre “romance social”, “indigenismo”, “romance do Nordeste”, segundo cada país, sublinhando a proposta de seus autores como possibilidade de desmistificação ficcional da realidade americana.

¹⁶³ Antonio Candido, *idem*, pp. 158 -159.

Porém, sobrepaira nessas décadas um acento de “pitoresco negativo” e condicionamento humanitário, que às vezes comprometem o nível estético. Em todo caso, trata-se de uma visão mais complexa do atraso,¹⁶⁴ e que ultrapassa a euforia daquele nacionalismo romântico ou negativismo naturalista, em obras voltadas contra a dominação e a exploração econômicas; como por exemplo, Jorge Amado, cuja proposta ficcional consiste em desmascarar as condições sociais e a degradação humana, pois em seus livros se teriam dissolvido os últimos ranços pitorescos e melodramáticos e o entusiasmo do país exótico, e nos quais se veria uma sólida consciência do atraso brasileiro. Sendo assim, na ficção de 1930 e 40, o conhecimento profundo do país se refletiria positivamente no estilo de escritores, como Graciliano Ramos, por exemplo, em *Vidas Secas*, que soubera adequar a expressão transfiguradora às condições desumanas vividas pelas personagens.

Note-se que, tendo começado no Romantismo, o regionalismo brasileiro nada produzira de notável pelo fato de a ficção do século XIX estar centrada em Machado de Assis, cujo requinte excluía de seus romances o “descritivismo” e a “cor local”, tendo sido, pois, “urbanos”, como diz Antonio Candido, nossos melhores romances. Portanto, o regionalismo no Brasil, somente a partir de 1930, num segundo momento, produzirá obras onde o grau de transfiguração estética atingiria uma refinada qualidade estética; e dessa forma, superando, o “nativismo”, o “exotismo” e o “documentário social”, que se abriam então para uma terceira perspectiva regionalista; e na qual se procuraria reconhecer um regionalismo já sublimado e de certa forma transfigurado pelo “realismo social”, desse modo atingindo um patamar criador significativo, enquanto na Argentina, Uruguai e Chile, ia se tornando superado. Para melhor ilustrar esse processo de refinamento literário numa terceira fase regionalista, transcreve-se o que dissera Antonio Candido, com um texto que terá sido retomado com abundância:

O que vemos agora, sob este aspecto, é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual, as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade.

¹⁶⁴ Cf. idem, *ibidem*, pp.160-161.

Assim, ao analisar obras brasileiras mais recentes, o crítico diz que é tributária desse regionalismo requintado a obra revolucionária de Guimarães Rosa, cuja universalidade bebe, no entanto, em fontes locais. Do mesmo modo, esclarece que embora ultrapassados, o “pitoresco” e o “documentário” não tornam menos viva, em Juan Rulfo, a configuração regional, em *Llano em llamas* e *Pedro Paramo*. Portanto, relativiza “juízos drásticos e no fundo justos,” ao lembra Alejo Carpentier, que diz em prefácio de *El reyno de este mundo* que o romance nativista sul americano “é uma espécie de literatura oficial dos liceus”, não encontrando, por isso, leitores nem mesmo nos países de origem.

De fato isso pode ocorrer, como diz o crítico, mas caso se considere o primeiro nativismo, e de certo modo o segundo, mas em hipótese alguma, em relação ao terceiro, que já estilizado leva em seu bojo, no entanto, “uma dose importante de ingredientes regionais, devido ao próprio fato do subdesenvolvimento”, razão literária das “condições dramáticas peculiares a ele,” como um peso que interfere na escolha de temas, assuntos, assim como na construção da linguagem.

Pensa-se, assim, que ao lado das obras tributárias desse “super-realismo”, encontra-se *Fronteira*, pela ambigüidade e fragmentação da forma, pela opção simbólica da linguagem, pelo nível de transfiguração da realidade prosaica, que nele se opera; pelo ajuste estrutural, enfim, com que nele se operam um nativismo e um realismo em tudo diferente, podendo-se talvez pensá-lo como forma de superação do combativo e vigoroso regionalismo brasileiro de 1930; da mesma forma que se pensa em romances, cujo grau estético diferenciador os situa nesse terceiro estágio do regionalismo brasileiro de que fala Antonio Candido.¹⁶⁵

Porém, a sobrevalorização do realismo-naturalismo vigente na década e a escolha religiosa do escritor Cornélio Penna pelo catolicismo indispunham uma crítica favorável a seus romances. Mediante essas circunstâncias, sua literatura fora avaliada em 30 e depois, com o mesmo olhar ideológico negativo. Desse modo, a compreensão do romance corneliano, a forma dúplice, a construção moderna e os tons da tradição chegariam com a crítica atual; capaz, enfim, de situar-lhe os paradoxos, o intimismo consagrado a um eu que mimetiza “antagonismos sociais”,¹⁶⁶ como se deduz com Simone Rossinetti Ruffinoni, em análise de *A menina morta*. Como se pensa, portanto, a tessitura complexa de *Fronteira*, num grau diferente de realismo, e igualmente abrindo-

¹⁶⁵ Cf. *id. ibid.*, pp. 161-162.

¹⁶⁶ Cf. Simone Rossinetti Ruffinoni, in: *op. cit.*, p. 29.

se à memória e, portanto, ao mito, quase impede que se veja a luta travada em sua forma romanesca, e que esconde mais que revela dissonâncias históricas da escravidão.

4.2. Literatura e ideologia

Em 1930, a revolta de outubro funcionou como um centro em torno do qual a cultura brasileira revela uma face inédita. Intelectuais e artistas radicalizam-se em posturas ideológicas, marcando as manifestações culturais da década com uma produção cultural na maioria reveladora de opções políticas, religiosas e sociais. O tempo é marcado pela “atmosfera de fervor”, na literatura e nas demais áreas. Mas, a preocupação social, quase sempre ostensiva na maior parte dos autores, se em alguns se declara, em outros é mais velada, sendo de certa forma inconsciente em outros. Desse modo, o romance redimensiona os experimentos modernistas da primeira década, pois tendo passado as primeiras ousadias literárias do modernismo inicial, o momento é, sobretudo, de uma estética renovadora e engajada com o social, o político e o religioso. Uma forma de maturidade quase inexistente até então reveste com fisionomia singular a cultura e a arte brasileira.¹⁶⁷

Os desacertos políticos e sociais da República Velha, que no Brasil desembocam na Revolução de Outubro, conduzem, portanto, segundo Alfredo Bosi, ao amadurecimento da literatura e a um estágio diferenciador em relação ao primeiro momento modernista, perante uma nova compreensão da realidade brasileira. As contradições ideológicas disseminam-se no país e consolidam “uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos”, marcando o contexto intelectual e literário dos anos de 1930. Em suma, brota daí um entendimento cultural e artístico maduro e comum, sobre a necessidade de se extinguir o passado, pela “vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive”.¹⁶⁸

Caracterizando, pois, o decênio, algumas “modalidades expressivas” de literatura regionalista atingem um nível nacional. O regionalismo, não o “pitoresco”, e a naturalidade narrativa ganham o leitor. Privilegiado, o “romance do Nordeste” desfruta de um alto conceito, e um fator favorável a essa literatura fora a tomada de consciência em relação à importância de cada região do país, cada uma vivamente representada pela

¹⁶⁷ Cf. Antonio Candido. “A revolução de 1930 e a cultura”, in: *op. cit.*, pp. 181-182.

¹⁶⁸ Alfredo Bosi, “Tendências Contemporâneas”, in: *op. cit.*, pp. 383-384.

ficção. Os estados se projetam politicamente, surgindo o reconhecimento e a valorização social das regiões brasileiras, mediante a “projeção política do Estado, depois e por causa do movimento revolucionário de 1930”.¹⁶⁹

Projetam-se, assim, soberbamente as respectivas literaturas em suas próprias regiões; em obras que se tornam conhecidas e aceitas em todo o país. Desse modo, o Rio Grande do Sul garantia-se na diversidade do espaço nacional, conseguindo através da ficção projetar-se com um conceito novo dentro do país, deixando no passado significados episódicos e marginais que mantinham a região num relativo isolamento literário.

O país atraía através dos vários regionalismos a atenção dos romancistas para os diferentes problemas de cada região; assim, a literatura oferecia ao brasileiro uma visão inédita do Brasil, como um conjunto diversificado, no entanto, “solidário.” Haveria, além de tudo, uma intensa correlação entre ficção e ideais políticos e religiosos na atitude generalizada entre os intelectuais, que quase sempre se decidiam por escolhas radicais, ora pelo comunismo, ora pelo fascismo.

O catolicismo mostra-se como crença renovada, e determina um tipo de preocupação espiritual, fazendo sentir sua presença nas obras. Conforme se dizia na França, Deus estava “na moda”, e a frase de André Gide passa a valer tanto lá como cá. Além disso, na década de 30 se fortalecem as idéias católicas de Jakson de Figueiredo, lançadas pelo autor no período anterior, tendo agora como ponto de convergência o Centro Dom Vital (1922), responsável pelo lançamento da revista católica *Ordem* (1929); e também pela propalada conversão, em 1928, de Alceu Amoroso Lima. O pensamento católico, entre alguns intelectuais, se fortalece, culminando com a instauração da Ação Católica, em 1932, militância leiga que chega a operar junto a iniciativas assistenciais.

Junto à polaridade ideológica, existem, no entanto, os casos de uma religiosidade difusa e envolvente, a percorrer as obras do tempo. Desse modo, na literatura ocorria uma “busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que independente de religião, sugeria de um lado o inefável, de outro, o fervor”, em tendências ficcionais bastante diversas, em Otávio de Faria, Lúcio Cardoso e Cornelio Penna; e, também na poesia de Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima e Murilo

¹⁶⁹ A esse respeito, Antonio Candido considera o argumento de Lúcia Chiappini Moraes Leite, em relação ao prestígio da literatura gaúcha, que até aquele momento mantivera-se à margem e “fechada sobre si” mesma. Cf. Antonio Candido, “A revolução de 1930 e a cultura”, in: *op. cit.*, p.187.

Mendes; e de certo modo em Vinícius de Moraes. Empenhados, a crítica e o ensaio também deixavam transparecer preocupações ideológicas, que eram traduzidas por um vocabulário comum, em que se identificam expressões como “essência”, “sentido”, “vocação”, “mensagem”, “transcendência” e “drama”.

A ideologia e a militância católica responderiam, desse modo, por escolhas “de direita”, e até mesmo fascistas, como no caso do integralismo fundado por Plínio Salgado, cuja obra literária alia “doutrinação” e uma ficção de certo modo interessante. Paralelamente, crescem plataformas esquerdistas, por exemplo, a Aliança Nacional Libertadora, exprimindo-se do mesmo modo por um radicalismo ideológico que encaminha as represálias de 1935 e 1937. É desse tempo o ensaio *Evolução política do Brasil*, de Caio Prado Júnior (1934). Expressões como “luta de classes”, “espoliação”, “mais-valia”, “moral burguesa” e “proletariado” também circulam nesse quadro de engajamentos.¹⁷⁰

Nesse cenário destacam-se a “prosa cosmopolita” de José Geraldo Vieira e os romances intimistas de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna. São acontecimentos do plano social e cultural, portanto, que impõem a ficção brasileira para uma narrativa mais sofisticada em face da realidade nova, e que parece rejeitar técnicas psicológicas convencionais. Para explicitar um pouco mais, os prejuízos ocasionados pela crise da economia cafeeira, pela Revolução, pela decadência acelerada do Nordeste e pelas estruturas locais arruinadas criavam condições para uma visão de mundo direta e crua e, desse modo, o realismo-naturalismo seria reinterpretado pelos autores de 30 na chave de “*uma visão crítica das relações sociais*”, responsável pelo alto nível estético de algumas obras do período.¹⁷¹

Assim, a participação ideológica torna-se uma “atitude interessada diante da vida contemporânea” da forma que fora reclamada por Mário de Andrade junto aos modernistas da primeira fase. A instauração do Estado Novo e a eclosão da II Guerra tensionam em um nível maior os conteúdos ideológicos e corroboram, enfim, para redimensionar uma nova “consciência artística brasileira”; e nascem obras notáveis, como *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade, *Poesia Liberdade*, de Murilo Mendes, e as *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos.

Sem romper, no entanto, com as conquistas modernistas de vanguarda, o novo quadro cultural é de reajuste de instrumentos estéticos, que deveriam adequar-se

¹⁷⁰ Cf. Antonio Candido, *idem*, pp. 187-189.

¹⁷¹ Cf. Alfredo Bosi, in: *op. cit.*, p. 389.

às novas necessidades históricas e artísticas. Incorporando, portanto, o realismo crítico dos vários regionalismos, a ficção brasileira, assim, encaminhar-se-ia nesse tempo para o “realismo bruto” de um Jorge Amado, de José Lins do Rego, de Érico Veríssimo, e até certo ponto para os romances de Graciliano Ramos. Por outro lado, romancistas como Otávio de Faria, Lúcio Cardoso e Cornelio Penna respondiam pelo “romance introspectivo”, quase incomum na literatura brasileira, vindo na esteira de Machado de Assis e Raul Pompéia; uma literatura, portanto, de resquício oitocentista. Vem a lume, desse modo, uma literatura amadurecida, que segue os caminhos abertos na fase anterior, definindo-se seus autores em várias direções estéticas, quando todos se mostram desejosos por testemunhar o “salto qualificativo” do país: socialistas e católicos.¹⁷²

À esquerda perfilam-se Raquel de Queirós, Abguar Bastos, Dionélio Machado, Oswald de Andrade; simpatizantes como Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Havia ainda os indiferentes, que não se manifestavam nem por uma ordem nem por outra, entre os quais, Érico Veríssimo, Amando Fontes, Guilhermino César, cuja consciência “social” ultrapassava o liberalismo de que eram adeptos.¹⁷³ E como traduz Antonio Candido:

Talvez essa radicalização ainda tenha sido num certo sentido próprio daquela fase, que consistia em procurar uma atitude de análise e crítica em face do que se chamava incansavelmente a ‘realidade brasileira’ (um dos conceitos-chave do momento).

A época de “radicalização propriamente dita, crítica e ‘progressista’”, marcada por traços mais salientes, vai além da ‘consciência social’, no anseio de “reinterpretar o passado nacional”, o negro e os fatos políticos do momento. Gilberto Freyre publica *Casa Grande & Senzala* em 1933. Uma crítica “discreta”, porém, sólida, viria com Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1935), agudo estudo das conseqüências nefastas do autoritarismo brasileiro, no passado e no presente, com que se desarmava então o “sentimentalismo lusófilo”, indisfarçável no autor pernambucano.

Formação do Brasil contemporâneo (1942), o novo ensaio de Caio Prado Júnior, arremata esse fértil quadro cultural e sociológico, pela ênfase nas “formas oprimidas do trabalho de um ângulo estritamente econômico”; e ao desfazer alguns

¹⁷² Alfredo Bosi, idem, *ibidem*, pp. 384-386.

¹⁷³ Cf. Antonio Candido, “A revolução de 1930 e a cultura”, *op. cit.*, pp. 189-191.

significados relativos ao “patriarcado ou elite rural”, torna-se um ensaio representativo dos anos de 1930. Aprofunda-se, assim, a consciência das contradições sociais do país, inaugurando-se conceitos modernos de cultura, e como oposição ao poder estabelecido se posiciona essa intelectualidade crítica contra autoritarismos conservadores. A posição ideológica podia provocar, no entanto, certos impasses para alguns escritores, pois:

(...) uma análise mais completa mostra como o artista e o escritor aparentemente cooptados são capazes, pela própria natureza de sua atividade, de desenvolver antagonismos objetivos, não meramente subjetivos, com relação à ordem estabelecida.¹⁷⁴

Havia assim sempre alguma proposta ideológica, que explícita ou implicitamente, determinava ora uma, ora outra escolha estética de intelectuais e criadores de arte e literatura, sujeitos que responderiam por esse “espírito dos anos 30”. Na condição de opositores, não raro experimentavam ambigüidades difíceis de se resolverem. No entanto, tão preocupados alguns com os conteúdos veiculados por seus textos, deixam de lado o cuidado com a forma, o que muitas vezes prejudica o plano estético. Valorizados os “problemas” ou temas, desrespeita-se a construção ou “fatura”, talvez por entender-se que, para o efeito ideológico desejado, a questão fundamental da estética podia ser dispensada, com prioridade para o “projeto ideológico”, em detrimento do “projeto estético” anterior.¹⁷⁵

Costuma-se ilustrar essa situação com o que dissera Jorge Amado, ao justificar-se em relação ao romance *Cacau*, pois, dizendo que tentara falar do trabalho de homens em plantações de cacau na Bahia, diz ter usado “um mínimo de literatura” e “um máximo de honestidade”, parecendo sugerir com isso a incompatibilidade entre qualidade da obra e literatura. Voltados como estavam para a correspondência entre temas e ideologia, fossem de direita ou de esquerda, alguns não se preocupam com a construção da obra, que perde no plano estético.

Entre os que professaram um descuido ostensivo da linguagem esteve Otávio de Faria, crítico tenaz do Modernismo e dos assuntos “sociais”, insensível à construção propriamente dita do romance. Ao salientar os temas descuida-se da fatura. Se a tendência na priorização de conteúdos como que desobrigava alguns ficcionistas de

¹⁷⁴ Cf. *ibidem.*, p. 195.

¹⁷⁵ Antonio Candido refere-se ao ensaio de João Luís Lafetá, *1930: a crítica e o modernismo*, em que esse crítico discorre sobre as propostas específicas a cada período do modernismo brasileiro, *op. cit.*, p.196.

cuidados maiores com a expressão literária, também não se reconhecia, como se deveria, a forma depurada de certos romances, entre os quais Antonio Candido cita *Os ratos*, de Dionélio Machado, *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos e o romance de Graciliano Ramos. Este, como diz, teria sido em grande parte reconhecido devido ao conjunto de uma temática agressiva, e não pela elaboração requintada da forma.¹⁷⁶

Nesses decênios publicam-se os romances de Cornelio Penna, que assim como outros se afasta dos trilhos batidos do naturalismo. Neles houvera por igual o esforço de decifração literária do homem e da sociedade do tempo, e do passado brasileiro. Sintonizada com o presente, portanto, sua obra integra o quadro ficcional de 30 e 40-50, empenhada e introspectiva, assim como outras, que acederam à Psicanálise e às “angústias religiosas”; e desse modo, preferindo investigar pela memória e reflexão os conflitos entre o eu e o mundo, envidando esforços na decifração literária do homem e da sociedade. No caso de Cornelio Penna, com as chaves de um “catolicismo existencial”.

4.3. Intimismo e realismo

O aprofundamento da memória e o intimismo de *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1949) e *A menina morta* (1954) são formas de criação que ensejam oposição cerrada aos males sociais, tanto quanto o realismo mais objetivo. No entanto, o estilo extremamente singular desses romances e a atmosfera religiosa embasbacaram a crítica, que os recebeu, sobretudo, como porta-voz de uma ideologia de direita. Desse modo, o questionamento existencial, que de fato sustenta essas narrativas, o misto de uma linguagem clássica e moderna são elementos estruturais que só puderam se interpretar pela crítica moderna.

Portanto, quando se repete a frase camusiana que diz ser o “romance” (...), “em primeiro lugar, um exercício da inteligência a serviço de uma sensibilidade nostálgica ou revoltada”, certamente se faz uma síntese compreensiva do largo período brasileiro, marcado por uma ficção, em cuja fatura se espelha o compromisso social; e, desse modo se evoca a obra corneliana, porquanto, elegendo a percepção interiorizada, seus romances não deixam de expor as relações antinômicas entre indivíduo e

¹⁷⁶ Cf. “A revolução de 1930 e a cultura”, *op. cit.*, pp. 197-198.

sociedade.¹⁷⁷ Em histórias nucleadas na experiência, o testemunho pessoal e histórico está em seus romances, pela representação de formas dilemáticas, mediadas por uma “consciência irônica” que se rebela contra valores degradados.

A leitura dos Retratos-Relâmpago,¹⁷⁸ de Murilo Mendes, em estudo de Ricardo Gonçalves Barreto, centraliza alguns aspectos da poética e da prosa murilianas que encorajam uma breve comparação com a ficção de Cornélio Penna, pois ambos, além de pertencerem à geração de 30, tendo em comum alguma coisa de experiência vivida, pois são católicos e ligados à mineiridade, levam para a arte “temas”, “procedimentos”, “tensões” e “audácias formais e insolências religiosas”. No poeta e no romancista, parece existir movimento criador semelhante, pela “transcendência libertadora do homem” e o aprofundamento “na crença religiosa, retirada da educação assentada na infância”.

O resultado estético, sem dúvida, será, em um e outro, a visão dissonante do mundo, e a respectiva construção de uma poesia e de um romance intrigantes e insólitos. Em ambos, respeitadas sempre as diferenças de cada texto, o onírico rompe elos com a realidade prosaica. E desse plano imaginário, seja em Murilo Mendes, seja em Cornélio Penna, ilumina-se uma poesia “em liberdade” e um cotidiano construído “de enigmas e pleno de metamorfoses,” e, portanto, dúbio e perturbador.

Instáveis entre a seriedade edificante do homem e a função da literatura como “registro do cotidiano e da cultura, os versos e a prosa muriliana compreendem uma das melhores sínteses do pensamento moderno.”, como diz Ricardo Gonçalves Barreto:

Compelido para o trabalho poético pelo desejo profundo de dar conta dos paradoxos da existência, Murilo vaga pelos liames que separam de maneira tênue o real do irreal, fundindo mundos e interligando elementos díspares, soldando a matéria rígida de modo dissonante, sempre revelando ao leitor uma forma nova de perceber aquilo que se encontrava assentado no sabido. / A poesia que desponta em seus tempos de menino vai ganhando corpo desde muito cedo, pelo menos é o que podemos depreender dos relatos de infância, de onde se destaca a figura do poeta como grande observador dos fatos e circunstâncias que ocorriam ao seu redor e das pessoas que compunham o

¹⁷⁷ Cf. Alfredo Bosi, “Tendências contemporâneas”, in: *op cit.*, pp. 389-391.

¹⁷⁸ Cf. Ricardo Gonçalves Barreto, *Espaços da identidade / estudos dos retratos - relâmpago de Murilo Mendes*, São Paulo, Dissertação de Mestrado apresentada à área de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999, pp. 8-9.

espaço real modulado pelos sentidos que estavam se apurando. Dessa época, temos as primeiras impressões da passagem pelo céu do cometa Halley”.

Essas imagens e fios da experiência parecem ligar os dois autores, pertencentes a uma mesma geração. Tanto Murilo Mendes como Cornelio Penna moldam e ajustam a expressão moderna; e respeitam a tradição, enquanto apreendem em sua arte “o impacto do mundo em transformação”.

Prosseguindo em sua argumentação, o crítico diz que em Murilo Mendes “ (...) o olhar mais atento para a paisagem natural e humana a partir de uma tonalidade memorialística,¹⁷⁹ o acompanhou, pelo menos em parte, desde Sonetos Brancos.”. E para que isso fique claro, como adverte, afasta-se da leitura direta de um dos retratados, por sinal, Graciliano Ramos, dizendo pensar nesse momento em importante incursão num texto que não pertence aos retratos-relâmpago, *Poesia Espanhola e Realidade*, como auxiliar na definição do “estilo severo,” “sutilmente indicado na comparação do poeta com Graciliano.”

O ensaio de Murilo Mendes é importante por tentar estabelecer um sentido de “adequação” entre “a linguagem literária e plástica da arte espanhola e um conhecimento concreto da terra e da existência humana na paisagem árida da Espanha”. Auxilia como texto de compreensão do homem transitório, “circunscrito no espaço e no tempo”, e “interpenetrado pelos conceitos de vida e morte”. E também como um indicador “da realidade” e “motivos” “de um estilo de tradição humanístico-realista.” Nele se percebe um impulso para resgatar a realidade e um senso de real, que subjaz até mesmo, como diz o crítico, nos “místicos espanhóis e em toda uma tradição fundada na representação estética da vivência espiritual”. Em seu texto, Murilo Mendes lembra-se, desse modo, da experiência asceta de Santa Teresa de Ávila, e da mesma forma de Góngora e Velázquez, de um realismo sutil e prenhe de “imagens populares”. Comparar os dois autores parece, pois, ser justo, mediante o realismo paradoxal¹⁸⁰ que constitui “a fratura a partir da qual se torna possível uma escrita telúrica, extraída do mundo à revelia”.

O contexto cultural de 1930, segundo Luís Bueno, como resultado do processo de amadurecimento iniciado em 20 e dos esforços de ultrapassagem do

¹⁷⁹ Cf. Ricardo Gonçalves Barreto, *Espaços da identidade - estudos dos retratos - relâmpago de Murilo Mendes*, p. 125.

¹⁸⁰ Idem, *ibidem*, pp. 125-127.

realismo-naturalismo do século XIX, consiste, portanto, num quadro de novas experiências estéticas, que carregam para suas páginas os conceitos mais contundentes da realidade brasileira, acentuando a tônica do regionalismo brasileiro com o “romance da seca” ou do “romance de engenho”.

Em 1933, segundo o crítico, o “romance proletário” liquidaria a dúvida e o ceticismo, e a divisão política e literária passa ao romance social a chave da interpretação do país. Voltando-se principalmente para quatro dos romancistas desse tempo, Cornelio Penna, Dyonélio Machado, Cyro dos Anjos e Graciliano Ramos, Luís Bueno diz que essa escolha se realizou não porque representem a melhor ficção do momento, mas principalmente por terem respondido “sistematicamente ao debate, em geral simplificador, que a polarização ideológica instaurou”, superando-o ao problematizarem o próprio romance de 30.¹⁸¹

No capítulo em que trata de Cornelio Penna, o crítico diz que, ao escrever em uma das colunas semanais da revista *O Cruzeiro*, Gilberto Freyre estabelece uma posição estratégica de suas escolhas artísticas, referindo-se ao autor de *Fronteira*, como sendo um dos ficcionistas brasileiros mais admirados por ele, embora Cornélio Penna quase nada tenha “de telúrico”. O outro, diria ser “o velho Machado, aparentemente só europeu.” O argumento do autor de *Casa Grande & Senzala* soaria estranho, pois ao citar nomes de escritores, que para ele não se definem como “telúricos”, diz que os admira, no entanto, uma vez que é comum neles encontrar esses traços. Desse modo, um tanto contraditórias, as definições do ensaísta de 30 deixariam transparecer que o elemento telúrico é o que ele busca na literatura. Sem definir, portanto, claramente esse traço literário, Gilberto Freyre parece tomá-lo como um correspondente do regionalismo presente em tais autores.

As formulações do escritor pernambucano, retomadas recentemente por Luís Bueno, detêm-se nesse aspecto do romance corneliano, como um dos temas que, diz ele, ultrapassa os limites estreitos das determinações sociológicas embutidas no depoimento de Gilberto Freyre, explicando-o como uma “ligação vital com a terra que se dá num plano instintivo, não racional, portanto.” Como diz, a princípio, o sociólogo parece coerente, ao afastar essa presença telúrica desses romances, onde o realismo diferente e o enredo fantasmagórico realmente dificultam a percepção dos condicionantes econômicos. A essa circunstância se somaria o fato de que em 1950 é

¹⁸¹ Cf. Luís Bueno, *Uma história do romance de 30*, Campinas, Edusp/Editora Unicamp, 2006.

que se definiria “o enquadramento da obra de Cornelio Penna”. Sendo Cornélio Penna um “romancista católico surgido nos anos 30,” sua ficção realmente quase nada tem em comum com escritores regionalistas, na qual, no entanto, evidencia-se claramente o telúrico.

Procurando examinar com certa distância a posição irreduzível de tendências opostas e “excludentes”, diz que indubitavelmente se encontra em *Fronteira e Dois Romances de Nico Horta* a presença da terra, sendo esses livros, portanto, romances “tão fundamentalmente mineiros quanto nordestinos da zona da mata são os de José Lins do Rego”. Assim é que o mundo estético¹⁸² de Cornelio Penna, como argumenta o crítico, se encontra mergulhado no ambiente rodeado de montanhas mineiras, e dele exala “a violenta atividade mineradora” que ocupara a região. Portanto, não foi o acaso que levou Maria Arminda do Nascimento Arruda, diz ainda, a evocar a obra de Cornelio Penna, num capítulo intitulado “Imaginário e Sociedade”. Além disso, lembra artigo de Manuel Bandeira, que por ocasião da morte do romancista, fala sobre Repouso, de modo a confirmar no romance a presença desse aspecto:

‘A Cornelio Penna o que interessava despoticamente era o segredo das almas humanas. Mas em *Repouso*, o meu predileto entre os seus romances, ele mostrou como a soma das muitas almas pode impregnar de inquietante melancolia a paisagem onde elas vivem. Só em Repouso vim aprender a decifrar a alma de uma velha cidade mineira onde morei durante um ano – Campanha, a velha Campanha da princesa da beira, terra da minha querida amiga Donana, cuja dorida vivência seria um tema que só em Cornelio encontraria o seu cabal romancista.’

O poeta brasileiro assim diz ter encontrado no ficcionista de 1930 “a representação mais perfeita do espírito da pequena cidade histórica mineira”, no segundo romance de Cornelio Penna. Aponta, sobretudo, “uma relação estreita entre o homem e a própria paisagem na obra desse escritor”, o que já estava, portanto, nas entrelinhas dos dois romances publicados nas décadas de 1930, como motivos temáticos centrais, pois de fato, diz Luís Bueno, “As montanhas têm função importante em *Fronteira*”:

¹⁸² Cf. Luís Bueno, *op. cit.*, pp. 525-530.

A cidade onde se passa o drama narrador no romance não é um lugar qualquer. É uma velha cidade mineira, incrustada na montanha da qual se extraiu a riqueza mineral. Passado esse momento histórico, a cidade perdeu a vida, convertendo-se numa espécie de doença. A única reação possível da montanha é ocultá-la, mantê-la fechada, isolada no esquecimento.¹⁸³

Detendo-se em “novo elemento da paisagem montanhosa”, em Cornélio Penna, o crítico destaca a presença dos índios em *Fronteira*, e dirá:

A impressão de isolamento permanece, e agora fundida com as sensações humanas. / (...) O passado coletivo – da família ou da cidade – constitui essa memória, que embora algo indefinida, atinge com força o destino dos vivos. É como se os homens deixassem impressas na natureza e nos objetos suas marcas – e seus erros. É aquela soma de almas que impregnam da qual falava Manuel Bandeira. A possibilidade de o homem viver em paz com essa paisagem fora irremediavelmente quebrada pelo crime coletivo do assassinato dos antigos moradores do lugar – os índios. A harmonia foi rompida. / (...) As montanhas fecham a cidade, que fecha a casa, que fecha os homens. Não é à toa que em muitos momentos homens e natureza se confundam, e a prosopopéia se consolide como a mais marcante figura de linguagem empregada no livro.

De fato, como diz Luiz Bueno, existe em Cornélio Penna “uma contaminação de dupla via entre homem e natureza” e “entre os homens e as coisas”, assim “a importância do mobiliário em sua obra, como espaço de permanência das ações passadas e, portanto, de duas antigas gerações”. Em *Dois Romances de Nico Horta*, de modo idêntico, existe “o fechamento da pequena cidade mineira entre montanhas”, sendo esta uma referência que fica clara, pois o autor dedica seu romance à cidade de Itabira.

Desse modo, a natureza montanhosa de Minas Gerais mostra-se nos dois romances inaugurais com uma função essencial na obra de Cornélio Penna, contribuindo para instaurar pesada atmosfera de isolamento, em tudo compatível com a atmosfera mental em que vivem suas personagens. O passado ao qual se ligam as criaturas de Cornélio Penna é o de um tempo de dominação, portanto. Como se exprime Luis Bueno, “Muito mais do que qualquer livro de Jorge Amado, seus romances têm um

¹⁸³ Luís Bueno, *idem*, p. 527.

caráter libertário muito evidente – caráter que explodirá na terrível visão sobre a escravidão que está na base de *A menina morta*”.¹⁸⁴

Situando-se, portanto, nas fronteiras de tradição, memória e modernidade, *Fronteira* (1935) desconcerta pelos paradoxos da junção de timbres clássicos de parentesco machadiano e dostoiievskiano, e modernidade. Sua trama fragmentada arrasta-se em ritmo lento, silencioso e envolvente; solene, quase uma litania. Mas, desse mundo de sombra e transcendência, saltam, no entanto, ruínas de um passado patriarcal-escravagista, do qual emerge a consciência dilacerada do subdesenvolvimento brasileiro.

Misticismo e questionamento existencial são contrastes que tensionam a forma romanesca de *Fronteira*, onde se encontra implícita uma acerba crítica social. Em relação ao naturalismo-realismo, o romance de Cornelio Penna é consequência da expressão de uma arte transfiguradora do que havia sido essencialmente documento ou “nativismo”, espelhamento elementar do real. Para compreender esse procedimento é preciso que se compreendam, então, as questões históricas problematizadas pelos romances de 30 e 40, em romances amadurecidos pelos vários regionalismos; ora mantendo-se nos trilhos objetivos do realismo-naturalista, ora assumindo o intimismo moderno, em fendas nas quais se retraem o mito, o arquétipo bíblico, o mágico, o sonho, como planos de criação aos quais compete transfigurar o chão histórico, tal como se ilustra com o trecho de *Fronteira*:

Toda a cidade, na sua longa decadência de oitenta anos, oito séculos na América jovem, não era mais que um desses “pousos” alcantilados nos cerros de pedra de ferro enormes e maciços pára-raios (*Fronteira*, cap. XXI).

Desse modo, nada melhor que definir seu autor ao lado dos que alçam a ideologia ao plano artístico. E mais uma vez, nos parecem convencerem palavras de Antonio Candido:

Não se exigirá mais como antes se exigira, explícita ou implicitamente, que Cortázar cante a vida de Juan Moreyra, ou Clarice Lispector explore o vocabulário sertanejo. Mas não se deixará igualmente de reconhecer que, escrevendo com requinte e superando o naturalismo acadêmico, Guimarães

¹⁸⁴ Idem, *ibidem*, p. 534.

Rosa, Juan Rulfo, Vargas Llosa praticam em suas obras, no todo ou em parte, tanto quanto ou Clarice Lispector no universo dos valores urbanos, uma espécie nova de literatura, que ainda se articula de modo transfigurador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo.¹⁸⁵

Portanto, assim como nos autores mais objetivos, nos escritores intimistas explodiriam denúncias dos males sociais, por meios perceptíveis ou dissimulados, mas realizados pela arte. Não seria diferente em *Fronteira*, cuja forma moderna beira às vezes o inverossímil, enquanto se entretetece de fios históricos e existenciais, de modo a realizar-se o que chamara Cortázar “*ação das formas*”; ou “fuzilamento pelas costas de Descartes.”¹⁸⁶ Assim, o vôo alto desse romance em 1935.

¹⁸⁵ Cf. Antonio Candido, “Literatura e subdesenvolvimento”, in: *op.cit.*, p. 162.

¹⁸⁶ Júlio Cortázar, “Situação do romance”, in: *op. cit.*, p. 75.

Bibliografia

Do autor:

Penna, Cornelio, *Fronteira*, in *Cornelio Penna - Romances Completos*, Rio de Janeiro, Editora Aguilar, 1958

Estudos sobre o autor:

Andrade, Mário de, “Romances de um antiquário” (1939), ensaio reeditado em *O Empalhador de Passarinho*, 3 ed. São Paulo, Livraria Martins Editora S.A., em convênio com o Instituto Nacional do Livro/MEC, 1972.

Atayde de, Tristão e Grieco, Agrippino, em capa de *Fronteira*, 2 ed. Rio de Janeiro, Edições O Cruzeiro, 1958.

Bosi, Alfredo, “Tendências Contemporâneas”, *História Concisa da Literatura Brasileira*, 42. ed. São Paulo, Cultrix.

Bueno, Luís, *Uma história do romance de 30*, Campinas, Edusp/Editora Unicamp, 2006.

Candido, Antonio e Castelo, J. Aderaldo, “Cornelio Penna”, *Presença da Literatura Brasileira – III*, 3. ed. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1968, p. 325

Coutinho, Afrânio, “Introdução”, *Cornelio Penna / Fronteira - Biografia, introdução e notas de Afrânio Coutinho*, Edições de Ouro, Editora Tecnoprint S. A., 1967.

_____ “Nota Editorial”, *Cornelio Penna / Romances Completos*, Rio de Janeiro, Editora Aguilar, 1958.

Cunha, Fausto, “Forma e criação em Cornelio Penna”, *Situações da ficção brasileira*, 3. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970.

- _____ “Uma estrutura do romance”, *Situações da ficção brasileira*, 3. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970.
- _____ “A dimensão onírica”, *Situações da ficção brasileira*, 3. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970.
- Eulálio, Alexandre, “Dados biográficos”, *Memória Literária V / Dois mundos de Cornélio Penna* - Fundação Casa de Rui Barbosa/Arquivo-Museu de Literatura, Rio de Janeiro, 1979.
- Filho, Adonias, *Cornélio Penna/Romances Completos*, Rio de Janeiro, Editora Aguilar, 1958.
- _____ “Apresentação / Estudo crítico”, *Nossos Clássicos - Cornélio Penna/Romance*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1960.
- Garcia, Othon M., *Comunicação em prosa moderna*, FGV – Instituto de Documentação / Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1975, pp. 100-102.
- Lima, Luiz Costa, *A perversão do trapezista*, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1976.
- Milliet, Sérgio, *Diário Crítico*, São Paulo, Ed. Martins-Edusp, 1982, Volume VIII, p. 14, em fragmento transcrito e comentado por Irene Jeanete Gilberto Simões, em *Oficina de Artista: a linguagem de Cornélio Penna*, tese de doutorado em Letras, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1990.
- _____ em “Nota preliminar” a *Repouso*. Este texto foi publicado em *O Estado de São Paulo*, em 7 de agosto de 1957 e transcrito in *Cornélio Penna / Romances completos*. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1958.
- Mourão, Rui, “A ficção modernista de Minas”, *O modernismo*, São Paulo, Editora Perspectiva S.A., 1975, p.198.
- Osakabe, Haqira, “O crime como redenção (Uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30)”, *Formas e mediações do Trágico Moderno-Uma leitura do Brasil*, Ettore Finazzi-Agrò, Roberto Vecchi (Orgs.). Unimarco Editora, São Paulo, 2004.
- Rodrigues, André Luís, *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*, São Paulo, Tese de Doutorado em Literatura Brasileira apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.
- Rufinoni, Simone Rossinetti, *Favor e melancolia – Uma leitura de A menina morta, de Cornélio Penna*, São Paulo, Tese de Doutorado em Literatura Brasileira

- apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2005.
- Santilli, Maria Aparecida, “Angústia e fantástico no romance de Cornelio Penna”, *Revista de Letras* (Publicação anual da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, v. 5 Assis, 1964.
- Santos, Josalba Fabiana dos, *Fronteiras da nação em Cornelio Penna*, Belo Horizonte, Tese de Doutorado em Estudos Literários e Literatura Comparada da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.
- Schincariol, Marcelo Tadeu, *Em busca da alma de Itabira: uma leitura de Cornelio Penna*, Campinas, Dissertação de Mestrado em Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2001.
- Simões, Irene Jeanete Gilberto, *Oficina de Artista: a linguagem de Cornélio Penna*, Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo, realizada no Departamento de Lingüística e Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo, 1990.

Bibliografia geral:

- Adorno, Theodor, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, *Notas de literatura I*, 1.ed. São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2003, pp. 59-60.
- Aguiar, Joaquim Alves de, “Narrador experiente”. *Espaços da memória – Um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo, Edusp – Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- Andrade, Mário de, “A Elegia de Abril”, *Aspectos da literatura brasileira*, 5. ed., Livraria Martins S, A., São Paulo.
- Aristóteles, Horácio e Longino, *A poética clássica*, Introd. Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix, 1981.
- Arrigucci Jr., Davi, “Minas, Assombros e Anedotas (Os contos fantásticos de Murilo Rubião)”, *Enigma e Comentário / Ensaios sobre Literatura e Experiência*, 1. reimpressão São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- _____ “Juan Rulfo: pedra e silêncio”, *O escorpião encalacrado, (A poética da destruição em Julio Cortazár)*, São Paulo, Editora Perspectiva, s/d.

- _____ “Móvil da memória”, *Enigma e comentário (ensaios sobre literatura e experiência)*, 1ª reimpressão, São Paulo, Companhia das Letras, s/d.
- Arruda, Maria Arminda do Nascimento, *Mitologia da mineiridade- O imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*, 1. ed., São Paulo, Editora Brasiliense, 1990.
- Auerbach, Erich, *Mimesis*, São Paulo, Perspectiva, 1976.
- Barreto, Ricardo Gonçalves, *Espaços da Identidade-Estudos dos Retratos-Relâmpago de Murilo Mendes*, São Paulo, Dissertação de Mestrado apresentada à área de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999.
- Barros, Marta Cavalcante de, *Espaço e decadência na crônica da casa assassinada de Lúcio Cardoso*, Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1997.
- Benjamin, Walter, “O narrador- Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, *Obras escolhidas*, São Paulo, Brasiliense, 1985, v. 1.
- _____ *Origem do drama barroco alemão*, Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____ *Magia, arte e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura / Obras escolhidas*, 1. ed., –vol. 1, Trad. Sergio Paulo Rouanet, Prefácio Jeanne Marie Gagnebin, São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.
- Bataille, Georges, *O Erotismo*, 2. ed. Lisboa, Moraes, 1980.
- Bilenky, Marlene, *A poética do desvio / A forma do diário em O amanuense Belmiro de Cyro dos Anjos*, São Paulo, (Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, área de Literatura Brasileira), 1992.
- Bosi, Alfredo, “Tendências Contemporâneas”, *História Concisa da Literatura Brasileira*, 42. ed. São Paulo, Cultrix, 1994.
- _____ “Poesia - Resistência”, *O ser e o tempo da poesia*, Companhia das Letras, São Paulo, 2004.
- Candido, Antonio, “A personagem do romance”, *A Personagem de ficção*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.
- _____ “A revolução de 1930 e a cultura”, *A educação pela noite & Outros ensaios*. São Paulo, Editora Ática, 2003.

- _____ “Cavalgada ambígua”, *Na sala de aula (Caderno de análise literária)*, 7. ed. São Paulo, Ática, 1999.
- _____ “Crítica e sociologia”, *Literatura e Sociedade / Estudos de Teoria e História Literária*, 8ª ed. São Paulo, T.A. Queiroz Editor, 2000.
- _____ “Degradação do espaço”, *O discurso e a cidade*, 2. ed. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1998.
- _____ “Dialética da malandragem”, *O discurso e a cidade*, 2. ed. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1998.
- _____ “Inquietudes na poesia de Drummond”, *Vários escritos*, 2. ed. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.
- _____ “Literatura e subdesenvolvimento”, *A educação pela noite & Outros ensaios*. São Paulo, Editora Ática, 2003.
- _____ “O homem dos avessos”, *Tese e antítese (ensaios)*, 3.ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- _____ *Tese e antítese (ensaios)*, 3.ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- Candido, Antonio e Castello, José Aderaldo, “Cornelio Penna”, *Presença da Literatura Brasileira – III*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1968.
- Cortázar, Julio, “Situação do romance”, *Valise de Cronópio*, 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- D’Incao, Maria Ângela, “Mulher e família burguesa”, *História das mulheres no Brasil*. (Org.) Priore, Mary Del. Editora Contexto – Editora Unesp-Fundação, 1997
- Figueiredo, Luciano, “Mulheres nas Minas Gerais”. *História das mulheres no Brasil*. (Org.) Priore, Mary Del. Editora Contexto – Editora Unesp-Fundação, 1997.
- Frye, Northrop, “Formas contínuas específicas (ficção em prosa)”, *Anatomia da crítica – Quatro ensaios*, 5. ed. São Paulo, Editora Cultrix Ltda, 1957.
- Goldmann, Lucien, “Introdução aos problemas de uma sociologia do romance”, *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- Holanda, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1975.
- Hugo, Victor, “Prefácio de Cromwell”, *Do grotesco e do sublime*, São Paulo, Perspectiva, 1988.
- Kayser, Wolfgang, *O grotesco (Configuração na pintura e na literatura)*, São Paulo, Editora perspectiva, s/d.

- _____ *O grotesco*, (trad. J. Guinsburg), São Paulo, Perspectiva, 1986.
- Lafetá, João Luís Machado, *À sombra das moças em flor*, uma análise de *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos (Revista do Livro, Órgão do Instituto Nacional do Livro- Ministério de Educação e Cultura), ano XIII, 1970, número 42, Rio de Janeiro.
- Lukács, Georg, *Teoria do romance*, Lisboa, Editorial Presença, s/d.
- Menezes, Adélia Bezerra de, *Memória: matéria de mimese*, Centro de Memória- Universidade Estadual de Campinas.
- Nunes, Benedito, *O tempo na narrativa*, 2. ed., São Paulo, Ática, 2003.
- Paes, José Paulo, “O pobre diabo no romance brasileiro”, *A aventura literária*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- Rosenfeld, Anatol, “Reflexões sobre o romance moderno”. *Texto/contexto*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- _____ “A visão grotesca”, *Texto/contexto*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- Schwarz, Roberto, *Que horas são?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- _____ *Um mestre na periferia do capitalismo – Machado de Assis*, São Paulo, Duas Cidades, 1991.
- Vasconcelos, Sandra Guardini T., “Caminhos do romance inglês no Brasil”, *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*, Campinas, 2005.
- Vidal, Ariovaldo José, *O romance de William Faulkner*, ensaio publicado em *Leitura Comparativa- Revista USP*, São Paulo, n. 52, 1992.