Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Carlos Eduardo Louzada Madeira

Uma estética de *inextricáveis meandros*: sombras e lacunas na ficção de Cornelio Penna

Rio de Janeiro
2009

Carlos Eduardo Louzada Madeira

Uma estética de *inextricáveis meandros*: sombras e lacunas na ficção de Cornelio Penna

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Guillermo Francisco Giucci Schmidt

Rio de Janeiro
2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

P412 Madeira, Carlos Eduardo Louzada.
Uma estética de inextricáveis meandros: sombras e lacunas na ficção de Cornelio Penna / Carlos Eduardo Louzada Madeira. – 2009.
123 f. : il.

Orientador : Guillermo Francisco Giucci Schmidt.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Penna, Cornelio, 1896-1958 - Crítica e interpretação. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Realismo na literatura – Teses. 4. Introspecção – Teses. 5. Penna, Cornelio, 1896-1958. Fronteira. I. Schmidt, Guillermo Francisco Giucci. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

_____ _____

Assinatura Data

Carlos Eduardo Louzada Madeira

Uma estética de *inextricáveis meandros*:
sombras e lacunas na ficção de Cornelio Penna

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 28 de outubro de 2009

Banca examinadora:

_____
Prof. Dr. Guillermo Francisco Giucci Schmidt (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

_____
Profa. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez
Instituto de Letras da UERJ

_____
Profa. Dra. Susana Kampff Lages
Instituto de Letras da UFF

Rio de Janeiro
2009

DEDICATÓRIA

Para Hilda,
pelo apoio incondicional e por compreender
minhas inevitáveis *ausências*.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Guillermo Giucci, pelas críticas e sugestões e pela objetividade, que contribuiu para a otimização do tempo (absurdamente escasso!) e para que o trabalho pudesse ser finalizado (a despeito da eterna e indissipável sensação de "em andamento").

Às professoras Carlinda Fragale Pate Nuñez e Susana Kampff Lages, pela gentileza de terem aceitado compor a banca examinadora.

Aos professores da UERJ cujos cursos tive oportunidade de freqüentar durante o mestrado: além de Guillermo e Carlinda, também Flávio Martins Carneiro, Ana Cristina de Rezende Chiara e Victor Hugo Adler Pereira. Todos me influenciaram e estão de alguma forma presentes nas linhas deste trabalho.

À Fundação Casa de Rui Barbosa, pela autorização concedida para consultar o acervo documental de Cornelio Penna, cuidadosamente mantido pela instituição.

Por fim, *last but not least*, agradeço, ainda que não nominalmente, a todos os que contribuíram para remover obstáculos e tornar possível o cumprimento das obrigações do mestrado, realizado, afinal, sob condições tão pouco favoráveis.

O romance [...] é uma planta que não cresce em território já explorado; precisa de terra virgem onde deitar suas raízes. O romance não pode mais ter a pretensão de nos informar como é o mundo; deve e pode descobrir, porém, a maneira, as mil, as cem mil novas maneiras em que nossa inserção no mundo se configura, expressando pouco a pouco as novas situações existenciais.

Aqui, talvez só possamos reconhecer que a poesia nunca terá fim, e, da mesma forma, tampouco aquele caso peculiar da poesia a que chamamos romance: a poesia como primeiro ato natural de quem toma consciência de si próprio, de quem olha em volta com o espanto de estar no mundo.

Italo Calvino

Há escaninhos da humanidade que ainda não foram explorados.

Cornelio Penna

RESUMO

MADEIRA, Carlos Eduardo Louzada. *Uma estética de inextricáveis meandros*: sombras e lacunas na ficção de Cornelio Penna. 2009. 123 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Tendo como objeto de estudo a ficção de Cornelio Penna, representada por *Fronteira* (1935), primeiro livro do escritor, esta dissertação está estruturada em duas partes. Na primeira delas é desenvolvida uma breve abordagem do ambiente de 1930, com destaque para as tensões ideológicas e políticas que dominavam a cena. Nesse contexto, são relevantes as mudanças provocadas pela chegada de Getúlio Vargas ao poder e pelo rearmamento institucional experimentado pela Igreja desde a década anterior. Esse estado de coisas se refletiu na produção cultural e, no caso específico da literatura, foi percebido pela crítica como responsável pelo estabelecimento de uma polarização entre autores regionalistas e católicos/intimistas, reproduzindo de certa forma a oposição política existente entre direita e esquerda. O que se procura problematizar aqui é a rigidez dessa categorização, que, de modo sumário, acaba por misturar escritores de orientações muito diversas. Em última instância, questiona-se a própria validade do termo *romance católico*, que, em função de seus contornos pouco precisos, conduz facilmente a equívocos e generalizações. A segunda parte do trabalho consiste numa leitura de *Fronteira*. Explorando de modo profundamente original as possibilidades do realismo psicológico, Cornelio cria um romance que destoa no ambiente marcado por obras de cunho político e documental. Ambientada no século XIX, a narrativa exibe características muito peculiares, sobretudo no que toca ao ritmo lento e a uma premente ausência de explicações para os eventos descritos. Embora manipulando elementos de ordem histórica e social, o texto introspectivo de Cornelio se mantém formalmente distante da literatura de denúncia, sendo por vezes associado, de forma indevida, ao pensamento católico conservador. Partindo de aspectos específicos do romance, como a relação problemática que se estabelece entre os indivíduos e a impossibilidade de figurarem harmoniosamente num espaço que lhes é hostil e ameaçador, a análise pretende identificar marcas constitutivas e mecanismos ficcionais que permitam compreender melhor a lógica particular que rege o funcionamento do texto corneliano.

Palavras-chave: Cornelio Penna. *Fronteira.* Introspecção. Realismo lacunar. Romance católico.

ABSTRACT

Having as an object of study the fiction of Cornelio Penna, represented by his first book, *Threshold* (1935), this dissertation is structured into two parts. In the first one a brief approach to the political and ideological climate of the Thirties is developed. In this context, the changes occurred with the arrival of Getúlio Vargas to power and with the institutional rearmament that Church had been experimenting since the previous decade are relevant. This state of affairs had reflections on cultural production and was seen by literary criticism as responsible for the establishment of a polarization between regionalist and Catholic/intimist authors, reproducing, to some extent, the existing left-right political opposition. The intention here is to problematize the rigidness of this categorization, which, in a hurried manner, ends up mixing writers of extremely different orientations. In the last instance, what is questioned is the validity itself of the term *Catholic novel*, which, because of its vague delimitations, leads easily to mistakes and generalizations. The second part of the dissertation consists of a reading of *Threshold*. Exploring in a deeply original way the possibilities of psychological realism, Cornelio creates a novel that does not fit in the space dominated by works with documentary and political concerns. Set in the nineteenth century, the narrative shows some quite peculiar characteristics, especially when it comes to its slow rhythm and to an anguishing lack of explanations to the depicted events. Although manipulating social and historic elements, Cornelio's introspective text keeps itself formally distant from literature of denunciation, being at times inappropriately associated with conservative Catholic intellectuality. Starting from specific aspects of the novel, such as the problematic relationship that is established among individuals and the impossibility of them harmoniously being part of a space which is in fact hostile and threatening, the analysis intends to identify constitutive marks and fictional mechanisms that allow a better understanding of the particular logic that governs the functioning of Cornelio's text.

Keywords: Cornelio Penna. *Threshold.* Introspection. Lacunar realism. Catholic novel.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Camisaria Franceza 15
Figura 2 – Atlas sustentando o globo 15
Figura 3 – Annuário do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio..... 16
Figura 4 – Espelho d'água. Jogos da noite 16
Figura 5 – Caboclos 18
Figura 6 – Figura de homem 60
Figura 7 – A jornada..... 61
Figura 8 – Homem a cavalo 62
Figura 9 – Figura alada caída..... 63
Figura 10 – Dois homens contemplando um crânio 63

SUMÁRIO

CRUZANDO A FRONTEIRA CORNELIANA 11
1 **O AMBIENTE DE 1930** 24
1.1 **Autoritarismo, progresso, paradoxos, nacionalismo** 25
1.2 **Entre o social e o psicológico** 32
1.3 **Religiosidade e literatura** 38
2 **UMA LEITURA DE *FRONTEIRA*** 47
2.1 **O realismo lacunar de Cornelio Penna** 48
2.2 **O fantástico interiorizado** 57
2.3 **A paisagística corneliana** 70
2.4 **Civilização e apodrecimento** 78
2.5 **A arquitetura espectral do casarão** 89
2.6 **Sob o dorso da mão do diabo** 101
2.7 **Na fronteira da loucura** 109
3 **CONSIDERAÇÕES FINAIS: O LUGAR DA FICÇÃO CORNELIANA** 114
REFERÊNCIAS 119

CRUZANDO A FRONTEIRA CORNELIANA

> *O romance de análise interior tem em Cornelio Penna seu representante mais ilustre no Brasil. [...] Falou-se muito do romance da desgraça, do romance pessimista do Nordeste, para condenar o viés de certos romancistas que viam unicamente o aspecto trágico da vida. E falou-se para insistir no erro dessa unilateralidade. Entretanto, o erro estava menos no pessimismo e na tragédia que na observação dos fatos. Na atitude do romancista, o qual partia sempre de uma idéia preconcebida e buscava na vida de seus heróis comprovantes para suas teses. Não é esse o caso de Cornelio Penna, que não tenta provar coisa alguma, mas apenas exprimir o que vê, e compreender o segredo das almas. Não o impressionam demasiado os fatos, menos ainda a sucessão deles, isto é, o enredo. O que o perturba e comove é a contradição, ou melhor, o contraste entre o gesto exterior, visível, de que podemos induzir determinadas conclusões, e a verdade interior que nos escapa. Essa verdade é que é trágica na sua essência. Acontece que uma tal concepção literária, e até certo ponto filosófica, é inteiramente original no Brasil.*
>
> *Sérgio Milliet*

Abordar a obra de Cornelio de Oliveira Penna (1896-1958) implica, antes de tudo, dispor-se a transitar por um território pouco explorado. À exceção de alguns movimentos pontuais, como o de Luiz Costa Lima, que em 1976 publicou *A perversão do trapezista*[1], livro integralmente dedicado aos romances do escritor petropolitano, o singular legado composto por *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1948) e *A menina morta* (1954) não parece suscitar na crítica especializada mais do que certa curiosidade, freqüentando com discrição, quando muito, algumas minguadas páginas de manuais de historiografia literária. As conseqüências dessa indiferença não são difíceis de mensurar, sobretudo na academia e no meio editorial[2].

A herança deixada por Cornelio faz pensar de imediato no espaço ocupado por ele no contexto artístico brasileiro. Diz-se antes artístico que literário porque a sua passagem pelas artes plásticas não apenas exige menção, como também

[1] O livro foi revisado e modificado pelo crítico, sendo relançado em 2005 pela Editora UFMG como *O romance em Cornelio Penna*, na verdade o subtítulo original.

[2] A publicação dos romances cornelianos sempre foi irregular. Encontram-se hoje disponíveis no Brasil apenas *Fronteira* e *A menina morta*, reeditados recentemente pela RM Editores. Antes disso, de 1996 a 2001, coube à Artium Editora a tarefa de tornar disponíveis os livros do autor, esgotados, porém, em pouco tempo. Sem mencionar as escassas edições no exterior, ao que parece igualmente restritas a *Fronteira* (Estados Unidos) e *A menina morta* (França e Portugal). Registre-se ainda a curiosa e significativa nota presente na edição de *Fronteira* publicada pela Artium (2001): "Desde 1996, têm sido infrutíferos todos os esforços desenvolvidos no sentido de encontrar o(s) herdeiros(s) da obra de Cornelio Penna. Desse modo, persistimos no projeto de recuperação de seus quatro romances, na expectativa de estabelecer esse contato, que, entretanto, até o presente momento, não ocorreu".

guarda consonância com a criação romanesca[3], carecendo mesmo de um estudo mais aprofundado que lhe analise os liames. De qualquer maneira, o nicho ocupado pela produção corneliana, seja no âmbito das letras ou da pintura, permanece largamente intocado.

Para o pesquisador que se dispõe a vasculhar o material existente sobre Cornelio, avulta ainda outra dificuldade: boa parte dos textos sobre ele se encontra espalhada por fontes de procedências as mais diversas, muitas delas de difícil acessibilidade. Não estivesse seu valioso acervo disponível para consulta no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (AMLB-FCRB), no Rio de Janeiro, essa fortuna crítica, parcimoniosa e esquiva, *lacunar*, como disse Wander Melo Miranda (1997), ficaria sem dúvida ainda mais inacessível aos interessados justamente em aumentá-la.

A despeito dos inquestionáveis benefícios que advêm do diálogo com o já dito, a existência de uma tradição interpretativa muitas vezes repisada tende, por outro lado, a cristalizar certas *verdades*, esboçando desenhos mais totalitários e menos perspectivistas. Nesse sentido, as poucas e esparsas incursões feitas à obra de um escritor rejeitado pelo cânone como Cornelio Penna podem fazer com que o analista se sinta menos *pressionado*, ficando, assim, mais à vontade para fazer suas escolhas e trilhar o próprio caminho.

É o que parece ocorrer no caso de Cornelio, haja vista a diversidade de perspectivas que alimenta as dissertações de mestrado e teses de doutorado que tratam da sua obra[4], sobre a qual ainda há muito a dizer. Diversidade esta que talvez se deva, em parte, ao próprio caráter lacunar dos seus romances[5]. Mesmo assim, o pesquisador terá já de se precaver contra certas cristalizações, como a insistência do rótulo fácil e inespecífico de *escritor católico*, que o aproxima perigosamente do pensamento conservador de direita que se reorganiza no país, em nível institucional, a partir da década de 1920.

---

[3] De que serve de excelente exemplo a primeira edição de *Fronteira*, ilustrada pelo próprio autor.

[4] A título de ilustração, podemos citar três desses trabalhos, que, a despeito de eventuais pontos de contato, buscam caminhos essencialmente diversos entre si: *Em busca da alma de Itabira: uma leitura de Cornelio Penna*, de Marcelo Tadeu Schincariol (dissertação de mestrado, UNICAMP), *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornelio Penna*, de André Luís Rodrigues (tese de doutorado, USP), e *Cartografia de uma intenção remota: considerações sobre* Fronteira*, de Cornelio Penna*, de Cátia Cristina A. Henriques dos Santos (dissertação de mestrado, UERJ).

[5] Esse caráter lacunar consiste num aspecto fundamental para o funcionamento da ficção corneliana. Refere-se, antes de tudo, aos instigantes e profícuos vazios deixados em seus textos, uma insistente ausência de explicações que amplia e enriquece o leque interpretativo.

Se é verdade que o pensamento crítico e criativo só se converte em efetiva contribuição quando adquire robustez, é também verdade que essa robustez tende a ser contingencial e *frágil*. A contradição entre fragilidade e robustez é deliberada. Frágil, obviamente, não no que toca à defensabilidade ou à coerência do argumento, mas no que diz respeito à sua conservação intocada *ad infinitum*.

Introduzidas as idéias na dinâmica dos contatos e confrontos com novas perspectivas, os sólidos se liquefazem. As idéias não perdem necessariamente a validade, mas podem exigir um reagrupamento segundo regras diversas de organização. O pesquisador não pode perder de vista o fato de que as verdades absolutas não se sustentam. É como se as coisas estivessem sempre em movimento e as paralisássemos, vez por outra, sob condições específicas, apenas para permitir alguma contemplação[6].

Ainda que sejam escassos os ensaios e estudos dedicados a Cornelio Penna, chama atenção o vivo interesse despertado por sua literatura em alguns de seus contemporâneos nas letras, dentre eles Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Octavio de Faria, Augusto Frederico Schmidt e Lucio Cardoso[7]. É interessante observar também que, no caso desses escritores, com ênfase nos dois últimos, que tiveram uma relação mais próxima de Cornelio, a admiração pelo texto se mistura não raro à admiração pela pessoa.

Como conseqüência, a leitura do texto acaba influenciada por essa associação, motivando interpretações que levam em conta a figura pessoal do ficcionista. Esse aspecto, a propósito, faz lembrar o viés biobibliográfico que vem influenciando a abordagem crítica de muitos escritores, dentre os quais o próprio Cornelio[8].

---

[6] Vem do mesmo Costa Lima um bom exemplo do que se diz. O crítico inicia o prefácio de *O romance em Cornelio Penna* anunciando não apenas que eliminou o título original e a antiga introdução, como também que gostaria de "mudar muito mais". Ocorre que, conforme diz, se assim o fizesse, escreveria outra obra: "Cada livro, bom ou mau, tem o seu próprio tempo; mudá-lo drasticamente seria interferir na sua inscrição" (COSTA LIMA, 2005, p. 7). É nesse sentido, corroborando a matriz provisória de todo e qualquer esforço intelectual, que os *caminhos próprios* referidos anteriormente, detectáveis nas pesquisas sobre Cornelio, encontram a sua positividade.

[7] Vale notar que, sobretudo nos três primeiros autores, tal interesse passa em grande medida pela leitura que faz Cornelio dos espaços interioranos que ambientam os seus romances. Manuel Bandeira viria a declarar: "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" (BANDEIRA *apud* BUENO, 2006, pp. 526-527).

[8] Ao autor, aliás, não interessava esse viés: "Quero dizer desde já que acho um erro, e erro grotesco, essa curiosidade de conhecer o autor em sua vida interior, sem ser pelos seus livros. [...] Tudo o que deve persistir deles [dos escritores], em minha opinião, é somente sua obra de ficção. Viverá só em seus personagens. Como disse em um artigo que escrevi há muitos anos, deixemos apodrecer em paz os corpos dos nossos autores" (PENNA, 1958, p. LXII).

Fausto Cunha inicia seu ensaio “Forma e criação em Cornelio Penna”, datado de 1949, afirmando que a compreensão da obra de certos autores passa por um conhecimento profundo do escritor. Para o crítico, há casos em que esse escritor deixa que os sentimentos “jorrem quase em estado nativo”, dando origem a uma produção fortemente impactante e original: “A coragem de ser igual a si mesmo torna o homem diferente” (CUNHA, 1970, p. 123).

Conquanto pareça anunciar um enfoque biografista, Cunha, que não conhecia Cornelio pessoalmente, objetiva, antes de tudo, realçar a independência criativa do escritor em meio às influências circundantes. Sob esse ponto de vista, Cornelio, que diferia substancialmente dos seus pares, só podia estar dando vazão a um universo muito particular, não compartilhado com o exterior senão artisticamente, antes por meio do desenho e da pintura e, depois, por meio de seus livros.

Formado em Direito, nunca exerceu a profissão, transferindo-se de São Paulo para o Rio de Janeiro em 1919 para atuar na imprensa como caricaturista e desenhista. Durante a década de 1920, sendo requisitado para trabalhos variados, Cornelio ganha a vida explorando as suas habilidades nas linguagens gráfica e pictórica, revezando-se entre tarefas ocasionais e contribuições regulares para jornais e revistas.

Ilustra textos de ficção e poesia, elabora projetos para anúncios e letreiros comerciais, executa caricaturas políticas, desenha capas de livros e se lança, paralelamente, como pintor, a projetos mais ambiciosos, procurando materializar as suas necessidades criativas, muitas vezes relegadas a segundo plano em função das encomendas e dos compromissos assumidos. Apesar da disparidade de motivos e objetivos, conforme o demonstram as ilustrações abaixo, é possível perceber na sua produção traços que parecem já fixar uma identidade, marcas originais que seriam mais tarde canalizadas para a literatura.

Figura 1 – Propaganda para a *Camisaria Franceza*. Cornelio Penna, [19—].
Fonte: www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura

Figura 2 – *Atlas sustentando o globo*. Ilustração para o periódico *O mundo*. Cornelio Penna, [19—].
Fonte: www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura

Figura 3 - Ilustração para o Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio. Cornelio Penna, 1929.
Fonte: www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura

Figura 4 - Ilustração de capa para *Espelho d'água. Jogos da noite*, de Onestaldo de Pennafort. Cornelio Penna, 1931.
Fonte: www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura

Em 1923, expõe no Primeiro Salão da Primavera a série *Caboclos*, composta por telas que, de acordo com Alexandre Eulálio (1989), apresentam características pouco convencionais para a época, como a autenticidade psicológica na captação dos tipos e a busca de afastamento do pitoresco, enfrentando a monotonia temática e compositiva predominante. Nesse sentido, é relevante o testemunho de Adelino Magalhães[9], que, escrevendo nos anos 1920, em meio ao clima efervescente instaurado pelos movimentos de vanguarda, lamenta o fato de a pintura no Brasil não estar se desenvolvendo como a música e as letras, mantendo-se ainda atada ao que chama de "realismo de rasteiro fotografismo".

A natureza brasileira, prossegue Adelino, tem muitos copiadores e poucos intérpretes, o que gera resultados pouco expressivos, cerimoniosos. Esse "primitivismo pictural" é, para o crítico, resultado de uma "grande timidez em elevar o vôo", um "excesso de prudência", um "amor exagerado ao corpo". A pintura de Cornelio, ao desprezar a figura acadêmica, retalhando-a, amargurando-a, ferindo-a, permitindo que se lhe veja o sangue, o interior, os mais íntimos segredos, avulta como exceção nesse cenário acanhado: "Não é o pintor do homem, é o pintor do drama humano", decreta o analista.

O entrecorte de elementos psíquicos parece ser o grande diferencial. Ao incorporar a introspecção, incorpora também a fratura, o fragmento, inscrevendo no seu desenho uma característica muito cara às artes no século XX e que mais tarde marcará sensivelmente também a sua ficção, sobretudo *Fronteira* e *Dois romances de Nico Horta*. Recusando, assim, uma abordagem mais tradicional, Cornelio dá à sua obra uma feição muito peculiar. É essa a postura que, para Adelino Magalhães, se mostra condizente com os desafios do momento: "O que pode subsistir hoje sem complexidade? [...] Tudo se entrelaça hodiernamente".

Com a adoção de traços irregulares, a pintura corneliana ganha contornos mais sombrios e agressivos, menos afeitos a concessões. As imagens fantasmagóricas e soturnas se multiplicam, fazendo viver, entre angulosidades e assimetrias, um imaginário simbólico que já se afirmou poderia ser associado ao gótico, característica apontada também em sua literatura. A mesma série *Caboclos* ganha outra versão, em 1924, adaptada a esse novo estilo.

[9] Conforme artigo Intitulado "Cornelio Penna", constante do acervo do escritor na Fundação Casa de Rui Barbosa (código de referência: LDR 00578cpm0022002050004504).

Figura 5 – Série *Caboclos*. Cornelio Penna, 1924.
Fonte: www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura

Prossegue atuando como colaborador na imprensa, participa de outras edições do Salão da Primavera e, em 1928, incentivado por amigos e admiradores e patrocinado pelo diplomata alemão Hubert Knipping, faz a primeira e única exposição individual, prefaciada por Augusto Frederico Schmidt. Apesar do sucesso do empreendimento, que lhe rendeu inclusive um convite para levar a mostra a Buenos Aires, o que recusou, Cornelio começa a se afastar, convencido do papel secundário que a pintura deverá assumir em sua vida. Nesse mesmo ano publica a sua "Declaração de Insolvência"[10], em que expõe os motivos que o levavam a abandonar as artes plásticas e se aproximar da literatura.

[10] Entre outras coisas, diz: "[...] No Brasil, a arte é sobretudo um caso pessoal, e nós precisamos primeiro da formação de artistas, mesmo que sejam cegos e surdos em nosso país, tão ruidoso e tão claro, para depois descobrir-se um nexo entre eles, e nascer uma vaga e confusa personalidade coletiva, que poderá ser estudada" (PENNA, 1958, p. 1349).

Em entrevista concedida a Ledo Ivo para *O Jornal*, em 1948, reproduzida na edição dos *Romances completos* do autor, Cornelio rememora aquele momento: “Recusei [o convite], e pouco tempo depois [...] verifiquei com tristeza que não era pintor, nem desenhista, nem ilustrador” (PENNA, 1958, p. LX). E explica como chegou a tal conclusão: “Porque fazia literatura desenhada [...] Tudo que fizera não passava de literatura pintada, uma das coisas mais horríveis que se pode imaginar” (PENNA, 1958, p. LXI). Dito isso, Cornelio leva o entrevistador para conhecer o “necrotério”, parte da casa onde estão guardados os quadros que ainda conserva, fazendo questão de deixar claro que não reconhece os “mortos” que estão aí recolhidos. Na seqüência, conclui: “Não pintei mais. Acabou-se enfim a dúvida, e, se não me convenci de todo que sou escritor, pelo menos estou certo de que não sou pintor” (PENNA, 1958. p. LXI).

Entretanto, a despeito do que supunha ou queria fazer crer, sua pintura não fora abandonada, pois que parte integrante de sua fisionomia artística. Chama atenção a carga imagética contida em sua literatura, que instaura nas narrativas uma visualidade marcante. Pode-se mesmo dizer que, de certa forma, a atividade que exerce antes da de romancista já antecipa as realizações da carreira literária.

A passagem transcrita mais abaixo, extraída de *Dois romances de Nico Horta*, é típica da descrição corneliana e constitui um bom exemplar da relação problemática que se estabelece entre o sujeito e o espaço em seus romances, relação esta que não concede ao indivíduo qualquer possibilidade de conformação harmônica com os lugares por que transita. O espaço narrado em Cornelio é um espaço mergulhado em hostilidade, o que se reflete na existência precária e angustiada dos personagens, que se vêem anulados por uma espécie de morte em vida. Não por acaso adquirem as casas cornelianas um aspecto tumular, sepultados que estão os indivíduos que nelas habitam. É um espaço que não pode, no entanto, prescindir do indivíduo, pois é em relação a ele que se define. Segue a transcrição de *Nico Horta*:

> Não se distinguia sequer um suspiro, e a morte parecia realmente percorrer com lentidão aqueles grandes espaços abertos, onde jaziam, em posições de cansado espanto ou de afastamento total de si mesmos, corpos imóveis, descompostos de seus leitos enormes. O sol, vencedor absoluto, entrava em grandes golfadas, varrendo os meios-tons, desenhando com implacável nitidez e velocidade todos os detalhes pobres dessas figuras jacentes, e tornava vazia a casa toda, como um grande sepulcro. As almas tinham fugido, espantadas pela luta violenta e irreal do negro e da luz... (PENNA, 1958, p. 179)

Insinua-se também nessa passagem a presença de elementos que poderiam ser associados ao fantástico e que parecem igualmente participar da produção pictórica de Cornelio. Transpostos para a literatura, esses elementos, assim considerados, ganham força e expressividade no caráter intimista e lacunar das narrativas. É nas dobras e nos espaços vazios de seus romances que o escritor faz viver um universo fantasmal que encontra os seus nexos e desnexos no interior do próprio indivíduo. Mergulhado na experiência da solidão e do isolamento, rechaçado pelo *outro* e pelo espaço circundante, o que lhe resta é o vagar incerto e reflexivo, em constante e definitivo desajuste.

Do capítulo VIII de *Repouso*, terceiro romance do escritor, nos vem uma passagem sintomática: a personagem Dodôte, no isolamento do quarto inóspito e sem luz, trava um diálogo ríspido com um misterioso interlocutor, cuja materialidade não é possível confirmar:

> Abria-se, assim, lentamente, em seu espírito, uma nova luz que não esperava. Compreendia agora, confusamente, por que os anos tinham passado vertiginosamente, sem conta, uniformes, e ela não os vivera, não se apercebera deles [...] Realizava agora a que ponto Maria do Rosário descera, e só assim podia explicar a sua amizade ansiosa, e a estranha humilhação que manifestara poucas horas antes.
> — É porque você fala que você se torna visível — murmurou alguém ao seu ouvido, e ela deixou de ver a luz da vela, que bruxuleava, por alguns momentos.
> Voltou-se, rápida, no leito, em um movimento de fuga e defesa.
> — Tudo caminha fora de você... — dizia a voz, e ela de novo se virou, e distinguiu na penumbra o quadro aberto da janela, apenas um pouco mais iluminado pelo palor irreal do céu enorme, muito alto.
> Toda a gente dorme. É a hora da paz, da sua paz, da paz daqueles que só encontram olhos indiferentes, curiosos e maus, e palavras hostis ou sem significação [...]
> Um pequeno desvio da realidade, uma ausência de minutos do que a cerca, e entra de surpresa em um país novo, estrangeiro, que se superpõe ao dos outros...
> — Você é uma desconhecida, que todos olham de perto e de longe.
> — Mas eu os odeio — exclamou ela, bem alto — porque não sei, não consigo explicar nem compreender essa renúncia da vida...
> Já inteiramente despertada, sentou-se na cama, bruscamente, no pavor da escuridão agora completa, pois lá de fora não vinha mais nenhuma luz, e o céu fechara-se inteiramente. (PENNA, 1958, pp. 405-406)

Estaria Dodôte adormecida, parcialmente despida de suas atividades metabólico-sensoriais? Ou estaria ela apenas exausta, imersa na escuridão do aposento e das reflexões, quando se vê repentinamente surpreendida pela própria consciência atormentada? O capítulo chega ao fim e a dúvida permanece. Seja qual for a opção interpretativa, fica mantido o tom umbroso e insólito da narrativa. O inquietante se manifesta quando se insinua a possibilidade de uma transgressão na

ordem cotidiana, que se vê ameaçada diante de uma experiência perturbadora que mantém em suspenso o mundo familiar e conhecido.

O intimismo nos remete de volta à fratura e ao fragmento que Cornelio já plasmava na sua pintura e que inscreve também nas suas letras. O universo onírico da ficção corneliana retrata o deslocamento que sofre o indivíduo no mundo moderno, vendo-se obrigado a relativizar os estatutos da verdade e da razão absolutas e a questionar o seu lugar nessa realidade complexa. Ajudando a abrir fendas no monólito racionalista que conhece suas primeiras derrotas ainda no século XIX, a despeito do determinismo científico e social, o romance de Cornelio constrói para si um espaço invulgar, não logrando a historiografia literária localizá-la a contento no sistema dicotômico a que acabou reduzida a década de 1930, momento em que surge o autor e no qual produz dois de seus quatro romances.

No estudo comparativo que faz entre *Aminadab*, romance de Maurice Blanchot, e *O castelo*, de Franz Kafka, Jean-Paul Sartre afirma que já não existe senão um único objeto fantástico: o próprio homem. Diz ele: “Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem” (SARTRE, 2005, p. 139). As observações do filósofo estão em consonância com o movimento geral do século, que, embebido de vigor maquinal e frenético, faz com que o sujeito não possa mais prescindir de um olhar atento para dentro de si mesmo.

Esse olhar inquiridor quer descobrir, antes de tudo, uma via alternativa que minimize o impacto da grande crise humana que tem lugar justamente na fase madura de uma modernidade que lança as suas bases no século XVI. Trata-se de uma modernidade que não acolhe, mas repele, que não resguarda, mas expõe. É o fantástico como “meditação sobre os pesadelos ou os desejos ocultos do homem contemporâneo” (CALVINO, 2009, p. 257). Atento aos signos do seu tempo[11], Cornelio põe em marcha uma experiência do real que tem como núcleo o lado imaterial da existência humana. Da “análise de almas” que opera, como disse certa vez Manuel Bandeira em correspondência ao escritor, surge, por meio de

[11] Ainda que ambiente os seus romances num tempo pretérito, Cornelio *é* um escritor do século XX. Mesmo sem se apropriar das conquistas lingüísticas sedimentadas pelo modernismo, mesmo ocupando a sua literatura um espaço peculiar no contexto do romance brasileiro moderno, e mesmo contrariando Augusto Frederico Schmidt, que não conseguia ver no autor um contemporâneo, imaginar o romance corneliano fora de sua época não é possível. Quando Cornelio olha para o século XIX, o que temos é o olhar de um sujeito que *está de fora*, tanto cronologicamente quanto espiritualmente. Podemos mesmo dizer que esse olhar de quem examina só se configura porque existe esse distanciamento.

mecanismos diversos, o mesmo ambiente claustrofóbico que Sartre identifica em Kafka e Blanchot.

Ao lançar mão de procedimentos preocupados com a sondagem da consciência individual das personagens, o criador de *A menina morta* se aproxima de outros autores que, capturados sob o que se convencionou chamar de realismo psicológico, estariam em posição oposta à do romance social. Diz-se *estariam* porque a polarização fixada pela historiografia no que toca à literatura de 1930 apresenta simplificações que precisam ser problematizadas.

Quando surge nas letras, Cornelio Penna logo se vê numa posição dissonante em relação às tendências gerais do ambiente literário. Embora já atravessado por boa diversidade de estilos, formas e idéias, esse ambiente privilegia a denúncia social, que ganha ainda mais relevância diante do conturbado clima político instaurado pela Revolução de 1930. Cabe, porém, desde logo perguntar: será que o texto corneliano se coloca de fato à margem do aspecto social? A ambiência interiorana das narrativas, que expõe o universo de isolamento e a depressão dos espaços e da gente que os habita, não nos diz nada de uma certa realidade nacional?

Embora com intensidade variável e escopo diverso dos que faziam da literatura um instrumento político, a questão social participa efetivamente de todos os romances de Cornelio, ajudando a estabelecer neles um contraste entre os movimentos vertiginosos da modernidade e o imobilismo de cidades que jazem paralisadas no tempo, afundadas em sombria religiosidade e decadência asfixiante. O quadro se torna ainda mais complexo quando lembramos que, em meio aos elementos ficcionais cornelianos mais facilmente aproximáveis da realidade concreta, irrompem obscuros estados de consciência e também situações que remetem a outras instâncias da problemática humana, mais fluidas e difíceis de serem capturadas.

Este trabalho está dividido em duas partes. Na primeira delas será feita uma breve apresentação do ambiente de 1930, com destaque para o tensionamento entre o social e o psicológico, categorias tradicionalmente apartadas pela crítica literária, e para a pertinência do uso do termo *romance católico*, que, em função do seu caráter ambíguo, coloca no mesmo balaio autores com fisionomia e objetivos muito diversos, conduzindo facilmente a equívocos e generalizações.

A segunda parte está concentrada no romance de estréia do autor, lançado na metade da década de 1930. Surgido às vésperas da instauração do Estado Novo e do início da Segunda Guerra Mundial, o livro destoa no ambiente marcado por obras de cunho político e documental. Ambientado no século XIX, a exemplo dos outros romances que ainda publicaria, *Fronteira* exibe características muito peculiares, que colocam o livro em patamar bastante diverso daquele que servia de base para a literatura então produzida no país. Mesmo trabalhando aspectos históricos e sociais, a ficção de Cornelio se mantém distante das narrativas de denúncia, privilegiando o embaçamento em detrimento da nitidez, o subjetivismo em lugar da objetividade, a dúvida como opção à certeza.

A leitura do romance feita aqui se propõe a percorrer alguns dos muitos problemas que ele suscita, passando por questões que envolvem a problemática do *fantástico*, o conceito de realidade, a interface literatura-pintura, a introspecção, o misticismo, a sexualidade, a loucura, as relações entre ser e espaço. *Fronteira* é uma obra caleidoscópica e seus múltiplos feixes exigem uma abordagem diversa, ela própria fragmentária. Assim, mobilizada talvez pelas sombras e lacunas que caracterizam o texto corneliano, esta dissertação não se propõe a seguir um caminho único, procurando, antes de tudo, e a despeito da irregularidade das fronteiras, empreender uma espécie de exploração do território incógnito criado pelo escritor.

1

O AMBIENTE DE 1930

1.1 **Autoritarismo, progresso, paradoxos, nacionalismo**

> *[...] O ano de 1930 evoca menos significados literários prementes por causa do relevo social assumido pela Revolução de Outubro. Mas, tendo esse movimento nascido das contradições da República Velha que ele pretendia superar, e, em parte, superou, e tendo suscitado em todo o Brasil uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, vincou fundo a nossa literatura lançando-a a um estado adulto e moderno perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescente. Somos hoje contemporâneos de uma realidade econômica, social, política e cultural que se estruturou depois de 1930.*
> *[...] As décadas de 30 e de 40 vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais. Por exemplo, [...] que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive. Essa compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930.*
>
> *Alfredo Bosi*

Ainda que visto isoladamente, o fragmento é parte de uma totalidade, da qual nunca se dissocia por completo. Assim, antes de abordarmos diretamente a obra de Cornelio Penna, convém nos embrenharmos um pouco na atmosfera densa do momento em que surge o escritor, afinal de contas, sujeito histórico. Não se trata de buscar algum nexo relacional entre a sua produção e os eventos sociopolíticos do seu tempo, decisivos, aliás, para a vida cultural brasileira, tarefa esta que seria, inclusive, pouco defensável, mas de não perder de vista aspectos que ajudam a melhor situar o autor em relação aos seus pares. Nesse sentido, a exposição de um painel das tensões da época pode ser rentável.

Refletir sobre os anos 1930 significa colocar diante dos olhos todo um amálgama de elementos difusos, indispensáveis, porém, para uma compreensão razoável do período. Embora a produção corneliana se estenda até 1954[12], com a publicação de *A menina morta*, o foco em *Fronteira* nos transporta forçosamente de volta à década de 1930 e torna relevante que façamos dela ao menos uma breve leitura, sobretudo em termos ideológicos.

[12] Cornelio deixou inacabado *Alma branca*, cujos fragmentos se encontram publicados na edição dos *Romances completos* do autor, publicada pela Editora José Aguilar em 1958.

Coincidindo com uma fase de fortalecimento dos processos de construção das identidades nacionais, conseqüência direta da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e de aprofundamento dos efeitos da modernização industrial, em nível global, os anos 1930 são representativos do alto grau de complexidade com que teria de lidar o indivíduo no século XX. As inovações científicas e tecnológicas modificam de modo cada vez mais radical o ritmo de vida do cidadão comum e potencializam a presença de uma fugacidade que, nos séculos anteriores, figuras como Jean-Jacques Rousseau e Charles Baudelaire já detectavam como marca contundente da modernidade. O caráter veloz das mudanças torna frágeis as velhas certezas e de certo modo ameaça alguns dos referenciais que orientam o indivíduo no seu cotidiano. Num contexto de mobilidade ostensiva, o estado de isolamento vai se transformando em algo raro e as crises, individuais e coletivas, se tornam mais profundas.

Em termos de Brasil, pensar sobre os anos 1930 implica pensar na fase de transição que se inicia com o Movimento de Outubro e a chegada de Getúlio Vargas ao poder. E não apenas no tocante ao social e ao político, mas também no que diz respeito ao cultural. Essa transição faz ver uma série de ações que influenciam, direta e indiretamente, a educação, as pesquisas históricas e sociológicas[13], as artes, os sistemas de comunicação, a carreira universitária e o mercado editorial[14].

Apesar do alcance relativamente restrito de todas essas mudanças, se considerada a massa da população, o país toma parte em um projeto modernizador de dimensões até então inéditas. No que diz respeito às políticas do novo regime, e apesar da manutenção de altos níveis de desigualdade, os avanços obtidos, por exemplo, em termos de legislação previdenciária, eleitoral e trabalhista, em certa medida concessões feitas pelo governo visando ao fortalecimento do seu apoio popular, são significativos quando confrontados com a realidade precária da República Velha.

---

[13] Datam desse período obras canônicas como *Casa-grande & senzala* (1933), de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Hollanda.

[14] Sobre o mercado do livro, diz Sergio Miceli: "O surto editorial da década de 1930 é marcado pelo estabelecimento de inúmeras editoras [...] e, ainda, por um conjunto significativo de transformações que acabaram afetando a própria definição do trabalho intelectual" (MICELI, 2001, p. 148). Essas transformações passavam em grande medida pelas reformas que reestruturavam o sistema de ensino, o que incluía, entre outras coisas, a criação de novos cursos superiores e incentivos ao ensino técnico e profissionalizante. Uma das editoras fundadas nesse período foi a Ariel (1931), que publicou *Fronteira* em 1935. Do catálogo da casa constavam ainda nomes como Jorge Amado, Murilo Mendes, Octavio de Faria, Graciliano Ramos, Marques Rebelo, Oswald de Andrade e José Lins do Rego. A editora era responsável também pela publicação do *Boletim de Ariel*, periódico que serviu de veículo para muitas e acaloradas discussões literárias e ideológicas.

É também na década de 1930 que começa a se consolidar no país uma classe trabalhadora minimamente organizada, em boa dose regida pelo pensamento de esquerda. O fenômeno serve inclusive de mote para o surgimento de uma quantidade significativa de romances que abordam a questão do proletariado. O ponto alto, em termos literários, conforme mostra Luís Bueno (2006), foi o ano de 1933, que assistiu ao lançamento de obras importantes, com destaque para *Cacau*, de Jorge Amado, *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e *Os Corumbas*, de Amando Fontes, livros que tiveram vendagem expressiva e que provocaram inúmeros debates.

Com o foco na questão da soberania, a era Vargas põe em marcha uma enxurrada de ações populistas e a implantação sistemática de medidas autoritárias que tem por substrato o controle e a disciplina. Acompanhando o fluxo europeu de instauração de governos antidemocráticos, iniciado na década anterior, o país assume feições totalitárias e se inscreve no grande projeto moderno de manipulação das massas. O governo se legitima lançando mão de um vasto e sofisticado arsenal, que vai da aplicação de medidas restritivas e coercitivas contra grupos tidos como nocivos aos interesses da nação[15] até o uso articulado de um discurso doutrinário, por vezes sutil, aplicado seja nas instâncias educacionais, seja na propaganda governamental.

Apontando às vezes para uma aparente democratização, o aparelho ideológico que passa a operar no país com a Revolução de Outubro, e que se sedimenta em 1937 com a instauração do Estado Novo, se mostra na verdade bastante atualizado em relação aos modos de pensar autoritários que vigem em território europeu. Já foi sugerido inclusive que algumas diretrizes getulistas guardariam coerência com as filosofias que inspiravam países como Itália e Alemanha[16].

---

[15] Incluídas aí as comunidades estrangeiras que se espalhavam pelo país. Durante toda a década de 1920, chega ao Brasil grande quantidade de imigrantes europeus fugindo da penúria do pós-guerra, muitos dos quais se isolando em suas próprias comunidades e evitando contatos culturais. Algumas dessas comunidades se recusam inclusive a adotar o português como língua. A campanha de nacionalização levada a cabo pelo governo Vargas, inevitável naquele contexto, instituía, entre outras coisas, restrições quanto ao uso corrente de idiomas estrangeiros e a obrigatoriedade da naturalização para a obtenção de benefícios que passavam a ser exclusivos de brasileiros.

[16] Umberto Eco (1998) chama atenção para o fato de que o nazismo se baseava num programa ideológico bem estruturado, diferindo do fascismo italiano, que, por sua vez, seria uma espécie de aglomerado superficial de idéias desarticuladas. Essa superficialidade do fascismo, e o seu distanciamento em relação ao nazismo, já estavam presentes no próprio discurso nacional-socialista. Joseph Goebbels, um dos principais nomes do governo Hitler, dissera certa vez: "[O fascismo] é (...) completamente diferente do nacional-socialismo. Enquanto este último desce até as raízes, o fascismo é superficial" (GOEBBELS *apud* ARENDT, 1989, p. 359). Opiniões semelhantes foram emitidas também por outras autoridades alemãs e pelo próprio *Führer*.

A propósito, pensar sobre autoritarismo e soberania nesse contexto implica atentar para o papel desempenhado pela intelectualidade na organização dos estados-nação. É essa intelectualidade que, muitas vezes, ajuda a costurar a malha teórica na qual se baseiam as diretrizes oficiais, facilitando inclusive a sua legitimação junto às massas. Faz por vezes também a mediação entre o novo e o velho e gerencia a memória histórica, fixando o que deve ser lembrado e o que precisa ser esquecido, racionalizando os *sentimentos* nacionais e definindo os elementos que serão objetivamente forjados.

Conforme aponta Sérgio Miceli (2001), no Brasil de Vargas, e estamos falando aqui não apenas da década de 1930, não foram poucos os intelectuais cooptados pelo regime, ocupando, não raro, cargos importantes e fazendo jus a uma série de regalias e vantagens. Outros, ainda, faziam parte de um grupo seleto que assumia espaços estratégicos na cúpula do Executivo. Sobre estes, diz Miceli: “Tais cargos conferiam a seus ocupantes acesso direto aos núcleos de poder em que tinham participação efetiva no processo decisório em matérias de sua alçada” (MICELI, 2001, p. 209). José Américo de Almeida, Octavio de Faria, Francisco Campos e Oliveira Viana foram alguns dos que integraram os mais altos escalões governamentais. Muitos outros, com níveis de responsabilidade e comprometimento distintos, e sob circunstâncias variadas, também desempenharam funções na máquina estatal. Carlos Drummond de Andrade, Augusto Meyer, Herman Lima, Peregrino Jr., José Lins do Rego, Ciro dos Anjos, Graciliano Ramos, todos eles ocuparam cargos públicos.

Em alguns casos, porém, o tempo livre, associado ao ritmo sonolento das repartições, podia significar também a possibilidade de dedicação exclusiva ao fazer literário. De acordo com o depoimento de Augusto Frederico Schmidt, assim foi com Cornelio Penna, que viria a ocupar um cargo de oficial-amanuense no Ministério da Justiça. Antes disso, “suspirava Penna pelo emprego público, com as suas longas modorras, as suas estiradas em que nada se fazia, [...] as oportunidades para meditar, para examinar os enigmas, para escrever...” (SCHMIDT, 1997, p. 207). O curioso é que Cornelio, que ansiava por abandonar a “escravidão” da imprensa, volta atrás pouco depois de fazê-lo, mantendo-se em ambas as atividades até aproximadamente 1937, quando deixa o Ministério para “realizar o seu ideal de não

fazer nada" (SCHMIDT, 1997, p. 210)[17]. Ocupou também, por essa época, os cargos de Diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal e de Vice-Presidente da Sociedade Brasileira de Belas-Artes, dos quais logo se desligou.

Sobre as transformações ocorridas no âmbito da cultura, Antonio Candido (2006) afirma que os anos seguintes ao Movimento de Outubro promoveram, em nível nacional, a integração de fenômenos que antes se verificavam isoladamente nas diferentes regiões do país. Para Candido, esse "aspecto integrador" deve ser entendido levando-se em conta o surgimento de condições favoráveis para difundir e *normalizar* o que de novo se gestou na década anterior.

Vale ressaltar que a idéia de integrar, naquele momento, significava mais do que simplesmente estabelecer uma conexão ou um diálogo entre grupos dispersos que passam a compartilhar bens pretensamente comuns. Integração pode não pressupor harmonia, sobretudo quando se trata de construir uma identidade nacional que se quer homogênea e unificada. Nesse sentido, incutir em comunidades culturais minimamente distintas uma sensação perene e natural de pertencimento a uma coletividade que as represente de modo integral significa submetê-las a uma espécie de encantamento que, num passe de mágica, dissipa velhas e enraizadas tensões construídas historicamente. Além disso, para determinados grupos, isolados em condições sociais desfavoráveis, o conceito de nação mostra-se simplesmente vazio de significado.

Em entrevista concedida ao jornalista italiano Benedetto Vecchi, Zygmunt Bauman (2005) narra um episódio especialmente ilustrativo a este respeito. Conta o sociólogo que, pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial, realizou-se na Polônia, então uma sociedade multiétnica, um censo que pretendia identificar de que maneira os poloneses enxergavam a própria nacionalidade. O que ocorreu foi que, para cerca de um milhão de indivíduos, as perguntas dos entrevistadores simplesmente não foram compreendidas, pois os entrevistados não entendiam o significado de nacionalidade. Tudo o que sabiam era que faziam parte de uma comunidade local, espacialmente determinada em torno do fator *proximidade*. Bauman lembra que o caso da Polônia não era exceção, pois fato semelhante havia ocorrido algum tempo antes também na França.

[17] Cornelio era sobrinho de Zeferina Marcondes Carneiro Leão, a Baronesa do Paraná, que lhe deixou "algumas heranças". Depois disso, tendo já publicado *Fronteira*, o escritor opta por buscar um isolamento quase absoluto, no qual irá produzir seus outros três romances.

Esse desconhecimento de si próprios enquanto nação revela o caráter postiço de uma integração fabricada[18] e, além disso, se pensado no contexto brasileiro da época, mostra-se revelador da incômoda realidade social colocada em evidência por muitos escritores. O relato de Bauman é relevante também por dois outros motivos. Primeiro, porque ressalta que se estava, naquele momento, diante de um fenômeno mais abrangente, e, segundo, porque chama atenção para o fato de que a década de 1930 ainda buscava assimilar os estragos da Primeira Guerra, cujas conseqüências se faziam sentir em toda parte.

As tentativas do governo Vargas de fortalecer, a qualquer preço, a *unidade* da nação podem ser vistas como uma tomada de posição diante dessas conseqüências, mormente se considerada a atmosfera tensa que anuncia a aproximação de um novo confronto. No caso específico da Europa, nunca é demais lembrar que a experiência traumática da guerra provocou uma gigantesca reorganização geográfica e política no continente, rearticulando identidades e abrindo feridas que ficariam expostas até o desencadeamento do segundo conflito. A iminência, aliás, desse novo conflito, é materializada literariamente por Jorge Amado em *Jubiabá*, já em 1935:

> No hotel de Cachoeira, que é cômodo e mesmo suntuoso, moços alemães bebem uísque e jantam jantares feitos especialmente para eles. Mulheres vieram da Bahia para dormir com esses moços loiros e simpáticos. São filhos dos donos daquelas fábricas de onde saíram as mulheres operárias. Conversam em meio às bebidas e falam na salvação da Alemanha pelo hitlerismo, na próxima guerra mundial que eles vencerão. E quando a bebida tiver subido para as cabeças, cantarão hinos guerreiros. (AMADO, 1987, pp. 157-158)

Todas essas tensões vão colocar em primeiro plano a fluidez dos processos de mudança, muitos deles traumáticos. A fragilidade das fronteiras geográficas, por exemplo, já evidenciada algum tempo antes em eventos que contribuíram inclusive para o desencadeamento da Primeira Guerra, se insinua agora com mais força, tornando necessária uma reinterpretação das relações tradicionais entre identidade e espaço.

---

[18] Argumenta Stuart Hall: "[...] Não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional. Mas seria a identidade nacional uma identidade unificadora desse tipo, uma identidade que anula e subordina a diferença cultural?" (HALL, 2005, p. 59). O sociólogo lembra ainda que as nações são, em geral, formadas por culturas distintas, unificadas por meio de processos de conquista violentos.

O enfraquecimento das certezas, em certa medida agravado pelo impacto que teve a psicanálise sobre o racionalismo, instaura também um sentimento de insegurança que opera em outros patamares e coloca o sujeito diante de problemáticas que não conhecia e das quais não pode se desvencilhar. Não por acaso se chamará *Fronteira* a estréia literária de Cornelio Penna, termo plural e desdobrável, apropriado para ajudar a dar conta de um mundo em flagrante reorganização, consistindo o próprio romance numa impossibilidade de enquadramento dentro dos limites rígidos e auto-excludentes do realismo social e da narrativa psicológica.

Na introdução geral que escreve para a edição dos *Romances completos*, Adonias Filho destaca a influência que tem a geração de 1920 nos destinos da inteligência política e artística no Brasil. Conjugando as conseqüências da guerra com as reivindicações estéticas européias, essa geração, atuando em várias frentes, pressente na atmosfera social a oportunidade de reformar toda a organização de mundo que a guerra parecia condenar ao esquecimento e à destruição. Com os diversos movimentos deflagrados naquele momento, diz Adonias, alimentados todos por um espírito de insurgência e denúncia contra o passado recente, inicia-se um processo de mudança de grandes proporções que viria a se consolidar na década seguinte.

1.2 **Entre o social e o psicológico**

> *Um escritor muito lido [...], quando fui a Itabira em 1939, perguntou-me se ia colher material, se era o mesmo filão que ia explorar... Ri-me muito dessa idéia [...] Parece-me que a distinção entre romance psicológico e romance como "história que se conta" [...] traz em si a sua própria condenação, e não passa de uma chinesice muito literária. É difícil contar uma história. Para que ela tenha vida própria e consiga desprender-se inteiramente de seu autor, é preciso que tenha vivido profundamente dentro dele, enquanto a escrevia, e não creio que ninguém possa transmitir a frio, como uma simples narrativa, o produto de suas observações, a não ser em obras científicas. Tudo que foi ajuntado, que foi adquirido como embelezamento, que foi posto como adubo e como condimento, ficará amalgamado, e surgirão logo as fendas e falhas...*
>
> *Cornelio Penna*

Quando se voltam para a captação direta de uma realidade específica, a dos fatos sociais, ainda que muitas vezes sofrendo injunções de ordem diversa, romancistas como Érico Veríssimo, José Lins do Rego e Graciliano Ramos levam a cabo projetos literários de forte substrato político, voltados para o desmascaramento dos mecanismos desestruturantes vigentes no país. Embora normalmente achatados sob a égide limitadora de *regionalistas*, nome que pode sugerir certo provincianismo de idéias e motivos, alguns desses autores escrevem, pelo contrário, uma literatura de amplo escopo, que entende a situação brasileira como parte de uma realidade mais abrangente.

Para parte da crítica, no entanto, a preocupação com a militância ideológica produzia uma literatura *pobre* e pouco elaborada formalmente. Não haveria, segundo esses críticos, um tratamento cuidadoso do texto, pois em primeiro plano estava o estudo sociológico. A este respeito, diz Assis Brasil:

> [...] Havia um "sistema" de valores no ar, que iria propiciar o surgimento do que se convencionou chamar de romance do Nordeste, com toda a sua implicação social por vezes deteriorante. Do ponto de vista da criação literária e da técnica, o movimento tido como *regionalista* — uma expressão sociológica que nada tem a ver com a literatura — produziu inúmeros romances mal acabados, alguns até primários, todos prejudicados, sem dúvida, com a intenção documental de seus autores, quase todos "militantes" políticos na época. (BRASIL, 1976, p. 86)

Para João Luiz Lafetá, o romance "nordestino", "proletário" ou "participante", como diz, é resultado da combinação de inúmeros fatores, dentre os quais o

populismo e a demagogia, que, a seu ver, nascem nesse momento histórico. Estruturalmente definido como uma “modificação dos modelos naturalistas”, o romance social, apesar da rotinização de algumas técnicas modernistas, estaria marcado por uma carência de ímpeto criativo que o manteria de certo modo acomodado a “esquemas antigos”. Política, romance e reação ao modernismo; são esses os três elementos que, segundo Lafetá, mobilizam as letras no decênio de 1930, um período em que “a premência da luta ideológica [...] deixa suas marcas na pesquisa literária, emperrando-a francamente e às vezes desviando-a, empurrando-a mesmo para trás” (LAFETÁ, 2000, p. 228).

Alceu Amoroso Lima, escrevendo em 1936 sob o pseudônimo de Tristão de Athayde, já depois de sua conversão ao catolicismo, vai lamentar o que nessa literatura lhe parece o “naturalismo mais cru”. Athayde, no entanto, não deixa de observar a fase renovada por que passa o romance:

> Como se sabe, depois de um período de grande pobreza em nossas letras de ficção, processou-se um verdadeiro renascimento do romance, quase todo vindo do Norte [...]. O modernismo quase nada nos dera em matéria de prosa e essa eclosão do romance coincide com o fim do modernismo e o deslocamento da literatura do terreno da renovação estética para a da penetração social. (ATHAYDE, 1958, p. 3)

Foram muitas as críticas dirigidas ao romance social, sobretudo no que ele traria de *simplificação* ao processo literário, materializando um formato cru e pouco trabalhado artisticamente. Por outro lado, argumentavam os *regionalistas* que o elemento estético tinha de estar subordinado ao principal papel a ser desempenhado pela literatura, o de denunciar as misérias do país, e que era preciso apontar novos caminhos, novas alternativas.

Sobre a década de 1930, Antonio Candido afirma que foram anos de “engajamento político, religioso e social no campo da cultura”. Para o crítico, “mesmo os que não se definiam explicitamente [...] manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período” (CANDIDO, 2006, p. 220). Embora exata no que diz respeito ao engajamento da intelectualidade, a afirmação de Candido sugere também certo determinismo, não admitindo a existência de zonas de indefinição ou de ambigüidade. Deste modo, parece fechar as portas à intersecção de idéias, sugerindo que a produção cultural da época possa ser armazenada em compartimentos estanques e excludentes entre si. Naturalmente

que há delimitadores, alguns dos quais, no entanto, pouco ou nada rígidos. Melhor seria, talvez, se o crítico admitisse a existência de campos minimamente livres.

O procedimento de Candido, no entanto, cumpre função política e está alinhado com a classificação usualmente dispensada à literatura do período, vista a partir dos dois filtros principais já mencionados: o do realismo social, de tom naturalista, e o do realismo psicológico, que englobaria a ficção introspectiva e/ou de inspiração religiosa. Trata-se, naturalmente, de uma distinção precária, que não dá conta das variadas e complexas matizações verificadas nas obras que circulavam naquele momento. Assim como o componente social não está ausente da ficção de um autor como Cornelio Penna, tampouco se vê uma literatura de natureza exclusivamente documental em nomes como Raquel de Queirós e José Lins do Rego.

Apesar da funcionalidade didática, esses rótulos têm aderência apenas parcial. O objetivo é fixar literariamente a polarização ideológica que se acentua no decênio de 1930 e que se reflete na produção da época. Os escritores são, com suas semelhanças e dessemelhanças, classificados segundo uma lógica que os aproxima ou os afasta do socialismo, ficando alinhados à esquerda aqueles tidos como regionalistas e à direita os de orientação intimista. Não se trata de afirmar, naturalmente, a indiferença ou ainda a *apropriação indevida* como regra geral. Entretanto, muitos não pareciam dispostos a levantar bandeiras ou a se comprometer politicamente. Apesar disso, também estes acabavam *incorporados* por esta ou aquela vertente.

A despeito das matizações entre um pólo e outro, a tônica era, sem dúvida, o engajamento buscado conscientemente, conforme explica Murilo Mendes:

> A geração atual, isto é, a geração que está fazendo vinte anos, é uma geração sem *bibelot*. É uma mocidade profundamente séria, sem precisar de ser exteriormente grave e farisaica. É uma mocidade que assiste ao nascimento de uma nova idade, que enfrenta os mais complexos e profundos problemas, uma mocidade que condena o ceticismo e desconhece a moleza *d'avant-guerre*. É uma mocidade que se orienta para o comunismo ou para o catolicismo, mas que não quer saber do liberalismo. (MENDES *apud* BUENO, 2006, pp. 35-36)

Na extremidade mais *bruta*, e também mais popular, do realismo social, de que geralmente serve de exemplo Jorge Amado, tem-se uma quase total ausência de perspectivas mais complexas, o que se explicaria talvez pela intencionalidade didática ou doutrinária. Do ponto de vista estilístico, é possível inclusive detectar

nessa corrente certa lógica funcional do folhetim, como o uso de marcadores melodramáticos, o que certamente facilita a difusão e alarga a receptividade das obras. O tempo interior e a introspecção não possuem aí grande importância. O que vale são os acontecimentos exteriores, os fatos materialmente verificáveis e sociologicamente relevantes. Os personagens assumem uma atitude de resposta diante das tensões a que são submetidos, uma espécie de dependência em relação a forças que vêm de fora. Nesse contexto, o maniqueísmo avulta como recurso altamente funcional e necessário mesmo ao atingimento dos objetivos de ampliação do alcance social das narrativas. Essa *antidensidade* deliberada tem, portanto, escopo formativo e quer fazer da literatura um instrumento de conscientização social e arregimentação política.

Manuel Bandeira, escrevendo sobre *Cacau* (1933), segundo romance de Jorge Amado, vai dizer: “[...] todos os proletários são bons, ou pelo menos desculpáveis, e o resto da humanidade que passa no romance, umas pestes” (BANDEIRA *apud* BUENO, 2006, p. 177). Voltado para a elaboração de um argumento que seduza e convença o leitor, o escritor baiano não está preocupado com nenhuma verdade que não seja aquela diretamente relacionada com os objetivos do seu projeto literário. Considerando-se o contexto de demarcação territorial em que estava inserido, nada melhor do que uma solução dessa ordem para deixar bem marcada a sua posição.

Bandeira não fora o único a se queixar das simplificações promovidas no enredo do livro. Octavio de Faria, em artigo publicado no *Boletim de Ariel*, em outubro de 1933, expõe argumento semelhante: “[...] esse Cacau onde todos os ‘de cima’, os ricos, são maus e onde todos os ‘de baixo’, os pobres, são bons” (FARIA *apud* BUENO, 2006, p. 177).

Em posição bastante distinta, porém, se encontra Graciliano Ramos. Dono de uma obra densa, qualificada normalmente também como regionalista, Graciliano já aborda os conflitos humanos fazendo uso da introspecção e trabalhando com mais apuro a estrutura narrativa e a construção das personagens. Nele, adquire o tempo interior um valor fundamental. O realismo crítico do escritor, repleto de angústia e desconforto, está em larga medida ancorado nos conflitos surgidos a partir das interações entre os indivíduos. A despeito da distância formal, encontra-se em sua literatura o mesmo clima de denúncia e intolerância à exploração social que se verifica em outros autores do período e também, por vezes, a mesma atmosfera

sufocante de um Cornelio Penna. Desafiando a classificação tradicional, sua obra sugere certo hibridismo e parece transitar entre o social e o psicológico, propondo uma atitude estética que, se não é, nesse sentido, de todo solitária, exige certamente uma leitura particular.

Se no contexto europeu a abordagem social poderia representar uma forma de revitalização do romance diante do esgotamento provocado pelo modelo burguês de literatura introspectiva, conforme diz Eduardo de Assis Duarte (1996), no caso do romance brasileiro as incursões pela narrativa intimista eram ainda uma novidade. Por aqui, à exceção de poucos, como os sempre mencionados Machado de Assis e Raul Pompéia, não teve a investigação psicológica escritores que lhe dessem um curso minimamente estável. Somente nos anos 1930 é que se desenvolveria de fato no país uma linhagem de autores preocupados com a manifestação estética da interioridade.

Aparentemente gravitando em torno de nomes como Lucio Cardoso, Octavio de Faria, Jorge de Lima e o próprio Cornelio, essa literatura vai ser entendida como estando filiada à obra de autores como Julien Green e Graham Greene, sobretudo em função da presença de componentes místicos. A despeito dos possíveis diálogos, o intimismo que passa a freqüentar a ficção brasileira não constitui mera repetição de algum possível modelo europeu. Pelo contrário, produz desenhos complexos e originais, estando organicamente articulado com outros ingredientes e submetido a outros tensionamentos.

Essa vertente do romance de 1930, preterida diante da prioridade outorgada à questão social, está interessada em dar conta de uma crise de valores diversa, em que o sujeito se vê confrontado não apenas com o mundo exterior, mas também consigo mesmo. Sobre essa inquietude e a necessidade de que seja pensada, diz Lucia Miguel Pereira:

> O homem, o homem natural, o *homo sapiens* foi violentamente despojado de sua supremacia sobre o mundo. As forças mecânicas e econômicas desencadeadas, os acontecimentos que se precipitam numa confusão vertiginosa tiraram do seu pedestal a razão humana, que já não os pode mais controlar. E a vida interior se ressentiu, naturalmente, dessa revolução. Os eixos da vida moral e mental sofreram o contra-choque do deslocamento do eixo da vida social. Rechaçado do mundo das coisas, o homem se refugiou dentro de si, e indagou das causas de sua derrota. E também aí só encontrou desordem. O endeusamento da razão humana, que começou com a reforma, fizera-o basear num preconceito o seu equilíbrio. Assim sendo, o movimento exterior que destruiu a supremacia dessa razão sobre as coisas, tinha de forçosamente influir no seu íntimo e levá-lo a duvidar de si. (MIGUEL PEREIRA, 1992, p. 52)

Caminhando lado a lado com a temática social estão preocupações que se manifestam em obras que apontam para dentro do indivíduo, fenômeno sintomático de uma modernidade hesitante que testemunhou, entre outras coisas, a possibilidade real de um extermínio em massa nunca antes vislumbrado. Se a Revolução de Outubro de fato "vincou fundo a nossa literatura", como disse Alfredo Bosi (1994), é preciso também lembrar que os anos 1920 foram, conforme lembrou Adonias Filho (1958), anos de ruptura, em que se fermentaram muitos dos elementos que seriam convertidos em conquista no decênio seguinte.

Não se trata de estabelecer uma relação direta de causa e conseqüência entre os dois momentos, mas é preciso não perder de vista a noção de processo. Tomando, por exemplo, os comentários feitos por Graciliano[19] a respeito do movimento modernista e, por outro lado, as observações de Mário de Andrade[20] sobre o distanciamento mantido por ele e por seus pares em relação à realidade social e política do país, parece difícil conceber a literatura dos dois períodos fora de qualquer perspectiva de encadeamento intelectual e histórico.

[19] "Os modernistas não construíram: usaram a picareta e espalharam o terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído. Foi aí que de vários pontos surgiram desconhecidos que se afastavam dos preceitos rudimentares da nobre arte da escrita e, embrenhando-se pela sociologia e pela economia, lançavam no mercado, em horrorosas edições provincianas, romances causadores de enxaqueca ao mais tolerante dos gramáticos" (RAMOS *apud* BUENO, 2006, p. 47)

[20] "Si tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. E isto era o principal! [...] Procuro em vão nas minhas obras, e também nas de muitos companheiros, uma paixão mais temporânea, uma dor mais viril da vida. Não tem. Tem mais é uma ausência de realidade em muitos de nós. [...] Não me imagino político de ação. Mas nós estamos vivendo uma idade política do homem, e a isso eu tinha que servir." (ANDRADE, 2002a, pp. 277-278)

1.3 **Religiosidade e literatura**

> *A razão, privada da fé, conduz o homem a um racionalismo que o mutila e lhe fecha os caminhos da realidade integral. O trágico divórcio entre os homens de ciência e os homens de fé é uma das causas mais diretas dos grandes males que se abateram sobre o mundo, na hora mesma em que os profetas do progresso indefinido anunciavam a aproximação da nova idade de ouro, esvaziada dos deuses e de Deus.*
>
> *Alceu Amoroso Lima*

> *É claro que nem todos aqueles que se colocavam à esquerda pensavam igualmente, e o exemplo simples da incompatibilidade entre os trotskistas e os stalinistas é o bastante para demonstrá-lo. De outra parte, nem todos os que se opunham ao materialismo pensavam igualmente e, se houve uma maioria que, no rastro de Jackson de Figueiredo, misturou a questão espiritual com a de uma pressentida crise de autoridade que pedia a restauração de uma hierarquia rígida sob uma liderança forte, houve também aqueles que rejeitavam qualquer tipo de ação baseada na força. [...] Mas nada disso impediu que, como um todo, a intelectualidade brasileira acabasse se conformando à idéia de que havia dois grandes grupos incompatíveis entre si.*
>
> *Luís Bueno*

Embora usual, a aplicação do termo *romance católico* para fazer referência a toda uma linhagem de romancistas e poetas que produzem suas obras principalmente a partir dos anos 1930 faz surgir de imediato algumas questões. Admitindo-se a existência de uma escola comprometida com o pensamento católico, poderíamos desde já nos perguntar sobre os delimitadores político-ideológicos e estéticos desse tipo de produção. Considerando o renascimento experimentado pela Igreja nos decênios de 1920 e 1930, estruturado principalmente em torno das atividades do Centro Dom Vital, instituição à qual se ligariam nomes como Jackson de Figueiredo, Alceu Amoroso Lima e Octavio de Faria, e de veículos como as revistas *A Ordem* e *Festa*, parece difícil não pensar numa ação coordenada congregando e direcionando a produção de todos os autores de alguma forma aí implicados.

Nesse sentido, qualquer ação integrada faria supor uma vinculação com as idéias conservadoras da direita, que robustecia naquele momento as suas posições na política e na cultura. Por outro lado, poderíamos também perguntar: será que a presença de elementos místicos na literatura de determinado autor é suficiente para

reputá-lo como ocupante de uma posição diametralmente oposta àquela dos chamados regionalistas? E ainda: até que ponto estariam relacionadas a ficção intimista e a de fundo religioso[21]? Mais do que propriamente tentar esclarecer esses pontos, cuja complexidade por certo justificaria uma pesquisa à parte, interessa aqui colocá-los em pauta a fim de estabelecer uma configuração geral do ambiente que melhor permita situar a obra de Cornelio Penna.

Com o contexto literário bipartido entre o social e o psicológico, ficou vinculada a este último grupo toda a produção intimista da época, o que incluía aquela que continha elementos de ordem mística. Esses elementos, no entanto, estavam organizados de maneira bastante diversa, criando por vezes zonas de contato e mesmo de alternância entre pólos aparentemente inconciliáveis.

Exemplo interessante é *Maleita*, de 1934, obra de estréia de Lucio Cardoso, que, embora apresentando traços regionalistas e pouco cuidando da psicologia individual das personagens, não se enquadrava nos moldes do romance social de esquerda que dominava a cena. Jorge Amado, escrevendo para *O Jornal* em outubro do mesmo ano, lamenta o fato de o livro ser o que chama de “romance branco”, ou seja, “romance de simples literatura”, vendo nele ainda características catolicizantes. Ou seja, conforme a lógica oposicionista do período, o fato de não seguir com rigor a cartilha de um dos lados pode significar uma aproximação com o outro.

Além de considerar os aspectos que, do ponto de vista estético, caracterizariam o romance católico, a análise da questão passa também pelo fato de a referência a um agrupamento religioso nas letras deixar subentendida a existência de um projeto comum de atuação intelectual, com inevitáveis implicações políticas. Ocorre que a configuração literária de muitos desses escritores se mostra tão diversa que o elemento religioso por si só não é suficiente para dar conta de toda a sua complexidade.

Se levarmos em conta também a poesia, estaremos falando de nomes como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Octavio de Faria, Cyro dos Anjos, Ismael Nery (artista plástico e poeta), José Geraldo Vieira, Vinícius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt, Lucio Cardoso e Cornelio Penna. A lista é extensa e cada um desses

[21] A despeito das particularidades que opõem *misticismo* e *religiosidade*, o que exigiria maior rigor no uso dos termos, essas terminologias são usadas aqui de modo quase intercambiável. O afrouxamento das distinções conceituais se deve, sobretudo, aos objetivos do trabalho. Diante da discussão proposta, interessa antes opor o que poderíamos chamar de *religiosidade política* e *religiosidade mística*.

autores possui características muito particulares, que as eventuais afinidades místicas não são capazes de homogeneizar.

Tudo isso coloca sob suspeita a existência de uma possível articulação programática entre esses escritores, articulação esta que os termos *poesia católica* e *romance católico* fazem supor de imediato, dando a entender que se está diante de um movimento que conjuga fins artísticos e políticos comuns. Se a religiosidade constitui presença inegável e ajuda a compor a fisionomia de um Cyro dos Anjos, a militância ideológica, por outro lado, pode ser, em casos como o de Cornelio Penna, tranqüilamente contestada.

Perguntado certa vez a respeito da influência da religião em sua vida, Cornelio é firme: “É um ponto que não gosto de tocar”. Na seqüência, acrescenta: “A mim não me interessam absolutamente fatos da existência dos escritores que leio com mais freqüência, e tenho por sistema não ler nunca biografias, nem, e principalmente, as autobiografias e os manifestos de orientação política ou religiosa dos romancistas” (PENNA, 1958, p. LXII).

Posicionando-se de modo tão inequívoco, Cornelio não apenas afirma a sua crença na independência da obra literária em relação à figura do autor, como recusa também a militância ideológica, deixando claro que são ilegítimas as tentativas de apropriação da sua literatura por viés diferente do artístico. Ao declarar que não assina manifestos políticos e religiosos, o escritor está rejeitando, em última análise, a própria alcunha de *romancista católico*, sobretudo no que toca às implicações políticas do termo. Não recusa a religiosidade, mas não quer que sua obra fique presa e subordinada a ela.

Em Cornelio, sobretudo em *Fronteira*, é marcante a presença de uma simbologia mística que, em função dos condicionantes específicos da história, se impõe na ambiência, na caracterização dos personagens e no próprio desenvolvimento da narrativa. As peças que compõem esse sistema, no entanto, são manipuladas de forma cuidadosa, mantendo as letras do autor afastadas da cartilha católica.

Escrevendo em 1949, um ano depois do lançamento de *Repouso*, observa Fausto Cunha:

> Os problemas em Cornelio Penna são de ordem espiritual; todavia, quando passados para o romance, se transformam em problemas de ordem mental. [...] Parece-me existir um estado de receptividade angustioso, a sensação de precisar

> compreender alguma coisa ignorada, o desejo de atingir uma libertação indefinida, de achar solução para algo demasiado nebuloso, de encontrar um caminho que conduza o destino vagamente procurado. Não conheço o escritor em pessoa, não sei se é católico ou não. Há, todavia, bastante nítido, um envidilhamento escolástico nas suas concepções, tenho a impressão de que Cornelio Penna anda assoberbado de questões de ordem teológica, forcejando para fixar uma teoria ou explicação do pecado, à cata duma verdade, ao mesmo tempo complexa e elementar. [...] Todos os personagens se aniquilam e morrem — morte física, aniquilamento espiritual. Quando as almas se voltam para Deus, esse refúgio é uma fuga, o desejo não de salvação moral ou espiritual, mas simplesmente de salvação, e eis que é um Deus de imagem, um Deus que é uma posta-restante para endereços desconhecidos. (CUNHA, 1970, pp. 127-128)

A percepção do crítico é exata. A religiosidade está presente de forma marcante, mas de forma alguma com escopo dogmático ou evangelizador, o que inclusive permite a Fausto Cunha deixar em aberto o fato de Cornelio ser ou não católico. Este aspecto, de fato, não adquire grande importância quando se trata de analisar obras como *Fronteira* ou *A menina morta*; o romance corneliano se permite ser lido sob múltiplos enfoques.

Cornelio não está militando em favor de uma causa[22]. O que há em sua ficção é um entrecorte místico que se mistura à sondagem psicológica (os tais “problemas de ordem mental”) e a uma atmosfera de mistério que oscila entre o natural e o sobrenatural, entre o corpo e o espírito, entre Deus e o Diabo. O que certamente não há é uma verdade absoluta, permanecendo sempre no ar aquela sensação de que algo não ficou (e não deveria mesmo ficar) muito bem explicado.

Cornelio não pode fazer de sua literatura um instrumento de conversão, pois ela está impregnada de dúvidas e hesitações, não dispondo do grau de certeza necessário para tal. A interferência da loucura, presença perturbadora e insistente, num romance como *Fronteira* contribui ainda mais para tornar indistintos os horizontes morais e espirituais dos personagens, mantendo criptografadas as *mensagens* e valorizando o embaçamento da narrativa.

É pertinente a problematização do vocábulo *católico*, sobretudo em função dos seus desdobramentos ideológicos. Acatar a religiosidade ou o existencialismo cristão como marcas ficcionais não implica ausência de criticidade ou adesão automática a projetos doutrinários. São coisas distintas, que podem ou não caminhar juntas.

---

[22] Nesse sentido, é significativo o fato de Alceu Amoroso Lima, em sua "Síntese da evolução do catolicismo no Brasil", publicada na *Enciclopédia Delta Larousse*, não citar o nome de Cornelio Penna entre os muitos intelectuais e escritores lembrados por sua participação ativa em prol do fortalecimento da Igreja e do pensamento cristão.

Ainda que se concebesse o termo *romance católico* como simples remissão a algum conjunto temático ou temperamento estilístico, isso não dissiparia a ambigüidade da expressão, pois falar em uma literatura católica naqueles anos, ou declarar-se de alguma forma partidário dela, significava necessariamente assumir um posicionamento ideológico combativo, por meio do qual se tomaria partido em favor de certo ideário. Em outras palavras, o termo *católico* não é auto-explicativo, necessitando de um aprofundamento que lhe delimite o alcance e o sentido em que está sendo empregado. Tomá-lo de forma apriorística como qualificativo é, no mínimo, arriscado.

Com o possível objetivo de evitar aproximações indesejadas, alguns autores não hesitam em se declarar livres de compromissos coletivos ou de escola, o que, considerado o contexto da década de 1930, significa mais do que uma mera desvinculação estética. Nesse sentido, não são raras as declarações que dão a entender que, a despeito da religiosidade, seus emitentes não fazem parte daquela corrente ultraconservadora e de inclinação fascista cujo maior representante nas letras talvez tenha sido Octavio de Faria. A preocupação se manifesta inclusive na escolha das palavras: fala-se na simbologia e nos elementos cristãos, mas evita-se o termo *catolicismo*.

Veja-se o que diz Jorge de Lima a respeito do que pretendia em *Tempo e eternidade* (1935):

> Isso foi o seguinte: depois dos *Poemas escolhidos*, que apareceram em 1932, comecei a sentir-me insatisfeito com a minha poesia, a ansiar por novas soluções. Passei a inclinar-me, então, não mais pelo gênero de poemas que fazia, mas por outro, de fundo místico. E como não tinha compromissos de escola, senti-me inteiramente à vontade para empreender a desejada renovação, já havendo compreendido que o plano mais elevado para isso seria uma poesia que se restaurasse em Cristo, que é a mais alta Poesia, a mais alta verdade, o nosso destino mesmo, e tivesse, não uma tradição regional ou nacional, mas sim a mais humana e universal das tradições, que é a bíblica. Aconteceu que, em palestra com Murilo Mendes, notei que ele estava animado do mesmo desejo. Numa outra conversa, o dístico caiu. Escrevemo-lo no frontispício de *Tempo e eternidade*. [...] Depois do livro escrito de parceria com Murilo, publiquei *A túnica inconsútil*, que não é outra senão a túnica de Cristo, a única que não se pode dividir. (LIMA, 1997, pp. 45-46)

O exemplo do poeta alagoano é contundente, pois se trata de um dos intelectuais mais indiscutivelmente confessos em relação à sua religiosidade. Trata-se também de um autor que, conforme disse Davi Arriguci Jr. (1997), rumou para muitos lados, passando pelo parnasianismo, pelo modernismo nativista, pela poesia

negra, pela religiosidade popular, pela ficção de denúncia social. O epíteto de *poeta católico* não é suficiente para dar conta de suas múltiplas facetas literárias. Ao deixar claro, no fragmento acima, que não se interessa pelo *regional* e pelo *nacional*, o que pode significar, em outras palavras, uma negação do comunismo e da tradição católica conservadora, Jorge parece afastar os seus poemas de "fundo místico" da polarização entre direita e esquerda.

É interessante também observar a associação *casual* entre os autores, motivada pela percepção de que estavam ambos *animados do mesmo desejo*. A escolha do termo *animado*, com a sua carga etimológica que remete a *espírito*, *princípio vital*, *intenção*, *vontade*, não parece fortuita. O ímpeto de renovar, modificar, pode ser visto aí como tendo origem interna, não se devendo, portanto, a nenhuma movimentação *de fora para dentro*, a nenhum compromisso institucional.

É preciso fazer a necessária distinção entre o uso político da religiosidade, preocupado com uma reorganização social, e o uso artístico-literário, que se apropriará da questão mística como tema ou elemento ficcional constitutivo. De todo modo, ainda que de forma não homogênea, aconteciam de fato naquele momento movimentações fomentadas e coordenadas pela Igreja em torno de um objetivo comum: reequipar e reestruturar a instituição para realocá-la nas brechas deixadas pelos embates que vinham acontecendo na sociedade brasileira.

Diante da crescente influência do pensamento de esquerda no país, com seu viés materialista e agnóstico, tem lugar um *rearmamento* católico que se insinua em diversos setores, arregimentando (às vezes apenas temporariamente) nomes importantes ligados à cultura e à intelectualidade. Buscando recuperar o espaço e a influência perdidos gradativamente com a implantação do regime republicano algumas décadas antes, a Igreja vê no clima tenso e conturbado do pós-guerra a possibilidade de negociar com o Estado a sua reinserção em domínios que não freqüentava há tempos.

A revitalização católica, no entanto, remonta à década anterior, conforme explica Sergio Miceli:

> Desde o início da década de 1920, a Igreja Católica aferra-se ao projeto de ampliar suas esferas de influência política mediante a criação de uma rede de organizações paralelas à hierarquia eclesiástica e geridas por intelectuais leigos. A amplitude desse projeto resultava não apenas das diretrizes do Vaticano, então preocupado em sustar o florescimento dos movimentos operários de esquerda na Europa, mas também da tomada de consciência por parte do episcopado brasileiro da crise com que se defrontavam os grupos dirigentes oligárquicos.

> Ao mesmo tempo que procuravam reformar as obras tradicionais de caridade, as associações leigas, as ligas destinadas ao culto e à oração, os círculos e as congregações votados ao recrutamento de "vocações", os altos dignitários do clero empenharam-se em preservar e expandir a presença da Igreja em áreas estratégicas como o sistema de ensino, a produção cultural, o enquadramento institucional dos intelectuais etc. Em troca da manutenção de seus interesses em setores em que a intervenção do Estado se fazia sentir de modo palpável (o sistema educacional, o controle dos sindicatos etc.), a Igreja assumiu o trabalho de encenar grandes cerimônias religiosas das quais os dirigentes políticos podiam extrair generosos dividendos em termos de popularidade. (MICELI, 2001, pp. 127-128)

A religiosidade política está na base, por exemplo, da Ação Integralista Brasileira (AIB), criada em 1932. De inspiração conservadora e dispondo de todo um aparato que a aproximava do militarismo fascista, a AIB conjuga patriotismo e Deus sob a égide de uma filosofia autoritária que se diz preocupada com o destino sobrenatural da alma humana e que, em consonância com as diretrizes da Igreja, quer combater o comunismo e a desordem social. O movimento, idealizado por Plínio Salgado[23], mantém suas atividades no país até ser desmantelado pelo Estado Novo em 1937.

Jackson de Figueiredo foi uma figura importante nesse processo de revitalização, não apenas no plano intelectual, mas também como homem de ação. Fundador do Centro Dom Vital (1922), principal foco de irradiação da intelectualidade católica, Jackson estava preocupado em edificar uma estrutura social que lutasse pela recristianização da vida brasileira e combatesse o materialismo marxista.

Apropriando-se da espiritualidade menos por motivos místicos do que por motivos políticos, conservou sempre uma postura participativa e engajada. Seus escritos de crítica religiosa estavam embebidos de um reacionarismo implacável que usava sem parcimônia. Não poupou críticas à arte moderna, condenou o ceticismo de Machado de Assis e afirmou uma nacionalidade identificada exclusivamente com o passado, salientando sempre o papel da religião no processo de formação do país. A virulência do discurso de Jackson, porém, estava alinhada com a estratégia agressiva de *rearmamento* adotada pela Igreja.

E não foram poucos os que se aproximaram (ou se reaproximaram) do catolicismo por sua influência, como Plínio Salgado, que tirou das idéias de Jackson muitos dos pilares de sustentação do Integralismo. Outro exemplo, situado, porém,

[23] Antes poeta e romancista, Plínio Salgado participou da Semana de Arte Moderna, negando algum tempo depois o movimento porque viu na vanguarda uma perigosa ligação com o pensamento anárquico. Citando Alfredo Bosi: "[...] O indianismo mítico dos escritos iniciais e a xenofobia do Manifesto da *Anta* não estavam infensos aos ideais reacionários que selariam o homem público na década de 30" (BOSI, 1994, pp. 370-371).

em patamar bastante diverso, é o de Alceu Amoroso Lima[24], nome importante no meio intelectual da época.

Uma das conseqüências do processo de polarização ideológica que se fortalecia naquele momento era a ocorrência de arregimentações feitas à revelia do artista ou intelectual, que poderia se descobrir recrutado *à força* por conta de algum elemento presente no seu discurso ou, inversamente, por não estar posicionado em consonância com os ideais que lhe acabavam imputados como contrários.

A Semana de Arte Moderna, por exemplo, apesar da ausência de diretrizes que a alinhassem objetivamente com os ideais socialistas, foi criticada com firmeza pelo Centro Dom Vital, que atribuía ao movimento, pelo seu caráter revolucionário, um viés de esquerda[25]. De modo semelhante, a leitura de autores como Cornelio Penna e Jorge de Lima pela aplicação de um filtro católico sugere procedimento análogo, já que a religiosidade em ambos, além de ser apenas um dos feixes constitutivos de suas literaturas, se faz presente pela via mística, e não política.

A recusa de alguns a um posicionamento esquerdista não deveria ser visto como um desejo de forçosamente posicionar-se à direita. Naquele momento, porém, não se admitia meio-termo. Jorge Amado disse certa vez que a situação era tal que quem não estivesse de um lado estaria necessariamente do outro. Para o escritor baiano, não havia espaço para "romancistas puros e sem cor política". Por se tratar de um período de transição histórica, marcado por radicalizações e lutas e pela existência de perspectivas variadas, a recusa a uma tomada de posição por parte daqueles que viam nisso uma solução simplificadora e insuficiente era logo tida como inaceitável sinal de ambigüidade.

---

[24] Conforme explica João Luiz Lafetá, Alceu, mais conhecido pelo seu pseudônimo Tristão de Athayde, exerceu assiduamente a crítica literária na imprensa de 1919 a 1928, quando se converteu ao catolicismo. Antes extremamente respeitado e influente, começa a partir de então a ser visto com certa desconfiança. A conversão, no entanto, parece ampliar a sua atividade intelectual, que passa a englobar outros saberes, como a economia, o direito, a política e a filosofia. Nas palavras do próprio Alceu: "[...] longe de abandonar a crítica, esse passo avante me levaria também, não apenas a satisfazer uma fome invencível de conhecer, mas ainda um poder de analisar, com mais fidelidade, as obras e os autores submetidos à minha própria e limitada visão crítica. Tanto assim que não abandonei a crítica, a partir de 1928, e apenas procurei alargá-la, passando a preocupar-me com livros e problemas não estritamente *literários*, nem predominantemente *brasileiros* (LIMA *apud* LAFETÁ, 2000, p. 80).

[25] Indagado a respeito do modernismo, disse Cornelio Penna: "Não julguei na época e não julgo hoje o modernismo, porque não conheço os movimentos literários e penso que eles agem e influem em terreno fora da literatura" (PENNA, 1958, p. LII). A argumentação de Cornelio é significativa, uma vez que não condena o movimento, desviando-se, assim, da matriz católica conservadora. Ainda sobre a associação entre modernismo e pensamento de esquerda, e embora em contexto diverso, vale aqui lembrar o episódio narrado por Gilberto Mendonça Telles em nota escrita para a 11ª edição de *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: "Quando o livro saiu, em 1972, homenageamos na Introdução os cinqüenta anos da Semana, cuja comemoração foi muito mal vista pelo SNI, a ponto de o Reitor da PUC, na ocasião, me chamar e dizer: 'Não faça lançamento de seu livro, pois estão de olho em você. 'Eles' acham que essas promoções sobre o modernismo não passam de pretexto para atos comunistas' [...] E foi o que fiz" (MENDONÇA TELLES, 1997, p. I).

Este parece ser o ponto nevrálgico da questão: a inexistência de um caminho alternativo. A história das idéias, dinamicamente considerada, é construída a partir de múltiplos e sucessivos embates entre forças liberais e conservadoras, não havendo espaço para a prevalência, em estado puro, de umas sobre as outras, o que já pressupõe ao menos uma interpenetração contínua que leva à configuração de formas híbridas, por assim dizer. Se os séculos XVIII e XIX tenderam a classificar e emparedar o pensamento em compartimentos estanques, supostamente bem vedados, o século XX se caracterizou por enfraquecer essas estruturas, abrindo fendas e priorizando o diálogo e uma troca de insumos sem precedentes.

Lembrando o diagnóstico de Adelino Magalhães: “Tudo se entrelaça hodiernamente”. Essa parece ser a tônica dos novecentos e dos dias atuais, exacerbada gradativamente; experimenta-se de tudo, transita-se livremente por todos os espaços, dialoga-se com tudo. O olhar conservador irá sem dúvida questionar tamanha abertura, mas o fato é que a riqueza dos fenômenos nasce muitas vezes da combinação de elementos em princípio incompatíveis entre si. E não nos esqueçamos de que é a arte um campo fecundo por excelência, senão o mais fecundo de todos, para a manifestação do imprevisto e do invulgar.

2

UMA LEITURA DE *FRONTEIRA*

2.1 **O realismo lacunar de Cornelio Penna**

> *A eficácia do incompleto. — Assim como as figuras em relevo fazem muito efeito sobre a imaginação por estarem como que a ponto de sair da parede e subitamente se deterem, inibidas por algo, assim também a apresentação incompleta, como um relevo, de um pensamento, de toda uma filosofia, é às vezes mais eficaz que a apresentação exaustiva; deixa-se mais a fazer para quem observa, ele é incitado a continuar elaborando o que lhe aparece tão fortemente lavrado em luz e sombra, a pensá-lo até o fim e superar ele mesmo o obstáculo que até então impedia o desprendimento completo.*
>
> *Friedrich Nietzsche*

Em artigo publicado na revista *Fronteiras*, em novembro de 1936, Tristão de Athayde saúda a estréia de Cornelio Penna na literatura realçando a sua inatualidade, “um verdadeiro desafio à moda dominante”. Athayde chama atenção para o fato de que, num momento em que toda a atenção parece voltada para o romance social, “tão de acordo com o novo estado de espírito em que a Revolução de 30 colocara a nova geração”, o autor de *Fronteira*, que o crítico aproxima de Julien Green, surge com uma obra dissonante, em que “tudo é estranho”, representando mesmo “uma vitória sobre o ambiente, uma reivindicação dos direitos da arte sobre a moda, da delicadeza contra a grosseria, do mistério contra a tirania dos sentidos e da natureza exterior” (ATHAYDE, 1958, p. 3). Ao passo em que realça o ar de novidade das linhas cornelianas, Athayde já as contrapõe de modo contundente ao realismo social.

Afrânio Coutinho, em introdução escrita para uma das poucas edições de *Fronteira* (Ediouro), afirma que o caráter “espiritualista” do romance fez com que ele fosse imediatamente adotado como bandeira antiesquerdista, ressaltando ainda que essa adoção foi feita à revelia do autor, que, arrolado como homem de direita, nada pôde fazer para se opor à consideração do seu livro como uma espécie de manifesto. Coutinho classifica Cornelio como um “artista puro”, que vê “a arte como um absoluto em si”, algo que certamente soaria intolerável para os ouvidos engajados de um Jorge Amado.

A observação de Afrânio Coutinho não é gratuita. É o próprio Cornelio quem afirma a sua concepção de arte livre e sem moldes. Em entrevista concedida ao jornal *Última Hora*, já em março de 1955, diz o escritor: “Para mim a arte só pode ser livre, libertada de todas as prisões e dos convencionalismos. O artista poderá formar

seu espírito, sua cultura, até mesmo sua inteligência, mas deve produzir unicamente de acordo com seu impulso" (PENNA *apud* CUNHA, 1970, p. 119).

Além de dar a entender que não quer se vincular a esta ou aquela corrente literária, fica evidente que o autor não está disposto a figurar como instrumento a serviço de convicções políticas. Para Cornelio, não convém à arte ficar aprisionada a idéias preconcebidas, que limitam as suas possibilidades. Diz o autor: "Os caminhos que se abrem diante dos romancistas são realmente muitos, mas, para mim, o artista, qualquer que seja o meio de sua expressão, vê, sente e se deixa dominar pela inspiração, para que sua verdade surja sem moldes. Seguir num caminho é já uma prisão" (PENNA *apud* CUNHA, 1970, p. 121).

Essa ausência de amarras está materializada não apenas no estilo incomum do escritor, como também na forma peculiar com que constrói os seus romances, sonegando informações e dando-lhes uma feição de desgoverno. Ocorre que a ficção corneliana encontra no *não explicado* um aspecto nuclear para a sua compreensão. A afirmação é apenas aparentemente paradoxal. É pela via do que não se esmiúça, não se elucida, que o texto de Cornelio ganha *sentido*. Trata-se de uma literatura na qual os personagens se vêem submetidos a um processo constante de descentramentos e indefinições. Nesse universo, os indivíduos não parecem mais do que sombras, vultos, algo como uma lembrança distante no tempo ou ainda uma presença real, porém indistinta.

Fronteira[26] se constrói desde o início sob o signo do mistério, que se instaura na paisagem e aí permanece. Os primeiros capítulos podem provocar no leitor mais afoito a sensação de que está *faltando* algo, levando-o a desconfiar, inclusive, da competência narrativa do escritor. A atmosfera fantasmagórica alimenta a sucessão de breves e enigmáticos episódios, nos quais se conta a chegada de Tia Emiliana ao casarão e já se insinua o *milagre* de Maria Santa. Estamos num lugar não nomeado e numa época não especificada objetivamente. Apesar disso, há ao longo do romance (e também no epílogo) marcadores que nos permitem situar a história

[26] As citações feitas neste trabalho têm como fonte os *Romances completos* do autor, publicados em 1958, feitas as adaptações ortográficas. O texto de *Fronteira* estabelecido no volume citado apresenta mudanças em relação à edição imediatamente anterior (1953) e à edição *princeps* (1935). Conforme nota da Artium Editora (2001), "as inúmeras modificações que foram introduzidas em *Fronteira*, em 1953, fixaram-se na publicação de 1958, à exceção de uma ocorrência que conservou forma diferenciada nas três edições [...] Dentre as alterações textuais, destacam-se as 294 modificações do gerúndio e o remanejamento de diversos parágrafos na reestruturação dos capítulos XII, XXIV e XXV".

espacialmente[27] no interior de Minas Gerais e temporalmente[28] no final do século XIX. São elipses capazes de aborrecer o receptor acostumado a ser informado desde logo e com clareza sobre as coordenadas do romance que tem em mãos.

A trama de *Fronteira* apresenta como eixo a figura de Maria Santa, em torno da qual giram os outros personagens e os acontecimentos que envolvem a *missão* a que está destinada a personagem. Transcorrendo antes e durante o período da Semana Santa, ponto alto do livro, a narrativa se propõe como transcrição integral de um diário encontrado na casa de uma "velha parenta", o que em parte justifica o tom intimista (ou a "introspecção mórbida", conforme o texto do epílogo), e a disposição de certa forma aleatória dos fatos descritos: "Não podendo conhecer a vida de Maria Santa senão pelos papéis que me foram confiados, não pude escrever o seu romance, como desejava, e o autor ou autora do manuscrito nos dá apenas o reflexo, a projeção de Maria sobre a sua alma" (PENNA, 1958, p. 166).

Recém-chegado à cidade e ao casarão, não se sabe de onde nem por que, como acontece, aliás, com outros personagens, o narrador[29], mantido anônimo até o fim da narrativa, vai derramando as suas vagas sugestões a respeito do lugar e dos sombrios e insondáveis mistérios que o circundam: "Crime? A sua lembrança fora se apagando em mim, como um ruído que se afasta. Muitas vezes me interroguei com surpresa, sem saber responder às minhas próprias perguntas. Já ninguém se lembraria, certamente, de nada..." (PENNA, 1958, p. 35).

Os capítulos que giram em torno da visita do Juiz, figura enfadonha que representa "todo o passado de remorso e de idéias negras" (PENNA, 1958, p. 25), aumentam as tensões que advêm de um crime aludido e jamais descrito ou detalhado. Toda a seqüência se desenrola de maneira insólita, embalada pelo calor excessivo dentro da casa trancada, que, misturado ao discurso modorrento do magistrado, faz com que os olhos de Maria Santa percam, pouco a pouco, o seu brilho. O narrador, aturdido, entra numa espécie de transe alucinatório:

---

[27] Não apenas há menção expressa ao interior de Minas no epílogo do romance, como se espalham pelo livro localidades que de alguma forma delimitam geograficamente o espaço: Serra do Grão Mogol e Serra das Bandeirinhas (cap. XXIII), Arassuaí (cap. XXXVI), Caraça (cap. XLVIII), Catas Altas (cap. XLIX), São Gonçalo do Rio Abaixo e São João da Borda da Mata (cap. LX).

[28] Somos informados da existência de eletricidade (cap. LXIX), o que já estabelece um recorte de época, e ficamos sabendo, graças ao *monólogo* do Juiz diante de Maria Santa (cap. XV), que estamos em tempos republicanos e que "Saldanha da Gama, Ministro da Marinha, rompera com Floriano Peixoto, ditador", o que remete à Revolução Federalista (1893-1895).

[29] Conforme o epílogo, não fica definido o gênero do autor do manuscrito. Apesar da possibilidade de se tratar de uma narradora, será usada ao longo do trabalho, por motivos óbvios, a forma masculina genérica, sendo a ambigüidade problematizada conforme as necessidades da análise.

> Tudo se confundia no ar abrasado, como em um deslumbramento, e, no meu cérebro, os pensamentos uniam-se, espessos, pesados, como se tivessem preguiça de se formar completamente, de se desembaraçar uns dos outros. Em vez de se destacarem, caíam amolecidos, inertes, emaranhados. Poderia jurar que um besouro voava pela sala, tentando fugir, porque o zumbido monótono reboava em minha cabeça... Mas, de repente, o ruído crescia, tornava-se muito alto, ameaçador, espantoso, e eu tinha a sensação, súbita, de uma queda brusca, e despertava em sobressalto, com o silêncio que se fazia na sala. (PENNA, 1958, p. 27).

A atenção do narrador se volta para os retratos nas paredes, com destaque para o maior deles, o de Dona Maria Rosa, “figura impressionante, seca e severa”. A imagem da avó de Maria Santa, com a cabeça inclinada, “num esforço para escutar bem”, é o único ouvinte interessado que tem o Juiz. Percebendo a “semelhança esquisita” entre as duas, o narrador vê o semblante de Maria se modificar, transtornado: “A fixidez das pupilas, que rutilavam na sombra das arcadas superciliares, tornou-se enervante, intolerável, mesmo para mim, que não estava no raio de sua luz mortal” (PENNA, 1958, p. 30). Sem conseguir se desvencilhar do “olhar de cólera gelada” da *interlocutora*, o Juiz vai se desestabilizando.

A estranheza da passagem se aguça ainda mais com a instabilidade de Maria Santa, que, com olhos que brilham “loucos” e “metálicos”, passa a ser sentida como uma possível ameaça: “Senti um calafrio percorrer o meu corpo, como se a visse sacar das dobras do vestido um punhal, e percebi que o pobre homem também tivera a mesma impressão de perigo” (PENNA, 1958, p. 32). Nada se conclui da inesperada e incômoda visita, a não ser a busca do magistrado por uma verdade que não se sabe qual é: “— Eu hei de voltar e esclarecer muitas coisas!” (PENNA, 1958, p. 32).

Ficamos sabendo mais tarde a respeito da morte do Juiz, cujas circunstâncias não são mencionadas. Valorizando ainda mais o mistério que envolve o personagem e a *investigação* que empreende, diz o narrador no capítulo LVII que o magistrado lhe deixara um volumoso invólucro, com a recomendação expressa de que só ele poderia abri-lo, o que não faz. A questão somente é retomada no epílogo, quando se explica que, juntos com o diário encontrado, estavam os papéis deixados pelo Juiz: “Como tinham vindo parar ali? Não sei explicar, e não quero saber o segredo que guardam, presos por uma fita e pelo alfinete que a velha mucama me deu...” (PENNA, 1958, p. 167)

Num movimento intermitente, os fantasmas do passado não se deixam esquecer. Vendo da janela do quarto um homem que lhe chama a atenção pelo “vestuário mais cuidado, quase citadino”, o narrador, não resistindo ao desejo de

“saber da vida do mundo”, sinaliza para que ele se aproxime. É com perplexidade que ouve o sujeito lhe dizer que o conhece de longa data. Sobre Maria Santa, diz ele:

> — Toda a cidade a conhece, mas apenas pela sua fama de santidade e pelos milagres que, dizem, já tem feito. Eu já a vi, seguramente há dez anos, e nesse tempo só se falava no seu martírio e nos crimes de sua família brutal. Disseram mesmo que ela ia casar-se, e aqui esteve hospedado o seu noivo, que saiu desta casa para ser enterrado, e isso deu muito que falar. (PENNA, 1958, p. 62)

Comentando certa vez que havia lido a respeito da presença de elementos da narrativa policial em seus romances, Cornelio refuta a associação e diz da sua total ausência de objetivos claros e bem definidos:

> Essa afirmação parece simples produto de um engano [...] A qualidade principal e característica desse ramo do romance é justamente a sagacidade do autor que propõe um problema e o desenvolve e desvenda contra todas as conjecturas do leitor. O seu campo é tão claro e tão definido que forma verdadeiro contraste com os meus livros, onde eu mesmo sou dominado pela vida intensa, espessa e lenta dos personagens. Além do mais, não encontrei ainda, nem procuro encontrar, direção alguma para o que escrevo. (PENNA *apud* CUNHA, 1970, p. 119)

Os muitos enigmas de *Fronteira* não se diluem porque a sua insolubilidade é vital para o funcionamento da narrativa. Não interessam respostas, e sim as dúvidas. O romance não se alimenta de conclusões, mas de inquirições e buscas, empreendidas ao longo do texto. São os percalços do caminho que fazem a diferença, e não a chegada a um possível destino. As lacunas estão em toda parte, desde o surgimento repentino dos personagens, destituídos de um passado rastreável e de qualquer vinculação compreensível entre eles, até a (aparente) gratuidade de boa parte dos eventos.

Existem em *Fronteira* muitos *fantasmas*, que assombram o dia-a-dia do casarão e as mentes das criaturas que o habitam. E não há maneira segura e eficaz de chegar até eles. São vultos que passam toda a narrativa se esgueirando pelos cômodos da velha construção, movendo-se furtivamente por entre os objetos eternizados e se escondendo pelos cantos ensombrados.

Surge aí uma outra dobra do real, soturna e inquietante, camada espessa que se forma a partir da psicologia dos personagens. *Fronteira* está repleto de eventos que muito sugerem e a respeito dos quais pouco ou nada se esclarece. A loucura e o delírio questionam a racionalidade, colocando em xeque o realismo documental e

apresentando como possível um caminho movediço, no qual o comportamento humano pode se dar ao luxo de exibir nuances indecifráveis. As frases escorrem sonolentas e as idéias se movem com certa frouxidão, permitindo vivenciar o mundo no que ele tem de fragmentário e subterrâneo, fugindo do relato preciso e pseudocientífico. É preciso depurar os sentidos e tomar o texto para si, aceitando o desafio de enfrentá-lo. Não necessariamente decifrá-lo, pois não existe aí a *prisão* das respostas prontas, apenas a possibilidade de tatear em busca de significados.

Cabe, aliás, perguntar: será lícito falar em real diante de uma representação que se constrói de modo tão vago? Tomado o realismo em sentido estrito, diríamos, sem dúvida, que se trata de uma obra que revela fortes tons anti-realistas, chegando mesmo a subverter os mecanismos do formalismo lógico e a jogar com elementos que impõem uma aproximação com o inconsciente e o onírico.

O próprio Cornelio[30], no epílogo de *Fronteira*, declara que o autor do manuscrito que lhe serve de fonte para a escritura do romance se colocou "sob um ponto de vista fora da realidade". Ainda assim, não estaríamos diante de uma das faces do real? É Fausto Cunha quem oferece uma reflexão interessante a respeito:

> Ao criador assiste o direito de moldar a sua obra à sua vontade e quem quer que analise a criação não poderá discuti-la fora do plano e da finalidade a que nasceu determinada ou sujeita. E desde que o autor crie para si, poderá haver abstração ou multiplicidade de planos e fins não só até o infinito como até o absurdo. Se a obra existe como realidade, essa realidade, pelo menos dentro da obra, é não só real senão também a verdadeira e absoluta. Não é ortodoxa nem heterodoxa, a não ser em relação a si mesma. Entretanto, ao quebrar as fronteiras de sua órbita, para se engolfar nos campos gravitatórios da compreensão, fica exposta, "como um astro desgarrado", a toda uma série de atritos, de choques, de interferências, de leis de atração e repulsa inteiramente novas e estranhas. (CUNHA, 1970, p. 136)

Em seu artigo "Romances de um antiquário", de 1939, Mário de Andrade afirma que, do "ponto de vista da verossimilhança", Cornelio Penna "vai muito longe e todos os seus personagens [...] parecem anormais ou definitivamente loucos". Mário se queixa dos "exageros" e das "nebulosidades" do texto corneliano, que fazem com que tudo permaneça "complicadamente complicado", impedindo que a sua "aspiração de clareza" seja minimamente atendida. Esse comprometimento com o verossímil está assentado na lógica convencional do que poderíamos chamar de *realismo explicativo*.

[30] Desnecessário dizer que a presença de Cornelio no epílogo, com a sua *autoridade*, não passa de mero recurso técnico, ou ainda, de mais um elemento inserido pelo escritor no seu jogo ficcional, não funcionando esse epílogo, portanto, como documento extraliterário ou ainda como evidência de *verdade autoral*, por assim dizer.

O incômodo provocado pela produção corneliana, no entanto, está exatamente na sua arquitetura assimétrica, imprecisa, e, ainda assim, recheada de significações. Muitas portas são abertas e o autor não está nem um pouco interessado em fechá-las. Deve-se, portanto, antes de tudo, estar disposto a embarcar numa viagem sem guias, mapas ou roteiros exatos. Os seres apresentados pelo autor são seres contraditórios e é preciso ver nisso, antes de tudo, uma suspensão da aderência aos moldes tradicionais da narrativa ficcional.

O comentário de Mário faz lembrar o que diz Henri Massis ao criticar as tendências de aprofundamento da representação psicológica na literatura européia. Para Massis, o humano, quando sobrepuja o estético, se transforma em elemento mórbido e perturba o equilíbrio, provocando uma postura evasiva em relação à realidade. Essa espécie de “doença moral”, como diz o francês, seria responsável pela contaminação de toda uma geração de escritores.

Lucia Miguel Pereira, em seu artigo “A literatura interiorizada e o real” (1935), questiona o posicionamento de Massis, procurando mostrar que, quando se debruçam sobre o psicologismo das personagens, autores como Mauriac, Proust e Green estão, pelo contrário, buscando uma outra camada da realidade, menos sensível e capturável. Diz Lucia:

> Conviria talvez que o crítico francês tivesse precisado o que entende por real. Culpando alguns espíritos por se interessarem mais pela análise das reações humanas do que pelos acontecimentos, parece ter dado ao real uma significação apenas sensorial, o que o restringe extraordinariamente, e o mutila. Uma ação só pode ser considerada mais real do que um sentimento por ser mais palpável. O realismo objetivo é muitas vezes uma negação da realidade integral. (MIGUEL PEREIRA, 1992, p. 50)

Se a realidade integral engloba o abstrato, o *impalpável*, o que não tem concretude, então talvez tenhamos em Cornelio um de seus mais competentes exploradores. O que existe em *Fronteira* e em toda a sua obra é o que poderíamos chamar de *realismo lacunar*, que se constrói com os vazios que compõem a narrativa. A legibilidade do discurso corneliano observa regras específicas, que, ao passo em que criam determinado efeito de real, mantêm a opacidade do texto e os fios soltos da narrativa. Não há aí uma busca de esclarecimento, mas um desejo de véu, ocultação, dúvida.

A inserção do epílogo pouco ou nada esclarece quanto às obscuridades do romance, mantidas intactas. Podemos mesmo ver aí certa ironia por trás da voz do

autor, que *se inclui* entre os que acreditam que o romance deve se basear na "estrita observação dos fatos reais". Mais do que simplesmente lançar mão de uma "técnica novelesca conhecida, que visa dar verossimilhança a um relato estranho" (COSTA LIMA, 2005, p. 59), Cornelio parece fazer, na verdade, uma provocação aos que querem atribuir à literatura um valor de verdade documental.

Retomando ainda o artigo de Mário de Andrade, é curioso observar que o próprio crítico, apesar de não conseguir esconder a sua relutância com o *modus operandi* corneliano, é enfático ao apontar que o escritor trazia ao romance brasileiro uma novidade que o enriquecia. E a novidade, a "principal contribuição" de *Fronteira* e *Dois romances de Nico Horta*, era justamente a "gratuidade psicológica", ou seja, "a hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três".

Para Mário, o romance nacional ainda estava preso a uma espécie de lógica do reflexo condicionado, que fazia com que o personagem fosse incapaz de agir de modo diferente daquele previsto pelo leitor com base em algum enunciado psicológico anterior[31]. O *realismo lacunar* de Cornelio vinha romper com essa "psicologia aritmética". Mas essa ruptura só era possível por causa das nebulosidades da narrativa, dos seus pontos vazios, do seu caráter impreciso.

Não existe em *Fronteira* uma relação estreita de causalidade regulando os acontecimentos[32], interferindo mesmo no romance aspectos que comprometem a linearidade do texto. A ausência de recursos típicos do *realismo explicativo*, como projeções, *flashbacks*, repetições e outros procedimentos de instauração de coerência, pode desestimular o leitor acostumado ao desenho lógico das narrativas convencionais. Conforme diz Luís Bueno, a "exigência de lógica é exatamente o que mais derruba o leitor de Cornelio Penna, que nunca narra com precisão os fatos" (BUENO, 2006, p. 537).

Se a experiência humana não se resume apenas ao sensível e ao imediato, se o indivíduo pode tomar consciência de que não tem controle total sobre si mesmo e sobre o mundo, são formas mais sofisticadas de representação dessa realidade que precisarão ser acionadas. Afinal de contas, somos também aquilo que não

[31] Datam do mesmo ano de 1939 dois outros artigos de Mário sobre o romance introspectivo e as tendências psicológicas na novelística nacional, ambos compilados em *O empalhador de passarinho*: "A psicologia em ação" e "A psicologia em análise".

[32] Edward Lopes chega mesmo a sustentar que na ficção corneliana os capítulos podem ser lidos como peças autônomas ou como quadros compostos de enunciados estáticos: "Lido separadamente, cada capítulo de seus romances nos aparece, destarte, como um cromo, uma crônica, um conto, uma paisagem, uma natureza morta, até, se calhar" (LOPES, 1993, p. 157).

conhecemos conscientemente. Nesse contexto, a literatura de Cornelio se mostra bastante atualizada em relação às contingências do século XX.

A linguagem pouco afeita a coloquialismos e o olhar pretérito não devem ser confundidos com algum tipo de desejo de retorno ao passado. Pelo contrário, o enfoque corneliano, ainda que dialogando com a tradição literária e histórica, está perfeitamente conforme à sua realidade temporal, residindo a sua preferência pela ambiência oitocentista num esforço, talvez, entre outras coisas, de melhor compreender o presente.

Tristão de Athayde, no artigo citado no começo deste capítulo, afirma que teve com *Fronteira* a mesma "impressão de grata surpresa" que teve com *Le voyageur sur la terre* (1930), de Julien Green. Em ambos os romances viu Athayde um desvio em relação às tendências dominantes, sobretudo quanto ao caráter inatual (os dois estão ambientados em pequenas cidades de interior e num tempo pretérito) e à presença comum de elementos como a loucura e o sobrenatural. Existem nas duas narrativas embates existenciais que confrontam o materialismo com as questões do espírito, sendo talvez este aspecto o mais relevante para o crítico.

De todo modo, as tensões mobilizadas em *Fronteira*, inclusive no âmbito da problemática religiosa ou mística, apontam para muitas direções. Cornelio conseguiu, num livro breve, porém caudaloso, num romance que é uma espécie de breviário da condição humana, acionar uma série de mecanismos para pensar as relações do indivíduo com o *outro* e com um mundo que é, por natureza, complexo e conflituoso. É a inquietude e a perplexidade que servem de força motriz para os personagens. Uma motricidade interiorizada, diga-se logo. Hesitantes, as criaturas cornelianas expõem a sua razão bruxuleante, esmaecida diante da ausência de respostas e da abundância de lacunas.

2.2 **O fantástico interiorizado**

> *O gênio de Cornelio Penna é um gênio macabro. Não é, porém, o tom romântico o tom de seu soturno apocalipse. Os truques dramáticos que gelaram de terror as damas de anquinha e os senhores de presilha fariam hoje apenas sorrir o vertiginoso homem moderno. O caráter da musa pálida era a fraqueza clorótica, a anemiada hebetude das virgens velhas.*
> *Musa do tempo em que se assustava com Satã surgindo ao som dos bombos... Hoje o pobre Satã, manso e domado, só serve para anunciar aperitivos... A arte de Cornelio Penna não vem pois da epiderme lírica dos sentimentos; vem dos tecidos tenebrosos que formam o subconsciente mais íntimo dela, onde lavra o fogo subterrâneo das angústias. Seus fantasmas não vieram à meia-noite das estradas ermas dos cemitérios, dos conventos... São mais horríveis porque não vieram: estão! Estão perpetuamente presentes no espírito que eles fitam com olhos devorantes. Eles são a encarnação de todos os pavores e incertezas que povoam a consciência do Homem.*
>
> *Murilo Araújo*

> *Os fantasmas do sonho, os do mito, as imagens favoritas de cada homem ou, enfim, a imagem poética não estão ligados ao seu sentido por uma relação de signo e significação, como a que existe entre um número de telefone e o nome do assinante; eles verdadeiramente encerram seu sentido, que não é um sentido nocional, mas uma direção de nossa existência. Quando sonho que vôo ou que caio, todo o sentimento desse sonho está contido nesse vôo ou nessa queda, se eu não os reduzo à sua aparência física no mundo da vigília, e se os considero com todas as suas implicações existenciais.*
>
> *Maurice Merleau-Ponty*

Mergulhar na angustiosa *humanidade* dos personagens cornelianos faz emergir fantasmas que, conforme disse Murilo Araújo em 1928, referindo-se à pintura do artista, “não vieram à meia-noite das estradas ermas dos cemitérios”, mas simplesmente “estão”. É na atmosfera introspectiva que reside muito do “sentimento do fantástico” que permeia os quatro romances do autor. A expressão cunhada por Julio Cortázar (2006) é interessante, entre outras coisas, porque supõe uma apreensão particular da realidade exterior, com todas as possíveis modulações produzidas pela interferência subjetivante.

Nesse sentido, sendo o olhar individual uma realidade não passível de padronização objetiva, sobretudo quando não disposto a fazer concessões a uma composição de mundo baseada em códigos compartilhados e conhecidos, o resultado é um inevitável afastamento daquilo que é usualmente percebido como natural. O sentimento do fantástico pode irromper nas searas do habitual a partir da

mera exteriorização de uma visão intimista, percebida como um rasgo no tecido do real. Não por acaso diz o epílogo de *Fronteira*: “A oposição entre o mundo real e o mundo interior [...] tornou-se uma luta angustiante de fronteira da loucura, e daí o título que resolvi dar a este livro” (PENNA, 1958, p. 166).

Falar em *fantástico* exige que se procure determinar com precisão do que se trata, haja vista o desgaste sofrido pelo termo. Se pensarmos nas suas acepções mais imediatas, referidas rotineiramente pelos teóricos que se dedicam ao assunto, fica já possível compor uma idéia da carga semântica e associativa que transferimos a um objeto estético quando o adjetivamos dessa forma[33].

Uma primeira análise do termo remete imediatamente àquilo que tem origem e lugar na imaginação e na fantasia. Logo nos deparamos com a noção de *imagem*, ou ainda, com a capacidade e a possibilidade de imaginar. Imaginar é produzir, mas também evocar imagens. É, nesse sentido, um avançar e um retroceder no tempo. E a imagem é, antes de tudo, frágil, líquida, provisória, tem vida breve. Está sempre disposta a se transformar. Ou predisposta a ser transformada. Pode, assim, facilmente mentir, enganar, ludibriar. Pode também fingir, ficcionalizar, assumir, enfim, outras formas. Imaginar é ver, meditar, criar, colocar diante de si algo que num primeiro momento não dispõe de existência física, mas que de alguma maneira está ali, presente. Algo que pode não passar de uma quase realização, de um vislumbre. A imagem é uma virtualidade, uma potencialidade à disposição do artífice, que pode, se assim o quiser, manipulá-la livremente.

O fantástico remete também a *fantasia*, talvez a associação mais óbvia em função da evidente origem lexical comum. Fantasia, fantástico, fantasmagoria. Pensar no fantástico significa pensar quase que instantaneamente em algo que se opõe de forma radical ao que o senso comum toma por real. É a contraposição mesma a esse real, visto em seu sentido mais imediato e entendido como materialidade e solidez. Fantasiar é sonhar, devanear, contestar a previsibilidade da existência quotidiana. É aproximar-se perigosamente do delirar, do desvairar. As fronteiras podem se tornar borrões indistintos e a nebulosidade se apropriar da

[33] Sobre a complexidade que envolve a semântica do termo *fantástico*, Remo Ceserani (2006) diz, partindo de aspectos relacionados ao pensamento filosófico dos séculos XVIII e XIX, que nas línguas européias se verifica certa confusão envolvendo a questão. De acordo com o crítico, em francês, italiano e espanhol os termos *fantasia* e *imaginação* correspondem, *grosso modo*, àqueles do vocabulário filosófico alemão. Assim, *fantasia* traduziria o termo *Phantasie*, faculdade mais alta e criativa, ao passo que *imaginação* traduziria o vocábulo *Einbildungskraft*, faculdade inferior. Já em inglês, a situação seria oposta, sobretudo depois que Coleridge usou o termo *imagination* para fazer referência à faculdade mais alta e criativa, a *Phantasie*.

paisagem. É o exercício da fantasia como processo criativo, produção de imagens, trânsito sem amarras pelo território das idéias, abertura de portas para o *inquietante*, o *estranho*[34], para o que parece não ter explicação racional.

A fantasia e a imaginação são categorias que se relacionam com a *imensidão* do indivíduo. Gaston Bachelard ressalta que a imensidão é um fenômeno interiorizado, que se liga a uma espécie de expansão que a vida e a prudência refreiam, mas que subsiste na solidão e na aparente paralisia: “Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranqüilo” (BACHELARD, 2008, p.190). A imensidão representa uma expansão para dentro, um avançar às avessas. Significa uma tentativa de desvendar o que está oculto no interior; desbravar os sertões e descortinar os seus mistérios.

Talvez se encontrem na produção plástica de Cornelio os exemplos mais evidentes da presença de elementos *fantásticos* em sua obra, entendido, pois, como projeção de um mundo interiorizado. Nessa produção se manifestam, por meio de uma arquitetura introspectiva, elementos que compõem painéis muito particulares. O observador é transportado para um universo não familiar. Cornelio intensifica de tal modo esse desenho íntimo que faz transbordar sobre a superfície da tela e do papel uma profusão de imagens sombrias e perturbadoras.

O desconforto anuncia a sua permanência, dissolvido em meio às *manchas* que compõem a imagética do artista. A percepção do fantástico, ou ainda, a sua manifestação, às vezes sutil, cria uma onipresente aura mística, estabelecendo esteticamente uma espécie de campo para embates simbólicos entre o etéreo e o terreno, entre a salvação e a perdição. Em representações que privilegiam a incondicional obscuridade psíquica do indivíduo, tão necessária e evidente quanto o próprio ar que se respira, a figura humana aparece extenuada, suspensa em desalento numa espécie de transe que a aproxima da morte, território desconhecido e não mapeável.

[34] O *inquietante* e o *estranho* são termos relacionados ao vocábulo alemão *unheimlich*, que dá título ao famoso ensaio escrito em 1919 por Sigmund Freud (*Das unheimlich*) a respeito do conto “O homem de areia” (*Der Sandmann*), de E. T. A. Hoffmann, texto emblemático da literatura fantástica oitocentista. Trata-se de estudo fundamental para os estudos do fantástico como estética literária.

Figura 6 – *Figura de homem*. Cornelio Penna, 1920.
Fonte: www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura

Afastado do terreno seguro da realidade objetiva, Cornelio confere ao seu estilo subjetivante um tom onírico, quase *sobrenatural*, utilizando formas e cores (às vezes apenas o preto-e-branco) de modo a criar peças mais expressivas do que descritivas. Penumbra, fantasmagoria, morte. Por meio de uma linguagem fortemente simbólica, que valoriza o potencial semântico do contraste claro-escuro (aspecto presente também em sua literatura), com o uso por vezes denso e opressivo do negro, o desenho corneliano produz imagens que parecem sugerir a proposição de um grande e insondável enigma místico, um convite obsessivo ao além-túmulo.

Figura 7 - *A jornada*. Cornelio Penna, 1924.
Fonte: www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura

Se a pintura e o desenho de Cornelio Penna em muito o afastam dos seus contemporâneos no Brasil é porque, antes de tudo, se mantêm alheios à atmosfera regionalista e documental que ainda predomina na produção do período. A despeito da manipulação de insumos oriundos da vanguarda européia, que vão aos poucos sendo inseridos na configuração das artes plásticas nacionais, abrindo espaço para algum experimentalismo, é a receita naturalista que segue em primeiro plano. Esse alheamento da arte corneliana parece conjugar a própria originalidade com diálogos mantidos com modelos formais e estéticos distantes dos mais imitados e prestigiados na sua época[35]. Buscando estabelecer alguma aproximação entre as duas formas de arte desenvolvidas por Cornelio, podemos desde já sublinhar a presença marcante da introspecção.

Figura 8 – *Homem a cavalo*. Cornelio Penna, 1920.
Fonte: www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura

[35] Alexandre Eulálio (1989) identifica na produção corneliana a presença de artistas marginais do simbolismo europeu, como Jan Toorop, Charles Doudelet, Georges Minne, Koloman Moser, Adolfo Wildt e Edmond van Offel. Outras influências seriam nomes como William Blake e Gustave Moreau.

Figura 9 – *Figura alada caída* (inacabado). Cornelio Penna, [19—].
Fonte: www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura

Figura 10 – *Dois homens contemplando um crânio*. Cornelio Penna, 1924.
Fonte: www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura

No que toca à literatura, os vários enfoques e definições existentes a respeito do fantástico dão testemunho de que não estamos diante de um problema dos mais simples. São muitos os impasses teóricos e metodológicos quando se trata de analisar os limites e a especificidade desse tipo de texto. Ceserani, já na introdução de sua obra sobre o assunto, expõe algumas questões:

> É correto considerar o fantástico, assim como se faz com outras formas de produção literária, como um modo específico e autônomo, isto é, um conjunto de procedimentos retórico-formais, comportamentos cognoscitivos e associações temáticas, articulações do imaginário historicamente concretas e utilizáveis por vários códigos lingüísticos, gêneros artísticos e literários? É correto defini-lo como uma nova modalidade do imaginário, criada no fim do século XVIII e utilizada para fornecer eficazes e sugestivas transcrições da experiência humana da modernidade? (CESERANI, 2006, p. 8)

O crítico explica que são adotadas duas posturas principais quando se procura caracterizar o fantástico como modo literário específico. A primeira, muito restritiva, seria aquela que tende a localizá-lo como gênero limitado a alguns textos e escritores do século XIX. A segunda, mais elástica e hoje largamente predominante, buscaria estendê-lo, sem limites históricos, a todo um setor da produção literária, encontrando-se (“confusamente”, diz o crítico) com outros modos, gêneros e formas, do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do romance utópico ao de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo.

Ceserani chama atenção para a tendência generalizada, tanto nas universidades quanto no meio editorial, de misturar no mesmo caldeirão o fantástico romântico oitocentista e uma vastíssima gama de outros produtos literários, inclusive os chamados romances de consumo, fazendo com que todos percam a suas especificidades. Diante deste quadro, conclui o italiano, faz-se necessário aos que lidam com o tema restringir a aplicação do termo e deixar claro a todo instante em que sentido o utilizam.

De acordo com a *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, publicada em 1970, só é possível caracterizar o fantástico quando se está na presença da incerteza. Diante do acontecimento insólito, que não se pode definir como real ou imaginado, o leitor e/ou a personagem, caso a indefinição esteja também representada no interior da narrativa, fica sem saber onde está pisando. A manifestação do fantástico se daria exatamente nesse limbo interpretativo, espécie

de *entre-lugar* situado na indefinição que separa duas hipóteses possíveis; vagar ambíguo entre o natural e o sobrenatural.

A opção por uma ou outra possibilidade leva o leitor para o território do *estranho* ou do *maravilhoso*. Ou seja, o fantástico, visto desta forma, se define impreterivelmente no confronto com essas duas áreas vizinhas, restringindo-se, como afirma Ceserani, a um "momento quase virtual". Como regra geral, o estranho corresponderia ao "sobrenatural explicado", isto é, a eventos que podem ser explicados de acordo com as regras do mundo conhecido. Já o maravilhoso equivaleria ao "sobrenatural aceito", o que significa dizer que os fenômenos realmente ocorreram, mas não estão submetidos às leis do mundo natural.

Todorov vai ainda adiante, propondo categorias intermediárias, ou subcategorias, que buscam dar conta de uma gradação entre essas três categorias principais. Deste modo, fala em *estranho puro*, *fantástico-estranho*, *fantástico-maravilhoso* e *maravilhoso puro*, erigindo uma teorização esquemática e, por vezes, também confusa e contraditória. A este respeito, não foram poucos os ataques ao crítico. Ainda sobre a hesitação, adverte Todorov: "o fantástico implica [...] não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também uma maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem poética, nem alegórica" (TODOROV, 2004, p. 38)[36].

Adolfo Bioy Casares, no prólogo da *Antología de la literatura fantástica*, que organiza em conjunto com Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo, diz: "Pedimos leyes especiales para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento" (BORGES *et al.*, 2007, p. 8).

[36] Sobre essa "maneira de ler", veja-se um caso interessante. Embora seja usual rotular de *fantásticos* os contos do mineiro Murilo Rubião, no momento em que eles surgem a crítica se vê em dificuldade para classificá-los quanto às suas tendências. Guimarães Alves, em artigo publicado no *Diário da Tarde*, em 1947, os classifica como *poéticos*. Vale lembrar que nos anos 1940 é ainda predominante a prosa documental, apesar de já enfraquecida pela irrupção de caminhos alternativos, como o apontado por Cornelio. A utilização do termo *poético* talvez seja uma forma de marcar o afastamento da prosa rubiniana das formas literárias predominantes. Oscar Mendes, escrevendo para *O Diário*, também em 1947, vê a literatura de Murilo como uma espécie de transferência para as letras da realização plástica de um Picasso ou de um Salvador Dali. Mário de Andrade também se mostra interessado em definir as narrativas do escritor. Após algumas correspondências trocadas entre os dois, em que discutem à luz das tendências artísticas da época, Mário decide chamar de *fantasia* o que Murilo mesmo não sabia como nomear. Falam em surrealismo, simbolismo e *alegoria*, mas, curiosamente, o termo *fantástico* não chega a ser aventado, apesar de corrente na literatura latino-americana. E justamente as duas formas de leitura *vetadas* por Todorov, a *poética* e a *alegórica*, que representariam "perigos" à existência do fantástico, surgem nos primeiros analistas do contista.

Embora se refira especificamente a contos, podemos perfeitamente alargar a aplicabilidade da reflexão de Bioy Casares.

Em primeiro lugar, a abordagem por ele proposta parece entrar em choque com a especificidade clamada e buscada por Todorov. A preocupação do argentino em investigar as diferentes formas de manifestação do fantástico, partindo, não do geral para o específico, mas fazendo de certa forma o caminho inverso, tem o mérito de permitir uma leitura mais atenta às marcas particulares de cada autor. Evitando a mera aplicação de normas, foge do enfoque arbitrário e de um possível esvaziamento provocado por leituras mecanicamente dirigidas.

Se o estudo sistemático tem o mérito evidente de organizar os elementos que se quer analisar segundo critérios coerentes e determinados, permitindo assim uma análise mais rigorosa, a aplicação desse expediente ao estudo literário, por outro lado, pode levar a resultados imprecisos. Seja por falhas ou inconsistências na metodologia utilizada, que podem se manifestar ao longo do processo, seja pela própria complexidade do objeto sob análise, o fato é que a aplicação de uma lógica científica à análise literária, que lida com objetos fluidos e volúveis, já está de certa forma, desde o início, fadada ao fracasso.

O desafio parece ser o de seguir adiante sabendo que os instrumentos e métodos à disposição serão inevitavelmente insuficientes. Não apenas serão excluídos aqueles que se mostrarem de todo ineficazes, como ainda precisarão de aperfeiçoamento os que forem de fato operativos. Deve prevalecer a noção de continuidade. Não existem *pacotes teóricos* fechados e infalíveis. As exceções sempre existirão, deixando evidente que os instrumentos de análise serão também sempre provisórios. Parafraseando Bauman (2009), vale dizer que certas linhas só podem ser traçadas no “mundo etéreo da teoria”, em que os elementos são cuidadosamente classificados e arquivados, cada qual em seu compartimento, por razões de clareza. Diante das distintas realidades com que se defronta o pesquisador de literatura, a verdade é que *muitos sólidos acabam se desmanchando no ar*.

Restam, portanto, dois caminhos: eliminar as complexidades, de modo a ajustar as formas do objeto ao molde, ou convencer-se de que o objeto definitivamente não se encaixa naquele molde. Melhor será se, escolhida a segunda hipótese, os novos moldes forem muitos e de vários tipos, todos de material flexível, permitindo que sejam contínua e infinitamente arqueados, esticados, encolhidos,

dobrados, curvados. Existem numerosas literaturas e talvez seja impossível estipular *leis gerais* que integralmente dêem conta da produção de determinado grupo de autores, excetuando-se, talvez, e ainda assim correndo riscos, a literatura de consumo. Mesmo entre os escritores que compartilham certos ideais e entre aqueles reunidos em torno de determinada escola as diferenças costumam ser substanciais, exigindo o desenvolvimento de *leis especiais* que permitam a análise caso a caso. As generalizações tendem a ser desastrosas.

A estética corneliana celebra o inconcluso, o obscuro, as zonas nebulosas que também compõem a paisagem humana. É uma estética composta por "elipses na escritura", aspecto que Ceserani destaca como sendo uma das marcas do texto fantástico. A "abertura de espaços vazios", afirma o italiano, verificada muitas vezes nos momentos culminantes da narração, costuma produzir efeitos muito fortes de surpresa e dúvida. Sobre isso, veja-se o que diz Irène Bessière, escrevendo sobre Henry James:

> Para seduzir, o texto fantástico tem o dever de desiludir. Isso parece instalar uma forma de suplemento na cotidianidade, mas que se constrói sobre a afirmação do vazio. Carregado de novidade e de possíveis explicações, apresenta cada coisa como insuficiente. Transforma a riqueza do seu espetáculo e dos seus subentendidos em uma figura de ausência. Multiplica as perguntas com o objetivo de unir estes elementos contrapostos. [...] Sugere muito com a intenção de criar embaraço. A incerteza nasce dessa combinação entre o muito e o nada. (BESSIÈRE *apud* CESERANI, 2006, pp. 74-75)

O que há em *Fronteira* é uma organização de mundo que articula os seus componentes de forma particular e autônoma. O extraordinário, nesse contexto, não exige decifração, ou, melhor dizendo, não faz da sua possível explicação um aspecto nuclear. Mais importante do que elucidar o mistério, mais produtivo do que transformá-lo em algo ordinário, é compreendê-lo como aspecto primordial para o funcionamento do texto. No caso de Cornelio, não apenas os enigmas permanecem em aberto, deixando ao leitor a tarefa de seguir elaborando significados e conclusões, como os fenômenos que avultam como extraordinários ou sobrenaturais têm sua origem no olhar subjetivante.

Tomando a hesitação e o aparecimento de fenômenos inexplicáveis como possíveis marcas constitutivas do fantástico, poderíamos buscar a presença desses elementos no romance. E as ocorrências não seriam raras: encontros que não se sabe bem se ocorreram, vozes e presenças fantasmáticas que habitam os espaços

abertos e fechados, contingências que se manifestam no frágil desvão que separa a sanidade do delírio, criaturas imersas num patamar nebuloso entre a vigilância e o entorpecimento mortificante do sono. Junte-se ainda a tudo isso o caráter lacunar do texto e um misticismo impregnante e o que se tem é uma literatura que repousa sobre bases insólitas e que tem como grande mobilizador o inquietante[37]:

> Nessa mesma noite, muito mais tarde, ao passear no jardim silencioso e devastado, senti uma presença misteriosa, e a escuridão parecia viver, palpitante lentamente e fazendo perceber o seu respirar surdo.
> — Deve ser do rio, e de algum animal morto aqui por perto — disse Maria Santa, em resposta à pergunta que me fazia interiormente. — Mas o frio está esquisito. Passa por nós, e depois volta como se fosse alguém que quisesse...
> Calou-se subitamente, porque justo nesse momento a presença invisível passou por nós, e o mesmo arrepio que me fez estremecer, sacudiu as espáduas de Maria em um choque brusco.
> Murmurei, dominando os nervos:
> — Vamos embora, se você está com medo...
> — Mas você é que está com medo... — respondeu-me, e deu uma risada clara, mas logo imobilizou-se, rígida, à escuta, como se esperasse a resposta ao seu desafio.
> Depois, afastou-se de mim, e perdeu-se na sombra, que se tornara espessa, compacta, como se tivesse caído sobre mim um bloco de massa negra. Fiquei por muito tempo esperando, à espreita, a perscrutar ansiosamente em torno, e sentia cada vez mais longe, cada vez maior o meu abandono. Talvez até eu mesmo me fora, também, e ali ficara somente o meu fantasma, entre os outros fantasmas que pareciam rondar furtivamente o jardim (PENNA, 1958, p. 64).

A aplicação pura e simples do rótulo *literatura fantástica* seria pouco precisa e até mesmo redutora, mas existem na obra corneliana aspectos que podem ser analisados sob este prisma, condicionados, porém, às delimitações impostas pelas características do seu texto. Não nos equivoquemos, porém. O fantástico de Cornelio Penna não seria aquele focalizado por Todorov na sua obra dedicada ao assunto, que adquire projeção no século XIX com autores como Hoffmann, ainda que seja possível o rastreamento de pontos em comum. Ele está entrecortado por elementos de outra ordem.

Nesse sentido, vale a observação de Italo Calvino a respeito do caráter diverso do fantástico no século XX, baseado no aspecto *mental*:

---

[37] Alguns identificam traços do romance gótico na estética corneliana, dentre eles Edward A. Riggio, um dos tradutores de *Fronteira* para o inglês. No *Afterword* que escreve para a edição americana, lançada pela Franklin Publishing Company, Riggio realça este aspecto: “Again in this climatic moment, *Threshold* follows the course of the Gothic novel” (RIGGIO, 1975, pp. 94-95). Luiz Costa Lima sugere também essa filiação, em passagem excluída da reedição de sua obra sobre Cornelio: “Se formos então adeptos da teoria do desvio, atualmente difundida pelo conhecimento retardado dos formalistas russos, deveremos tomar Cornelio como o raro epígono de alguma corrente precedente — do romance gótico, talvez, misturado a Camilo Castelo Branco” (COSTA LIMA, 1976, p. 56). Apesar das possíveis aproximações, a vinculação ao gótico, em função de uma característica fundamental desse tipo de literatura, que consiste em edificar um mundo aterrorizante, freqüentado por monstros, fantasmas e entidades (efetivamente) sobrenaturais, não parece muito rentável para analisar obras como *Fronteira*, submetidas a outro tipo de *assombração*.

> O fantástico do século XIX, produto refinado do espírito romântico, logo passou para a literatura popular (Poe escrevia para jornais). No século XX, é um uso intelectual (e já não emocional) do fantástico que se impõe: como jogo, ironia, piscadelas, e também como meditação sobre os pesadelos ou os desejos ocultos do homem contemporâneo. (CALVINO, 2009, p. 257)

Os fantasmas cornelianos, como bem observou Murilo Araújo antes do surgimento do Cornelio escritor, habitam o próprio indivíduo, estão dentro dele. Seguindo a percepção de Murilo, e dialogando também com Fausto Cunha, diz Maria Aparecida Santilli:

> O fantástico no romance de Cornelio Penna não se pode confundir com o fantástico do romance de aventuras, porque não provém da peripécia como fato exterior, mas sim dos pavores e incertezas da consciência humana, gerados ou não por ele. É, pois, um romance de angústia, levado ao máximo de tensão, mas de ordem mística, espiritual. Toda a reconstrução de uma época passada, de uma ordem socioeconômica desaparecida, arma, tão só, o suporte para os conflitos que se situam na profundidade, nas camadas mais misteriosas das almas místicas e se transforma em ressonâncias cada vez mais distintas, mais autônomas, nos espíritos torturados. A nebulosidade, o fantástico, são nada mais que decorrência dessa angústia, atmosfera própria dela, e constituem não o ponto negativo do romance corneliano, mas a sua força (SANTILLI, 1964, p. 165).

As afirmações da pesquisadora são precisas, com a ressalva de que os elementos históricos em Cornelio não funcionam, de forma alguma, apenas como pano de fundo para as tensões interiorizadas que se espalham pelas narrativas. Nesse sentido, a influência do espaço na ficção do autor é, inclusive, determinante[38]. A angústia dos personagens se liga, em grande medida, ao ambiente circundante, afundado em depressão e ruína.

O fantástico corneliano acha aderência no intimismo e nessa relação conflituosa com o espaço, instaurando uma atmosfera opressiva que abandona os personagens num universo fraturado entre o sonho e a realidade, entre o físico e o metafísico. “As invenções assombradas” do escritor, longe de serem “truques fáceis” que atingiriam por vezes “o irritante dos romances de fantasmas”, como supôs apressadamente Mário de Andrade (2002), parecem encontrar na introspecção um campo fértil para potencializar e intensificar o estranhamento e o mal-estar de seus personagens, em constante desajuste com o mundo.

[38] Como o afirmou o próprio Cornelio em entrevistas, referindo-se ao impacto definitivo que lhe causara a convivência com Itabira. Não por acaso, *Dois romances de Nico Horta* traz no seu início uma dedicatória incomum: “Dedico este livro à minha melhor amiga: ITABIRA DO MATO DENTRO”.

2.3 **A paisagística corneliana**

> *O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. [...] Logo fica evidente que atrair e repelir não resultam em experiências contrárias. Os termos são contrários. Ao estudarmos a eletricidade ou o magnetismo, podemos falar simetricamente de repulsão e atração. Basta uma mudança de sinais algébricos. Mas as imagens não aceitam idéias tranqüilas, nem sobretudo idéias definitivas. Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens.*
>
> *Gaston Bachelard*

De acordo com Witold Rybczynski (1999), o historiador Johan Huizinga acreditava que a paisagem plana e pacífica da Holanda, repleta de pôlderes e canais e desprovida de caracteres impactantes como montanhas, vales e florestas, era a principal responsável pela simplicidade do caráter holandês. Considerado o contexto do século XVII, tido como a *era de ouro* do país, e lembrando ainda o calvinismo predominante, essa simplicidade teria se manifestado de várias maneiras.

Tratar-se-ia de um povo acostumado a poupar, recusando usualmente grandes gastos, a se vestir com sobriedade, desprezando a elegância e a moda, a optar por cores discretas, privilegiando tons escuros como o preto e o marrom. A mesma ponderação estaria refletida nas casas, distantes das pretensões arquitetônicas inglesas ou francesas e construídas com o uso preferencial de madeira e tijolos em detrimento da pedra, mais afeita a ornamentações elaboradas e também menos indicada para o terreno pantanoso dos Países Baixos. Em função da geografia particular holandesa, as fachadas deveriam acompanhar os terrenos estreitos e as habitações não raro se enfileiravam, tornando habitual a existência de paredes comuns. O interior consistia, sobretudo, em uma sala na frente e outra atrás, sendo a verticalização o único caminho possível para o aumento da propriedade conforme as famílias se tornavam mais prósperas.

A primazia concedida por Huizinga ao espaço é relevante. Tratando-o como elemento decisivo para significar determinado agrupamento humano, o historiador de certa forma subordina a esse espaço a configuração de diversas instâncias da vida holandesa. Em perspectiva mais ampla, poderíamos mesmo pensar numa espécie de relação de dependência em que as ações e os pensamentos dos

indivíduos se vêem condicionados pela atuação de forças que, embora materializadas na paisagem, estão presentes também em níveis abstratos. Nesse sentido, interessa aqui pensar o termo *paisagem* a partir de suas correlações com o humano, ou ainda, como decorrente das interferências do homem no espaço.

O vocábulo, que nasce justamente nos Países Baixos, costuma, no senso comum, ser associado ao ambiente natural, ficando em geral circunscrito às noções de exuberância e beleza. Paul Claval (2004) explica que a palavra *paisagem* surge como designação para uma forma específica de arte que se desenvolve com a utilização das técnicas da perspectiva: a pintura que representa um recorte da natureza, vista a partir de um determinado enquadramento. Ainda que as origens do termo pareçam reforçar ainda mais o significado restrito que lhe é usualmente atribuído, é necessário que se faça desde já uma observação primordial.

Longe de consistir numa reprodução objetiva do espaço, a pintura de paisagem que surge no século XV e que atinge o seu auge no século XVII é, na verdade, também ela, resultado de escolhas feitas subjetivamente. Enquadrar significa emoldurar, colocar dentro dos limites vigiados pela moldura aquilo que se quer que lá esteja ou apenas o que for possível apreender e transformar esteticamente. Em outras palavras, abrange somente parte de um território muito mais vasto, que não poderá nunca ser representado de modo integral. O objeto manipulado artisticamente, seja ele qual for, possui uma retórica própria. Olhá-lo como evidência de uma verdade una e enrijecida é contrariar a sua própria condição de produto estético.

O ambiente holandês desprovido de montanhas e florestas deixa de ser apenas natureza ou espaço natural e se transforma em efetiva paisagem quando sofre as imposições do olhar do observador e passa a ser interpretado e narrado conforme as regras particulares deste. A transformação ocorre também quando o homem intervém fisicamente nesse espaço, construindo canais, diques e represas capazes de manter afastadas as ameaças do Mar do Norte. É a intervenção antrópica, material e imaterial, que edifica a paisagem.

Se estamos lidando com um objeto complexo, será então necessária uma estratégia própria para vasculhá-lo, uma estratégia que passe necessariamente pela perspectiva humana, criando a partir daí todo um sistema de significações. Pergunta Paul Claval: “Não é este o momento de lembrar que a paisagem é criada pelo

observador e que ela depende do ponto de vista que ele escolheu e do enquadramento que ele lhe dá?" (CLAVAL, 2004, p. 48).

Convertidos em paisagens, os espaços podem ser materiais, sólidos, líquidos, fluidos, voláteis, virtuais até. Uma casa, uma rua pavimentada, uma cidade, uma impressão, uma leitura, toda interferência humana é também resultado da ativação de um impulso estético e de um imaginário individual. O artifício permite criar sem limites. Entrando no território da ficção literária, podemos imaginar a natureza ou o ambiente como uma folha em branco e a paisagem como a escrita, a marca textual, a verbalização interferente de uma presença autoral carregada de idiossincrasias e traços culturais.

A literatura lida com insumos que entrelaçam realidades do mundo evidente e do mundo inevidente, congregando aspectos da ordem do histórico, do econômico, do social, mas também do inconsciente, do onírico, do fantasmático. A paisagem pode ser muito bem delineada ou estar apenas sugerida, insinuada. Pode ter contornos nítidos ou se apresentar de forma indistinta, obscura, sendo construída vagarosamente a partir das pistas e dos componentes oferecidos pelo escritor, que pode optar por fazê-lo com parcimônia e irregularidade.

Fronteira é um livro que recusa a realidade chapada. Ainda que recupere e utilize ingredientes sociais e históricos, Cornelio Penna dá a esse material um tratamento diverso, manipulando-o de modo a quase desfigurá-lo. O cenário mineiro do romance é superlativo e simboliza, na verdade, qualquer cenário de ruína e decadência. Mais do que expor uma realidade específica, a narrativa, com pertinência e modernidade, produz uma metáfora dos espaços atrofiados. Sob o desenho aparente da superfície, o texto faz viver um subterrâneo que se insinua e manifesta de diversas maneiras, um subterrâneo inquietante que acaba mesmo por se constituir no núcleo do romance. Essa configuração estrutural permite o surgimento de leituras alternativas, que escapam à ordem monolítica e autoritária de um real que se pretende absoluto e auto-evidente.

A ficção corneliana se oferece à abordagem especulativa. Trata-se de um romance que desenha uma paisagem autônoma e submetida a uma lógica própria, que se afasta das categorias objetivas pela via do nebuloso, do incomum, do complexo. Os espaços da narrativa estão permanentemente entrecortados por contradições e marcas subjetivas. Nesse contexto, fica abandonada em definitivo

qualquer expectativa de literatura como instrumento produtor de verdades totalitárias e de certezas inabaláveis. Predomina a lacuna, a inexplicabilidade.

A dinâmica de *Fronteira*, delineada a partir de uma insistente aporia, evidencia a impossibilidade da obtenção de respostas conclusivas. É o indivíduo confrontando os seus medos e a própria existência, saindo desse embate lacerado por dúvidas que não é capaz de dissipar. Estando os personagens cornelianos mobilizados e formatados em função do espaço, o literário encontra para si um modo privilegiado de representação, procurando, pelo intimismo, explorar a problemática humana no que ela tem de insolúvel e perturbadora. Existem vários campos de força presentes, que se entreolham e por vezes se esbarram.

Cornelio organiza esteticamente o espaço por onde transitam seus personagens. Ainda que remeta a um lugar dotado de historicidade, a paisagem criada pelo autor se apresenta, já nas primeiras linhas do romance, como uma *heterotopia*, conforme o termo de Michel Foucault (2006). A cidade heterotópica que serve de palco para os eventos da narrativa parece estar fora dos mapas usuais, por assim dizer, representando uma espécie de desvio em relação ao mundo conhecido. É uma cidade de sombras e vultos, um espaço fantasmagórico que exala aridez e abandono. É um *outro lugar*, particularizado, desestabilizante, e que se impõe não apenas espacialmente, mas também *espiritualmente*.

Depois de uma longa e exaustiva jornada a cavalo, relembra o narrador sem nome a sua entrada no espaço igualmente anônimo:

> Parece-me que entrei nesta cidade furtivamente, como alguém que volta da prisão para o país natal. As montanhas negras, escorrendo chuva, apagadas pelo denso nevoeiro que sobe da terra, calçada de ferro e também negra, caminham aos meus olhos, lentamente, como em sonho sufocante. [...] O vale de pedra, nu de árvores, engolfa-se na noite, ameaçador. Nenhuma ambição dava vida àquele lugar de mistério. [...] Depois, a estrada longa, os ramos curvam-se para me fustigar o rosto, movidos por silenciosa hostilidade. Depois, uma ladeira rude, chapinhando de lama, entre pedras soltas, que rolam para os lados, com surdo rumor. E a caminhada continua, horas intermináveis, sobe e desce, sobe e desce, quero chegar, não quero chegar... Duas enfiadas de casinhas que se ajustam, comprimindo-se cada vez mais, arrimam as paredes arruinadas umas às outras, com indizível desânimo. As janelas batem e rangem, abrindo-se e mostrando-me, a espaços, o seu interior cheio de miséria e de sombras fugidias. 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. Vultos sombrios se aproximam, vêm ao meu encontro, e o animal aperta os passos incertos, ferido pelo chicote. (PENNA, 1958, pp. 9-10)

A atmosfera onírica e o tom umbroso da descrição provocam de imediato um embaçamento de fronteiras. Em tom *fantástico*, a passagem sugere uma ruptura na

ordem do familiar, insinuando uma entrada num mundo diverso. É “um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasmas: [...] é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado” (FOUCAULT, 2006, p. 413). Trata-se de um território movediço, onde parece possível oscilar entre a solidez da realidade concreta e a flacidez de um outro nível de realidade, mais fluido, caracterizado pelo pesadelo e pela loucura.

Chama atenção o contraste que advém da sensação do personagem de voltar “da prisão” para um “país natal” que, na verdade, não se mostra em nada acolhedor e receptivo. Pelo contrário, derrama repelência e inospitalidade com seu “vale de pedra ameaçador” e seus ramos que se voltam para açoitar a face do viajante, “movidos por silenciosa hostilidade”. O retorno àquele lugar se dá em ritmo de “sonho sufocante”, que faz o narrador vacilar entre querer chegar e não querer chegar. O trecho citado, extraído do capítulo inicial do romance, dá o tom que vai prevalecer nas relações entre homem e espaço ao longo de toda a narrativa[39].

A claustrofobia que se verifica na ficção corneliana está entranhada na própria paisagem, estendendo-se dela aos indivíduos. Em vez de projetar no espaço a sua inquietude, o sujeito vê os seus tormentos serem desencadeados pela impossibilidade de figurar nesse espaço de modo concorde.

O romance apresenta um sentimento constante de repulsa em relação aos personagens, que, inseridos na paisagem envenenada, não conhecem destino diferente da degeneração. Em *Fronteira*, não é o indivíduo que governa as configurações espaciais. Ele está submetido a elas, é rejeitado e modificado por elas. Eterno *estrangeiro*, não é capaz de estabelecer com o espaço qualquer relação minimamente estável de confiança e intimidade.

Na paisagem corneliana, o humano está deslocado e não é bem-vindo. Funciona aí uma lógica quase determinista, desprovida, contudo, do totalitarismo da causalidade e dos perigos que acompanham todo sistema tido por linear, o que, no

[39] Trata-se de uma aspecto comum a toda a obra corneliana. O elemento humano, em Cornelio, não tem qualquer primazia sobre o lugar em que procura se inserir. Nem a paisagem natural oferece alento ao indivíduo atormentado. Ela é igualmente sufocante, ameaçadora, aterrorizante na sua repulsa, conforme se vê no trecho que se segue, extraído de *A menina morta*: “Mas sem ser chamada, sem que ninguém ousasse invocá-la, veio logo a mata invasora, sempre pronta a tudo devorar, a zombar dos esforços do homem, e foi em verdadeiro túnel crepuscular de verdura que o rápido veículo entrou, sempre em veloz disparada. Andaram ainda bastante tempo sob a penumbra das árvores entrelaçadas por sobre o caminho, que de lá do alto deixavam cair grandes cortinas franjadas de parasitas e cipós aos balanços no ar, e ameaçavam fechar a passagem” (PENNA, 1958, p. 888).

caso de Cornelio, entraria em choque, inclusive, com as inúmeras fissuras que atravessam o texto.

São freqüentes na narrativa a inconstância, o mal-estar e, sobretudo, os embates do indivíduo consigo próprio. O sujeito vive imerso na experiência da solidão e da incomunicabilidade e em profundo desajuste com o mundo. Também a aproximação com o outro se dá de forma parcial, nunca se consuma. A plenitude não é uma hipótese viável.

Não havendo comunhão possível, o que existe é desvio, afastamento. E um invariável aprisionamento do indivíduo na escuridão de si próprio:

> Percorro quartos e salas, ruas e praças, cidades, campos e montanhas, e encontro unicamente com pequenos remorsos ou mesquinhas dores e preocupações que tinham ficado esquecidas nos seus recantos, nas suas paredes, em um detalhe de suas pinturas, numa pedra do seu calçamento, ou na paisagem que, de repente, volta à minha memória, e se enquadra em uma inquietação vaga, que ainda persistia, mas cuja origem já não sabia mais. (PENNA, 1958, p. 121)

A ficção corneliana está profundamente ancorada na construção psicológica de seus personagens, que sofre a interferência direta do espaço. As casas, com suas "paredes arruinadas" e seu "interior cheio de miséria", se impõem sobre os indivíduos, instaurando uma atmosfera asfixiante e inelutável[40].

Nesse sentido, também (e principalmente) o casarão de Maria Santa está embebido de valores psíquicos:

> Que segredo guardariam aqueles móveis velhos e cansados? Aproximei-me do leito, e contemplei-o com olhar suspeitoso. Colchões e travesseiros, enormes, levemente

[40] Também aqui vale destacar que se trata de um elemento comum a todos os romances de Cornelio. As casas não servem de abrigo, não funcionam como esfera de proteção e imunidade, pois que sepultadoras da vitalidade humana e instauradoras de um insulamento perpétuo. Assim é que, em *Repouso*, o reencontro do personagem Urbano com a casa em que vivera no passado, repetindo, aliás, a exemplo de *Fronteira*, a dinâmica cíclica de saída para a capital e retorno ao interior decadente, passa com rapidez da excitação inicial a um estado de angústia precipitado pela atmosfera ruinosa do ambiente, sentimento reforçado ainda pela passagem do tempo e pela sensação de abandono. A disposição de Urbano se modifica a partir do contato com um espaço que, paradoxalmente, lhe é familiar e hostil. Ou ainda, um espaço que lhe deveria ser familiar, mas que adquire, em poucos instantes, uma configuração estranha e nada acolhedora, dando-lhe mesmo a impressão de estar sendo transportado para "fora do mundo". Nem o calor das memórias é suficiente para atenuar o desconforto imposto pelo lugar: "[...] Agora tudo parecia ainda mais velho e cansado, e Urbano tinha a impressão de que era uma imperceptível camada de pó o aveludado que sentia sob os seus dedos, quando tocava nos móveis e nas portas. As paredes já não tinham a mesma cor, e eram agora de um branco de giz. Pareciam pintadas de novo, mas, em muitos lugares, o mofo reabria os seus desenhos, e ele, ao vê-los, não compreendia como sua garganta fora tomada pela secura do ar, e suas narinas se dilatavam para poder respirar melhor. O sol, que entrou com ele na sala, traçou a sua sombra com nitidez, e recortou-a com faixas de ouro vivo e revoluteante, mas não conseguiu aquecer a esquisita frialdade que reinava na sala silenciosa. E foi só frio e sequidão que receberam Urbano, quando percorreu o aposento. [...] Devia estar sozinho e fechado entre aquelas paredes muito altas, e pareceu-lhe estar muito longe, fora do mundo. Tudo se aconchegava e se revestia da solenidade triste dos lugares desertados, e até o ar imóvel se recusava a trazer qualquer som que viesse perturbar o silêncio de morte da casa." (PENNA, 1958, pp. 468-469)

> cobertos de poeira, estavam em ordem, com o pano desbotado pelo tempo. Mas pouco a pouco, diante de meus olhos dilatados pela atenção, as suas flores, de um vermelho longínquo, começaram a se mover, aumentaram e espraiaram-se, ora juntando-se em desenhos esquisitos, ora separando-se, em fuga rápida, e se escondiam nos grandes rebordos do espaldar. (PENNA, 1958, pp. 59-60)

É no espaço fechado do casarão, território em que se desenrolam os principais eventos da narrativa, que estão confinadas Maria e a sua *santidade*. Inicialmente lacrado como um *cofre*, ambiente de escuridão e mistério mantido em total isolamento do mundo exterior, esse casarão vai se converter, na parte final do romance, que se passa durante a Semana Santa, num espaço semi-aberto à curiosidade dos habitantes locais, que podem transitar pelos aposentos como se estivessem num templo, adorando o *corpo-imagem* de Maria que se oferece à materialização de uma fé mórbida e inexplicável. O período da festa religiosa suspende o tempo comum da narrativa, instaurando leis especiais e também uma outra temporalidade.

É dentro dos limites do casarão que têm lugar as aproximações entre os principais personagens do livro, ou ainda, as pseudo-aproximações, pois que apenas esboçadas, sucumbidas diante da força inexorável do interdito: “Em um movimento maquinal ela me enlaçou, e, sem uma palavra, sem volúpia, num pobre gesto, senti passar de novo, sobre nós, a fatalidade” (PENNA, 1958, p. 66). Trata-se de um espaço atravessado pela religiosidade e pela culpa, fato que interfere diretamente na organização de mundo do romance e nas relações entre os personagens.

A religiosidade em *Fronteira* é, em parte, apenas ornamental, instaurada de fora para dentro e considerada em suas correlações com outros aspectos da vida social. Há na narrativa, porém, uma predominância de sugestões e experiências místicas que criam um interessante contraste com as circunstâncias históricas do período em que se passa a história de Maria Santa. O século XIX, sobretudo em sua segunda metade, foi um século caracterizado pelo esvaziamento dos espaços sagrados e pelo enfraquecimento da religiosidade diante do espraiamento dos ideais materialistas e científicos. O processo de laicização do Estado e da sociedade, que se fez com forte ímpeto também no Brasil, desloca o elemento espiritual e coloca em primeiro plano as práticas leigas.

Ao ignorar a opulência e a abundância dos avanços tecnológicos e industriais, optando pela escassez e por um intimismo encharcado de questionamentos

espirituais e existenciais, Cornelio de certa forma problematiza a questão. Não por acaso a linha mestra do romance é a *santidade* de Maria Santa, eixo em torno do qual emergem os conflitos e as espacializações no romance.

A crise humana em *Fronteira* se vincula indissoluvelmente a uma crise de interação espacial, um *estar-no-mundo* que significa, em última instância, um *não-estar-em-lugar-nenhum*, ou ainda, um *não-pertencer-a-lugar-nenhum*. Esse é o enquadramento formatado pelo escritor. A paisagem corneliana está atravessada por um mal-estar que nos diz de modo extremo sobre a impossibilidade de figurar harmonicamente num espaço que transpira hostilidade e desamparo.

2.4 **Civilização e apodrecimento**

Pertencemos a uma época cuja civilização corre o perigo de ser destruída pelos meios da civilização.

Friedrich Nietzsche

While civilization has been improving our houses, it has not equally improved the men who are to inhabit them. It has created palaces, but it was not so easy to create noblemen and kings.

Henry David Thoreau

O mundo apodreceu, envenenou-se de civilização...

Cornelio Penna

El mundo no es otra cosa que la indiferente máquina del devenir, que se mueve imperturbablemente en sí misma, inaccesible a razón de ser y sentido algunos. [...] Lo que realmente significa la globalización terrestre aparece cuando se reconoce en ella la historia de una enajenación político-espacial que parece ser indispensable para los vencedores, insoportable para los perdedores e inevitable para todos.

Peter Sloterdijk

A natureza em transformação é um marcador importante em *Fronteira*. A ambiência do romance, fixada numa decadente e melancólica cidade de interior, por si só já evidencia a necessidade de olhar para um espaço que sofre a interferência dos mecanismos modernos de intervenção antrópica. Estamos no século XIX e o progresso material segue o seu curso, extraindo impetuosamente o que lhe convém e deixando para trás uma herança sob muitos aspectos desoladora e pouco propícia à permanência humana.

As montanhas que integram a paisagem mineira[41] do livro carregam as marcas indeléveis do seu passado exploratório. A mesma geografia que um dia serviu de fronteira natural contra os usurpadores ávidos de riquezas acaba por fim vencida, tendo de se conformar à presença patogênica do homem. A natureza, não

[41] Em entrevista concedida em 1948, diz Cornelio: “Como lhe contei, meus pais foram para Itabira do Mato Dentro e eu estive lá um ano. Mais tarde, em 1917, fui assistir à morte da minha avó paterna [...] Depois, em 1937 e 1939, lá voltei por três ou quatro dias. Mas a vida da cidade, o espírito belo e sombrio de seus habitantes, as histórias de impressionante força de caráter, de invencível coragem no drama que tudo lá representa, tinham ficado gravadas em meu cérebro e em meu coração de tal forma, toda minha vida, que só pude me libertar de sua obsessão escrevendo. [...] Assim foi que escrevi *Fronteira*, que consegui publicar em 1935, e que representou para mim apenas um desabafo, uma confidência, ou melhor, uma confissão pública, a compreensão de Itabira” (PENNA, 1958, pp. LXI-LXII).

dispondo dos mecanismos imunológicos necessários, pouco a pouco sucumbe diante da marcha disfórica que avança em ritmo metastático. Em certo sentido, *Fronteira* é uma leitura do aspecto dilapidador da civilização:

> As montanhas correm agora, lá fora, umas atrás das outras, hostis e espectrais, desertas de vontades novas que as humanizem, esquecidas já dos antigos homens lendários que as povoaram e dominaram.
> Carregam nos seus dorsos poderosos as pequenas cidades decadentes, como uma doença aviltante e tenaz, que se aninhou para sempre em suas dobras. Não podendo matá-las de todo ou arrancá-las de si e vencer, elas resignam-se e as ocultam com sua vegetação escura e densa, que lhes serve de coberta, e resguardam o seu sonho imperial de ferro e ouro. (PENNA, 1958, p. 16)

Com a abertura de rotas de entrada para o interior do país, surgem viajantes de várias partes, todos motivados pelo mesmo objetivo resplandecente e com o imaginário aguçado por relatos míticos acerca das riquezas minerais da região. Para isso contribui também a imensidão de uma topografia misteriosa, alimentada por antigas lendas indígenas e superstições. Rapidamente se desenvolvem povoados, arraiais e vilarejos que se imiscuem em meio a terras e rios até então inconspurcados:

> Enquanto ele se afastava, pus-me a pensar na região dos rios fabulosos, cujas águas amarelas arrastam lentamente ouro e diamantes, envoltos em lodo e lama, e escachoam de encontro a rochedos incrustados de granadas, crisólitos e berilos. Na rua, por entre o lajedo, na areia negra que ficara das chuvas, brilhava o ouro transbordado dos rios, e tive a sensação entontecedora de viver em um gigantesco escrínio fechado (PENNA, 1958, p. 69).

Acompanhando esse contingente humano estão altares, imagens, oratórios e todo um aparato devocional, físico e metafísico, trazido de longe para também habitar e se entranhar nesse território. Funda-se aí uma tradição religiosa que atravessa os séculos e se firma como um componente indissociável da fisionomia mineira. Ricos e pobres, todos ostentam os símbolos da sua devoção, seja em singelos altares de madeira ou em espaços mais sofisticados, como capelas e igrejas.

O ferro e o ouro fundam um tipo específico de ocupação e ajudam a esculpir o legado econômico desses cantões. Se, por um lado, a exploração permite algum alinhamento com as obrigações materiais do capital, financiando a sociedade local e mesmo as bases políticas da nação, e alimentando, é claro, o apetite incontrolável dos homens de Deus, por outro, o rápido esgotamento imprime no ambiente natural

as sua conseqüências, cicatrizes que se *aninham para sempre nas dobras* do cenário montanhoso.

A convergência da riqueza abundante com a religiosidade assídua molda as relações de poder e se faz presente no romance, materializada na figura autoritária e influente de Tia Emiliana, cuja prosperidade se insinua em diversos momentos:

> — Ela veio da Serra do Grão Mogol, onde os rios carregam pedras preciosas, e de lá trouxe duas canastrinhas de couro, com muitas tachas amarelas. E estão cheias de gemas de alto valor. [...] Dona Emiliana não gosta, e proíbe que se fale nisso; todos fingem ignorar a sua riqueza. Mas não é sem razão que todas as Irmandades a procuram, e ela é coadjutora ou presidente de todas, quando não é a protetora de honra. (PENNA, 1958, pp. 62-63)

As referências à presença de exploradores na região são freqüentes ao longo do livro: “Leio, em minha memória preguiçosa, um grande cartaz com dizeres em inglês e que aparece de surpresa na escuridão, indicando a entrada das minas de ouro abandonadas” (PENNA, 1958, p. 9). Ambientado na região hoje conhecida como Quadrilátero Ferrífero, o romance, ainda que costurado de maneira insólita e valorizando a lacuna, consegue expor os contornos socioeconômicos desse espaço: “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” (PENNA, 1958, p. 38).

Estamos falando de dois aspectos fortemente operativos (e opressivos) no romance: a expansão exploratória, representada pela mineração, ou melhor, por seus rastros e restos, e a religiosidade. Sobre esta, vale lembrar a ativação do estatuto da escravidão negra, que desloca para a área um vasto contingente africano, com crenças e tradições que se alojam nas margens deixadas pelo catolicismo predominante: “A um canto, a mucama negra, sentada na terra, entre amigas também negras e de lenço à cabeça, parecia celebrar uma cerimônia tranqüila de sua religião primitiva e confusa” (PENNA, 1958, p. 74). A descrição do narrador instaura um tensionamento que evidencia o caráter subalterno e *excêntrico* de uma expressão cultural diversa, expondo a hierarquização dos valores religiosos que habitam o lugar. Além disso, dá testemunho da manutenção de uma ordenação familiar que escapa incólume à Abolição da Escravatura.

A respeito da escravidão, é importante mencionar que se trata de um elemento presente nos quatro livros do autor, sobretudo em *A menina morta*[42]. Em *Fronteira*, este aspecto está espalhado pela narrativa, comparecendo com destaque no capítulo XLVII:

> À meia encosta ficava a Casa dos Bexiguentos, cuja metade caía em ruínas. Lembrei com que medo a olhava, lá embaixo, lá de longe, no vale. Corriam velhos contos sobre ela. Os escravos, que a edificaram, trabalhavam dia e noite, espancados pelos longos chicotes de pontas de ferro dos feitores, e o sangue que corria de suas feridas misturava-se ao cimento e ao reboco, em grandes golfadas. A minha imaginação infantil fazia-me ver nas manchas sombrias das paredes enormes placas coaguladas, ainda sangrentas, e a chuva a escorrer em gotas múltiplas e apressadas, tomava tons avermelhados, e formavam pequenos regatos que iam apodrecer, depois, lentamente, por dias e dias, nos charcos vizinhos, miraculosamente conservados naquelas alturas, na terra negra, semeada de grandes pedras de dorso encrespado e esmaltado de malacacheta" (PENNA, 1958, p. 90)

O escravismo, ou melhor, o seu resquício, é um dos componentes que se integram ao painel sócio-histórico do romance e consiste também numa dos muitas pontas do processo civilizatório, sobretudo quando pensado em paralelo com as formas modernas de colonialismo. A civilização encontra em Cornelio um de seus críticos. A cidade ruinosa que vemos descrita em *Fronteira* se incompatibiliza com a noção de modernidade que nos vem à mente quando pensamos no final do século XIX. O ritmo frouxo e moroso de uma existência sem maiores expectativas, fechada em si mesma, alheia a exterioridades, se opõe de forma veemente a outro, mais frenético e convulsivo, que nos centros urbanizados se faz sentir de modo cada vez mais vigoroso.

Essa tensão está representada numa passagem sintomática do capítulo XXXV, em que Maria Santa diz ao narrador ser "uma tolice" o pensar que só nas grandes cidades a vida é possível. Para ela, tanto isso não é verdade que "ainda não morrera de aborrecimento ou da sua incurável falta do que fazer". As linhas seguintes remetem às ocasiões em que o narrador lia para Maria, "às ocultas de Tia Emiliana", uma velha edição do *Paraíso Perdido*, de Milton, com a capa de couro "toda comida" pelos cupins que "devoram lentamente a cidade do Rio de Janeiro". O

[42] Luiz Costa Lima opõe *A menina morta* a *Casa grande & senzala*, ressaltando que Cornelio oferece "um contramito ao mito, criado por Gilberto Freyre, da confraternização entre as raças" (COSTA LIMA, 2005, p. 16). O crítico chama atenção também para o passo dado pelo texto corneliano, que, se distanciando do expediente usual de partir de um "ficcional domesticado pela história", envereda por um caminho extremo quando resolve explorar o sentimento de pânico que se apossa dos escravos que ganham a liberdade.

livro escolhido para compor a cena, em função do título, não é, naturalmente, ocasional.

Ao relacionar o Rio com a imagem de um paraíso em ruínas, o texto fornece indícios de um posicionamento preocupado com as investidas da civilização contra os ambientes naturais, cada vez mais modificados pela presença da moderna máquina humana. Sob a metáfora de um livro tragado com voracidade pela fúria devoradora dos cupins, o espaço *civilizado* se mostra também um espaço debilitado, decadente, em processo contínuo de desfazimento e putrefação. Ao fim e ao cabo, mesmo na esfera urbana, é a interferência nociva do homem o que caracteriza o decaimento e a degradação. Degradação, aliás, que se verifica em vários níveis. Esse estado de coisas nos permite ver na ficção de Cornelio pontos de aproximação com outros discursos críticos da modernidade, sobretudo aqueles que têm no pensamento de Jean-Jacques Rousseau um de seus pilares. A este respeito, vale a pena abrir espaço para algumas reflexões.

Em geral, as interpretações sobre a era moderna privilegiam a *razão* como o elemento de fato transgressor em relação a toda uma conjuntura que vai sendo gradativamente apagada e deixada para trás. De acordo com esse modo de ler, o século XVIII, conhecido não por acaso como o Século das Luzes, vê a instauração da racionalidade como principal elemento de ruptura com um mundo que ainda guardava muitos resquícios metafísicos. Por outro lado, esse período, que assiste à ocorrência de fenômenos sociais determinantes como a Revolução Americana (1776) e a Revolução Francesa (1789), testemunha também o impacto causado por avanços científicos e tecnológicos que vão alterando o ritmo e o modo de vida a passos largos. Em outras palavras: o homem e a sua técnica assumem o controle em definitivo, destituindo Deus do posto principal.

Num mundo que se afasta do natural e que se vê cada vez mais dependente de estímulos artificiais, num cenário em que o isolamento dos pequenos grupos rurais vai cada vez mais cedendo espaço à aglomeração humana dos centros urbanos, não parece razoável conceber o sujeito como estando submetido a alguma espécie de proteção divina, envolvido por algum tipo de invólucro imunizante. A história pertence ao homem, é escrita por ele e somente a sua racionalidade pode dar conta de explicá-la satisfatoriamente. A era moderna passa a ser analisada e criticada por seus próprios protagonistas, os únicos habilitados para a tarefa. Essa nova realidade, antropocêntrica, que requer autonomia e liberdade em vez de

submissão e obediência, vai questionar a autoridade e buscar um afastamento da tradição.

Talvez possamos, no entanto, retroceder um pouco mais e pensar que, já a partir do século XVI, com o processo de mapeamento e conquista do globo sendo levado a efeito através do uso de novas tecnologias de mobilidade e por meio de uma postura mais agressiva e insubmissa do homem em relação ao espaço, vai ficando evidenciado o esboço de uma realidade transgredida que se transforma e reconfigura de modo profundo. A busca por territórios ainda não conhecidos, a possibilidade da criação de grandes impérios com a *descoberta* de terras distantes e anônimas, sem dono, à espera de quem se disponha a desenhar suas fronteiras, são aspectos que não apenas marcam a transição do mundo medieval para o moderno, como também assinalam a mudança de um enfoque localista para outro mais amplo, que passa a ter o próprio planeta como palco de acontecimentos e disputas.

Nesse sentido, se considerarmos a centralidade concedida à razão como fenômeno desencadeador da ruptura efetiva com as velhas estruturas, muitas delas de inspiração religiosa, ensejando a materialização de uma ordem política e social diversa e também de uma nova fase na história das idéias, isso talvez seja conseqüência de mudanças iniciadas algum tempo antes. Vista por esse prisma, a modernidade, época de sucessivas descentralizações, teria na mobilidade e na racionalidade dois aspectos complementares.

As reflexões desenvolvidas pelo pensamento iluminista reagem criticamente a esse momento anterior da história moderna. As estruturas coloniais se espalham pelos pontos mais remotos do planeta e impõem transformações a culturas antes isoladas. Se esse isolamento era favorecido, na pré-modernidade, por limitações no deslocamento físico, com o aperfeiçoamento contínuo das tecnologias de mobilidade e a conseqüente manipulação do tempo, os espaços se reduzem e os encontros culturais se tornam mais intensos. O *outro*, que era visto anteriormente apenas sob uma perspectiva negativa, e contra quem eram acionados diversos mecanismos de apagamento e destruição[43], passa agora, no contexto iluminista, a ser confrontado

[43] Conforme explica Zygmunt Bauman (2001), lembrando Claude Lévi-Strauss, apenas duas estratégias foram historicamente adotadas pelo homem quando diante da tarefa de lidar com estranhos: a *antropoêmica* e a *antropofágica*. Enquanto a segunda consiste na anulação da alteridade, a primeira se volta para a aniquilação mesma do outro. A conduta êmica exige que se previna o contato físico, o diálogo, a interação, e tem como variantes o encarceramento, a deportação, a segregação, o acesso seletivo a espaços e, como formas mais extremas, o assassinato e a destruição.

positivamente com o europeu, servindo de parâmetro para que se possa determinar a extensão dos danos causados pelo processo civilizatório. Essa nova percepção da *alteridade*, que se desenvolve a partir dos contatos do branco *civilizado* com os povos *selvagens* que se espalham pelos territórios ultramarinos adquiridos durante a expansão imperialista, desemboca numa valorização do individualismo, passando a coletividade a ser compreendida como fonte de muitos dos males humanos.

Rousseau vê a civilização como motivadora de uma alienação do sujeito em relação a si mesmo. Seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*, de 1754, é um texto fundamental para a compreensão de tudo daquilo que, a seu ver, degrada o viver em grandes agrupamentos. Para Rousseau, o homem, na medida em que torna mais sofisticada e complexa a vida coletiva, não consegue evitar a perda das qualidades mais básicas e fundamentais do ser. Impactado pela evolução tecnológica, que passa a definir cada vez mais a configuração das sociedades, e que funciona também como verdadeira linha divisória entre presente e passado, o filósofo toma a vida natural como referência para analisar as perdas que sofre o homem artificializado:

> [...] A maioria de nossos males é obra nossa e [...] teríamos evitado quase todos se tivéssemos conservado a maneira simples, uniforme e solitária de viver prescrita pela natureza. Se ela nos ensinou a sermos sãos, ouso quase assegurar que o estado de reflexão é um estado contrário à natureza e que o homem que medita é um animal depravado. Quando se pensa na constituição dos selvagens, pelo menos daqueles que não estragamos com nossos licores fortes, quando se sabe que eles quase não conhecem outras doenças senão as feridas e a velhice, fica-se bastante inclinado a crer que com facilidade se faria a história das doenças humanas seguindo a das sociedades civis. (ROUSSEAU, 1991, p. 241)

A civilização, para Rousseau, é uma espécie de enfermidade que causa deformações no corpo social. Para ele, a *desigualdade entre os homens*, um dos sintomas desse mal, se define a partir da propriedade privada, que se torna privilégio de poucos em detrimento da maioria. Concebendo dois tipos de desigualdade, uma natural ou física e outra moral ou política, o filósofo ressalta desde logo que a última depende de convenções estabelecidas e autorizadas pelo homem, sendo, portanto, o próprio ser humano o responsável pela existência e manutenção desse tipo de desordem. Buscando uma trajetória alternativa ao cristianismo, desloca os valores religiosos, deixando bem marcada a prevalência da razão humana como elemento fundamental para o entendimento e a interpretação dos fatos sociais.

O fluxo incontinente e a demanda por horizontes cada vez mais largos acabam por provocar um movimento inverso, um retorno do indivíduo para dentro de si. Aventurando-se na exterioridade e tendo de lidar com a imensidão dos espaços, o sujeito racional se descobre abandonado a si mesmo. Nesse momento de individuação exacerbada e afastamento da imunidade divina, que coincide com a sedimentação dos estados nacionais e com diversas crises coletivas, é preciso descobrir mecanismos capazes de refrear o ímpeto mecanizante do moderno.

Nesse contexto, o sentimento de solidão representa uma possibilidade de restituir o homem ao estado de natureza. É uma experiência de ruptura necessária à recuperação do equilíbrio e do bem-estar. Diante da vertigem provocada pelo abundante e excessivo, há uma demanda pelo retorno à *simplicidade* da vida natural, afastada dos produtos da indústria humana[44]. Rousseau percebe os processos tecnológicos e industriais como impulsionadores de uma nova consciência em relação ao espaço natural. Esse espaço, historicamente um obstáculo a ser vencido e domesticado a fim de tornar possível o progresso, começa a ser visto como uma espécie de refúgio. A solidão é necessária para pensar sobre si mesmo e a respeito das relações do homem com o espaço que o circunda. O isolamento e o contato com a natureza instauram uma nova temporalidade, que valoriza o silêncio, a escassez. É, de certa forma, do ponto de vista do progresso tecnológico, uma busca por imobilidade na era da mobilidade.

Considerando a relevância das tecnologias de transporte e de comunicação na era moderna, chama atenção o papel desempenhado pelo imobilismo e pela incomunicabilidade em *Fronteira*. A própria opção de Cornelio de situar a narrativa no final do século anterior já denota uma tomada de posição em relação à modernidade. Adota a escassez de forma deliberada e programática e ignora os marcadores usuais, priorizando uma misteriosa paisagem interiorana, povoada de névoas, montanhas e elementos religiosos. Cornelio parece também buscar um caminho que conduza ao reencontro com a natureza, com a diferença de que, em sua obra, não há uma harmonização entre espaço e indivíduo. Esse reencontro não

[44] As influências do pensamento *rousseauniano* se fazem sentir no projeto transcendentalista, de que participam autores como Henry David Thoreau e Ralph Waldo Emerson. Para eles, é necessária uma interiorização do indivíduo e também uma reaproximação com a natureza. Na experiência da solitude, o sujeito deve refletir sobre si próprio e afastar-se das mazelas da sociedade. De Emerson, por exemplo, veja-se o trecho que se segue, extraído de *Nature* (1836): “To go into solitude, a man needs to retire as much from his chamber as from society. I am not solitary whilst I read and write, though nobody is with me. But if a man would be alone, let him look at the stars. The rays that come from those heavenly worlds will separate between him and what he touches” (EMERSON, 2008, pp. 3-4).

indica qualquer possibilidade de *purificação* ou renascimento. Pelo contrário, a natureza, já lacerada pelas vicissitudes históricas que lhe foram impostas, parece rejeitar a presença humana:

> Não ouve a maldição que parte de cada uma dessas montanhas desoladas, não se arrepia diante da ameaça que vive em cada um desses vales, que se fecham, bruscamente, depois de nossa passagem; o ódio de suas árvores, o desprezo de suas águas envenenadas, pesadas como um remédio? (PENNA, 1958, p. 153)

A mesma hostilidade está presente também no casarão adormecido de Maria Santa, que, "com suas salas gigantescas e toscamente construídas", transpirando *rigidez* e *aspereza*, se configura num território de características análogas às do mundo natural que o circunda, irregular, acidentado e inóspito: "Era uma casa feita de acordo com o cenário de montanhas que a cercavam de todos os lados, e não feita para servir de quadro e abrigo para os homens que a tinham construído com suas próprias mãos" (PENNA, 1958, p. 17).

A ambientação interiorana chama atenção também para o caráter intimista do texto. A necessidade de ultrapassar as fronteiras do exógeno, tornando possível também o conhecimento dos processos endógenos, se impõe a partir da percepção de que as superfícies já estão suficientemente mapeadas, saturadas. A estratégia invertida da ficção corneliana, que recusa a expansão e busca o fechamento, opera em dois planos paralelos: o espacial e o humano.

Os protagonistas da modernidade sabem que os novos territórios guardam em seu interior realidades que precisam ser descortinadas e organizadas sistematicamente. É preciso então partir para o que está oculto, velado. Fenômeno semelhante acontece com a psicologia humana, que precisa ser investigada e controlada para, entre outras coisas, tornar o sujeito previsível. A domesticação está na ordem do dia e é fundamental que as coisas possam ser compreendidas em sua totalidade. Vale lembrar, porém, que, na esfera psicológica, a descoberta do subconsciente coloca em desajuste toda uma estrutura de mundo que se supunha passível de domínio absoluto.

O deslocamento do urbano para o rural, a passagem da superfície à profundidade, do objetivo ao subjetivo, do exterior ao interior, tudo isso são aspectos que colocam a literatura corneliana numa posição de contraste em relação aos fluxos acelerados da modernidade. Num estágio em que o transitório e o efêmero

ganham força, o texto de Cornelio reduz a velocidade e elege a paralisia como programa, colocando em pauta a representação daquilo que está destinado a permanecer, o que se dá não raro pela via do fantasmal e dos tormentos da consciência.

Existe também em *Fronteira* o que poderíamos associar a resquícios de uma idealização do selvagem, sendo a presença do homem civilizado vista como sinônimo de degeneração e morte da vida local. A natureza e o indígena, percebidos organicamente, figuram como símbolos legítimos da terra, colocando em lado oposto e em posição desfavorável aquele que *se contaminou com a civilização*, tornado agora incapaz de firmar com o espaço natural uma relação harmônica e confiável. Nesse contexto, é a falta de intimidade com o natural que faz com que ele assuma um caráter ameaçador.

As relações entre homem e espaço no romance estão submetidas ao estatuto da *estrangeiridade*. Uma vez estabelecida a aproximação com os valores da cultura, não mais se torna possível um efetivo retorno ao estado de natureza, que assume a forma de uma realidade grandiosamente distante e aterradora. O que fica é um sentimento de desconforto diante de um universo que irrompe como profanado e destruído por forças exteriores:

> No alto, as montanhas abriram-se em toda a sua pompa, perdendo-se no horizonte enorme. Para qualquer lugar que me voltasse, elas corriam em sua fuga vertiginosa, desapareciam no céu, muito longe, e se confundiam num mesmo azul. 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, ou se recolhiam, pensativas, aos vales cheios de sombra.
> — Vamos embora daqui — murmurei, já depois de ter chegado à quebrada do alto das serras, e bem baixinho, como se temesse que minhas palavras, com seu eco, perturbassem aquele silêncio imenso e inquietante.
> [...]
> — Sinto confusamente emanar de tudo isto como uma gigantesca e contínua vontade de redenção, um apelo milenar de socorro, um pedido enorme de amor, de compreensão e de magia, que nós, como estrangeiros matadores, não podemos ouvir e compreender.
> — Pois olhe — replicou-me o meu companheiro, levantando o busto e fitando-me com irritação — eu me sinto bem aqui e tinha vontade de me atirar ao encontro dessas montanhas, para que elas me recebessem...
> — Tenho inveja dos índios — prossegui — que neste mesmo lugar olharam sem espanto para tudo isto... Eles eram a parte melhor deste todo, e a sua moralidade era uma só, em um grande ritmo e uma grande marcha que destruímos e quebramos pela morte, e pela luxúria, ao passo que, para mim, todo este monstruoso panorama representa apenas um motivo estrangeiro e hostil, que me assusta, que me dá medo pelos seus excessos e pela sua morte trágica. (PENNA, 1958, pp. 94-95)

Cornelio plasma na sua literatura a reinserção do misticismo na auto-análise humana, de certa maneira dialogando com autores como Emerson e Thoreau. A busca por um caminho alternativo ao materialismo pode funcionar como instrumento de combate às imposições científicas e tecnológicas, mas também como mero sinal de desconfiança em relação a certezas resolutas e pouco flexíveis.

Em *Fronteira*, o ambiente natural, testemunha dos movimentos transformadores da expansão colonial, assume uma perspectiva hostil em relação ao agente da sua ocupação, que o manipula e dele se apropria. Da massiva presença do homem e do capital, o que fica é um indissipável ar fantasmal e um definhamento impregnante:

> 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 a cidade se perfilava confusamente nas nuvens baixas que a envolviam, vagamente, ameaçadoras (PENNA, 1958, p. 106).

O painel oferecido pelo narrador ajuda a entender o semblante sombrio desse espaço. Instala-se o imobilismo e a ausência de perspectivas devora qualquer possível resquício de vitalidade. Tudo se restringe aos “comentários sonolentos e habituais” de seus habitantes, que permanecem atados ao cotidiano *congelado* da vida local. Pensar no desenvolvimento das sociedades urbanas complexas, formadas a partir da abundância assegurada pelas possibilidades do moderno, é ser chamado a perceber a radical oposição estabelecida por Cornelio em relação a espaços que se mantêm submersos em profunda estagnação. Trata-se de uma cidade-fantasma, que prossegue flutuando em torno de si mesma num balé sonâmbulo de clausura, afundada em depressão econômica e social.

2.5 **A arquitetura espectral do casarão**

> *[...] O espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória [...] não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas.*
>
> *Gaston Bachelard*

> *Desde el punto de vista inmunológico, habitar es una medida de defensa por la que se delimita un ámbito de bienestar frente a invasores y otros portadores de malestar.*
>
> *Peter Sloterdijk*

Em *Fronteira*, a angústia figura como uma espécie de fenômeno imanente à existência dos personagens, o que significa dizer que está entranhada nos pensamentos e nas (in)ações das criaturas que compõem a paisagem do romance. Não se trata de um sentimento que irrompe vez por outra sob condições específicas e que se dilui mais adiante, mas de algo que se instala na ambiência e passa a conviver permanentemente com todo o resto. Essa presença indissipável, a que poderíamos também chamar inquietude, está fixada não apenas nos indivíduos, mas também no espaço, o que, no texto de Cornelio, remete invariavelmente ao casarão em que vive encerrada Maria Santa.

Atestando a pregnância desse espaço, Luiz Costa Lima (2005) vai dizer que o foco narrativo de *Fronteira* pouco ilumina além do interior da casa. O peso da afirmação pode ser relativizado quando lembramos a relevância que tem no romance o painel montanhoso e a natureza *envenenada* que surgem e ressurgem ao longo de todo o livro. De qualquer maneira, a maior parte dos acontecimentos se desenrola dentro das fronteiras da construção, de onde, aliás, não sai Maria Santa há muitos anos: “[...] Talvez muita gente a julgasse entrevada, pois além das janelas do grande edifício não se abrirem nunca, as negras contavam às suas comadres, na saída da missa, que ela passava dias seguidos fechada em seu quarto” (PENNA, 1958, p. 23).

Um primeiro esboço desse ambiente surge logo no capítulo II, com a chegada do narrador ao local. Ao entrar no *seu* quarto, ele é de imediato confrontado pela crueza ameaçadora do cômodo: “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” (PENNA, 1958, p. 11). O abatimento que o narrador detecta no ambiente está também nele mesmo: “O cavado do rosto, o cabelo empastado, a desordem do vestuário, o ar de inconsciência humilhada confundem-me, como se me lançassem em rosto uma verdade que eu quisesse ocultar” (PENNA, 1958, p. 11). O peso do passado parece igualmente se impor, carregando de subjetividade e intimismo o olhar sobre o espaço: “[...] Vejo, no usado dos cantos, o trabalho de muitas mãos que passaram e, no assoalho, a marca de muitos pés que por ele caminharam, talvez alegremente!” (PENNA, 1958, p. 12)

A idéia de habitar evoca de imediato as noções de conforto e bem-estar. E, naturalmente, de intimidade. Pensar no lugar em que se vive é pensar na relação íntima que se estabelece (ou que se espera que se estabeleça) entre sujeito e espaço quando o que está em jogo é a convivência diária no ambiente privado. Entretanto, diferentemente do que poderia supor o senso comum, pode o indivíduo não figurar de modo hegemônico nesta relação, tendo de submeter-se às injunções impostas pelo lugar. Neste caso, ficam dissolvidas a tranqüilidade e a segurança que advêm da soberania do sujeito sobre o espaço, prevalecendo as inevitáveis flutuações aflitivas e o desalento. A casa de Maria Santa, dotada de uma vida muito própria, que dela se desprende para impregnar os indivíduos com as emanações de suas *longas permanências*, ocupa posição de vulto em *Fronteira*, compondo com o mundo exterior a paisagística peculiar forjada por Cornelio.

As outras casas que freqüentam o romance o fazem à distância, integrando-se, porém, ao quadro geral de paralisia e ruína em que está contida a cidade: “Casas berrantes de oca, ao lado de paredes alvíssimas, cegas de luz, trepavam em desordem pela rua em forte ladeira” (PENNA, 1958, p. 33). Na passagem abaixo, o narrador, vagueando pelos espaços abertos, descreve as habitações com que cruza:

> Pelas ruas, voltava a cabeça de repente, de um lado para outro, e para trás, com um arrepio, para surpreender o pobre mistério daquelas casas tão claras na aparência, com suas fachadas silenciosas, pintadas de branco e de oca, algumas divertidas, com o telhado posto de través, como o chapéu de um ébrio, outras sombrias, patibulares, com a boca enorme e desdentada, caída nos cantos, e outras ainda, a espiar, meio escondida, com seu olho tímido, atrás das vizinhas gordas e acachapadas. Tinha ímpetos de conhecer o que se passava nelas, e certamente o

> conseguiria, se saltasse de repente sobre qualquer daquelas venezianas, remendadas com panos hediondos, e as abrisse violentamente... E para quê? Para ver rostos impassíveis, indiferentes... (PENNA, 1958, pp. 78-79)

O casarão de Maria está repleto de fronteiras, delimitações físicas e simbólicas que se oferecem ao narrador: “Através da porta ouço o rumor de vozes. [...] São criaturas humanas que nunca vi e que nunca me viram. [...] E devagar, furtivamente, abro a porta para entrar no mundo novo que se acha atrás dela” (PENNA, 1958, p. 13). A atmosfera entorpecente, todavia, instaura com vigor uma inércia que é a síntese da sua própria espacialidade, neutralizando as forças vitais e estendendo aos personagens as mesmas misérias obscuras que *corroem* as estruturas do velho sobrado.

Ao ser tomada pela angústia, a construção se mostra carregada de desabrigo, *estranheza*, comprometendo mesmo a idéia de um habitar apoiado em noções como conforto e familiaridade. Essa angústia é desencadeada em parte pela percepção da finitude do ser, uma consciência de morte despertada pela decadência circundante e pela própria antigüidade das coisas, que carregam nelas mesmas a evidência do que já passou e do que inevitavelmente irá passar. A memória opressiva está gravada no espaço:

> Recuperei minha atenção, adormecida pelo sossego que a envolvera toda, tão “habitual”, tão de acordo com o casarão enorme. Suas salas gigantescas e toscamente construídas eram mobiladas com raros móveis muito grandes, de pau-santo, rígidos e ásperos, e davam a impressão de que os avós de Maria, seus antigos possuidores, levavam uma vida de fantasmas, em pé diante da vida, só se sentando ou recostando, quando doentes, para morrer. (PENNA, 1958, p. 17)

A casa, “de onde tinham saído tantos enterros, tão discutidos e comentados” (PENNA, 1958, p. 23), carrega uma aura tumular, percebida pelos moradores da pequena cidade, que olham com “instintivo respeito a enorme fachada do sobrado” (PENNA, 1958, p. 23). O “aspecto sepulcral”, realçado externamente pelas lajes circundantes que “branquejavam como lousas”, se desenha também na arquitetura interior, e não apenas nas marcas materiais do passado infiltrante, mas também nas imagens fantasmáticas que elas evocam e, sobretudo, no desajuste radical que rege as relações entre os personagens, sempre precárias e frustrantes: “O silêncio que se fizera [...] tornou-se intolerável, e sentíamo-nos como estrangeiros que falam línguas diferentes, reunidos pelo acaso” (PENNA, 1958, p. 71)

Em geral dilacerados, os seres cornelianos conhecem crises em que precisam confrontar os outros e a si mesmos, todos igualmente *estrangeiros*. Aborrecida diante da sua “falta de finalidade”, Maria Santa busca uma “significação”, uma “utilidade”, uma “definição para si própria”, mas é reprimida: “Tia Emiliana afirma que é pecado, é vaidade mundana a minha preocupação de me estudar, de procurar explicações para as minhas *maluquices*” (PENNA, 1958, p. 56).

Inserida numa configuração de mundo em que inexistem harmonia e unicidade, Maria habita um espaço que acaba por inevitavelmente se ressentir desse desequilíbrio, tornando-se ele mesmo hostil e ameaçador. As janelas e as “grossas portadas de madeira antiga”, sempre cerradas, deixando passar “apenas uma luz morna”, cumprem bem a função de manter a cidade à distância e garantir proteção contra as ameaças exteriores. O isolamento impregnante, no entanto, desencadeia a ativação de mecanismos de defesa contra essa realidade opressora, o que se manifesta nas aflições da personagem, que a acompanham a vida inteira: “Não sei se lhe contei que, quando pequena, me desesperava e andava pela casa toda como uma onça na jaula [...] e exclamava para mim mesma, em insistente e angustiosa informação: o que é que eu faço? Que é que eu faço? Pois olhe, [...] ainda hoje sou assim” (PENNA, 1958, p. 55). Marcada por uma patética desolação, Maria ainda assim vislumbra, mesmo que por breves instantes, a possibilidade de abertura de outros caminhos.

A atmosfera introspectiva realça a temporalidade particular que atravessa *Fronteira*, sendo ainda intensificada pelo imobilismo impregnante que perpassa tanto os espaços abertos quanto os domínios do casarão. Prevalece a manutenção obsessiva de valores e coisas, o aprisionamento no passado, a existência enraizada, a repetição de um “pensamento antigo” e espectral que se impõe de forma misteriosa.

É a *estrangeiridade* que rege essa arquitetura de interiores, na qual não é possível interferir:

> Tudo se conservava nos mesmos lugares, há muitos e muitos anos, e não era o amor que talvez tivesse tido aos seus mortos, ou a saudade deles, que mantinham suas lembranças perpetuamente na mesma posição. [...] Não se sabe por que, ninguém podia dar-lhes [aos móveis] outra posição, e tudo se imobilizara em torno dela, prolongando, indefinidamente, as vidas indecisas, obscuras, indiferentes, que os tinham formado e arrumado, e para os quais ela era uma estrangeira distraída, que se deixara ficar entre eles (PENNA, 1958, p. 17).

Embora marcada por condicionantes diversos, a ficção corneliana, no que toca à figura da casa, tem talvez na literatura machadiana uma antecessora. Em textos como “Casa Velha”, conto publicado no periódico *A estação* entre janeiro de 1885 e fevereiro de 1886, a representação dos espaços segue no contrafluxo do objetivismo usual do período, já em plena voga naturalista, evidenciando, pelo contrário, preocupações intimistas. No fragmento abaixo, extraído do conto de Machado, os ecos do passado interferem no tempo presente, transferindo toda a sua carga e atuando sobre o ambiente e os indivíduos. Insinuam também, em certo sentido, uma outra temporalidade, calcada no imobilismo, fenômeno se impõe com força imperiosa aos sentidos do narrador, que trava com o local seu primeiro contato:

> A casa, cujo lugar e direção não é preciso dizer, tinha entre o povo o nome de Casa Velha, e era-o realmente: datava dos fins do outro século. Era uma edificação sólida e vasta, gosto severo, nua de adornos. [...] A verdade é que me sentia tolhido. Casa, hábitos, pessoas davam-me ares de outro tempo, exalavam um cheiro de vida clássica. [...] A casa era uma espécie de vila ou fazenda, onde os dias, ao contrário de um rifão peregrino, pareciam-se uns com os outros; as pessoas eram as mesmas, nada quebrava a uniformidade das cousas, tudo quieto e patriarcal. (ASSIS, 2004, pp. 999-1001)

A relação da casa com os seus habitantes imprime no visitante um sentimento de profanação que é simultaneamente espacial e temporal. Mesmo sozinho num dos cômodos da velha habitação, sente-se oprimido pela presença do espaço a observá-lo, ficando acanhado com a possibilidade de conhecer-lhe indevidamente algum segredo: “Não era uma casa pública, arquivo ou biblioteca, era um lugar onde, no que tocava a papéis e manuscritos, podia dar com alguma cousa privada e doméstica” (ASSIS, 2004, p. 1004).

Sensação semelhante experimenta o narrador de *Fronteira* quando chega ao quarto que lhe fora destinado no casarão: “Abro uma gaveta, com receio de encontrar papéis e recordações de outros” (PENNA, 1958. p. 12). Mesmo estando vazia, mesmo tendo sido o ambiente preparado para recebê-lo, ainda assim o que sobressai são os caminhos traçados no assoalho pelos que um dia por lá passaram. E conclui: “[...] não tenho coragem de violar o segredo dessas pobres coisas” (PENNA, 1958, p. 12). Em ambos os casos, a leitura do espaço se mostra atravessada pelo tempo, um tempo percebido como remoto e vivenciado na atualidade da experiência.

De acordo com Santo Agostinho, citado por André Comte-Sponville (2000), o futuro e o passado somente existem no interior do indivíduo. Propondo uma subdivisão em “presente do passado”, “presente do presente” e “presente do futuro”, o pensamento agostiniano prevê a existência desses três tipos de tempo apenas no “espírito”, nunca fora dele. Ou seja, numa dimensão exterior ao sujeito, o que Comte-Sponville chama de “tempo real”, não podem coexistir de forma objetiva elementos que o próprio tempo impede que sejam considerados em conjunto. A unicidade composta por passado, presente e futuro só se manifesta no nível da consciência individual.

Nesse sentido, poderíamos dizer que o passado não está sujeito a um efetivo transplante para o presente, pois o que dele se tem é apenas uma percepção ou idéia *póstuma*, ou ainda, uma leitura atual de coisas que já não estão mais disponíveis. De modo semelhante, também o futuro não está objetivamente acessível, uma vez que restrito ao que se pode prever ou esperar, por mais sólidos que sejam os signos e os indícios. Apesar disso, ambos se manifestam no tempo presente, sendo materializados graças à interferência produtora do sujeito, graças a uma existência prévia no nível da consciência e do espírito, o que faz lembrar a observação feita por Cornelio em entrevista, sustentando que a narrativa literária só adquire vida própria depois de ter vivido profundamente dentro do seu autor. Ou, em outras palavras, só pode existir no *tempo real* depois de concebida e manipulada no tempo interior.

O tempo, ou melhor, a temporalidade no texto corneliano, embora operativa e determinante como traço ficcional, não pode prescindir do espaço. Estão imbricados. Em *Fronteira*, mais do que pensar na permanência de um passado opressor, o que, em última instância, consiste em pensar no presente assombrado pela memória, é preciso considerar esse passado em suas espacializações. Afinal, se o que dele nos chega são restos e vestígios, o que não falta na narrativa é o manejo desses elementos, corporificados sobretudo no casarão de Maria Santa e em tudo o que nele ganha significado.

Bachelard (2008) diz que, quando a casa “se complica”, ou seja, quando possui porão, sótão, cantos e corredores, as lembranças ganham refúgios cada vez mais caracterizados. A complexidade do sobrado, cujo corredor o mantém dividido em duas partes quase independentes, se estende aos vários cômodos e também aos móveis e objetos que a ele se integram, dotados de forte carga imagética.

Dessa *memorabilia*, vale chamar atenção para a estranha caixa com tampa de vidro que aparece descrita no século XXIX. Feita pela Marquesa do Pantanal após o falecimento do marido e entregue mais tarde à avó de Maria Santa, nela se vêem "animaizinhos mortos, postos sem simetria, sem a menor preocupação de arte" (PENNA, 1958, p. 54)[45]. A história do bizarro objeto é contada por Maria ao narrador, a quem o arranjo parece um "quadro de pesado e faustoso mau gosto" (PENNA, 1958, p. 53). Esse quadro, porém, ativa nele uma *memória* específica, impregnada ela também de um pressentimento de morte:

> Certamente aquele quadro tinha sido o companheiro e recreio da Marquesa, em seus longos anos vazios que a fizeram compreender o vazio do além. Nas intermináveis horas de angústia solitária era ele que de certo a ajudava a fugir de sua tentação sombria e silenciosa, que dela se aproximava de súbito, como o golpe de asa de uma ave noturna (PENNA, 1958, p. 54)

O clima sombrio do casarão dissolve qualquer sentimento de proteção, colocando em suspenso a integração entre o ser e o espaço. É a angústia de um habitar que não significa em absoluto um *sentir-se em casa* o que dá contorno à existência dos personagens do romance. O desabrigo que rege o lugar impede a permanência estável, calcada na familiaridade, prevalecendo, assim, um estado de constante ameaça.

Desprovida de papel terapêutico, já que carente de perspectivas ou esperanças, a casa aprofunda ainda mais o sentimento de ausência e vazio que domina os seus moradores. De certa forma, é possível aqui recuperar a noção de *fantástico* tratada anteriormente, relacionando-a sobretudo à perplexidade e ao sentimento do absurdo que acompanham os indivíduos em face do desconforto experimentado pela morte sempre iminente e impregnante.

Num dos últimos capítulos do livro, já em plena Semana Santa, o narrador, trancado em seu quarto e imerso na intensidade de pensamentos quase alucinatórios, rememora, "como um sonho antigo", a noite em que, conforme diz, morrera a única pessoa que o fizera ver e compreender a vida com outros olhos que não os seus:

---

[45] Do catálogo de peças doadas à Fundação Casa de Rui Barbosa pela viúva do escritor, Maria Odília de Oliveira Penna, consta um "arranjo emoldurado, de pássaros, caramujos, insetos, plantas, conchas e pedras" (ALVIM, 1979, p. 35), datado de meados do século XIX. O arranjo foi composto pela Marquesa do Paraná na Fazenda do Lordello, no Rio de Janeiro.

> Fibra por fibra, nervo a nervo, cada órgão, cada membro, se tinha apodrecido diante de meus olhos, implacavelmente abertos na escuridão. Vi sua pele perder primeiro o brilho, como se dela se retirasse a luz misteriosa que a iluminara em vida, depois a rigidez, que a tornara quase irreal, pela sua maravilhosa mocidade, e, com temerosa lentidão, ela se abria, em chagas lívidas. Vi as carnes surgirem e caírem, para lá e para cá, com certo ruído abafado, que me chegava até os ouvidos, preciso e nítido, apesar de sua úmida moleza. Vi os vermes formarem-se e brotarem, em grupos ávidos, daqui e dali, e iniciarem metodicamente, gravemente, a sua tarefa. A marca da boca, em sua curva sinuosa e tão simples, tornou-se pálida e lívida, e depois negra, entreabriu-se numa horrível ferida, que deixou escorrer por ela líquidos amarelos. (PENNA, 1958, p. 129)

A concepção intimista de *Fronteira* valoriza ainda mais a dimensão existencial trabalhada no confronto entre a razão e a inexorabilidade do fim. Essa dimensão, no contexto do romance, entrecortada permanentemente pelo mistério que envolve a figura de Maria Santa, se reflete nos espaços, produzindo um perturbador amálgama de objetos tomados por sensações. A narrativa está o tempo todo oscilando entre os planos físico e metafísico, operando nas fronteiras da dúvida e mantendo embaçadas as mentes dos personagens, que tateiam em busca de significados. A própria Maria desconhece o seu *milagre*, colocando-se perigosamente nas mãos de Tia Emiliana, habilidosa manipuladora: “Ela [Tia Emiliana] prometeu revelar, dentro de alguns dias, qual a minha Missão” (PENNA, 1958, p. 56).

A sensação de asfixia provocada por uma existência que significa, em última instância, estar aprisionado, leva o narrador em desespero a buscar contato com o mundo exterior. Comprimido no interior da *esfera*, busca ultrapassar os limites que o separam do universo exterior: “E foi então que eu quis fugir, afastar de mim aquele ambiente que me pesava, sufocante, como um grande véu. Quis saltar sobre o círculo mágico que me cingia, cada vez mais apertado” (PENNA, 1958, p. 78).

Esse *círculo mágico* se desenha com traços ainda mais fortes e nítidos após a chegada repentina ao casarão de uma personagem insólita: a viajante. A fim de expelir esse elemento estranho, percebido como *portador de mal-estar*, o espaço se transforma, enchendo-se de um êxtase quase sobrenatural e de uma liturgia que se pretende imunizante:

> Do interior da casa veio então um odor penetrante de incenso, e de envolta com ele, como em uma só onda vagarosa, que dominou, ampliando-o, o cantar das negras, ouviu-se um verdadeiro canto litúrgico, cantado por vozes de timbre velado, em harmonia bela e cansada... (PENNA, 1958, p. 77)

A permanência se torna insuportável para o narrador, que sai e cruza de imediato com Padre Olímpio, que se mostra bastante perturbado com a música que

vem de dentro da casa: “— Entre e veja o senhor mesmo! [...] Essa casa é muito própria para um sacerdote com o senhor!” (PENNA, 1958, p. 77). Comutando a intenção em ato, promovendo a distensão dessa quase *antiesfera*, antivida, ganha o narrador os espaços exteriores, acomodando-se a céu aberto:

> E certa manhã bem calma, em que as minhas inquietações se tinham aplacado, e o medo habitual batera apenas surdamente em meu peito, saí, com deliciosa impressão de adolescência e renovação. Sentia o espírito leve, e o meu coração parecia não pulsar, aliviado pelo fel que gastava, esgotando-o, quase, e exercera até os últimos limites o suplício que me comprazia em renovar. (PENNA, 1958, p. 78)

Vagando *ensimesmado* e sem rumo, o personagem chega sem se dar conta à muralha de uma construção, cuja extensão percorre até apoiar-se numa porta, que cede sem esforço. A passagem vai dar no coro *da* igreja, “ao mesmo tempo sombrio e claro”. Também este espaço se impõe, exercendo uma influência contra a qual não parece possível resistir: “Andei um pouco, hesitante, num movimento mecânico, sem compreender por que não voltava imediatamente, saindo da nave deserta” (PENNA, 1958, p. 80).

A presença da morte logo se anuncia. Com a visão ainda turvada pela luz exterior do sol da tarde e sem ouvir o ruído dos seus passos, o narrador se sente como se andasse em sonho: “E tive a sensação de que morrera, realmente, e agora abria os olhos num mundo distante” (PENNA, 1958, p. 80). Em seguida, descobre que de fato está no “território da morte”, pois caminha sobre as “sepulturas ricas e ainda novas” que ficavam no lado da nave por que entrara.

Os momentos de *liberdade* serão, no entanto, breves. Depois de algum tempo vagando pela cidade, é chegada a hora de retornar. Como uma espécie de buraco negro, cujo poderoso campo gravitacional faz com que dele nada escape, a casa e tudo o que ela representa impelem o narrador, sobrepujado, a retornar:

> Pouco tempo depois, eu voltava da igreja, onde os hinos de alegria sobre-humana e de últimos júbilos da Quaresma tinham retumbado aos meus ouvidos, como o sinal próximo de minha derrota [...] Quando cheguei, fui para o jardim, sem ainda querer ver pessoa alguma daquela casa, e prosseguia no meu propósito de fugir, de me libertar de seu ambiente de obscuro encantamento, e de me humanizar, para esquecer as suas misérias e mentiras. [...] Fugira de Maria Santa e do drama que se reatava, agora já bem próximo, e destruíra com incrível facilidade o que se apresentara ao meu lado, e teria podido transformar em pequenas finalidade. O meu desejo de apoio e de compreensão, a necessidade sempre premente de um clima amigo, fora mais uma vez vencido pela habilidade involuntária com que sabia talhar a solidão e criar o deserto em torno de mim (PENNA, 1958, pp. 98-99)

A figura enigmática da viajante[46], a propósito, que em alguns momentos parece nem ter uma existência corpórea, aparece no romance como uma espécie de exterioridade capaz de desestabilizar a ordem vigente no interior do casarão. Representando simbolicamente uma força opositiva a esse mundo, ela surge, mais de uma vez, de modo abrupto e confrontando luz e escuridão: “A porta abriu-se violentamente, e a viajante entrou, e parou no limiar, ainda deslumbrada e cega pelo contraste entre a penumbra da sala e a luz da rua” (PENNA, 1958, p. 73).

A própria denominação da personagem, ou a sua anonímia, já nos diz da evidente não conformação ao universo estático representado pela casa de Maria Santa. Esta, por sinal, não reage bem à sua presença: “Desde a chegada da viajante, a palidez soturna de Maria Santa acentuou-se, e ela passeava de um lado para outro, silenciosamente, nas salas e corredores, como um fantasma de tédio” (PENNA, 1958, p. 74).

As tentativas do casarão de se proteger contra as *ameaças* que vêm de fora realçam o seu estatuto de caverna escura e inóspita, transformando em doença auto-imune a quimera de uma existência inviolável. As vias de acesso completamente cerradas criam um ambiente soturno e insalubre, e a casa, “fechada como um cofre”, se retrai diante da irrupção ofuscante e não familiar da claridade do dia:

> As negras murmuravam entre elas, e olhavam de soslaio para nós. Na penumbra de seu canto, eu via os seus olhos muito brancos, que se destacavam fortemente nos rostos negros e luzidios. Dei alguns passos, e ia falar, quando a porta se abriu, e a luz do sol, vivíssima, cortou a sala com uma faixa deslumbrante, fez as negras encolherem-se em seu canto, com gestos de morcegos irritados, e alguém, ao entrar, parou exclamando: — Está alguém aqui? Que diabo, por que não abrem as janelas? Isso parece a casa do remorso! E ouviu-se a mesma risada sonora de dias atrás, em três notas muito claras, e a viajante atravessou a sala, e subiu a escada precipitadamente para os quartos do sótão. (PENNA, 1958, p. 75)

[46] Mário de Andrade se queixa da personagem: “Em *Fronteira* surgia um (*sic*) Viajante, ser misterioso, inexplicável, que aparece e desaparece, espécie de símbolo intangível, que o romancista fez questão em não nos explicar quem era. O pior é que na realidade esse viajante não aumentava nada ao drama intrínseco do livro” (ANDRADE, 2002b, p. 127). Seguindo o modernista, diz Luiz Costa Lima: “Estamos de acordo. A Viajante aparece na casa de Maria Santa de maneira ainda mais inexplicável que o Narrador. Mal trabalhada, a serviço de propósitos que ficcionalmente não se fundamentam, a Viajante tem, contudo, a propriedade de esboçar o núcleo do problema do duplo, que só no romance seguinte alcançará uma mínima formulação. [...] Ela é o duplo esboçado de Maria Santa. Como traço de semelhança, ambas se julgam ‘perdidas’, em alusão à sua liberdade sexual. Como divergência, Maria Santa ‘permite’, enquanto moribunda, que o Narrador viva a possibilidade, inédita em Cornelio, do *dois conjuntivo*, ao passo que a Viajante opta pelo mundo, não pela morte, e recusa o Narrador” (COSTA LIMA, 2005, pp. 65-66). A crítica de Mário é superficial e não explora qualquer possível potencialidade do personagem. Já Costa Lima, embora não diga quais seriam os tais propósitos que ficcionalmente não se fundamentam, se detém um pouco mais na personagem, atribuindo-lhe ao menos algum papel dentro da narrativa. A *inexplicabilidade*, criticada por ambos, longe de ser um problema, é de todo *coerente* com a estética lacunar do escritor e com a estruturação do romance.

Chama atenção o fato de a viajante não se submeter ao jugo do casarão, destoando, nesse sentido, dos outros personagens do romance. Não apenas não se deixa comprimir pelo peso do ambiente, como força a sua entrada sem se deter diante da hostilidade do lugar. Um dos propósitos ficcionais da personagem parece ser o de contrastar simbolicamente com a ordem instituída, funcionando talvez como uma espécie de *pólo opositivo*.

Contrapondo-se à escuridão, ela surge com a luz do dia. Contrariando o silêncio e a circunspecção, ela irrompe com seu "riso argentino, estrídulo". Não por acaso, sua presença é logo rechaçada por Tia Emiliana: "A Santíssima Virgem não podia permitir que esta casa fosse manchada por esse demônio" (PENNA, 1958, p. 76). É a sua chegada que desencadeia a *reação litúrgica* que vai provocar a *fuga* do narrador, sufocado pelo ambiente opressivo. E é também nesse momento que uma das mucamas da casa, em meio a "uma lenga-lenga monótona, uma espécie de oração interminável", diz em tom sombrio e profético: "Maria meu 'ta'i... Maria meu 'ta'i... a cidade vai morrer... tudo vai morrer... as invenções do demônio também... *ela* também..." (PENNA, 1958, p. 76).

Mais adiante, em longa conversa com o narrador, que, a esta altura, já não parece ter dúvidas quanto à *santidade* de Maria, a natureza contrastante da viajante se evidencia ainda mais. Segue um trecho do diálogo, que reforça a sua não identificação com o espaço e os outros habitantes:

> Um dia a viajante entrou na sala onde me achava, e ao perceber o movimento que fizera para me retirar, disse-me com indescritível suavidade:
> — *Também* se retira quando chego?
> — Por que acentua tanto esse *também*? — perguntei com azedume.
> — Tia Emiliana porque é cigana. Maria porque é santa, e você?...
> — E eu?... — insisti com maior despeito.
> — Oh! Você — exclamou ela com volubilidade — você porque gosta excessivamente de santos e de santas de qualquer espécie.
> — Minha amiga — disse eu, sentando-me para ouvi-la, — você ri muito, e isso não me agrada. Não sei se o seu riso é astúcia ou é amargura, em qualquer dos casos me repugna e me faz medo. Parece-me, até, que você já compreendeu a sua situação esquisita aqui.
> — Esquisita e absurda — murmurou ela, surdamente.
> (PENNA, 1958, p. 117)

Um dos motivos para a "situação esquisita" da viajante na casa é a sua incredulidade. Outro propósito ficcional da personagem, aliás, consiste justamente em possibilitar as discussões existenciais de fundo espiritualista que são levadas a efeito nos capítulos LXI e LXII. É a sua descrença na santidade de Maria e o seu

questionamento dos valores religiosos que permitem a exploração deste aspecto pelo romance. O diálogo travado entre o narrador e a viajante explora a necessidade de o indivíduo olhar para dentro de si, percebendo como natural o caráter transitório e não linear da condição humana: “A minha vida é como a de todo mundo, é uma série disparatada de episódios sem qualquer significação seguida e sem lógica” (PENNA, 1958, p. 120). Na seqüência, o narrador, em tom confessional, desdobra esse pensamento:

> A minha infância, a minha adolescência e agora, nada tem a ver umas com as outras, e em cada uma dessas fases, e durante espaços de tempo que com elas não coincidiram, eu tive modos de pensar, sensibilidades, maneiras de agir completamente diferentes, e sob o meu ponto de vista deste momento, não poderia, de forma alguma concatenar o que se passou comigo durante esse tempo, e, além disso, de alguns acontecimentos eu esqueci a causa, de outros os efeitos, e são hoje perfeitamente inexplicáveis para mim (PENNA, 1958, p. 120).

O diálogo entre os personagens acontece às vésperas da Semana Santa, período em que os habitantes da cidade terão acesso ao interior do casarão. O processo gradual de abertura da construção, iniciada com a chegada de Tia Emiliana, que com as consultas dadas na janela dos fundos deu nova e misteriosa vida à “casa adormecida”, prossegue no período da festa. Transformado numa espécie de instalação artística, o velho sobrado até então mantido rigorosamente selado vai servir de palco para o *milagre* de Maria Santa.

2.6 **Sob o dorso da mão do diabo**

> *Desejar é a coisa mais simples e humana que há. Por que, então, para nós são inconfessáveis precisamente nossos desejos, por que nos é tão difícil trazê-los à palavra? Tão difícil que acabamos mantendo-os escondidos, e construímos para eles, em algum lugar em nós, uma cripta, onde permanecem embalsamados, à espera.*
>
> *Giorgio Agamben*
>
> *Quando um homem busca seriamente a liberação do espírito, também os seus desejos e paixões esperam secretamente obter vantagem disso.*
>
> *Friedrich Nietzsche*

No breve estudo que faz de *Fronteira*, Luiz Costa Lima realça com acerto a presença de um elemento que estaria depois praticamente ausente da ficção corneliana: a sexualidade. Analisando o livro sempre em relação ao conjunto da obra do escritor[47], com o foco em *A menina morta*, o crítico classifica esse aspecto como uma "irregularidade" em relação aos demais romances. Nesse sentido, a "via do corpo" se constitui na única forma possível de aproximação entre os personagens principais:

> É esta [a via do corpo] que determinará a irregularidade de *Fronteira* quanto aos romances seguintes. Ao passo que nestes a angústia, a sensação de culpa serão maiores que a sexualidade, tornando-a quase nula, até à sua completa abolição, em *A menina morta*, em *Fronteira* a sexualidade tem direito de presença, sendo, durante alguns instantes, mais forte que o terror que causa. A observação nos leva às relações do Narrador com Maria Santa. Embora as palavras do personagem-escritor evitem pormenorizar as cenas, é evidente o intercâmbio sexual que se estabelece entre eles. (COSTA LIMA, 2005, p. 61)

O amor e a sexualidade, componentes tão afeitos ao espaço íntimo da casa, em *Fronteira* assumem contornos sombrios e desprazíveis, sobretudo em função da interferência do elemento religioso e de referências a crimes que podem também envolver a questão sexual. Embora contrastando formal e esteticamente com o tratamento usual dado ao tema na literatura da década de 1930, as aproximações entre Maria e o narrador descritas no romance parecem, a exemplo do movimento

[47] O crítico vê *Fronteira*, *Dois romances de Nico Horta* e *Repouso* como "obras preparatórias" para o que considera o único romance "excepcional" de Cornelio: *A menina morta*. Essa idéia fora esboçada já por Augusto Frederico Schmidt quando da morte do escritor, em 1958: "Os primeiros romances de Cornelio Penna, a meu parecer originais e bem escritos, anunciavam o aparecimento de *A menina morta*; eram flores-berços do grande fruto que só mais tarde surgiria" (SCHMIDT, 1997, p. 211).

geral, recusar o amor como espaço de redenção, abordando-o com ênfase na corporeidade, ou melhor, no assombro que advém dos possíveis contatos corpóreos.

Prevalece, de todo modo, a interdição. No final da narrativa, porém, abre-se uma pequena fenda por meio da qual se vislumbra alguma possibilidade de salvação:

> Descobria agora que um outro mundo coexistia com o meu, e nele os seres se moviam, sentiam, amavam e viviam de uma forma que eu não compreendera ainda, apesar de suspeitar de sua existência, como quem ouve vozes e passos indistintos nas pousadas e hotéis de viagem (PENNA, 1958, p. 145).

Talvez por conta de uma implícita sublimação mística do ato de amar ou de sua imposição como obstáculo divino intransponível, a materialização da afetividade na narrativa se apresente como impossível ou mesmo como um *crime*. A própria condição humana, aliás, parece em si mesma um hediondo equívoco.

Depois de uma de suas habituais crises de ausência, Maria diz ao narrador: “Quer saber de tudo? Quer ver a verdade? Ali, atrás daquela porta, naquele quarto, está a verdade” (PENNA, 1958, p. 58). Dito isso, ela se ajoelha e beija o chão, sem nada dizer. O narrador observa que na parede oposta ao quarto há uma imagem de Nossa Senhora das Vitórias, mas é diante da porta que Maria se prosterna, para depois se erguer calmamente e se retirar para o jardim. Após algum tempo imóvel e com o pensamento assaltado por “reflexões de toda sorte”, ele finalmente decide abrir a porta.

Não vê a princípio nada de extraordinário. Observa o mobiliário e depois se aproxima do leito, que contempla “com olhar suspeitoso”. Subitamente, tem o olhar surpreendido pelos desenhos vermelhos em forma de flor que parecem se mover por sobre o tecido do colchão e dos travesseiros:

> Pareciam de sangue seco, restos de crime...
> Pareciam de sangue cansado, débil, esbranquiçado...
> Pareciam de sangue espumoso, lembrança de ignóbeis volúpias...
> Pareciam de sangue!
> Recuei com repugnância, e senti, como se tivesse pousado sobre o colchão as minhas mãos, o cavado dos corpos em suor, agitados por inomináveis estremecimentos. Que gemidos alucinantes teriam batido de encontro àquelas almofadas de madeira, com grandes veios escuros, como o dorso da mão do diabo, de envolta com odores mornos de gozo e de brutalidade. Todo o quarto parecia agora viver intensamente, e sentia em meus ouvidos um clamor de vida pecaminosa, trêmula, indecente, do crime humano da reprodução, e o seu ambiente poderoso, entontecedor de crueza e nudez, envolveu-me em sua onda amarga. Recuei mais ainda, e, sentindo atrás de mim as folhas da porta, abri-a, e fugi sem destino certo... (PENNA, 1958, pp. 59-60)

Costa Lima ressalta que a passagem acima “tem uma acentuada importância”, sobretudo pela ligação cabal que estabelece entre sangue, violência e sexo. O teórico lembra ainda que o capítulo seguinte, devido à conversa que trava o narrador com um habitante da cidade, em que este menciona os comentários existentes a respeito da possível morte do noivo de Maria no casarão, permite que se veja uma relação de contigüidade entre este fato e o sangue no quarto.

Diante da forma como os elementos dados aparecem dispostos e insinuados na narrativa, essa parece ser de fato a associação mais óbvia e imediata, muito embora nada no romance autorize conclusões. Sobre a existência do noivo (e sua morte), apenas se ouviu falar, apesar da presença perturbadora do Juiz em busca de respostas (insinua-se, porém, mais de um crime[48]). A correlação imediata que faz o narrador entre sangue e sexo no quarto misterioso, antes, inclusive, de ser informado a respeito de um noivo, só se justifica se considerarmos que ele dispõe de alguma outra informação, não compartilhada com o leitor. Sobre a própria existência de sangue, dadas as circunstâncias particulares do texto (e a forma como a passagem está descrita não desautoriza esta hipótese), é possível que nunca tenha havido, não passando o relato de uma experiência alucinatória provocada pelos *estados mórbidos de consciência* a que parecem sujeitos tanto o narrador quanto Maria.

O “crime humano da reprodução” é por si só uma expressão enigmática e rica de significados, podendo ter conotação meramente sexual, referindo-se de forma metafórica e condenatória ao próprio ato, ou talvez significar uma recusa extrema à condição humana, afinal de contas hostilizada continuamente no livro no que toca às relações do indivíduo com o outro e com o espaço. Pode ainda, admitindo-se a efetiva existência de sangue e levando-se em conta os vazios do texto, conduzir a idéias como estupro, incesto, gravidez. É também significativo, vale registrar, o fato de serem praticamente nulas as referências à família de Maria. As menções existentes são genéricas, criando uma aura de invisibilidade que se mantém praticamente intocada[49]. O realismo lacunar de Cornelio propõe o problema, deixando ao leitor a tarefa de trabalhar as significações.

---

[48] Diz, por exemplo, o narrador: “A minha alusão ao último crime fora demasiado direta...” (PENNA, 1958, p. 34)

[49] São as menções aos avós as mais freqüentes, ainda assim pouco esclarecedoras: “Nesse tempo só se falava [...] nos crimes de sua família brutal” (PENNA, 1958, p. 62). O narrador, perguntando a Maria sobre “coisas de seu passado”, recebe como resposta comentários imprecisos: “[...] Ela me respondia com aparente distração, de modo vago, como se se referisse a alguém de muito longe. Ou então, animada, risonha, com intermináveis detalhes, explicava-me fatos que não tinham relação com o que eu perguntara” (PENNA, 1958, p. 19).

Em Maria Santa, a sexualidade, símbolo do mistério e do intangível, deve ser vedada. O pecado de ser infiel a um projeto de santidade objetivamente construído é o pecado da desobediência a leis fixadas fora do âmbito vulgar da esfera humana, como o quer Tia Emiliana, guardiã de sua sacralidade. O corpo precisa ser interditado, submetido ao jugo de uma vigilância assídua e incansável, permitindo que o espírito possa cumprir a sua *missão sobrenatural* entre os homens. A sexualidade, com seu ímpeto subversivo, precisa ser contida, sob pena de comprometimento da ordem estruturada no interior do casarão. O desejo, força disruptiva, introduzindo um forte tensionamento entre as instâncias do corpo e do espírito, ativa movimentos justapositivos de sacralização e profanação e coloca em primeiro plano uma espécie de dobra constitutiva do ser humano.

Em *Fronteira*, a presença da sexualidade, ainda quando esboçada de modo mais sutil, se faz por meio de uma figuração sombria e carregada de culpa e remorso (palavra, aliás, freqüente no texto), reforçando a interdição e assumindo ares fantasmagóricos e ameaçadores. Observe-se, na passagem abaixo, o uso da palavra *crime* associado semanticamente à idéia de *pecado*, o que reforça a ambigüidade do termo, que aparece em diversos momentos da narrativa:

> Talvez até mesmo eu me fora, também, e ali ficara somente o meu fantasma, entre os outros fantasmas que pareciam rondar furtivamente o jardim. Senti, depois, uma mão trêmula agarrar-me o braço, e unhas, em garra enterraram-se na minha carne. Um bafo quente chegou-me até à boca, adocicado e morno, e senti que todo o meu corpo se encostava a outro corpo, em um êxtase doloroso e longo, inacabado e insatisfeito... Quando voltei a mim, procurei afastar com violência o monstro que viera das trevas, mas estava só de novo, e voltei para casa, sem procurar explicar o que me sucedera, e, já no meu quarto, lavei a boca, o rosto e as mãos, como o fazem os criminosos, para apagar os vestígios de seu crime... (PENNA, 1958, pp. 64-65)

Maria Santa não pode ser considerada apenas em sua materialidade, uma vez que comprometida com a fluidez etérea do imponderável. Nesse sentido, seu corpo não passa de mero invólucro, a ser descartado quando da concretização dos objetivos espirituais a que está destinada. Sua santidade, meticulosamente administrada e cuidadosamente protegida por Tia Emiliana, e por vezes questionada pelo narrador[50], faz dela uma criatura à margem da realidade física, submetida às contingências de um viver sacralizado. Seu corpo deve ser mantido inviolado e em

[50] Diz o narrador a Tia Emiliana: "— Mas quem pretende enganá-la? [...] Eu não posso enganar a ninguém, e Maria é Santa, como a Senhora faz crer aos seus amigos e clientes..." (PENNA, 1958, p. 71).

constante indisponibilidade, a salvo dos sacrílegos que porventura queiram ter com ele algum contato:

> Tia Emiliana rondava a porta de seu quarto [de Maria Santa], e as negras, quando passavam perto dela, erguiam-se nas pontas dos pés, sob o olhar perscrutador e emboscado atrás dos óculos coruscantes da velha senhora. Todas as noites, os ferrolhos enormes, como os de antigas fortalezas, e as trancas pesadas da casa, quase inutilizadas pela ferrugem de longos anos de desuso, [...] era cuidadosamente revistados, limpos e azeitados, e eram corridos e colocados em seus lugares com extraordinária precaução. (PENNA, 1958, p. 113)

A estada do narrador no casarão parece representar uma constante ameaça de restituir Maria Santa à esfera terrena da existência. Uma profanação iminente, que precisa ser evitada. Sua presença instaura também outro jogo de tensões, que provoca uma disputa de forças e poder por Maria Santa, objeto de desejo em matéria e espírito. Apesar de todas as muralhas erguidas, a presença da sexualidade ao longo da narrativa se conserva indissipável, acompanhando desde sempre as almas e os corpos de Maria Santa e do narrador, instaurando com um discurso dúbio e sutil uma espécie de erotização ensimesmada, simbiose de amor carnal e pureza espiritual.

> Outro dia nossos olhos se encontraram, quando nos achávamos em uma das salas internas. E sentimos que eles nos denunciavam, simultaneamente. [...] Era estranha a crescente perturbação que se fazia sentir em sua voz e nos seus olhos, que se desviavam medrosamente dos meus, enquanto eu a seguia, acompanhando o ritmo maquinal dos seus passos muito largos. [...] Andamos assim por algum tempo, até que sua agitação se acalmou de repente, e com um meio sorriso, ela parou diante de mim, envolvendo-me com as emanações de seu corpo e de seu vestiário, que formavam um perfume esquisitamente místico. [...] E chegou-se bem perto de mim, roçou-me quase com seu vestido monacal. [...] Em Maria, o contraste entre sua pele morena e pálida, os seus olhos muito verdes, iluminados interiormente, e o negror de sua cabeleira, que caía pesadamente na nuca, em um só laço enorme, tirava toda a idéia banal ou vulgar que se lhe pudesse atribuir. (PENNA, 1958, pp. 51-52)

Os capítulos finais do romance, a que todo o resto parece servir de preparação, descrevem o período da Semana Santa, em que se dá o suposto *milagre* de Maria, que, como *ato de fé*, se impõe na narrativa desacompanhada de maiores explicações. Ocorre nesses capítulos uma dissolução da fronteira entre o público e o privado, transformando-se o casarão numa espécie de templo em que o corpo da personagem, “como uma estátua funeral das antigas catedrais européias”, se oferece à adoração e ao contato de peregrinos, fiéis e visitantes, “um grupo

subitamente homogêneo” em que se misturavam “desiludidos”, “traídos”, “sem-sorte”, “explorados”, todos inevitavelmente “estrangeiros”.

O intenso fervor religioso se acentua diante da matéria inerte de Maria Santa, *corpo-imagem* de tez pálida, que converte em êxtase o sentimento febril da multidão:

> [...] Dentro em pouco, depois do estalido seco das portas do aposento de Maria Santa, que se escancaravam, toda a casa se animou, e o rumor pesado dos passos dos visitantes que agora entravam no quarto, as suas exclamações abafadas, os prantos que rompiam, irresistíveis, em altos soluços, ao verem que Maria Santa, muito pálida, de lábios cerrados, e a boca levemente azulada, não dava o menor sinal de dor, quando espetavam alfinetes em seus braços nus, colocados ao longo de seu corpo imóvel e estendido. E as orações, as súplicas de melhor vida, os pedidos de cura, feitos entre gemidos e suspiros, formavam uma estranha música, que me encheu os ouvidos (PENNA, 1958, p. 134)

Num dos dias da festa mística, o narrador vê Tia Emiliana saindo do seu quarto. Após fechar a porta, a velha senhora pára e bruscamente se apóia no umbral, “como se lhe faltassem as forças”. Nesse momento, o narrador tem a “intuição de uma catástrofe, irremediável, definitiva, porque, pela expressão do olhar e de seu rosto lívido, ela parecia ter fechado atrás de si um crime” (PENNA, 1958, p. 137). Tão estranha era sua expressão que um “morno silêncio” se fez ao redor, calando-se todos os que se encontravam na sala. Logo refeita, retoma a “expressão habitual de severa compostura” e se dirige vagarosamente ao quarto em que Maria está exposta, pondo-se a rezar de joelhos diante do leito em que está a sobrinha. A bizarra liturgia prossegue enquanto a casa permanece aberta à visitação e Maria Santa continua fora de si, “as pálpebras roxas abaixadas e a pele lívida animada apenas pelos reflexos vacilantes das grandes velas de cera” (PENNA, 1958, p. 139).

Designado por Tia Emiliana para, naquela noite, velar o corpo de Maria, suspenso em estranho encantamento naquela espécie de estado de exceção, o narrador, mergulhado em sua tumultuosa interioridade, se vê de novo às voltas com uma sexualidade inabdicável que se impõe de forma aguda, mesmo diante de iconografia tão castiça e intimidadora.

Exercitando o seu *voyeurismo*, instigado pela visualidade que se lhe oferece, ele se sente impelido a perscrutar a mística semicadavérica de Maria Santa:

> Contemplei, por muito tempo, o rosto de Maria Santa, impassível, imóvel, [...] e, de repente, alguma coisa em seus ombros me chamou a atenção, e fez com que erguesse de onde estava, e me aproximasse vivamente. Ela estava envolta em um

> hábito amplo de flanela branca, que a escondia toda em grandes pregas, e desenhava castamente as suas formas, tornando-a muito longa, em linhas todas simples e de severa harmonia. Nos ombros a túnica era presa por laços, e meus olhos, neles se fitando intensamente, me fizeram compreender, e depois ver, que estavam desatados, e deixavam entrever a carne morena e pálida das espáduas de Maria, por entre duas bordas do vestuário imaculado, que, apenas tocado por meus dedos cautelosos, caiu, para os lados, com surpreendente facilidade... (PENNA, 1958, pp. 141-142)

Nessa viagem solitária, que afronta a sacralidade instituída, ele se aproxima do *crime* da profanação, deixando-se irrigar por um "sangue mais humano e generoso":

> Levantei-me e, dirigindo-me outra vez para o leito de Maria, sentei-me na larga borda de madeira, e sobre ele me debrucei, com ansiosa precaução. [...] Diante do corpo sem consciência de Maria Santa, fiquei imóvel durante minutos eternos, antes de estender as mãos, e tocar com elas a prova real do que se passava em mim, e pude afinal percorrer, agora já sem medo, os seus seios fortes, extraordinariamente fortes na linha alongada do perfil do seu corpo estendido, todo iluminado por uma luz unida, mágica e mole, que fazia transparecer, como um trabalho de marfim antigo, a caveira mal oculta pela carne lívida e translúcida. [...] Não me parecia cometer um crime moral, ao desvendar vagarosamente, um a um, os melancólicos segredos daquele corpo que todo ele se me oferecia e se recusava, ao mesmo tempo, em sua longínqua imobilidade. Era uma caridade incomensurável que ele praticava, inconsciente, mas, por isso mesmo, mais valiosa e quase divina pela sua inocência puríssima, sobre-humana [...] Que alegria intensa, total, que felicidade alta, pura, inebriante, me fazia tremer os dedos quentes e cada vez mais audaciosos! A repercussão profunda que sentia despertar e erguer-se, em mim, através deles, fazia com que se abrissem, devagar, diante de meus passos sonoros, as portas da vida... (PENNA, 1958, pp. 145-146)

É preciso lembrar que, no epílogo do romance, Cornelio abre a possibilidade de o *autor* do manuscrito ser na verdade uma *autora*. Deste modo, fica também considerada a hipótese de um relacionamento homossexual entre Maria Santa e uma possível narradora. Em *Fronteira*, sexo e religião estão imbricados de forma arrojada e complexa, dissolvendo qualquer racionalidade de vínculo moral em liquefeitas sondagens do humano pelas vias psíquica e espiritual. Mais do que buscar na simbologia cristã alguma adesão ideológica, a imaterialidade presente na narrativa parece mesmo se interessar pela busca de si a que se vê impelido o sujeito na modernidade. E esse mergulho na interioridade, essa expansão para dentro, tão própria do moderno, é, sem dúvida, representativa de uma face do real que se manifesta nas artes sob o signo da introspecção. Cornelio Penna apresenta uma estética de sombras e lacunas em que a caracterização dos personagens e, principalmente, a interação entre eles, se mantêm distantes dos traços firmes e óbvios das descrições habituais.

É chegada a noite da espera do “grande milagre”. Da janela que dá para a parte de trás da casa, o narrador (ou narradora) vê a multidão que aguarda: “[...] Todo o pátio parecia habitado por uma só alma adormentada” (PENNA, 1958, p. 159). Em seguida, desliga-se do mundo exterior e mergulha nas próprias reflexões, repletas de dores, questionamentos e dúvidas.

O despertar súbito da casa se faz com rumor: “Portas que batem com violência, chamados e gritos, passos apressados, e um choro alto, longo e lúgubre, como um cântico misterioso” (PENNA, 1958, p. 161). O sol desponta no horizonte, “radiante”, sem que sua chegada tenha sido pressentida, “tudo iluminando e transformando”.

A *catástrofe* se cumpre. Maria Santa está morta.

2.7 **Na fronteira da loucura**

> *Solidão e silêncio: a noite da alma. Noite total, a alma não existe. É necessário começar por essa noite. Deter-se nela. Enfrentar essa angústia. É por isso que muita gente nunca começa, e fica girando a esmo diante das portas de si mesmos. Falatório e diversão, jogos do sentido e da ilusão, caminhos e descaminhos do mundo e da alma: labirinto. Mas às vezes alguns se fartam. Há dias em que não suportamos mais o falatório. Paramos. Enfim, o silêncio. Enfim, a solidão. E a angústia lá está como um grande espelho vazio.*
>
> *André Comte-Sponville*

> *Quem observou o mundo em profundidade, percebe quanta sabedoria existe no fato de os homens serem superficiais. É o seu instinto conservador que lhes ensina a ser volúveis, ligeiros e falsos.*
>
> *Friedrich Nietzsche*

> *Um dia li* Quincas Borba *e fiquei trêmulo, comovidíssimo, certo de que era louco também. Essa suspeita de loucura acompanhou-me até bem poucos anos, e afinal, tive de me render à evidência, e me resignar a ser uma pessoa inteiramente sensata.*
>
> *Cornelio Penna*

A certa altura do texto, decreta o narrador de *Fronteira*:

> Porque esta é uma cidade sem alegria. [...] Por toda a 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 está a loucura à espreita de novas vítimas (PENNA, 1958, p. 152).

A despeito da relevância sócio-histórica da decadência espacial e da funcionalidade deste aspecto na estrutura da narrativa, está exposta também no romance uma decadência mais profunda e perturbadora, que se instala nos próprios indivíduos. Incapazes de administrar a sua ruína, os personagens cornelianos definham, física e psicologicamente, dando a sensação de estarem caminhando para o único desfecho possível, a morte.

Ativando tragédias particulares, que se alternam entre o plano psíquico e o físico, *Fronteira* trata do fracasso humano e dos conflitos por que passa o indivíduo, levando o experimento da falência a patamares extremos. Nesse contexto, é

inevitável a avultação da dor, do desencontro. Os espaços se movem, se flexionam, e com esse movimento por vezes secreto e subterrâneo a consciência se vê desafiada a cumprir a difícil tarefa de preservar as suas fronteiras: “Sem um limite para o nosso horizonte, sem meta, caminhamos para todos os lados, sem nos encontrarmos, e sem conseguirmos a explicação do nosso próprio significado” (PENNA, 1958, p. 118).

A loucura segue “à espreita de novas vítimas”, propondo a laceração e uma descida às profundezas do ser:

> Finalmente o cerco me fez recuar até o meu quarto, onde me fechei, entre o céu e a terra, tendo em minha companhia apenas a 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 terrores o meu isolamento... (PENNA, 1958, p. 106)

Os personagens de *Fronteira* estão permanentemente envolvidos por *névoas psíquicas*. A quebra com uma razão que pretensamente tudo governa e que a todos dá abrigo se liga a uma religiosidade mergulhada em angústia e opressão, atrofiando os espaços e provocando descentramentos. Um sentimento de euforia e na seqüência Maria Santa mergulha na sua habitual inconstância: “Mas toda a sua animação de há pouco desaparecera. O seu olhar tornou-se fixo, o rosto sério, impassível. [...] Parecia que estava longe dali, como se o seu espírito se tivesse retirado subitamente, e deixasse perto de mim apenas o seu corpo imóvel” (PENNA, 1958, p. 57).

Exilada em si mesma, Maria parece de tempos em tempos perder o seu sopro de vida, transformando-se seu corpo numa espécie de escultura oca. Regida por uma legislação sobre-humana e extranatural, fica ela, nesses momentos, como um recipiente vazio à espera de nova inspiração que a converta uma vez mais em ser vivente: “E tive meus olhos presos pela figura esquálida e serena de Maria Santa, cuja fisionomia tranqüila nenhuma expressão voluntária compunha ou ocultava, e agora parecia surgir, para mim, de entre as rendas toscas que a cercavam, como o fantasma de outra mulher, até ali ignorada” (PENNA, 1958, p. 132).

As criaturas cornelianas, de psicologia e fisiologia esparsamente tracejadas, vagam numa espécie de prisão situada entre o sonho e a realidade:

> Senti que todo aquele desespero, toda aquela ânsia me fascinavam, me alucinavam, e faziam duvidar de minha própria existência real, em uma esquisita libertação, em uma dolorosa separação do interno e do externo, que se isolavam, para fazerem uma criação artística, monstruosa e involuntária. Sozinha, fora de mim, a realidade, que anunciavam, há tanto tempo, surdamente, os meus pressentimentos e desconfianças, surgia agora diante de meu espírito em desordem, com fulgurante verdade e nitidez (PENNA, 1958, pp. 134-135).

A razão manipulada por Cornelio se situa num momento pós-psicanalítico, instaurando, por meio dos conflitos interiores, um desajustamento generalizado que acompanha os personagens do início ao fim da história, desenhando fronteiras intransponíveis entre eles. Nesse contexto, o próprio ato de pensar pode se mostrar nocivo e capaz de desencadear aflição e sofrimento. Para fazer cessar os tumultos sem fim, é preciso esvaziar a mente, eliminar complexidades, *girar um pouco a esmo diante das portas de si mesmo*: “Quis ver lá fora o mundo cotidiano, os dias que passam sem análise, rosto e olhos sem segundos planos, que choram e olham muito iguais, com a mesma luz e as mesmas lágrimas de sempre” (PENNA, 1958, p. 78).

Trata-se de uma racionalidade em crise, que, diferentemente daquela que no século XVIII conferia ao indivíduo a convicção de poder manejar com autonomia e segurança a sua história, está agora assolada por dúvidas e incertezas que obscurecem o pensamento, tornando-o sujeito a interferências ingovernáveis: “Eis o caminhar lento, progressivo, irresistível, de um raciocínio encoberto, que vinha à luz de quando em quando, sem que eu pudesse abafá-lo” (PENNA, 1958, p.41).

O sujeito uno e confiante de outrora se descobre frágil e quebradiço e a visão essencialista de mundo se enfraquece diante da necessidade de relativização que se impõe. Já não se pode conceber o humano de forma totalitária, como se estivesse imune a fendas e falhas:

> Ao deitar-me de costas, vi então todo o meu 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 fosse apenas o confuso murmúrio de toda aquela ressurreição, continuava, sem alternativas... As tábuas enormes do teto estalavam, espreguiçavam-se, e eu as via se agitarem, ora subindo, ora descendo, ora ondulando, em movimentos indistintos e fantásticos. E pus-me a contá-las, a lembrar-me vagamente de que seriam necessárias poucas delas para me envolverem, para se fazer um ataúde como vira um, todo recoberto de veludo, mas que deixava perceber no interior as pranchas brutalmente aplainadas com que fora feito (PENNA, 1958, p. 129).

Reconhecida a incapacidade de um mapeamento integral do ser, ficam supostas e admitidas zonas ocultas em que reina o desconhecido, que, como tal,

constitui-se de imediato em possível ameaça: “De novo senti que se aproximava, rapidamente, a fronteira da loucura, e procurei, ansiosamente, satisfazer a necessidade imperiosa de presença e de realidade normal, que me invadia” (PENNA, 1958, p. 133).

Vagando por terreno tão movediço, chega-se por vezes aos extremos da sanidade. A exacerbação da individualidade promove quebras na racionalidade e instaura conflitos:

> 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. [...] Era preciso fugir novamente, viver outros quadros, respirar outro clima se eu não quisesse perder para sempre o senso já hesitante de minha própria unidade. Queria voltar a mim, e já não me encontrava, incapaz de reconstituir qualquer de meus aspectos (PENNA, 1958, pp. 55-56).

As consciências frágeis e atormentadas dos personagens se deterioram lentamente. Os seres cornelianos se esbarram, mas não se vêem, utilizam o mesmo espaço, mas não o compartilham de fato. São espectros, fantasmas, sombras que se projetam umas sobre as outras, dissipando a própria materialidade em meio ao fluxo incessante de embates mentais:

> Já não podia mais concentrar meus pensamentos, que se formavam e fugiam em tumulto, com as costas apoiadas à porta, e as mãos soltas em movimentos inconscientes, senti que estava prestes a perder o meu equilíbrio, tão penosamente mantido. Chegava, sem amparo, de surpresa, à extrema fronteira de minha razão. Eram tantos os apelos, tantas as instigações, as súplicas, os imperativos de todos os meus sentimentos alvorotados, de todas as minhas convicções, remorsos e receios, da compreensão de meus deveres de humanidade, de dignidade e de simples utilidade, que me sentia perder pé, sem remissão, nas ondas altas daquela tempestade que se erguia em mim, enquanto escutava sem compreender o que se passava... (PENNA, 1958, p. 104)

As descrições se sucedem ao longo da narrativa, criando um tecido imagético que instiga a percepção do leitor e cumpre função primordial no desenho estético da obra. A problemática humana dilacerante desloca e plasma na paisagem o sufocamento do narrador, para quem a cidade adquire a feição de um gigantesco hospício:

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

> raivosos, pressentindo a chegada de uma desgraça, que não sabem qual é, mas que deve ser, infalivelmente, dolorosa e sem perdão?

Sinhá Gentil e Didina Americana, “espíritos enfermos e dolorosos”, uma com seu ar despreocupado e leviano a esconder cigarros e a bradar coisas que colocam “em suspeição o seu leito solitário de viúva”, e a outra, "terrivelmente alienada”, fechada em casa durante “semanas de loucura oculta”, de onde sai para insultar as pessoas na rua, “em longas e ferozes vinganças, premeditadas em seus dias de escuridade” (PENNA, 1958, p. 79), são as mesmas figuras intrigantes que, conforme ficamos sabendo no epílogo, se fazem notar a um canto, durante o enterro de Maria Santa, acompanhadas da “pessoa que escreveu o diário”, conversando “baixinho” e disfarçando o riso. A aproximação com essas personagens reforça ainda mais a racionalidade frágil e *suspeitosa* do narrador: “[...] A amizade que me dedicavam Sinhá Gentil e Didina Americana, que me procuravam em meu isolamento, tinha feito estabelecer com firmeza a minha reputação de ‘maluqueira’, como diziam...” (PENNA, 1958, p. 79).

Ao cruzar a fronteira que separa a superfície do subterrâneo tumultuoso do humano, *Fronteira* nos diz de modo extremo sobre os *inextricáveis meandros*[51] que configuram a experiência de *ser* e *estar* no mundo. Diante dos caminhos enredados e emaranhados, não é possível oferecer respostas, apenas dúvidas. Não há uma racionalidade objetiva capaz de absorver, sistematizar e destrinchar os fatos, somente uma razão bruxuleante que produz impressões aleatórias e desencadeadas. Se existe nos personagens de Cornelio Penna um desejo de fuga, isso se deve, sobretudo, à angústia de vislumbrarem o fim óbvio a que estão fadados os atores da modernidade: a solidão e o exame de si mesmos**.**

[51] A expressão é utilizada pela viajante durante diálogo com o narrador: “[...] Parece que a satisfação de seus ingênuos, anódinos e santos instintos era um alto e imperdoável crime... e seus pensamentos perdiam-se no mundo exterior, sem nunca se lembrarem dos inextricáveis meandros, as singulares tentações que encontrariam dentro de si próprio, a ponto de perderem a compreensão do impossível, do verdadeiro fim, do ideal único” (PENNA, 1958, p. 118).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O LUGAR DA FICÇÃO CORNELIANA

> *Nada do que eu digo tem a ver [...] com meus livros, porque nunca me deixo convencer de que tenho "personalidade", mesmo quando o mal está já muito adiantado. Foi o que fiz quanto ao desenho. Quando percebi que tinha criado um personagem, que me prendia e me abafava, matei-o sem remissão, e fiz mesmo publicar, no jornal em que trabalhava, que deixava de ser desenhista. Nessa ocasião, um de nossos artistas me disse: "Nós, os artistas, somos infelizes porque ninguém nos compreende". Eu, entretanto, me apressei em explicar-lhe que não era de modo algum um incompreendido, mas, pelo contrário, alguém que não compreendia.*
>
> *Cornelio Penna*

> *O vazio do lugar está no olho de quem vê [...]. Vazios são os lugares em que não se entra e onde se sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado [...]*
>
> *Zygmunt Bauman*

Tentar explicar a literatura de Cornelio Penna a partir de suas nebulosidades e da sonegação deliberada de explicações para muitos dos eventos narrados é, apenas em aparência, um expediente paradoxal. Peter Sloterdijk (2004) fala na experiência de arte moderna como sendo aquela aberta aos "estímulos perceptivos do irregular". Fazendo um paralelo com a própria imagem do globo terrestre, que passa de uma fase inicial de representação idealizada, em que aparece irremediavelmente *bela*, lisa, plana e *monótona* em sua perfeição geométrica, para outra produzida a partir da experiência, da aproximação com o objeto representado, fazendo surgir uma realidade *feia*, irregular e *interessante*, Sloterdijk sugere que lógica semelhante alimenta a produção da arte efetivamente moderna. Abandonar a superfície segura e previsível do habitual é condição primeira para significar o mundo complexo instaurado pela modernidade.

O paralelo com as idéias do filósofo alemão é operativo. Pensar a *irregularidade* como recurso literário é pertinente no que toca ao romance corneliano e ganha evidência se observarmos o efeito produzido pelas muitas sombras e lacunas que habitam a sua ficção. É na configuração irregular e em grande parte inextricável de suas histórias que reside muito do seu vigor literário e da sua originalidade. Essa irregularidade, por outro lado, deixa de figurar positivamente

quando salta das narrativas para fazer parte da própria trajetória do autor, considerada aí, sobretudo, a recepção de suas obras.

Fausto Cunha diz que o lançamento de *Fronteira* rendeu a Cornelio consagração das mais rápidas da nossa literatura. Lido hoje, esse comentário soa inevitavelmente estranho, dado o *esquecimento* reservado ao escritor. O curioso, no entanto, é que não se trata de uma afirmação isolada. Afrânio Coutinho também o diz, conforme se lê na introdução escrita para a edição de *Fronteira* publicada pela Ediouro, ressaltando ainda que a crítica brasileira jamais lhe "regateou elogios".

Com efeito, não é difícil localizar menções elogiosas ao autor, que é mesmo por vezes tratado com honras de grande romancista[52]. Consta inclusive do acervo documental de Cornelio, na Fundação Casa de Rui Barbosa, um ofício que lhe fora enviado pela Organização dos Estados Americanos (OEA) para que fornecesse dados biográficos que auxiliassem na elaboração do seu verbete, a ser incluído no *Dicionário de literatura latino-americana* que estava sendo preparado pela entidade, inclusão esta motivada pelo "significado de sua obra na cultura brasileira".

A despeito de tudo isso, Augusto Frederico Schmidt, escrevendo em fevereiro de 1958, mesmo mês da morte do escritor, diz logo no começo do seu texto: "Era um homem pouco conhecido..." (SCHMIDT, 1997, p. 205). A afirmação se opõe diametralmente ao diagnóstico de Maria Eugênia Celso, publicado três anos antes no *Jornal do Brasil*: "Não se pode deixar de falar nele. Eu já chego atrasada até. E *A menina morta* é mais do que bom, é excelente. O sucesso que a acolheu veio mais uma vez por em foco o nome já consagrado de Cornelio Penna e o feitio tão característico que desde *Fronteira* o notabiliza" (CELSO *apud* RODRIGUES, 2006, p. 255).

Luiz Costa Lima aborda brevemente este assunto no prefácio de *O romance em Cornelio Penna*, considerando, inclusive, a possibilidade de o brilho de *A menina morta*, lançado em 1954, ter sido ofuscado pelo aparecimento, dois anos depois, de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Conclui, contudo, afirmando que nenhum dos livros do autor se integrou de fato ao rol das obras consagradas[53].

---

[52] Principalmente quando do seu falecimento e, antes, por ocasião do lançamento de *A menina morta*, que, a propósito, lhe rendeu, em 1955, a primeira edição do Prêmio Carmen Dolores Barbosa, que viria a ser concedido posteriormente a autores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

[53] Foi movido, inclusive, pelo propósito de tentar tirar o escritor "do limbo em que sempre esteve" que Costa Lima se propôs a reeditar seu livro, publicado originalmente vinte e nove anos antes. É possível também que a insistência em colocar Cornelio no mesmo patamar de um Octavio de Faria, ideologicamente falando, tenha tido a sua influência, sobretudo se considerarmos que a intelectualidade no país se manteve fortemente ligada ao pensamento de esquerda.

Se é verdade que o silêncio sobre o escritor só fez aumentar depois da sua morte, é também verdade que esse esquecimento nunca foi absoluto, permanecendo sempre aceso algum interesse, ainda que esmagadoramente restrito à academia. Como exceção e fato relevante, vale registrar a adaptação de *Fronteira* para o cinema, realizada em 2008 pelo diretor Rafael Conde[54]. O filme recebeu, inclusive, o Prêmio ABL de Cinema (2009), conferido pela Academia Brasileira de Letras a longas que tiveram seus roteiros adaptados de obras literárias. Parafraseando um comentário de Augusto Frederico Schmidt, poderíamos perguntar: começará ainda Cornelio a ser lido, vindo a ocupar o seu justo lugar? Conviria, porém, complementar a questão: que lugar seria este?

O isolamento do autor no meio literário do seu tempo é mencionado por Edward A. Riggio, um dos tradutores de *Fronteira* para a língua inglesa: "Cornelio Penna is a solitary figure among the Brazilian writers of the generation which begins to write in the Thirties and continues until around mid-century" (RIGGIO, 1975, p. 90). Riggio destaca o fato de os quatro romances de Cornelio terem sido muito bem recebidos pela crítica, não logrando, porém, aceitação de público.

Em consonância com a lógica que opunha direita e esquerda nos anos 1930, o tradutor diz que a introspecção e a temática espiritual afastaram *Fronteira* dos interesses regionalistas, firmando-se o livro como um efetivo protesto contra a orientação política e sociológica dos seus pares. O principal mérito da narrativa, diz Riggio, é basear-se na criatividade do seu autor e não na tradição e nas tendências ficcionais predominantes, comentário que, em última instância, vale para toda a sua obra: "[...] Not only do all of Penna's novels lie outside the mainstream of Brazilian (and modern) fiction, they are a deliberate attempt to avoid the traditional form e substance" (RIGGIO, 1975, p. 91). Apesar disso, Riggio vê na novelística corneliana uma continuidade do romance psicológico desenvolvido por Machado de Assis e Raul Pompéia e também semelhanças com escritores como François Mauriac e Julien Green, mantendo-se no mesmo diapasão da crítica nacional.

O fato é que o espaço ocupado por Cornelio continua sendo um espaço marginal, que o mantém deslocado em relação ao conjunto de autores surgidos

[54] Conforme o *Press Book* do filme, diz Conde a respeito do romance: "Fiquei fascinado pelos elementos dramáticos de uma trama tão rarefeita e me senti muito estimulado a mergulhar no hermetismo introspectivo da obra de Cornelio Penna. Tudo nele é muito tênue e intenso em uma trama que não se resolve plenamente e que transita entre as fronteiras de normalidade e loucura, paixão e razão, sonho e realidade. Ao longo de um ano trabalhei várias versões do roteiro e enfrentei o desafio de transformar um texto tão forte em uma narrativa cinematográfica".

entre as décadas de 1930 e 1950. Cornelio é um *estrangeiro*. Pensar sobre o *justo lugar* a ser ocupado por sua novelística é um esforço que esbarra de imediato na escassez de estudos críticos a seu respeito, um vazio histórico que traz prejuízos à análise de seus romances e que impede a depuração e a continuidade das leituras já desenvolvidas. A intermitência na produção dessas leituras, as escassas pesquisas e publicações, a própria irregularidade que permeia a edição de seus livros, tudo isso dificulta o estabelecimento de liames que permitam discussões e trocas mais consistentes e duradouras.

Para que se possa definir o lugar a ser ocupado por Cornelio, é preciso que as marcas de sua ficção estejam razoavelmente delimitadas. É necessário que algumas perguntas básicas, feitas e refeitas, tenham conduzido a reflexões efetivamente fecundas, materializadas em valiosos documentos de análise e crítica. Quem era o pintor Cornelio Penna? De que forma se relacionava com as artes plásticas dos anos 1920, apresentadas já às rupturas estéticas da vanguarda? Quais os seus caracteres próprios e as possíveis influências? Como situar o Cornelio escritor em meio aos seus pares no início da Era Vargas? É viável ou suficiente reputá-lo como escritor católico, vinculando-o a algum suposto projeto de *cristianização literária*? Funcionaria o aspecto sócio-histórico em suas narrativas apenas como pano de fundo? A presença insistente das ruínas do patriarcado e da escravidão em seus quatro romances não constituiria indício de que esse aspecto não é secundário? Neste caso, como situar a sua literatura em relação ao chamado romance social? Estaria ela numa área de intersecção, como parece estar, guardadas as devidas proporções e especificidades, a literatura de Graciliano Ramos? Quais os limites da religiosidade no romance de 1930, considerada em suas dimensões místicas e políticas? Cornelio *flerta* com a literatura fantástica ou o *sentimento do fantástico* que advém do seu texto se deve à ativação de uma maneira muito particular de apreender e reorganizar os dados do real? De que modo se articulam no texto corneliano o social, o espiritual e o psicológico? Por que o romance intimista foi absorvido pela crítica quase como vertente sinônima de uma estética catolicizante e, de acordo com o pensamento corrente, isenta de preocupações sociais?

Trata-se, sem dúvida, de tópicos importantes para pensar a figura de Cornelio no contexto de 1930. Enquanto aspectos como os acima listados permanecem na sombra, o que resta ao autor é manter-se encerrado em seu *espaço vazio*, conceito

que se toma aqui emprestado de Jerzy Kociatkiewicz e Monika Kostera, a partir de Zygmunt Bauman (2001).

Os espaços vazios são aqueles aos quais não se atribui nenhum significado. São espaços que não precisam ser delimitados fisicamente por cercas ou barreiras, pois não são enxergados. Não são lugares proibidos, mas invisíveis. Conforme explica Bauman, os espaços vazios são, antes de tudo, vazios de significado. Não são vazios em si mesmos, mas o fato de não serem notados ou *significados* os mantém nessa condição. Muitos desses lugares "que sobram" ou que se vêem negligenciados e deslocados para as margens são, porém, parte de um outro processo, o de mapeamento de espaços partilhados por usuários diferentes. Ou seja, o espaço vazio pode ser visto como o espaço da diferença, o espaço destinado àqueles que não se encaixam nas categorizações usuais.

Uma cidade tem muitos grupos de habitantes, que possuem, cada um deles, mapas específicos e formas peculiares de entendê-la e por ela transitar: "Os mapas que orientam os movimentos das várias categorias de habitantes não se superpõem, mas, para que qualquer mapa 'faça sentido', algumas áreas [...] devem permanecer sem sentido. Excluir tais lugares permite que o resto brilhe e se encha de significado" (BAUMAN, 2001, p. 122). Nesse sentido, talvez a própria literatura de Cornelio Penna consista numa espécie de espaço vazio, um lugar inóspito desprovido de significados.

O fato é que a ficção corneliana ocupa um espaço único no cenário das letras brasileiras. Refletir sobre a sua ficção de modo diverso daquele que se fixou na historiografia tradicional pode interferir na funcionalidade de esquemas críticos já consolidados. *Significar* a narrativa corneliana pode colocar em discussão o arranjo das fronteiras existentes, ajudando a provocar uma reorganização do espaço literário e exigindo que novos sentidos sejam atribuídos. Retomar as parcas veredas abertas até o momento, dando-lhes continuidade, parece, enfim, o caminho mais frutífero a ser trilhado para que romances como *Fronteira* saiam da penumbra e *se encham de significado*.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALVIM, Marco Paulo (coord.). *Os dois mundos de Cornelio Penna*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1979.

AMADO, Jorge. *Jubiabá*: romance. 48. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

AMOROSO LIMA, Alceu. Síntese da evolução do catolicismo no Brasil. In: *Enciclopédia Delta Larousse*. Rio de Janeiro: Delta, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002a.

_____. *O empalhador de passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002b.

ARAÚJO, Murilo. O gênio macabro de Cornelio Penna. In: PENNA, Cornelio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARRIGUCCI JR., Davi. Prefácio. In: SOUZA ANDRADE, Fábio de. *O engenheiro noturno*: a lírica final de Jorge de Lima. 1. ed. São Paulo: Edusp, 1997.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Volume II. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

ASSIS DUARTE, Eduardo de. *Jorge Amado:* romance em tempo de utopia. Rio de Janeiro: Record; Natal: UFRN, 1996.

ATHAYDE, Tristão de. Nota preliminar. In: PENNA, Cornelio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2. ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. Prefácio de Antonio Candido. Organização e notas de Augusto Massi. São Paulo: Edusp; Duas Cidades, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Confiança e medo na cidade*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRASIL, Assis. *O modernismo*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: INL, 1976.

BUENO, Luís. O sexo em dois romancistas católicos de 30. In: *Revista de critica literaria latinoamericana*. Año XXVII, n. 54. Lima-Hanover, 2do. Semestre del 2001.

_____. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discursos sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CHAVES NUNES, Sandra Regina (organizadora). *Estranhas travessias*. Série Opvscvla. Vol. XVI. Osasco: EDIFIEO, 2004.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (org.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

COMTE-SPONVILLE, André. *Tratado do desespero e da beatitude*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *O ser-tempo*: algumas reflexões sobre o tempo da consciência. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CONDE, Rafael. Fronteira. *Press Book*. Disponível em: <http://www.usinadigital.art.br/arquivos/press_book_fronteiras.pdf>. Acesso em: 23 jul. 2008.

CORTÁZAR, Julio. Do sentimento do fantástico. In: *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *A perversão do trapezista*: o romance em Cornelio Penna. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

_____. *O romance em Cornélio Penna*. 2. ed. revista e modificada. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

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

ECO, Umberto. *Cinco escritos morais*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 1998.

EMERSON, Ralph Waldo*. Nature*. London: Penguin Books, 2008.

EULÁLIO, Alexandre. Os dois mundos de Cornelio Penna. In: *Literatura e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.

FILHO, Adonias. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornelio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos & escritos III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HENRIQUES DOS SANTOS, Cátia Cristina A.. *Cartografia de uma intenção remota*: considerações sobre *Fronteira*, de Cornelio Penna. 2003. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

IVO, Ledo. A vida misteriosa do romancista Cornelio Penna. In: PENNA, Cornelio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

LOPES, Edward. Coisas e paixões na ficção de Cornelio Penna. In: *A palavra e os dias*: ensaios sobre a teoria e prática da literatura. São Paulo: UNESP; Campinas: UNICAMP, 1993.

MALARD, Letícia. Um antiquário apaixonado. In: PENNA, Cornelio. *Repouso*. Rio de Janeiro: Artium, 1998.

MELO MIRANDA, Wander. Posfácio. In: PENNA, Cornelio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.

MENDONÇA TELLES, Gilberto. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MIGUEL PEREIRA, Lucia. *A leitora e seus personagens*. Prefácio de Bernardo de Mendonça. Pesquisa bibliográfica, seleção e notas de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.

MILLIET, Sérgio. Nota preliminar. In: PENNA, Cornelio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

_____. *Humano, demasiado humano*: um livro para espíritos livres. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

PENNA, Cornelio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

_____. *Fronteira*. Biografia, introdução e notas de Afrânio Coutinho. [S.l.]: Ediouro, [19—].

_____. *Fronteira*. Curitiba: RM Editores, 2008.

RIGGIO, Edward A. Afterword. In: PENNA, Cornelio. *Threshold*. Translated from the Portuguese by Tona e Edward A. Riggio. Philadelphia: Franklin Publishing Company, 1975.

RODRIGUES, André Luís. *Fraturas no olhar*: realidade e representação em Cornelio Penna. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ROTHIER CARDOSO, Marília. Uma experiência de vertigem. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/cultura/livros/0012.html>. 2004. Acesso em: 19 jun. 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social. Ensaio sobre a origem das línguas. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens.* Tradução de Lourdes Santos Machado. Introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

RYBCZYNSKI, Witold. *Casa*: pequena história de uma idéia. Tradução de Betina von Staa. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SANTILLI, Maria Aparecida. Angústia e fantástico no romance de Cornelio Penna. In: *Revista de Letras*. Vol. 5. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1964.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*: crítica literária. Tradução de Cristina Prado. Prefácio de Bento Prado Jr.. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. *Em busca da alma de Itabira*: uma leitura de Cornelio Penna. 2001. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SCHLAFMAN, Léo. A revelação de Cornelio Penna. In: *A verdade e a mentira*: novos caminhos para a literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. O outro lado da fronteira. In: PENNA, Cornelio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Artium, 2001.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Nota preliminar. In: PENNA, Cornelio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

_____. Cornelio Penna. In: *As florestas*: páginas de memórias. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

SECRON BESSA, Marcelo. Cornelio Penna, um escritor na contramão. In: *Semear*: Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses. [organizadores: Cleonice Berardinelli, Izabel Margato, Renato Cordeiro Gomes]. Rio de Janeiro: NAU, 2000.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I: Burbujas*. Traducción de Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2003.

_____. *Esferas II: Globos*. Traducción de Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2004.

_____. *Esferas III: Espumas*. Traducción de Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2006.

THOREAU, Henry David. *Walden*. New Haven: Yale University Press, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Debates, 98)

VILLAÇA, Antonio Carlos. *O pensamento católico no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.