

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Letras

As voltas do círculo mágico: uma leitura de *Fronteira*, de Cornélio Penna

Talles Luiz de Faria e Sales

Belo Horizonte

2014

Talles Luiz de Faria e Sales

As voltas do círculo mágico: uma leitura de *Fronteira*, de Cornélio Penna

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Myriam Corrêa de Araújo Ávila

Belo Horizonte

2014

AGRADECIMENTOS

À Capes, pela bolsa concedida, sem a qual o desenvolvimento desta pesquisa seria consideravelmente mais difícil.

À Myriam Ávila, por ter me acolhido na Faculdade de Letras da UFMG desde os tempos de minha graduação em Filosofia; pela orientação paciente, pela leitura cuidadosa e delicada que sempre demonstrou aos textos que lhe apresentei, e por ter me ensinado a estruturá-los melhor.

Ao Prof. Jacyntho Lins Brandão, por ter me incentivado a prosseguir com os estudos (quando menos esperava deles).

Aos professores André Luis Rodrigues, Cláudia Campos Soares e Emílio Roscoe Maciel, por terem aceitado participar desta banca e pela riqueza com a qual contribuíram com este trabalho e, em consequência, com os que eventualmente dele derivarem, dada a profundidade de suas questões e sugestões.

A todos os funcionários da FALE e da FAFICH, sem os quais esta dissertação não teria sido escrita.

Aos amigos, com os quais compartilhei as alegrias e percalços em torno desta pesquisa, sempre presentes e solícitos em bares e bibliotecas. Cabendo aqui um agradecimento especial a Cleison Daniel Costa, figura sem a qual eu, talvez, jamais teria lido um romance de Cornélio Penna; e a Gleydson André da Silva Ferreira, pelas leituras, críticas e indicações bibliográficas com as quais contribuiu para este trabalho e pela seriedade contaminadora no estudo da literatura.

A Neudimar Moreira de Miranda, pela atenção dedicada aos meus primeiros contatos com a literatura: professor que se tornou amigo.

À minha família, presente na distância que nos separa.

À Fabíola Helena Ferreira, pelo carinho, compreensão e, principalmente, por me ter ensinado a encurtar as distâncias.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo fazer uma leitura do primeiro romance publicado por Cornélio Penna, em 1935, *Fronteira*. Partindo da aferição de que o romance participa do *topos* do manuscrito encontrado, destaca-se o engendramento da ficção do manuscrito que, ao referir as suas páginas como pertencentes a um diário confiado a um compilador, distancia-o do romanesco e, justamente ao fazê-lo, inscreve-o neste gênero pela ironia presente no “Epílogo” escrito pelo compilador. O relevo deste jogo estabelecido no interior da ficção exige a análise da emulação do gênero do diário pelo romance que, ao mesmo tempo em que dele conserva algumas de suas características básicas, acaba por lhe conferir outro tom pela circunscrição romanesca na qual se apresenta. A constatação de se tratar de um diário atenta para uma leitura que considera o “eu” que escreve suas páginas como a subjetividade fragmentada que expõe, mais que sua versão dos “fatos”, a perspectiva singular através da qual concebe o mundo em que habita, a decadência econômica de uma cidade mineradora do interior de Minas Gerais. A perspectiva do “eu” no romance abre espaço para que se apreenda o presente da narrativa como um pesadelo, espaço onírico de punição pelos crimes cometidos no passado coletivo da cidade, pesadelo este sustentado pela interdição constantemente perpetrada pela ordem patriarcal, comportando ainda o animismo de uma natureza hostil ao colonizador, o casarão que, como centro da narrativa, parece estar vivo através dos antepassados e corrige, sob seus limiares internos, os ensejos de transgressão da ordem opressora, e as subjetividades estilhaçadas pela conjunção entre o modelo econômico capitalista e a ordem arcaica do patriarcalismo, subjetividades estas que, no limite, mostram-se como autômatos controlados pela ordem que os oprime.

Palavras-chave:

Ficção do manuscrito, diário, romance, pesadelo, autômato, limiar

ABSTRACT

This thesis aims to analyse the first novel published by Cornélio Penna, in 1935, *Fronteira*. Starting from the assessment that the novel is included in the *topos* of the manuscript found, it is highlighted the engendering of fiction in the manuscript, which refers to its pages as belonging to a diary entrusted to a compiler, it distances from the novelistic and precisely in doing so, falls into this genre by this irony in the "Epilogue" written by the compiler. The relief of this game set within the fictional emulation requires the analysis of the genre of the diary by the novel at the same time that it retains some of its basic characteristics, ultimately giving it another tone by the novelistic circumscription that is presented. The fact it is a diary alerts to a reading that considers the "I" who writes its pages as the fragmented subjectivity that is exposed, more than his version of the "facts", the unique perspective through which the world he inhabits is conceived, the economic decline of a mining town in Minas Gerais. The perspective of "I" in the novel opens up space to see the present of this narrative as a nightmare, dreamlike place of punishment for crimes committed in the collective past of the city, this nightmare sustained by the constant interdiction perpetrated of the patriarchal order, yet holding the animism of a hostile nature of the colonizer, the mansion that is the center of the narrative, seems alive through the ancestors and fixes under its internal thresholds, the transgressions of the oppressive order, and the subjectivities shattered by the conjunction between the capitalist economic model and the archaic order of patriarchy, the subjectivities that, ultimately, are shown as automatons controlled by the order that oppresses them.

Key-words:

Fiction manuscript, diary, novel, nightmare, automaton, threshold

Sumário

INTRODUÇÃO	8
O COMEÇO PELO FIM	16
1.1. AUTOFAGIA DO TEXTO.....	20
1.2. A FICÇÃO DO MANUSCRITO	30
NAS FRONTEIRAS DO ROMANCE	45
2.1. ESTRANHA ARITMÉTICA	46
2.2. CRÔNICA DE UM TEMPO ASSASSINADO	57
AS VOLTAS DO CÍRCULO MÁGICO	73
3.1. O GRANDE VÉU.....	74
3.2. UMA FESTA ALEGRE E SINISTRA	87
3.3. O ESBOÇO DO DUPLO: FANTASMAS E AUTÔMATOS.....	94
3.4. COMO UM COFRE: O CASARÃO E O VAMPIRO	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114

“Eu às vezes achei, no meio desse caminho sem eira nem beira, que não haveria nada depois, que não se poderia encontrar nada do lado de lá, no final desse chapadão rachado de gretas e arroios secos. Mas sim, alguma coisa existe”.

Juan Rulfo, “E nos deram a terra”

INTRODUÇÃO

Cornélio Penna parece ocupar, no quadro geral dos estudos literários brasileiros, lugar análogo ao de suas personagens romanescas: uma espécie de limbo, no qual vaga, fantasmática, a figura do escritor nascido em 1896, em Petrópolis. Segundo dados biográficos fornecidos pelo próprio escritor em entrevista a Ledo Ivo, publicada em 1948 no periódico *O Jornal*, e compilada na edição dos *Romances completos* de Cornélio feita pela José Aguilar em 1958, ambos os troncos de sua família possuem proveniências que apontam familiaridades com a ficção do romancista: seu pai nasceu na fazenda do Jirau, no município de Itabira do Mato Dentro, transformada em sede da mineração da então Itabira Iron, que teria suas reservas de ferro encampadas pela Companhia Vale do Rio Doce, criada em 1942 por Getúlio Vargas; a mãe do romancista nasceu na Fazenda do Cortiço, pioneira do cultivo do café, localizada no município de Sapucaia, no Estado do Rio de Janeiro ¹. Seus três primeiros romances – *Frenteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939) e *Repouso* (1948) –, ambientados em zonas mineradoras em torno da região de Itabira, em Minas Gerais, esboçam um traçado singular da decadência econômica da região após o ápice da extração de minério. Aquele que seria o último romance publicado pelo escritor, *A menina morta* (1954), mostrar-se-ia sua obra-prima, ambientado numa grande fazenda produtora de café localizada na região fluminense do Vale do Paraíba. Estabelecendo, consciente ou inconscientemente, a mesma linha de ligação traçada por seus pais entre as regiões mineira e cafeeicultora, Cornélio Penna erige um mundo ficcional marcado pela modernidade periférica patente na instauração do capitalismo como modelo econômico ladeado, paradoxalmente, pelos contornos arcaicos da ordem patriarcal que ditam o ritmo lento da vida nos grandes latifúndios brasileiros. Destas instâncias mal aglutinadas, surgem o estilhaçamento, a fragmentação, a suspensão do tempo em uma atmosfera de pesadelo inerente aos seus quatro romances publicados.

O interesse pelo tema aparece cedo, antes mesmo da adesão à literatura. Tendo se iniciado na arte como pintor, seus trabalhos em guache, nanquim, aquarela, revelam o traço trepidante, como “agulha de sismógrafo”, como a ele se referiu Alexandre Eulálio, que acabaria por se repetir em seus romances, nos quais o roçar de sedas de um vestido adquire voz quase sobre-humana. Em artigo publicado em fevereiro de 1935 na revista

¹ Cf. PENNA, Cornélio. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, pp. LIII – LIV.

Lanterna Verde, ao que parece anterior mesmo à publicação de *Fronteira*², feita no mesmo ano, o escritor reitera a afinidade com o que viria ser o tema de seu romance de estreia. Em “Itabira, tesouro fechado de homens e mulheres”, o autor tece uma correlação entre a terra, que guarda como um cofre as riquezas minerais, e a cidade que desempenha a mesma função ao conservar à superfície suas “almas preciosíssimas”:

“A riqueza material ficou lá embaixo, e, cá em cima, Itabira do Mato Dentro é um maior tesouro guardado, um cofre de almas preciosíssimas, e assim as cidades históricas de Minas Gerais, que se fecharam, vigiadas pelo Destino, para viver pesadamente apenas a vida unida de seus filhos, marcados pelo selo da dor e do gênio incompleto”³.

Em que pese o vínculo que a ficção cornelianiana entretém com a terra, com a derrocada dos grandes latifúndios ao longo da virada do século XIX para o XX, com o genocídio indígena que está na base de nossa colonização ou com a sociedade escravocrata que sustentou a ordem patriarcal, o escritor sempre foi simplesmente taxado como um representante do que se convencionou a chamar romance “psicológico”, “intimista” ou de “angústia religiosa” na literatura brasileira, em oposição ao romance “social”, ambos tendo experimentado seu apogeu na década de 1930. Gozando de um considerável prestígio em vida, sua obra foi varrida para debaixo dos tapetes da história literária brasileira após a sua morte em 1958, seja em função do progressivo domínio do romance urbano durante os anos de Ditadura, seja por algum receio da intelectualidade de esquerda em dar atenção a um escritor associado à direita política da década de 1930.

Praticamente duas décadas de quase completo esquecimento separam a publicação dos *Romances completos* da primeira tentativa de abordagem mais profunda da obra do escritor, dada ao público em 1976 com a publicação de *A perversão do trapezista: O romance em Cornélio Penna*, de Luiz Costa Lima. Partindo principalmente do estruturalismo levi-straussiano, mesclado com a análise do substrato sócio-histórico subjacente à ficção do romancista, com foco em sua obra-prima, *A menina morta*, o livro de Costa Lima teve o indiscutível mérito de, apesar do método de

² Parece mais que possível que *Fronteira* tenha sido publicado nos últimos meses de 1935. Até onde foi possível averiguar, encontramos duas referências à publicação do romance que parecem atestar a hipótese: o jornal *Correio da Manhã* publicou artigo sobre *Fronteira*, na seção “Leituras de Domingo”, no dia 8 de dezembro de 1935, enquanto o jornal *O Malho*, publicou curta nota sobre o referido romance no dia 9 de janeiro de 1936, o que pode indicar a publicação de *Fronteira* no final do ano de 1935.

³ PENNA, Cornélio. Itabira, tesouro fechado de homens e mulheres. In: *Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira*. Rio de Janeiro, v. 2, pp. 88 – 90, fev. 1935.

abordagem rechaçado pelo próprio crítico ao longo de toda a sua obra posterior, trazer à luz um brilho novo da obra corneliana, brilho este sempre nela presente mas soterrado pelas páginas da crítica religiosa ou espiritualista. Muito mais que um romance de “angústia religiosa”, a obra de Cornélio, principalmente seu último romance, trazia em sua fatura o peso do patriarcalismo na constituição da sociedade brasileira, opondo-se ao mito da confraternização das raças proposto por Gilberto Freyre.

Em 1979, Wander Melo Miranda apresenta a dissertação de mestrado intitulada *A menina morta: a insuportável comédia* ao Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG, insuflando maior fôlego aos estudos cornelianos. Consciente do aparato crítico com o qual trabalhara Costa Lima, Melo Miranda, além da análise estrutural também calcada em Lévi-Strauss, estabelece interessante diálogo com a psicanálise, do qual resulta os temas da teatralidade, do histrionismo e da loucura. Se estas duas primeiras leituras de maior fôlego acerca da ficção corneliana, a de Costa Lima e a de Melo Miranda, revelaram veios interpretativos até então negligenciados, nem por isso o restante da crítica literária brasileira retirou a poeira sobre os lençóis com os quais cobriu os seus romances, como móveis velhos de um casarão abandonado.

Até a década de 2000, pouco, ou quase nada, foi publicado sobre Cornélio Penna: a leitura de sua obra continuou restrita a um universo também restrito da comunidade acadêmica. A partir daí, no entanto, começa-se, provavelmente influenciado pelas novas publicações da editora Artium, criada em 1996 com a finalidade principal de publicar novamente os romances de Cornélio Penna, encontráveis em pouquíssimos sebos e a preços geralmente pouco atraentes, a observar um maior interesse pelo escritor no mercado editorial: o livro de Costa Lima é republicado pela Editora UFMG em 2005; Luís Bueno considera Cornélio um dos quatro romancistas mais representativos da década de 1930, em seu *Uma história do romance de 30* (2006); e Simone Rufinoni vem finalmente enriquecer a leitura de *A menina morta* utilizando como aparato teórico o materialismo dialético, nomeadamente através dos textos de Adorno e Lukács, além de desenvolver importantes reflexões acerca da representação do mecanismo do favor – fundamental na sociedade brasileira – e da melancolia, em *Favor e Melancolia: estudo sobre A menina morta de Cornélio Penna* (2010). A explicação deste recente interesse apenas o tempo no-lo dirá. Sendo otimistas, e considerando alguns esforços das ciências humanas no cenário brasileiro do século XX, talvez comece a ser divisado o momento de nos debruçarmos sobre nós mesmos, de encararmos a nossa história levantando os véus ornamentais com os quais

um dia a Europa nos cobriu: jamais iremos inteiramente despi-los, uma vez que entram como parte constitutiva de nossa história e, conseqüentemente, do modo de ser brasileiro, mas ao levantá-los poderemos ver que, aqui, estes véus não nos servem como lá⁴.

Especificamente sobre *Fronteira*, cabe fazer ainda um breve resumo do romance, para que o possível leitor que eventualmente desconheça a literatura de Cornélio Penna possa compreender os pontos principais de nossa argumentação. O romance, que foi adaptado para o cinema por Rafael Conde em 2008, laureado pela Academia Brasileira de Letras como melhor roteiro adaptado de obra literária, se passa em uma cidade mineira na região de Itabira, já em franca decadência econômica devido à ruína da atividade mineradora. O narrador, vindo de cidade da qual não se sabe o nome, retorna à sua terra natal, cravada nas encostas das montanhas de Minas, perseguido por uma sensação de culpa e de opressão. O que lemos são as páginas do diário do narrador, pelas quais se tecem alusões a crimes cometidos no passado da cidade e em seu próprio. Maria Santa, figura de destaque no romance, é uma mulher presa entre as paredes do grande casarão que pertencera à sua família, ganhando o epíteto de “santa” após ter o noivo assassinado, provavelmente por sua própria família, tendo se trancado para sempre no casarão. Os habitantes da cidade esperam ansiosamente pelo milagre que, através dela, teria lugar na Semana Santa, estendendo a sua fama de santidade para além das montanhas que cercam o município. Tia Emiliana chega ao casarão logo no início da narrativa, para “gerenciar” a santidade da sobrinha. O romance se sustenta em torno destes três personagens principais, aos quais se assomam outros secundários, principalmente uma anônima Viajante que encontra pouso no casarão e o Juiz que investiga um crime nunca diretamente mencionado, ao que parece relativo ao assassinato do noivo de Maria Santa. Neste enredo de incertezas, poucos são os acontecimentos, as ações que usualmente prendem o leitor. Trata-se de um romance de reticências, que mostra exatamente quando oculta.

⁴ Temos em mente a “comédia ideológica”, *diferente da europeia*, à qual alude Roberto Schwarz: as ideias burguesas liberais, fazendo parte de nossa identidade nacional, chocam-se contra a escravidão e a economia agrária, contra a esfera do favor na sociedade patriarcal, “círculo mágico”, para usar uma expressão de Cornélio Penna, que ainda nos cinge. Tanto na Europa, quanto no Brasil, ainda que de modos distintos, tais ideias, como um véu, encobrem o real; aqui, elas estão fora de lugar, isto é, causam inéditas conseqüências em relação ao seu lugar de origem. Cf. SCHWARZ, Roberto. As ideias fora de lugar. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6ª Ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, pp. 11 – 31.

Esta dissertação é estruturada por três capítulos e por uma conclusão que sintetiza as considerações tecidas ao longo de suas páginas. Em cada um dos capítulos, a análise se deterá nos seguintes motivos:

Capítulo 1: *O começo pelo fim:* O “Epílogo” que encerra *Fronteira* abre novos caminhos de leitura da narrativa, uma vez que nele se indica serem as páginas que constituem o romance um diário pertencente a alguém anônimo, compilado pelo autor do “Epílogo” e por ele publicado. Este dado nos leva a considerações a respeito dos elementos paratextuais e da função exercida por eles durante a leitura, com enfoque no paratexto do epílogo. Tomar-se-á como base destas considerações o estudo de Gérard Genette em *Palimpsestes* (1982) e *Paratextos editoriais* (2009). Ao longo da análise, o romance se mostra “autofágico”, comportando a imagem circular do uroboros que, segundo Martínez Estrada, citado por Jorge Luis Borges em *O livro dos seres imaginários* (1996), “começa no fim de sua cauda”. Devido a esta característica, justifica-se a leitura a ser empreendida nesta dissertação, que terá seu início na cauda do texto, em seu epílogo, para a partir desse ponto derivar questões teóricas a serem discutidas ao longo de todo o trabalho. Pela leitura do “Epílogo”, depreende-se o motivo do manuscrito encontrado, o que nos levará a um breve incursão neste *topos* literário, a ser analisado com base no conceito de “ficção do manuscrito”, desenvolvido por Abel Barros Baptista em *Autobiografias* (2003), artifício ficcional que engendra um protocolo de leitura do texto, a saber: que o referido manuscrito é um diário, mas um diário emulado pelo romance e, como tal, ressignificado por ele. A ironia constante no “Epílogo” do romance balança entre a categorização do texto como documento e como romance, ironia que assinala, ao lado de outros elementos, a posição singular de *Fronteira* entre os romances publicados na década de 1930.

Capítulo 2: *Nas fronteiras do romance:* A ironia constante no “Epílogo” de *Fronteira* aponta para certo critério de valoração romanesca cada vez mais marcante ao longo da década de 1930: tanto melhor a literatura, quanto mais próxima do documento ou do testemunho. O primeiro romance de Cornélio Penna vem lembrar aos escritores do período que, como disse Mário de Andrade em relação a *Dois romances de Nico Horta* e a *Fronteira*, em texto compilado em *O empalhador de passarinho* (1972), a literatura pode trabalhar com uma aritmética que a razão estranha, na qual dois e dois

somem cinco, ou três: a lógica da “estricta observação dos fatos” (*Fronteira*, “Epílogo”) não necessariamente deve cingir, de modo imperativo, a criatividade do autor. Esta “estranha aritmética” se coaduna com a emulação do gênero diarístico que, convencionalmente pautado pelo tempo presente, é transplantado em *Fronteira* com tal obsessão pelo passado que o presente é um tempo assassinado, muitas vezes relegado a um segundo plano, deixando de ser vida para tornar-se sonho (ou pesadelo) de um tempo praticamente abolido.

Capítulo 3: *As voltas do círculo mágico:* O clima de sonho, ou pesadelo, abre espaço para a análise da “dimensão onírica” do romance corneliano, retomando expressão de Fausto Cunha (1970) sobre o autor estudado. Avalia-se o peso do onírico em *Fronteira*, não vinculado ao sonho de modo geral, mas especificamente em sua modulação de pesadelo, pesadelo retroalimentado pelos mistérios e pela violência que marcam o passado do casarão que atua como centro da narrativa. Através da análise do pesadelo, a natureza se mostra hostil contra os homens e a cidade, imbuída de um animismo de resto presente em toda a narrativa, procurando punir aqueles que a agrediram e assassinaram seus habitantes autóctones, os índios, também ela, mesmo em sua oposição à ordem que a infligiu, perpetuadora da dimensão onírica. O casarão, por sua vez, se desvela como perpetrador do pesadelo aliado à personagem de tia Emiliana, figura da interdição, que controla os moradores em favor da ordem opressora através dos umbrais de portas e janelas, analisados via a categoria teórica do cronotopo do limiar conforme formulado por Mikhail Bakhtin (2010). Os movimentos dos personagens nesse espaço-tempo opressor e limitado revelam em algumas passagens do romance certo automatismo, assemelhando-se, por vezes, a títeres ou autômatos controlados pela ordem interditoria patriarcal, o que nos levará a uma breve aproximação com a obra do alemão Heinrich von Kleist, partindo de seu ensaio *Sobre o teatro de marionetes* (1997).

O círculo mágico mostra-se assim peça basilar da estrutura narrativa ⁵: presente desde sua manifestação na forma urobórica do texto autofágico, duplica-se internamente

⁵ O círculo é a imagem preponderante da análise feita por Costa Lima: “Não esqueçamos que o dia-a-dia em Cornélio é o que desfia sem mudança. Ou melhor, a mudança aí é a da perda contínua, que, no entanto, tem um limite: o aniquilamento é dos seres, nunca do ‘modo de produção’ em que se inserem. Os pesadelos dos diversos personagens são como falas distintas que remetem ao mesmo código, imutável. Daí a imagem do círculo que empregaremos: esvaziado de seu conteúdo, mantém-se o traçado de seu

na emulação do diário pelo romance, lembrando, formalmente, o exemplo dos círculos não concêntricos dado por Baruch de Spinoza em sua Carta 12 no qual a proporção entre as distâncias do ponto A assinalado na circunferência maior ao ponto B da circunferência menor nele contida, e entre o ponto C desta circunferência ao ponto D daquela que a engloba, ainda que finita, mostra-se de impossível determinação numérica. Assim o diário emulado pelo romance: suas variações são decerto limitadas, mas determiná-las em toda sua gama de possibilidades escapa aos limites da determinação genérica, sempre cambiante. A imagem do círculo, por fim, manifesta-se no pesadelo orquestrado pelo patriarcalismo, pela colonização, pela escravidão, apenas sutilmente presente em *Fronteira* em seus efeitos, e pela consequente hostilidade da natureza para com aqueles circunscritos por esta ordem, por sua vez também ela circunscrita pela expansão do modelo capitalista que resulta em nossa modernidade periférica.

O COMEÇO PELO FIM

O homem prepara, vagarosamente, o seu cachimbo. Com cuidado, esfacela sobre a palma da mão direita o fumo escuro. Para alguns, é de suma importância os novelos fumarentos preliminares a uma tomada de decisão, a uma primeira palavra, a uma palavra decisiva que se procura exata durante o hiato entre a resolução de falar e a palavra dita. Esse hiato estende-se no decorrer da contemplação da fumaça, momento de breve retorno do perdido fascínio infantil pelo fogo, que substitui o silêncio muitas vezes constrangedor e tenso que antecede algumas conversas. Por isso, o primeiro sopro enfumaçado, ainda mais que o primeiro trago, importa ao homem do cachimbo, pois, por mais que esteja sozinho, digladia consigo mesmo procurando o primeiro passo a dar, a frase inicial, a palavra primeira. O fumo, devidamente esfacelado, é deitado no forninho; o homem bate a mão direita na esquerda, limpando-a o suficiente para não sujar o papel. Tomba um pouco o cachimbo, dá-lhe alguns tapinhas para que o fumo se acomode o mais perfeitamente possível e se dispõe a acendê-lo. Ocorre-lhe, momentos antes, observar o apetrecho: considera a tonalidade da madeira, desgastada pelo uso, a desenvoltura com que a piteira se curva até à delineada subida que vai à boca. Pela primeira vez, reconhece a grande utilidade de seu cachimbo, a precisão com que fora feito para desempenhar rigorosamente a sua função. Surpreende-se com a ideia, que lhe dissipa os anteriores e urgentes pensamentos, e acende-o logo, rabiscando alguma coisa sobre o papel. Não muito longe, outro homem, tendo observado com interesse a cena, poderia ter escrito poema similar ao de Charles Baudelaire, o soneto “O cachimbo”, publicado em 1857 com os demais poemas que constituem *As Flores do Mal*. O cachimbo talvez seja de “um autor”: do autor do poema ou do homem que se dispõe a acender o cachimbo antes de deitar ao papel a primeira palavra? Outro homem, que não a tivesse visto, poderia imaginar a cena e fazer a mesma coisa. Outro poderia pintá-la, esmerando para obter o efeito exato de uma frente preocupada. Um quarto pintaria porventura só o cachimbo; e alguém poderia pintá-lo, acrescentando logo abaixo de sua figura: *Ceci n'est pas une pipe*.

O célebre quadro intitulado por René Magritte *A traição das imagens*, ainda que não gerado a partir do espírito literariamente descrito acima, constitui-se, como se sabe, de um desenho de um cachimbo em um quadro sustentado pelo tripé de um cavalete. Abaixo do desenho, a negativa “Isso não é um cachimbo”; acima do quadro, pairando sobre ele, um grande cachimbo em tudo similar àquele se enovela, como se a

fumaça do cachimbo desenhado assumisse a forma do próprio cachimbo, como apontou Michel Foucault. Não se trata, aqui, de fazer crítica de arte: nem o local é apropriado, tampouco aquele que escreve estas linhas possui calibre para tal. Interessa reter o que, para os críticos de arte, talvez seja o rés do chão do óleo sobre tela de Magritte, pois é o que justifica a sua presença nesta curta introdução ¹. A malha de relações entre arte e realidade, que o quadro de Magritte aqui exemplifica, guarda já o seu início, pelo menos, nos conhecidos livros III e X da *República*, nos quais Platão considerará a arte como o recuo ontológico mais distante dentre os afazeres humanos com relação à realidade inteligível, o que culminará na famosa expulsão do poeta da cidade platônica. Cópia da cópia, a arte é distorção das ideias e conceitos reais. Saltando por cima dos detalhes do argumento platônico e das diversas modulações assumidas pela *mimesis* no desenvolvimento histórico da arte, tópico no qual ainda nos deteremos ao longo dessa dissertação, a arte do século XX parece trazer curiosamente cravejada em sua consciência pelo menos uma daquelas folhas de louro com as quais Sócrates gostaria de ter enfeitado o poeta antes de expulsá-lo ao fim do grande diálogo que é a *República*. Joseph Kosuth, por exemplo, em sua obra intitulada “Uma e três cadeiras”, concebida em 1965 quando o artista contava apenas vinte anos ², trabalha com o conhecido exemplo da cama, dado por Sócrates na *República*, como ilustração dos níveis de realidade existentes entre a ideia, o objeto e sua representação, colocando aos lados de uma cadeira a sua fotografia e uma definição de dicionário da palavra *chair*. Na arte moderna em geral, a busca do belo perde a sua primazia cedendo lugar a uma reflexão sobre o estatuto mesmo da arte, ao que é arte e seus meios de efetivação, reflexão que talvez se exacerbe nos limites da arte conceitual, como em Kosuth, onde toda experiência estética parece ser deslocada, mesmo depreciada, em prol do conceito. Talvez o fim da arte anunciado por Hegel em seus *Cursos de estética* encontre em algumas obras de arte conceituais seus representantes, por mais que o esforço inicial

¹ Faço minhas as palavras de Virginia Figueiredo em artigo fundamental para essas poucas palavras sobre o quadro de Magritte: "Diria que a escolha de Magritte, assim como a desse quadro (...), talvez se deva a um mero acaso ou porque eles se prestaram mais claramente a esse tipo de questão. Ninguém ousará objetar que *Ceci n'est pas une pipe* não nos incita a pensar, entre muitas outras, mas talvez de forma privilegiada, nas relações entre arte e realidade". In: FIGUEIREDO, Virgínia. Isso é um cachimbo. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, pp. 442 - 457. Não se pretende associar a obra de Cornélio Penna ao Surrealismo, tampouco considerá-la uma sua derivação, mas introduzir a problemática geral acerca *mimesis* com a qual se debate a segunda parte deste capítulo.

² *One and Three Chairs* pertence atualmente ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e pode ser vista no site do MoMA, que conta ainda com um vídeo em português sobre a obra: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3228&page_number=1&template_id=1&sort_order=1 (último acesso: 08/04/2014)

destes artistas seja o de se contrapor à mercantilização da arte na sociedade capitalista. Não é de todo impossível, no entanto, que, considerando o turbilhão no qual vivemos na sociedade contemporânea, mudanças sociais e políticas tornem viáveis novas formas de integração do artista à sociedade, abrindo espaço para uma reflexão estética que não descarte aquele livre jogo da imaginação e do entendimento no qual se calca a estética kantiana, por exemplo ³.

Voltando ao quadro de Magritte, o interessante é que ao pintar um cachimbo e escrever embaixo “isso não é um cachimbo”, temos um exemplo privilegiado sobre a reflexão, na arte, a respeito da representação artística de um objeto. Segundo Giulio Argan, o cachimbo de Magritte “não é um cachimbo, é a figuração de um cachimbo; e a própria palavra *cachimbo*, que designa o cachimbo, não é um cachimbo. Eis o contraste entre coisas e signos na vida cotidiana” ⁴. O desenho do cachimbo representa o objeto cachimbo, mas não se confunde de forma alguma com ele, e isto é posto em evidência pelo próprio quadro, quer pelas palavras escritas/desenhadas que negam essa identidade, ao mesmo tempo em que nega a identidade entre o signo linguístico e seu referente, quer pelo outro cachimbo, maior – ideal? – que paira acima do quadro. O cachimbo não se oferece ao uso, afasta de si toda utilidade prática, dissociando-se do objeto cachimbo, instrumento confeccionado com vistas a um uso determinado. Em *Tentando o impossível*, óleo sobre tela de Magritte de 1928, anterior ao seu famoso cachimbo, o artista, ao tentar pintar um nu, “se dá conta de que o que ele está fazendo não é copiar a realidade, e sim criar uma nova, muito como o fazemos em nossos sonhos” ⁵, o que complexifica ainda mais a relação entre arte e realidade, uma vez que agora o artista já não pretende copiar a natureza ou o real, tampouco representá-la consciente da diferença inerente à representação, mas algo novo, uma natureza ou um real distintos da realidade efetiva. “Isso não é um cachimbo” constitui assim um exemplo do alargamento da consciência do artista com relação ao seu próprio fazer artístico, de seu jogo representacional, bastante próximo do recurso utilizado por Cornélio Penna em *Fronteira*, talvez menos consciente, que, ao representar um manuscrito, um diário de autoria desconhecida, acaba por afirmar, por meio de uma sutil ironia no “Epílogo”, que isso não é um manuscrito. O cachimbo de Magritte lança a sua fumaça ao Brasil de

³ Estas reflexões são derivadas, e por isso tributárias, do minicurso ministrado por Virgínia Figueiredo no XI Encontro de Pesquisa em Filosofia da UFMG.

⁴ ARGAN, Giulio. *Arte moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann; Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 480 (grifos do autor).

⁵ GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 16ª Ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 591.

1935, seis anos após ter se acendido pela primeira vez, e a palavra, decisiva, que a ele se seguiu, sua própria negativa, é ainda assunto de conversações contemporâneas, como esta.

Ao se valer do artifício do manuscrito encontrado, no caso, confiado, e, conseqüentemente, do recurso ao autor suposto, Cornélio Penna engendra uma ficção da ficção em *Fronteira*, seu primeiro romance, publicado em 1935. Trata-se, aqui, de uma fronteira tênue entre a arte e a realidade, posta em evidência no “Epílogo” do romance, apócrifo ao “manuscrito”. A escolha do “Epílogo” como *locus* dessa evidência, não um prefácio ou uma advertência como convencionalmente se usa, gera um efeito retroativo ao “manuscrito”, autofágico, que alimenta a exemplaridade do romance com relação à tensão entre ficção e documento estabelecida entre os romances brasileiros da década de 1930. O efeito arrasta ainda consigo a subordinação normalmente estipulada pela crítica com relação ao motivo do manuscrito encontrado do livro ao manuscrito, quer dizer, da ficção à verossimilhança documental. Tal noção, contudo, não parece tão evidente, uma vez que a ironia ⁶ constante do “Epílogo” aponta para um critério de valoração romanesca à obra que, antes, se queria documento, daí a necessidade de se entender o recurso como *ficção do manuscrito*, e estes dois movimentos, imbricados, constituem o escopo deste primeiro capítulo.

1.1. AUTOFAGIA DO TEXTO

“Heráclito dissera que na circunferência o princípio e o fim são um só ponto. Um amuleto grego do século III, conservado no Museu Britânico, nos dá a imagem que melhor pode ilustrar essa infinidade: a serpente que morde a própria cauda ou, como primorosamente dirá Martinez Estrada, ‘que começa no fim de sua cauda’. Uroboros (o que devora a própria cauda) é o nome técnico deste monstro, depois usado prodigamente pelos alquimistas”.

Jorge Luís Borges, *O livro dos seres imaginários*

A leitura de um livro parte convencionalmente de sua primeira página. O leitor é aos poucos introduzido a suas páginas internas, atravessando um a um os umbrais do paratexto que antecede a narrativa. A capa, que além da ilustração estampa o título, o

⁶ Convém lembrar que a ironia, além de fortemente marcada no “Epílogo” de *Fronteira*, conceito, de resto, de suma importância para as teorias do romance, calca-se ainda no quadro de Magritte, instilada naquele “isso não é um cachimbo”, como afirma Virginia Figueiredo comentando o que diz Márcio Suzuki acerca da ironia romântica: “Como dizia Suzuki, sendo a ironia o ponto de indiferença entre o real e o ideal, ‘ela é inteiramente uma coisa e, ao mesmo tempo, inteiramente outra’” (FIGUEIREDO, 2005, p. 453).

nome do autor e da editora e a indicação genérica do texto que se tem em mãos, cria a primeira atmosfera, que pode ou não ser mantida, da leitura que se vai empreender. O prefácio contextualiza, problematiza ou elogia o livro e o autor, quando alógrafo, ou explica a gênese do texto, os motivos de sua escritura e variáveis outros pontos possíveis, quando autógrafo. O conteúdo epigráfico, predominantemente alógrafo, trança uma rede que vincula, às vezes ironicamente, o texto em questão com outros textos, por afinidade ou distância, ou indica alguma ligação entre o autor do texto e o da epígrafe, por concordância ou irônica recusa. Ilimitados os liames que se podem tecer. Ela, a epígrafe, arrasta consigo algo de sua fonte, de seu texto original, ao mesmo tempo em que inaugura novos significados pelo deslocamento de seu contexto matricial e consequente inserção num diálogo com a obra que epigrafa, comportando tons e significados insuspeitados antes de sua transplantação⁷. A epígrafe lança a sua sombra ao texto, e é de certo modo o próprio texto que, com a sua luz, intensifica ou esmaece a sombra inicialmente lançada. No domínio amplo do texto, na primeira página de seu primeiro capítulo, por exemplo, o leitor adentra território desconhecido, daí a recorrência do avanço página a página, em uma progressão que respeita a convenção da leitura orientada da primeira para a última página do livro. É certo não haver apenas um tipo de leitor: há, por exemplo, aqueles que saltam partes “enfadonhas”, evitando longas descrições e seguindo apenas o fio da ação; outros, talvez mais raros, começam pelo desfecho, o conhecimento do fim justificando a leitura do texto. E tão certo quanto não haver um só tipo de leitor é não haver um só tipo de livro (ou de autor?): nem todos *querem* ser lidos pelo início, nem todos *querem* ser lidos linearmente. Veja-se *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, que comporta pelo menos dois modos de leitura, ou melhor, que é à sua maneira dois livros: o primeiro, que “se deixa ler na forma corrente, e termina no capítulo 56, ao pé do qual há três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra *Fim*”; e o segundo, que “se deixa ler começando pelo capítulo 73 e seguindo logo na ordem que se indica ao pé de cada capítulo”⁸. Outro caso é o de *Avalovara* (1973), de Osman Lins, que, em seu constante ir e vir temático, pode incitar no leitor mais facilmente que estruturas narrativas convencionais o desejo de ler cada um deles em separado, sem respeitar a mecânica rígida que orienta esses temas “governados por

⁷ Cf. SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981, p. 4.

⁸ “El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrelinhas que equivalen a la palabra *Fin*. [...] El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo”. In: CORTÁZAR, Julio. Tablero de dirección. In: *Rayuela*. 2ª Ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A., 2011.

um ritmo inflexível, uma pulsação rígida, imemorial, indiferente a qualquer espécie de manejos”, posto não ser “por acaso, nem por força do arbítrio ou da intuição do autor” que são assim organizados ⁹. A aproximação abrupta destes dois romances é flagrantemente inapropriada: *Rayuela*, por seu “Tablero de dirección”, precedendo à narrativa, indica, de partida, os modos de uso do livro, assinalando claramente a possibilidade de, pelo menos, duas leituras; já *Avalovara* recusa, como se depreende da citação acima, qualquer outra possibilidade de leitura que não seja aquela inspirada pelo acompanhamento da espiral e do quadrado, do tempo e do espaço que regem o romance, quer incite ou não o desejo de trilhar outras sendas por parte do leitor, conforme estabelecido no eixo temático “A Espiral e o Quadrado” ¹⁰. Dito de outra forma: os autores, Cortázar ou Lins, abrem ou vetam o(s) modo(s) de se percorrer o romance.

Tais estratégias que programam o curso da leitura (não pode ser menos que estratégia ter Osman Lins escolhido a última página de *Avalovara* para localizar seu “Índice de temas”) não são privilégio apenas destas modernas estruturas narrativas. Guiar a leitura não se restringe a indicar os saltos pelos capítulos que resultam em um segundo livro dentro do mesmo livro (*Rayuela*), tampouco na explicação intercalada por capítulos que versam sobre temas aparentemente distintos de uma estrutura narrativa sofisticada (*Avalovara*). Além do regimento da espacialização da leitura, há pelo menos outro recurso, mais comum, que à sua maneira guia também a leitura de um romance, observado em uma gama significativa de prefácios autorais.

As informações presentes num prefácio, autoral ou alógrafo, fornecem muitas vezes preciosas informações a respeito do texto que acompanham, como indicado no início desta seção, e, desse modo, não deixam de orientar a leitura. Gérard Genette entende prefácio como “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue

⁹ LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p. 54.

¹⁰ Convém lembrar, no entanto, que o próprio Osman Lins admitia outras demandas de leitura de *Avalovara*, apesar de nenhuma delas substituir o roteiro que acompanha o livro: “Eu diria que a estrutura de *Avalovara* é como uma jaula dentro da qual se movem animais selvagens. Inquietude, angústia, desespero, tudo o que faz parte da nossa condição. [...]E cada leitor pode ler *Avalovara* como quiser. Nada é mais livre do que a leitura, felizmente. *Avalovara* propicia essa liberdade. Pode ser lido na ordem em que está realizado, ou história por história, sem interrupções. Muito de seu sentido se perderá, talvez. A estrutura não é gratuita. Mas esse leitor pode depois, em outra oportunidade, reler o livro como está feito e então entrar no significado dessa construção”. In: Revista Viver e Escrever, Vol. 1. Entrevista concedida a Edla Van Steen. Porto Alegre: Editora L&PM, 1981. A entrevista pode ser lida no endereço eletrônico <http://www.osman.lins.nom.br/entrevista.asp?id=5> (último acesso: 12/11/2013).

ou que antecede”¹¹, de modo que nessa dobra sobre si mesmo do livro que é todo prefácio, nesse discurso sobre si, há traços de um caminho, que é o do autor ou o do prefaciador alógrafo, que conduzem por determinada senda do texto legitimada pela autoridade de quem o escreveu ou pelo prestígio de quem o conhece. Mas outros tipos de prefácio menos convencionais, mas bastante recorrentes, encenam um jogo ficcional no interior da própria obra de ficção, nublando, justamente ao orientar, o patamar de guia de leitura onde repousa a instância prefacial.

Ao ter em mãos *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), o leitor, logo na capa, é informado não só a respeito do título do livro, mas também de que seu autor é Johann Wolfgang von Goethe. Ao abri-lo, no entanto, depara-se com uma nota ou advertência que lhe serve de prefácio: “Reuni tudo o que me foi possível encontrar sobre a história do pobre Werther, e aqui lhes apresento o resultado dessas buscas, certo de que me agradecerão por isso”¹². O verbo conjugado no pretérito perfeito do indicativo sugere pesquisa, recolha de material sobre o tal Werther, num tom mais próximo ao documento que à ficção. No decorrer da leitura, há algumas supressões de nomes próprios do “original”, justificadas em nota pela manutenção da intimidade dos envolvidos, corte de uma carta endereçada a Werther pelo ministro e mesmo manifestação da pouca importância que um escritor deve dar ao julgamento literário deste “jovem irrequieto” e de sua amada Lotte. Não é absurdo supor que o leitor que desconhece a história deste romance ou o artifício ficcional utilizado por Goethe acredite que este é autor, de fato, apenas das últimas páginas de sua segunda parte. Este artifício, a ser analisado na segunda seção deste capítulo, atua à sua maneira como um guia de leitura e a sua recorrência, patente de Rousseau a Sartre, atesta não se tratar de um guia desprezível. No que tange a estas páginas iniciais, convém ressaltar que tais romances, até onde foi possível averiguar no escopo desta pesquisa, trazem quase sempre esta advertência em seu limiar inicial, precedendo a narrativa¹³.

¹¹ GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê, 2009, p. 145. Convém esclarecer: “que segue”, uma vez que, para Genette, o posfácio é considerado como uma variedade de prefácio.

¹² GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Leonardo César Lack. São Paulo: Abril, 2010.

¹³ No entanto, há ainda outros romances que, emulando algumas das formas da escrita do “eu”, não possuem qualquer advertência ou interferência do editor/compilador em notas de rodapé, como é o caso, em nossas letras, de *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos (romance-diário), ou de *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso (romance-epistolar), que, no entanto, no caso deste último, torna ausentes algumas das linhas das cartas “originais”, substituídas por pontilhados, como se estivessem ilegíveis.

Esse tipo de prefácio, denominado por Genette como prefácio *denegativo*, isto é, aquele no qual “o autor real afirma [...] não ser o autor do texto”, negando a paternidade não do prefácio, mas do texto por ele introduzido¹⁴, é também utilizado por Cornélio Penna em *Fronteira*, mas, no entanto, de modo muito pouco comum. Cornélio Penna desloca o prefácio denegativo de seu lugar usual, o limiar inicial do texto, para o limiar final, convertendo-o em epílogo, parassinônimo do posfácio que, ainda segundo Genette, é variedade de prefácio que segue o texto. Parece não ter escapado ao autor alguma estranheza do seu procedimento, uma vez que assim abre o “Epílogo”: “Hesitei um pouco em dar a este capítulo o título de epílogo”¹⁵. De fato, os prefácios denegativos, quer de *Júlia, ou a nova Heloísa* (1761), de Rousseau, quer de *A náusea* (1938), de Sartre, ou ainda do *Livro do desassossego* (edição póstuma em 1982) escrito por Fernando Pessoa sob o nome de Bernardo Soares, para ficar apenas com estes exemplos, antecedem sempre à narrativa. Se o próprio Cornélio hesitou em intitular o texto como “Epílogo”, não é de se admirar que a crítica também o tenha lido com reserva. Em texto publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Laís Corrêa de Araújo afirma que o epílogo de *Fronteira*, “por ser justificativo, parece-nos dispensável”¹⁶. A esquivia da paternidade do texto é acompanhada, no “Epílogo”, por frases que procuram justificar o seu estado, seus pretensos desvios representacionais, o ponto de vista fora da realidade, as personagens transpostas para um plano diferente do que seria escolhido pelo autor do epílogo, que teria se limitado apenas a transcrever o diário, resistindo “ao desejo de corrigi-lo, de atenuar a sua introspecção mórbida, e tornar Maria Santa a principal personagem do livro”¹⁷. Em todo caso, o próprio autor põe em causa o estatuto de epílogo por ele mesmo conferido a este último umbral do texto: “Não é, pois, um epílogo, porque não sei o final deste romance”¹⁸. Talvez ao se aproximar daquilo que parece torná-lo um não-epílogo e das recorrentes justificativas apontadas por Laís Corrêa de Araújo, se possa perceber algo para além de sua

¹⁴ GENETTE, *Ibid.*, p. 164.

¹⁵ PENNA, Cornélio. *Fronteira*. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, p. 165.

¹⁶ ARAÚJO, Laís Corrêa de. O coração ferido do homem. *Minas Gerais – Suplemento Literário*, Belo Horizonte, s.d., p. 7, Seção Roda Gigante.

¹⁷ PENNA, *Ibid.* Em “Romances dum antiquário”, Mário de Andrade já havia enfatizado esse caráter do epílogo, “que punha noutrem a culpa das estranhezas do livro” (Cf. ANDRADE, Mário de. *Romances dum antiquário*. In: *O empalhador de passarinho*. 3ª Ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, pp. 121 – 124).

¹⁸ *Ibid.*

estranheza, algo que se dobra sobre a própria narrativa e que possa mostrá-lo para além de sua possível dispensabilidade.

Em *Palimpsestes*, Gérard Genette considera que o epílogo “tem por função canônica expor brevemente uma situação (estável) posterior ao desfecho propriamente dito, de onde ela resulta”¹⁹. Expor uma situação posterior ao desfecho de um romance, como é o caso, exige forçosamente que se lhe conheça o final ou desenlace, independentemente se este final amarra a narrativa em um sentido unívoco ou se o toma como ponto último da estória que se pretendeu contar, mesmo que no epílogo se afirme desconhecer o que se passaria daquele ponto em diante com suas personagens. Em *Fronteira*, Cornélio Penna mostra estar ciente desta característica do epílogo ao discutir o estatuto deste último capítulo assim denominado por ele, posto declarar não conhecer o final do romance. O narrado parece inconcluso, assumindo como desenlace as últimas orações votadas ao cadáver de Maria Santa, o último parágrafo gerando um efeito onírico como se encerrasse o leitor em espécie de sono acossado por um misto de culpa e suspeita pouco tangíveis. Ao perceber que tia Emiliana tenciona se ajoelhar diante do corpo de Maria, o narrador põe a seus pés uma almofada, e a senhora suspende o gesto e não se ajoelha: “Ficou em pé, muito branca, de lábios cerrados e as pálpebras caídas, e ao acompanhar o seu olhar, que brilhava através dos cílios, vi no veludo cansado um perfil vago, que se apagava lentamente, lentamente...”²⁰. São as últimas palavras do diário, e se nada esclarecem a respeito do que se seguiu à morte da “santa”, o “Epílogo”, como se verá, também muito pouco o faz, sendo antes justificativo, como apontou Laís Corrêa de Araújo, que conclusivo, daí sua provável dispensabilidade como epílogo. Mas algumas passagens parecem conservar certas características que podem ter pesado na escolha do título.

Os autores do *Dicionário de narratologia*, Ana Cristina Lopes e Carlos Reis, mencionam três características do epílogo que vão aqui resumidas: 1) a sua presença em narrativas dotadas de intriga, de complexos eventos, referindo-se a um tempo subsequente a ela; 2) o efeito de verossimilhança criado pelo registro epilodal ao adotar uma instância temporal no presente, assumindo posição extradiegética e estática; e 3) seu plano operatório orientado em dois sentidos: “no funcional, tendo em atenção a sua articulação com os eventos da intriga e personagens que os interpretam, e no semântico,

¹⁹ “[...] l’épilogue a pour fonction canonique d’exposer brièvement une situation (stable) postérieure au dénouement proprement dit, d’où elle résulte (...)”. In: GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 231.

²⁰ PENNA, 1958, p. 164.

já que o epílogo pode revelar-se um espaço privilegiado de insinuações ideológicas, morais, éticas, etc.”²¹. Com relação ao primeiro ponto, *Fronteira* é, decerto, um romance repleto de “intrigas”: toda a sua fortuna crítica se refere à atmosfera de mistério que chancela o livro. Já em 1936, Tristão de Ataíde, pseudônimo, como se sabe, adotado por Alceu Amoroso Lima, destaca esse ponto: “Desde o título até a paisagem tudo se passa numa atmosfera de mistério”²². São praticamente inexistentes as explicações fornecidas pelo diário que constitui o romance: não se sabe exatamente de onde vem o narrador, nem porque ele vem; fica claro, pelo pronome possessivo em itálico no primeiro capítulo, ser ele proprietário, ou pelo menos um dos proprietários do casarão, mas não se explica porque a família de Maria Santa chegou a habitá-lo, tampouco se há grau de parentesco entre ela e o narrador; pouco se sabe de tia Emiliana, apenas que viera da região da Serra do Grão Mogol, para gerir a fama de santidade da sobrinha; nada se sabe em absoluto a respeito do homem de preto e da viajante, personagem esta que, pelo modo como entra na narrativa, chegou mesmo a desagradar a Mário de Andrade²³; e todo este desconhecimento a respeito das personagens se enfeixa na obscuridade que envolve o crime misterioso que ronda o casarão e no próprio fio narrativo que, segundo a tese de André Luís Rodrigues, pode ser desdobrado em dois aspectos fundamentais: “a) a santidade de Maria e a aproximação da Semana Santa em que se dariam os seus milagres; e b) a relação entre Maria Santa e o autor do diário e a crescente atração que um exerce sobre o outro”²⁴. No entanto, sendo o epílogo escrito em tempo posterior aos acontecimentos descritos na narrativa, pouco ou nada esclarece sobre seus mistérios e intrigas, muito pelo contrário, aumenta ainda mais as brumas que cercam o casarão. Como indicado, o leitor é informado de que o livro que tem em mãos

²¹ REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 5ª Ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1996, pp. 126 – 127.

²² ATAÍDE, Tristão. Nota preliminar. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, pp. 3 – 5. O artigo foi inicialmente publicado na revista *Fronteiras*, Recife, em novembro de 1936.

²³ Em comparação com *Dois romances de Nico Horta*, Mário de Andrade considera *Fronteira* um livro ainda “fácil de compreender”. Mas seu desconforto é expresso com relação à viajante, que lhe pareceu mero “truque de mau gosto”: “Em *Fronteira* aparecia uma Viajante, ser misterioso, inexplicável que aparece e desaparece, espécie de símbolo intangível que o romancista fez questão em não nos explicar quem era” (ANDRADE, 1972, p. 123). Já para Olívio Montenegro, a recusa em apresentar os personagens que se nota em *Fronteira*, mesmo a recusa em amarrar os fios da narrativa, tem por função mostrar a vida em suas camadas mais profundas, nas quais nem tudo segue a lógica do “fazer sentido”, como se o autor procedesse ao lema “no romance como na vida”, deixando que as personagens se expliquem a si próprias, competindo ao leitor decifrá-las ou deixá-las permanecer em seu “mistério noturno” (Cf. MONTENEGRO, Olívio. Cornélio Pena. In: *O romance brasileiro*. 2ª Ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, pp. 232 – 234).

²⁴ RODRIGUES, André Luís. *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*. São Paulo: USP, 2006, p. 64 (tese).

é a transcrição de um diário confiado ao autor do “Epílogo”, somado aos misteriosos papéis deixados pelo Juiz que investigara o aludido crime que ronda o casarão, mas que o compilador, não se sabe por que, não lê, e que nem mesmo o sexo do autor ou autora do manuscrito pode afirmar com certeza. Para Olívio Montenegro, a recusa em ler os papéis deixados pelo Juiz seria “uma maneira de reforçar com um novo mistério outro mistério”²⁵. Cornélio Penna mais uma vez revela o gosto por oximoros: ao transplantar o prefácio denegativo para o epílogo, acrescenta, como esperado, um epílogo a um romance feito de mistérios e crimes insondáveis, mas que, como prefácio denegativo que é (ou que também é), pouco esclarece de seus meandros, antes os turvando mais, justificando o modo de escrita do livro e as circunstâncias que o tornaram portador do manuscrito.

O efeito de verossimilhança aparentemente gerado pelo epílogo foi apontado por Luiz Costa Lima:

“Utilizando uma técnica novelesca conhecida, que visa dar verossimilhança a um relato estranho, o romancista declara no ‘Epílogo’ haver-se limitado a transcrever um diário que encontrara, quando de viagem à fazenda de uma parenta, situada ‘no fundo dessa maravilhosa Minas Gerais’.”²⁶

A menção aos papéis, na verdade “confiados” ao autor do “Epílogo”²⁷, assume o lugar dessa ficção engendrada no interior da ficção pelo prefácio denegativo, valendo-se da técnica referida por Costa Lima que incide sobre o *topos* do manuscrito encontrado, confiado etc. Em seu “Epílogo”, Cornélio Penna tece as malhas dessa ficção paradoxal, uma vez que se aproxima do registro documental. Trata-se de um jogo curioso: ao realizar no interior da ficção uma ficção que explica a gênese e justifica as “estranhezas do livro”, como se exprimiu Mário de Andrade, a ficção mesma é aproximada do documento. Essa tensão, qual seja, entre ficção e documento, que talvez encontre no romance brasileiro de 1930 o seu decênio de maior força e problematização, inscreve *Fronteira* em uma posição bastante singular com relação à literatura do período, prenúncio, talvez, daquela solidão referida por Fausto Cunha a respeito do autor que, em nossas letras, só se equipararia à de Augusto dos Anjos²⁸. Haverá ocasião

²⁵ MONTENEGRO, 1953, p. 234.

²⁶ LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. 2ª Ed. rev. e mod. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 59.

²⁷ PENNA, 1958, p. 166.

²⁸ CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. In: *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 124.

de discorrer sobre este tópico no segundo capítulo, e, quanto ao efeito de verossimilhança aparentemente gerado pelo epílogo, a segunda seção deste será o local para problematizá-lo. Por ora, basta assinalar que a crítica não deixou passar em brancas nuvens esse aspecto do epílogo presente em *Fronteira*.

Por fim, a terceira e última característica concernente ao epílogo elencada por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes também se mostra presente no primeiro romance de Cornélio. Contudo, mais uma vez, o autor trabalha com paradoxos: a articulação, no plano funcional, com os eventos da intriga e seus personagens, está mais próxima de uma desarticulação. Se se tem notícia do enterro de Maria Santa e da partida de Emiliana e da viajante, do diário manuscrito confiado ao autor do “Epílogo”, da coordenada espacial onde se desenvolve a narrativa – pouco clara pelo que se depreende do diário –, por outro lado, o leitor experimenta nova vertigem à beira dessa ficção-abismo: levado ingenuamente a acreditar se tratar o autor do manuscrito de alguém do sexo masculino, dada a relação estabelecida com Maria Santa, depara-se, no “Epílogo”, com a afirmação de que “o autor ou autora do manuscrito” teria se colocado “sob um ponto de vista fora da realidade”²⁹. Sobre esta pessoa que escreveu o diário, tanto a parenta visitada pelo autor do “Epílogo”, quanto sua mucama que talvez fosse a única pessoa que ainda guardava o culto a Maria Santa, nada aceitam dizer. A recusa absoluta da informação e a dúvida quanto ao sexo de quem escreveu o diário lançam o leitor no abismo de uma identidade impossível de se divisar, carregando ainda mais o traço enigmático deste romance de 1935. E dando sequência à leitura do “Epílogo”, escorrega-se novamente, já quase impossível manter um pé de apoio: como se o abismo incitasse ao salto que deixa em suspenso a questão, o próprio autor/compilador afirma não querer saber os segredos guardados pelos papéis deixados pelo Juiz e que, por algum motivo, estavam juntos com o diário. Como não desistir de vez da procura e evitar se entregar aos mistérios dessa ficção-abismo encenada pelo prefácio denegativo de Cornélio Penna? Suspeita-se de uma terceira margem, mas pode-se chegar a ela?

O plano operatório em sua orientação semântica, onde se podem entrever insinuações ideológicas, morais, éticas etc., também não perde o gosto pelo paradoxo. À

²⁹ PENNA, 1958, p. 166. Comentando a respeito das alterações feitas por Cornélio Penna em edições posteriores de seus romances, André Rodrigues nota ser possível afirmar se tratar o narrador, de fato, de alguém pertencente ao sexo masculino: “[...] é graças às mudanças relativas ao gerúndio que se pode ver apenas como despistamento a indecisão do suposto editor do manuscrito quanto ao sexo do narrador-protagonista de *Fronteira*, no que é, salvo engano, a única ocasião em que Cornélio Penna inadvertidamente acaba por revelar que se trata mesmo de um homem, ao substituir um gerúndio pelo participípio” (RODRIGUES, 2006, p. 222).

estranheza do relato confirmada pelo “Epílogo” segue, nesse limiar final do texto, a recusa desta estranheza, atestada pela noção de “que um romance deve basear-se na ‘estricta observação de fatos reais’ como se dizia antigamente”³⁰. Esta declaração, lida no contexto de publicação do romance, aponta para as discussões a respeito do romance brasileiro levadas a cabo pelos literatos da década de 1930, a espinhenta contenda entre os defensores do romance dito “regional” e os defensores do romance dito “intimista”, o que será visto, como já mencionado, no segundo capítulo da dissertação. André Luís Rodrigues nota certa ironia nas palavras do autor:

“À ironia do epílogo, já mencionada, sobre a ‘estricta observação de factos reais’ corresponde a descrição do quadro que representava a avó de Maria Santa no capítulo XVI, pintado com ‘ingênuo exatidão’. As imagens de Tia Emiliana, com seus olhos ‘exageradamente patéticos’, suas lágrimas de parafina, suas faces manchadas de vermelhão, seus cabelos ‘verdadeiros’, são descritas por sua vez como de um ‘ingênuo e esquisito artifício’.”³¹

E mais uma vez Cornélio Penna enreda seu leitor, insinuando, como é típico do epílogo, uma concepção de romance, mas, de modo inteiramente diverso, jogando com a denegação, insinua algo que pode ou não ser a sua concepção. A ironia mantém, por assim dizer, o abismo lúdico do dito que é um não-dito, as duas páginas finais imprimindo tensão ao romance como um todo, saudado pela crítica justamente pelo teor de inovação que trazia para a literatura brasileira de seu período, atrelada a uma lógica dura na regência e concatenação dos fatos. Em *Fronteira*, os fatos não são diretamente observados, de modo que é dada a sua projeção na psicologia das personagens, projeção esta ainda filtrada pela pena daquele que escreve o diário.

Nota-se uma dificuldade de definição, uma deficiência do espírito geométrico que a tudo etiqueta e classifica. Certas características gerais atribuídas ao epílogo são encontradas no texto de *Fronteira*, mas há algo que sobra ou falta, ou que paradoxalmente está e não está ali. O texto de Cornélio nos encara com o “riso sinistro” de seu alegado narrador. Buscar uma definição geral é rasurar as peculiaridades da coisa. Evita-se, assim, enquadrar o “círculo mágico” desse texto, sufocante como aquele que cinge o autor do diário³². É-nos vetada a fuga, não podemos saltá-lo. O fragmento de Heráclito (DK 22 b 103), citado por Borges em seu texto sobre o uroboro, impõe a

³⁰ Ibid., p. 165.

³¹ RODRIGUES, 2006, p. 66.

³² “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).

sua lembrança: princípio e fim são o mesmo ponto de uma circunferência. Como pegar o texto pela cauda se ele mesmo a come? Podemos, contudo, assistir à(s) sua(s) volta(s), pois este epílogo – ou anti-epílogo, pelo estatuto de prefácio denegativo que tem? – nos devolve à primeira página, ou antes, à capa que estampa o nome de Cornélio Penna como seu ator, evidenciando a relação de tensão instaurada na ficção autoral por ele engendrada, o nome do autor desmentindo na capa e na página de rosto a atribuição fictícia do texto a seu narrador³³. O uroboro nos convida a uma nova volta, efetivando em seu fim (ou início) o contrato de ficção que resulta em um protocolo de leitura do texto: a *ficção do manuscrito* é a boca aberta que devora o próprio manuscrito, imagem de sua transformação em livro. Há uma impossibilidade que Genette, ao se referir ao epílogo alógrafo de Michel Tournier para *Robinson Crusoe*, considera ser a de todo epílogo: “não se visita jamais duas vezes a mesma ilha”³⁴. Nem nós, nem a ilha, poderemos continuar os mesmos.

1.2. A FICÇÃO DO MANUSCRITO

“Isso me lembra um incunábulo que vi certa vez na Biblioteca do Vaticano, do século XIII ou XIV se não me engano, e que trazia este título (em latim) bastante sugestivo: ‘NO QUE PENSAM OS ADOLESCENTES QUANDO NÃO ESTÃO PENSANDO NO SEXO’. Suas quatrocentas e tantas páginas vinham em branco naturalmente, um pouco amarelecidas pelo tempo, e só no final se lia a advertência FINIS, em belas letras góticas. Propus a tradução de obra tão erudita a um editor de Florença, mas como ele não concordasse em suprimir aquele tópico final, que me parecia uma excrescência, a ideia não foi avante.”

Campos de Carvalho, *O Púcaro Búlgaro*

É provável que o leitor de Cornélio Penna não esperasse encontrar algo como a epígrafe acima em um trabalho acadêmico sobre o discreto autor de *Fronteira*. A estranheza pode se explicar por dois motivos imediatos: a) a referência ao sexo, se presente no primeiro livro, cada vez mais nuançada na novelística do autor, sem deixar de estar ausente³⁵; e b) o tom bem-humorado do trecho citado, muito ao gosto do autor de *A lua vem da Ásia*, mas incomum ao que toca a atmosfera densa e dos dramas de

³³ GENETTE, 2009, p. 167.

³⁴ A citação tem por contexto original um comentário de Genette sobre Fin de Robinson Crusoe, de Michel Tournier, que em seu entender tratar-se-ia de um anti-epílogo: “Cet anti-épilogue enseigne l'impossibilité de tout epilogue, autographe ou allographe: on ne visite jamais deux fois la même île” (GENETTE, 1982, p. 232).

³⁵ Sobre a presença da sexualidade nos demais romances cornelianos, interpretação diversa da sustentada por Costa Lima, Cf. RODRIGUES, 2006, p. 237.

consciência que acompanham os romances cornelianos, para fazer uso de expressões com as quais a crítica sempre o rotulou. Não se pretende com isso inverter qualquer paradigma nesse campo. Mais ao gosto de Campos de Carvalho, pergunta-se se acaso um púcaro búlgaro existe, o que demanda uma pesquisa de averiguação a respeito da existência (ou não) da própria Bulgária. O narrador de Campos de Carvalho, também ele um diarista, não se contenta com a informação de que existe um púcaro búlgaro numa das salas do Museu Histórico e Geográfico de Filadélfia. Tendo visto o “púcaro” – “búlgaro” –, duvida da autenticidade do artefato, envia uma carta ao diretor do museu e chega a organizar uma expedição em busca da Bulgária. Afinal, como ele mesmo deixa claro, os canhões de Tio Sam não lhe podem provar a pucaricidade ou a bulgaricidade do denominado “púcaro búlgaro”. Contudo, são motivos que, a seu modo, encontram pouso em *Fronteira*: único romance de Cornélio Penna que traz a sexualidade de modo explícito – para os padrões cornelianos – em seu enunciado, também o único que lança mão do motivo do manuscrito encontrado. Interessa, aqui, o segundo ponto: manuscrito encontrado ou romance que simula um manuscrito? O que atesta a proveniência ontológica da coisa, se não é demais fazer uso desse desgastado linguajar pretensamente filosófico? A resposta parece óbvia, mas nem sempre se perde tempo com a aparente inocência de uma pergunta.

As páginas precedentes denunciaram a autofagia do texto, proveniente de Cornélio Penna ter escolhido como local de esclarecimento da questão do manuscrito as páginas do “Epílogo”, o que gera um efeito retroativo sobre o texto que em um primeiro momento o precede para logo depois se colocar adiante dele, como se convidasse o leitor, ao fim do livro, a começá-lo de novo. Se o espaço pouco usual escolhido pelo autor no livro para engendrar essa questão surpreende, com o que a análise do *topos* literário do manuscrito encontrado poderia contribuir? Talvez não se responda à pergunta propondo a tradução de um incunábulo em branco: é preciso voltar ao *topos* do manuscrito encontrado e escrever sobre ele. Teremos então um palimpsesto? Aparentemente, todo trabalho acadêmico é um pouco palimpsesto.

A recorrência do *topos* do manuscrito encontrado se estende, no limite, como alude Fernand Hallyn, desde antes de se esboçar a noção de literatura no Ocidente como

atualmente a entendemos – com o primeiro verso da *Ilíada*³⁶ – à literatura contemporânea. A referência enciclopédica às manifestações do *topos* ao longo da história não pertence à seara destas páginas, mas cabe assinalar que ele encontrou seu momento de maior vigor em um período que dista do romance epistolar francês, passando pelos romances de Walter Scott, pelo romantismo alemão, por Edgar Allan Poe, aos romances e contos do século XX, como é o caso de *Fronteira*, do *Livro do desassossego*, já citado, e, no que diz respeito à literatura brasileira contemporânea, do *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum. Trata-se de um *topos* geralmente associado a uma estratégia que visa reforçar a verossimilhança da narrativa³⁷, conferindo credibilidade a um relato estranho, pouco crível, como afirma Luiz Costa Lima com relação à *Fronteira*, em trecho citado na primeira parte deste capítulo. Se o argumento da verossimilhança se constitui *topos* da recepção crítica do *topos* do manuscrito encontrado, por outro lado comporta nuances e variações presentes mesmo nos autores citados, com exceção entre estes, até onde se saiba, de Costa Lima, que em livro recente, ao analisar o caso de *As relações perigosas*, de Laclos, afirma que o romance epistolar tem o estatuto de resposta ao controle do imaginário exercido sobre o romance na Inglaterra e na França do século XVIII³⁸. Sem querer rechaçar a hipótese de Costa Lima, possivelmente válida até certo ponto para o caso de Laclos, nem seu argumento seria muito profícuo para o objeto desta dissertação – ou pelo menos não nos moldes como foi formulado –, nem esgota, como não parece ser do interesse do crítico, a questão deste *topos*. Christian Angelet observa que há uma dupla implicação no *topos*: se, por um lado, as estruturas narrativas (romance epistolar, diário, memória etc.) geram um protocolo de atestação da veracidade dos “fatos” narrados, por outro há uma retórica fundada em oposições binárias (ficção x realidade, acaso x necessidade, liberdade x

³⁶ Cf. HALLYN, Fernand. Le fictif, le vrai et le faux. In: *Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain; Paris: Éditions Peeters, 1999, p. 495.

³⁷ Cf. HERMAN, Jan. Manuscrits trouvés à Saragosse, c’est-à-dire nulle part. In: *Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain; Paris: Éditions Peeters, 1999, p. XVIII.

BOCHENEK-FRANCZAKOWA, Regina. Le topos du manuscrit confie dans le récit de la Révolution. In: *Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain; Paris: Éditions Peeters, 1999, p. 239.

³⁸ Cf. LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, pp. 292 – 293. Seu argumento básico é de que com a advertência do editor se escapava ao controle exercido pela censura e com a nota do autor se estimulava o interesse do leitor: “Em vez de desprezarmos essa regulada discordância [entre advertência do editor e nota do autor] como um intolerável lugar-comum, é preferível reconhecer que ela tem uma dupla função: a) assegurava aos encarregados do controle que o próprio editor punha em dúvida a autenticidade do que fazia circular, b) ao mesmo tempo dava-se uma piscadela de cumplicidade ao leitor, como se lhe dissesse: ‘Aqui, não encontrarás uma história fria e seca, tal como é do apreço de padres e eruditos, mas sim algo vivo, controverso como os atos que todos cometemos, capitoso por seu próprio desenrolar e não apenas por alguma possível lição’” (Ibid., p. 295).

determinação) que atuam como índice de ficção: “De um lado, essas serão as pretensões à veracidade dos fatos: o topos é um protocolo de atestação. De outro, o topos será como um índice de ficção: a paródia denuncia o caráter artificial, portanto literário do fenômeno”³⁹. A tensão entre o argumento da verossimilhança e o índice ficcional se torna mais evidente, mas ainda não se está muito longe da formulação proposta por Costa Lima: ou não seria aquela piscadela cúmplice para o leitor sutileza que ressalta o “algo vivo”, porque “verdadeiro”, que encontrará na “ficção” que está prestes a ler? A citação de Angelet, posta entre dois breves comentários sobre a hipótese do brasileiro, sugere uma identificação entre a advertência do editor e o índice de ficção e entre a nota do redator e o protocolo de atestação da veracidade dos “fatos” narrados. Em outras palavras, no caso de Lacos, o editor denuncia a ficcionalidade do livro, ao passo que o autor atesta e procura garantir sua autenticidade. Angelet, no entanto, impulsiona nova volta ao argumento referindo-se ao *Dom Quixote* de Cervantes:

“O *Quixote* mimetiza a interpenetração do ser e do não-ser: tudo se passa como se realidade e ficção estivessem dadas uma com a outra, simultaneamente complementares e incompatíveis. Elas coabitam e se combatem. Nenhuma das duas é condição da outra, e nenhuma das duas exclui a outra. Sua figura não é mais a antítese, mas o oxímoro”⁴⁰.

Não há necessariamente uma separação tão regulada entre realidade e ficção, ou entre protocolo de atestação da veracidade e índice de ficção, como se depreende do desenvolvimento que se pretendeu efetuar do argumento de Costa Lima. Há, na verdade, um coabitar tenso destas instâncias no qual se pode flagrar o combate entre elas: coabitação que não diz respeito apenas à escala macro do objeto-livro, mas que se verifica também no espaço micro, e não menos importante, de uma advertência, nota, prefácio ou epílogo que acompanha e limita o romance, que está ao mesmo tempo fora dele, porque ainda não é o romance, e dentro dele, porque arrasta a tensão para a diegese através de sua leitura (excetua-se desta afirmação, pelo menos, o caso do *Quixote*, no qual o *topos*, a sua tensão, se manifesta no interior da própria diegese). A curta “Advertência do Editor” de *As relações perigosas* é taxativa quanto ao estatuto

³⁹ “D’un côté, ce seront les prétensions à la vérité des faits: le topos est un protocole d’attestation. De l’autre, ce sera le topos comme indice de fiction: la parodie dénonce le caractère artificiel, donc littéraire du phénomène”. In: ANGELET, Christian. Le topos du manuscrit trouvé: considérations historiques et typologiques. In: *Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain; Paris: Éditions Peeters, 1999, p. XXXII.

⁴⁰ “Le Quichote mime l’interpénétration de l’être et du non-être: tout s’y passe comme si réalité et fiction y étaient donnés l’une avec l’autre, en tant que complémentaires et incompatibles. Elles cohabitent et se combattent. Chacune des deux est la condition de l’autre, et chacune des deux exclut l’autre. Leur figure n’est pas l’antithèse, mais l’oxymore” (Ibid., p. XXXVIII).

romanesco do texto ⁴¹; se faz uso da palavra “redator” no primeiro parágrafo, no qual expressa sua desconfiança quanto à autenticidade das cartas, emprega “autor” e “personagens” nos parágrafos seguintes. A “Advertência”, como quer Costa Lima, caberia tranquilamente no esquadro de uma estratégia de escape ao controle censor, não fosse a “piscadela” do “Prefácio do redator” retroagir sobre ela. É no “Prefácio” que a tensão entre ficção e realidade eclode para a problemática que se trabalhará aqui. A primeira frase: “Esta *obra*, ou antes, esta *coletânea*” ⁴². A correção só aparentemente corrige, pois não apaga, e seu efeito de errata, daquilo que se deve corrigir mas não se pode apagar, faz saltar aos olhos a tensão entre ficção (obra) e realidade (coletânea). Guardadas as devidas proporções, o efeito não é muito diferente do que se tem atualmente em textos publicados em sites ou blogs na internet: a palavra tachada não pode ser substituída sem prejuízo pela que a sucede e a função do recurso é causar um efeito irônico, muitas vezes cômico, no texto, como se dissesse: “Não posso ou não devo escrever essa palavra, então escrevo outra, mas a deixo aqui, tachada, riscada como um erro, pois é isto que gostaria de dizer, e o digo”. Entre obra e coletânea – ou “recolha”, como prefere Abel Barros Baptista – há algo pressuposto:

“pressuposição de que, entre recolha e obra, existe gradação em vez de ou antes de uma oposição: trata-se de manter na obra as marcas do que está aquém dela, do que não se lhe destinava, as próprias cartas, pelo que o redator, ordenando e reconfigurando, dispõe de licença para transformar até certo ponto, pode avançar no caminho que conduz a uma obra feita a partir das cartas, mas sem ir tão longe que o livro se constitua obra deixando de ser recolha” ⁴³.

O “redator” esclarece que “podou” trechos inúteis, conservando apenas as cartas que lhe pareceram “necessárias”, as organizou e interveio vez ou outra com notas curtas que justificam “determinados cortes”, mas não pode intervir na dicção, tampouco apurar o estilo, como pretendia, uma vez que os portadores da correspondência objetaram-lhe que o que de fato interessava era tornar conhecidas as próprias cartas, não fazer delas “*apenas*” uma obra, o que confirma a gradação entre os termos. O argumento da verossimilhança pende para coletânea (ou recolha), pende para o documento, em detrimento da ficção. Contudo, o investimento da verossimilhança não

⁴¹ “(...) não garantimos a autenticidade da coletânea, e temos mesmo fortes razões para pensar que se trata apenas de um romance”. In: LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1971, p. 11.

⁴² *Ibid.*, p. 13 (grifo nosso).

⁴³ BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: Solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, p. 248.

se origina na existência de uma correspondência que supostamente antecederia o livro, tampouco no posicionamento do redator: se a mesma correspondência existisse e caísse nas mãos do redator, este decerto corrigiria a dicção e apuraria o estilo, o que se depreende pela discordância em relação aos argumentos dos portadores para que nada alterasse das cartas, discordância que faz questão de expressar no prefácio⁴⁴. Assim, a verossimilhança se sustenta na decisão autoritária dos portadores e na submissão do redator, não na afirmação da existência prévia da correspondência. Em segundo lugar, e seguindo ainda o argumento de Baptista, de resto norteador para a discussão aqui encetada, assinala-se a segunda objeção dos portadores, agora com relação ao aviso do redator de que seriam criticados os “erros graves” cometidos nas cartas: nenhuma das coletâneas já publicadas estava isenta desta censura. Ou seja, deduz-se um critério de outras obras de natureza semelhante, de modo que a primazia antes resguardada à coletânea particular é agora deslocada para o livro que a partir dela se projeta. A obra imita outras obras similares, obras que também se propuseram recolha/coletânea:

“Não chega a haver oposição entre recolha e obra, no preciso sentido em que a recolha é um dos traços que distinguem a obra: no preciso sentido, portanto, em que a verossimilhança anula a fronteira que separava uma recolha que também é obra de uma obra que se finge recolha”⁴⁵.

E não deixa de ser curioso notar que, a partir do sétimo parágrafo do “Prefácio”, o redator privilegiará sempre *obra* em vez de *coletânea*. Ao procurar preservar a presunção de veracidade dos manuscritos por meio do argumento da verossimilhança, os portadores da correspondência acabam por preterir a alegada dimensão documental das cartas em favor de uma equivalência entre o livro que se projeta e os livros similares já publicados, inscrevendo-o num cânone que diz respeito aos seus pares, ao seu gênero.

O breve périplo pela “Advertência do Editor” e pelo “Prefácio do Redator” de *As relações perigosas* não é gratuito. A indecisão inicial do redator entre os termos e a posterior tomada de posição a favor de *obra* até ao fim do “Prefácio” repete-se a seu modo no “Epílogo” de *Fronteira*. No primeiro parágrafo, o autor do “Epílogo” afirma ter terminado ali o “diário” que transcreveu integralmente, resistindo ao “desejo de

⁴⁴ “Tais argumentos não me persuadiram, e achei-os, como ainda os acho, mais fáceis de dar que de receber. Mas não mandava eu, e submeti-me. Só que reservei o direito de protestar e de declarar que não era essa minha opinião, o que faço neste momento”. In: LACLOS, 1971, p. 14.

⁴⁵ BAPTISTA, 2003, p. 251.

corrigi-lo, de atenuar a sua introspecção mórbida, e tornar Maria Santa a principal personagem do livro”⁴⁶. Logo em seguida, começa a tratar o “diário” como “romance”:

“(...) se ele [o diário] me satisfizes, não seria decerto do agrado daqueles que, como eu, acham que um romance deve basear-se na ‘estricta observação de fatos reais’ como se dizia antigamente.

Não é, pois, um epílogo, porque não sei o final deste romance...”

⁴⁷.

Quatro parágrafos mais tarde, volta a chamá-lo “diário” e tece novas críticas ao “autor ou autora do manuscrito”, que teria transposto as *personagens* para um plano diferente do seu, longe de suas intenções. A gangorra na qual os termos se balançam, ora privilegiando a realidade, o diário como documento, ora privilegiando a ficção, o diário como romance, está bem próxima das permutas de Laclos. Sabe-se que os julgamentos morais, nesse caso julgamentos também direcionados ao modo como se operou a representação dos “fatos reais”, constituem o essencial da retórica prefacial, o editor, ou, aqui, o “transcritor”, procurando nuançar o ponto de vista firmado pelo narrador, alegando a carência de uma visão mais “objetiva” da matéria que teria servido de fonte à narração ou à escrita⁴⁸. Mas o que de fato aproxima o “Epílogo” de *Fronteira* do “Prefácio” de *As relações perigosas* não é a aparente esquiva da responsabilidade pelo texto, evidenciando aqueles “erros graves” que outro(s) teria(m) cometido, tampouco uma constante e despreziosa alteração entre os termos com os quais se referem aos seus respectivos textos (obra/coletânea, diário/romance), mas a aplicabilidade de critérios valorativos de obra ou romance ao que inicialmente se pretendia documento. No caso de Laclos, como visto, a fonte da qual emana a aplicação se enfeixa nos portadores da correspondência; no caso de Cornélio Penna, é o próprio “transcritor” que faz uso desses critérios. Apesar da sutil, mas não pequena diferença, o que se põe em jogo em ambos os casos não é o atrelamento da obra à sua suposta fonte documental, mas o distanciamento dela em direção ao que antes se lhe opunha. Aplicando critérios romanescos cristalizados pelo Naturalismo do século XIX àquilo que se propõe como documento, um manuscrito, o autor do “Epílogo” sugere que o que é por ele atestado como documento deve ser julgado como ficção, como romance, de onde resultaria a sua “inadequação” estética – como obra, portanto. Na fratura do

⁴⁶ PENNA, 1958, p. 165.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Cf. NUEL, Martine *apud* LEE, Bongje. In: NUEL, Martine. L’éditeur dans tous ses états. In: *In: Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain; Paris: Éditions Peeters, 1999, p. 213.

argumento da verossimilhança a ficção da transformação do manuscrito em livro se autodenuncia: um incunábulo, reproduzindo ou fingindo reproduzir um manuscrito, já não é manuscrito, posto ser incunábulo. O incunábulo em branco de Campos de Carvalho talvez apareça como figura diserta dessa noção: o que faz de um manuscrito manuscrito, a caligrafia sobre o suporte material, estando ausente, em branco, não faz do incunábulo outra coisa que ele mesmo, e o ‘FINIS’, gravado em belas letras góticas ao fim do volume, pode, acaso encontre editor para fazê-lo, ser cortado como uma excrescência. A ficção que se autodenuncia não é outra que a ficção do próprio manuscrito, a *ficção do manuscrito*.

A expressão usada por Abel Barros Baptista em *Autobibliografias* calca-se na presunção de que o manuscrito seja uma testemunha fidedigna, fidedigna porque se ancora na presunção da paternidade do texto, de que o texto possui um pai, o autor do manuscrito, que por ele responda positivamente como origem e garante do texto. A ficção estipula que um certo manuscrito constitua origem e fonte da legitimidade do livro impresso, de modo que o *topos* do manuscrito encontrado se mostra como uma ficção da transformação do manuscrito em livro, um motivo autobibliográfico porque solicita o livro ⁴⁹. Em resumo, a ficção do manuscrito se apoiaria em dois momentos-chave: 1) ao evidenciar a dimensão ficcional inextirpável da presunção do manuscrito: se se presume a existência do manuscrito como suporte de identidade do romance enquanto livro, “a ficção prolonga a presunção e estabelece um protocolo de leitura que a torna inelidível”, de modo que “a presunção do achado [verdadeira ou falsa] permanece intacta e indispensável para a leitura do romance”; e 2) “a ficção do manuscrito é a presunção do manuscrito ativada, duplicada, exposta e denunciada: se se quiser, através do caráter inelidível da presunção romanesca, insinua-se a precariedade da presunção do manuscrito como lugar original, suporte da identidade e da legibilidade do livro” ⁵⁰. É a ficção, não a presunção do manuscrito, alongada por aquela, que estabelece um protocolo de leitura do romance, e que, conseqüentemente, denuncia a precariedade da presunção, precariedade sempre exposta quando o livro se mostra irredutível ao manuscrito. Em *Fronteira*, há pelo menos três momentos nos quais a

⁴⁹ Baptista define autobibliografia como o “Momento em que o livro se dá a pensar enquanto livro, em que o livro solicita o concurso do leitor, momento também em que o leitor necessariamente solicita o livro, momento, enfim, em que a unidade do livro é solicitada, isto é, abalada, posta em causa e em crise. Quando o livro dá a pensar a sua regra através da correção do desvio; quando o desvio se revela indispensável à afirmação da regra e quando, em virtude dessa indispensabilidade, a relação entre a regra e o desvio se torna indecível, o livro dá-se a pensar através da solicitação que lhe abala a unidade: a errata pensante” (BAPTISTA, 2003, pp. 103 – 104).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 240.

precariedade da presunção do manuscrito se dá a ver: 1) a alternância, no “Epílogo”, entre a aplicação dos termos diário e romance e o flagrante enquadramento do que seria um documento manuscrito nos limites de um determinado critério romanesco; 2) a intervenção do “transcritor” que, se aqui afirma não corrigir nem suprimir nada, *altera* o manuscrito com observações postas entre parênteses, como na menção ao rompimento de Saldanha da Gama com Floriano Peixoto no capítulo XV ⁵¹; e 3) os períodos nos quais o suposto autor do diário faz alusões a acontecimentos futuros, fraturando a forma diário que se queria preservada pela presunção do manuscrito, evidenciando nessas fraturas a ressignificação que o romance confere à forma que engloba, ressignificação ou “outro tom”, como emprega Mikhail Bakhtin ⁵², que se sabe ponto pacífico de toda a teoria do romance.

Tendo agora por foco a questão do protocolo de leitura engendrado pela ficção do manuscrito, visto o primeiro momento de sua evidência através da precariedade da presunção do manuscrito já ter encontrado aqui o seu lugar e o terceiro aguardar o seu no segundo capítulo da dissertação, cabe procurar desemaranhar o modo de sua efetivação. Na capa e na folha de rosto de *Fronteira* consta a incontornável assinatura de Cornélio Penna, mas, segundo o “Epílogo”, o diário pertence a um autor anônimo. Adaptando o argumento de Abel Barros Baptista sobre Laclos, a ficção do manuscrito estabelece um protocolo de leitura ancorado numa dupla estipulação ficcional que diz respeito, simultaneamente, ao romance assinado e à assinatura que comparece ao romance: o romance é assinado por Cornélio Penna, mas o efeito retroativo do “Epílogo” estabelece que sua leitura se deve proceder *como se* Cornélio Penna não fosse o autor do romance, pois é outro o signatário do pretenso manuscrito; a inscrição da assinatura na capa e na folha de rosto estabelece, por sua vez, que o nome de Cornélio Penna figura *como se* Cornélio Penna fosse o autor do romance. Apesar de sua extensão, a conclusão de Baptista é inevitável e exige sua citação:

“A primeira estipulação é familiar, e não custa reconhecer e lidar com uma ficção do livro e da autoria. Só que este *como se*, em vez de funcionar como máscara que deixa o autor inafetado no exterior da ficção, engendra um efeito, alheio a qualquer intenção ou cálculo, que incide no autor e inviabiliza a remoção plena do *como se*: o primeiro *como se*, uma vez

⁵¹ Fausto Cunha talvez tenha sido o primeiro a se referir a esse recurso quando afirma que em *Fronteira* “foi o romancista obrigado a intervir com frequência, através de parênteses, com observações até de sentido histórico-político, uma vez que o método adotado [o diário] não comportava senão acessos dessa ordem” (CUNHA, 1970, pp. 132 – 133).

⁵² Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. 4ª Ed. São Paulo: Editora UNESP; Hucitec, 1998, p. 399.

posto em marcha, não permite senão um outro *como se*, a saber: tudo se passa *como se* Laclos fosse o autor do romance epistolar. Ou seja, a estipulação ficcional, uma vez aceite – e não há romanesco sem essa aceitação –, torna-se inelidível e dela apenas se regressa a uma outra ficção do livro e da autoria, com uma conhecida presunção: aquela com que a censura, a crítica e o jornalismo julgam poder surpreender o autor e fazê-lo comparecer para que responda, aquela que sustenta a ideia de que o livro vale como plena e adequada expressão de um autor. Porém, quando se regressa à assinatura e se chama o autor a responder, autor e signatário não coincidem: se o signatário, cujo nome se transporta inscrito no livro, suporta a presunção do *como se*, e é nessa medida disponibilidade para responder, o autor ficará sempre aquém do signatário [...]”⁵³.

A noção vulgar de livro, que o concebe como meio de transporte transparente que veicula determinado conteúdo – “como um livro aberto” –, tropeça na dupla estipulação ficcional do *como se* que estabelece a não coincidência entre autor e signatário. O signatário se mostra disponível para responder pelo livro, mas o autor, estando aquém deste, não poderá responder pelo livro, pois não coincidem: o autor não poderá responder na qualidade de signatário⁵⁴. Trata-se, aqui, da responsabilidade do romancista como não-resposta absoluta à exigência de resposta requerida pela censura, pela crítica e pelo jornalismo. Presume-se que aquele a quem se refere a assinatura constante na capa e na folha de rosto garanta e autentique os exemplares tipográficos, mas, como a ficção do autor suposto evidencia, o romancista não se submete a esta exigência, senão para colocar-se disponível, para se responsabilizar pela não-resposta. O autor está presente em sua própria ausência, através da autoridade que é sua, uma vez que o livro não se deixa reduzir à reprodução tipográfica do manuscrito; mas, ao mesmo tempo, está excluído, como signatário, em função de uma assinatura que não é a sua, daí sua ausência. A derrocada do argumento da verossimilhança, tendo como consequência o não-apagamento do autor, entendido, no caso de *Fronteira*, como uma presença ausente, aponta para a ambiguidade sibilina constante da ficção de autor: no momento mesmo em que sua assinatura comparece à inquisição sobre o livro, só pode responder com uma não-resposta, uma vez que não coincide com o signatário do pretense manuscrito, isto é, com o autor suposto. Em outras palavras, o texto continua legível para além da intenção do autor, que não responde por ele, posto que o redator do “Epílogo” contra-assina a sua assinatura atribuindo a outro a autoria do diário, a assinatura de Cornélio Penna para sempre afetada pela contra-assinatura ficcional e,

⁵³ BAPTISTA, 2003, p. 258.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 259.

simultaneamente, atuando como contra-assinatura da assinatura do autor suposto⁵⁵. A assinatura do autor é, portanto, afetada pelo texto romanesco e, assim, não mais se pode apontar para aquele que escreve o diário como máscara do autor que inscreve sua assinatura no romance, como se do texto se pudesse afastar e se colocar como possibilidade de resposta para a exigência de resposta em função de um autor que garante a unidade e a originalidade do livro, isto é, de um autor que possa responder pelo livro como um pai que responde se responsabilizando pelo filho por meio da atribuição, quer dizer, atribuindo a si mesmo aquilo que compete ao filho. O *como se* se desdobra: se o livro deve ser lido *como se* Cornélio Penna não fosse seu autor, na exigência de resposta a um autor visto apartado do texto pela máscara do autor suposto que cria, exige-se uma resposta *como se* Cornélio Penna fosse o autor do livro, *como se* o autor pudesse coincidir com o signatário, com o autor ficcional. É para esta não-exigência de resposta que Jacques Derrida chama a atenção: “Para que um escrito seja um escrito, é preciso que continue a ‘agir’ e ser legível mesmo que o que se chama de o autor do escrito não responda mais pelo que escreveu”⁵⁶. É preciso, portanto, não confundir autor e signatário; é preciso, mais, que não se queira julgar o escrito pela intencionalidade de um pai que não se confunde com ele.

A figura do autor suposto, extensiva a modulações de impossível contabilidade nestas poucas páginas sobre a ficção do manuscrito, é exemplo literário eloquente da responsabilidade do romancista como não-resposta. Em *A formação do nome*, Abel Barros Baptista considera que o recurso à figura do autor suposto “transporta a figura do autor para o interior da ficção sem o retirar totalmente do exterior da ficção: torna-o visível numa linha de fronteira que delimita o romance e exige do leitor uma decisão interpretativa”⁵⁷. Decisão interpretativa que não pode negligenciar a estipulação ficcional acionada pelo romance, tampouco a assinatura inscrita na capa, de modo que, pelo efeito da assinatura, resultam duas obrigações de leitura: a obrigação de não

⁵⁵ Segundo Baptista, “a contra-assinatura é a assinatura que se acrescenta a outra confirmando-a ou autenticando-a, ou a assinatura que se acrescenta a uma outra desfigurando-a ou anulando-a, ou ainda a assinatura que se acrescenta a outra numa relação de partilha de poderes mais ou menos instável” (BAPTISTA, 2003, p. 549, nota 4). No caso romanesco, a contra-assinatura ficcional afeta a assinatura do romancista, definida pela disponibilidade para esta afetação engendrada pelo dispositivo ficcional por ele assinado; mas, ao mesmo tempo, como lembra Baptista a respeito do *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, a assinatura do romancista também contra-assina a do autor suposto, de modo que “a assinatura do romancista é definida pela feição do livro, mas a feição do livro não pode designar-se por um único nome próprio, apenas pela relação indecível entre dois nomes próprios” (Ibid., p. 361).

⁵⁶ DERRIDA, Jacques. Assinatura. Acontecimento. Contexto. In: *Limited Inc.* Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1991, p. 20.

⁵⁷ BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003b, p. 139.

esquecer que o autor é aquele que inscreve seu nome na capa do livro, que o assina e, ao fazê-lo, se dispõe a responder por ele, e a obrigação de pressupor que este que assina e fala (como num prefácio, numa advertência ou em um epílogo) o faz para instalar um autor suposto, o que o coloca no exterior da narrativa⁵⁸. A figura do autor suposto não apaga o autor efetivo, mas desvanece a noção vulgar que imputa a origem e a garantia do texto à assinatura constante na capa: 1) não há a ocultação do autor efetivo, uma vez que ele instaura o autor suposto e se responsabiliza pelo livro ao assiná-lo, ao interceptá-lo, ao dar-lhe um título, reapropriação por um terceiro que paradoxalmente recusa a apropriação, ou melhor, apropria-se recusando a atribuição, mas responde por ela; 2) ao mesmo tempo, a ficção de autor não é anulada, pois o autor suposto instaurado pelo autor efetivo é o suposto autor do texto, sem responder por ele⁵⁹. Ambos os movimentos estão presentes no “Epílogo” de *Fronteira*, relativamente: 1) “A oposição entre o mundo real e o mundo interior resultante dessa retirada voluntária tornou-se uma luta angustiante de fronteira da loucura, e daí o título que resolvi dar a este livro”⁶⁰. Curioso ser esta a única passagem na qual o autor do “Epílogo” se refere ao manuscrito como *livro*: parece dizer-nos que sem o título dado por ele tais papéis se deixariam reduzir a meras folhas dispersas, de modo que a ficção posta em marcha pela ficção do manuscrito mais uma vez se autodenuncia como ficção, uma vez que é a intervenção do autor do “Epílogo” que confere ao manuscrito feição de livro, de modo que o livro – e nos aproximamos novamente das linhas sobre Laclos – não se deixa reduzir, pela intitulação deliberada que lhe confere feição, à simples reprodução tipográfica do manuscrito. 2) “E não podendo conhecer a vida de Maria Santa senão pelos papéis que me foram confiados, não pude escrever o seu romance, como desejava (...)”⁶¹. Aqui, a ficção de autor é conservada, acionando aquela estipulação ficcional sem a qual não há o romanesco: tudo se passa *como se* Cornélio Penna não fosse o autor, e, como se não o sendo, tampouco conhecesse por outra fonte os eventos narrados pelo autor suposto, cumpre Cornélio Penna a estipulação por ele mesmo acionada enquanto autor efetivo, de modo que também aquele, o autor suposto, designe a feição do livro. A relação entre os dois nomes (apesar do anonimato do autor suposto) é o que

⁵⁸ Ibid., p. 150.

⁵⁹ “Digamos, então, que, na ficção do manuscrito, a singularidade da assinatura mostra-se na figuração de uma instância (editor, redator etc.) que se apresenta disponível para responder por um livro de que não pode nem quer apropriar-se. A recusa e a impossibilidade de apropriação obrigam, porém, a uma noção específica de responsabilidade que não dependa da figura solidária da apropriação, a atribuição” (BAPTISTA, 2003, p. 265).

⁶⁰ PENNA, 1958, p. 166.

⁶¹ Ibid.

designa, de fato, a feição do livro. E o assinalável meandro se desdobra ainda nos dois últimos parágrafos do “Epílogo”:

“Tendo conversado muitas vezes com a mucama, não pude dar um passo atrás no seu passado e no daqueles que tinha conhecido e assistido em sua vida íntima, mas tive a compreensão bem clara de que achara em sua fé total e tranquila um abrigo, um refúgio de amor e de proteção muito forte, que me defenderia do medo que sentia prolongar-se em mim, inexplicado, quando vi que juntos com o diário, estavam os papéis deixados pelo Juiz.

Como tinham vindo parar ali? Não sei explicar, e não quero saber o segredo que guardam, presos por uma fita e pelo alfinete que a velha mucama me deu...”⁶².

Soa efetivamente estranha a recusa em ler os papéis deixados pelo Juiz, se se leva a sério o desejo expresso pelo autor do “Epílogo” de escrever o romance sobre Maria Santa, buscando ponto de vista menos “fora da realidade” que aquele assumido pelo autor suposto. Os papéis, que o Juiz fez chegar às mãos do autor do diário, portadores da possibilidade de elucidação dos mistérios que habitam o casarão, também foram preteridos por ele: “Não ousei verificar o que neles estava escrito, e guardei-os em um pequeno cofre de ferro, que sempre me acompanha”⁶³. Mais tarde, essa possibilidade se esvai por completo, pois Emiliana, tendo entrado em seu quarto em circunstâncias que ainda teremos oportunidade de analisar, pode lhe ter furtado os papéis⁶⁴. A possibilidade se concretizando ou não, fato é que o conteúdo dos papéis anteriormente preteridos está irremediavelmente perdido para o autor do diário, e aquele que diz recuperá-lo, o autor do “Epílogo”, em situação não se sabe qual, também recusa sua leitura. Ora, se o seu desejo era escrever o romance de Maria Santa e afirma não o fazer por falta de conhecimento sobre sua vida, parece inexplicável, como o medo que sente, que não leia os papéis deixados pelo Juiz. Por que a recusa? Talvez porque o romance já estivesse escrito, porque o romance é o manuscrito nunca manuscrito, ficção do manuscrito que guarda em seu limiar final espaço para a pena irônica daquele que põe em marcha toda a ficção. Talvez nem tudo seja sério ou denso ou de pesada atmosfera nesse romance de Cornélio Penna: há lá um epílogo, que não é bem um epílogo...

Elegendo este limiar do livro como espaço de instalação do autor suposto, Cornélio Penna ilustra em *Fronteira* esse duplo processo: a leitura linear, que parte do

⁶² Ibid., pp. 166 – 167.

⁶³ Ibid., p. 109.

⁶⁴ Cf. Ibid., Capítulos LXXV – LXXVI.

primeiro capítulo subintitulado “Do Diário”, progredindo até às páginas finais, desconhece a atribuição da autoria a um autor suposto, de modo que tudo se passa *como se* Cornélio Penna pudesse ser o autor do texto; ao concluir a leitura do “Epílogo” e, conseqüentemente, do romance, o efeito autofágico destas últimas páginas retroage em direção às precedentes, instalando o autor suposto e, ao instalá-lo, instaurando outra possibilidade de leitura, *como se* Cornélio Penna não fosse o autor do texto. A autofagia do “Epílogo” gera a urobórica leitura deste romance de 1935 que se dobra sobre sua própria unidade, evidenciando o problema de sua apreensão enquanto totalidade unificada, que não é outra senão a própria divisão levada a cabo pelo autor efetivo que autoriza o autor suposto – e nesta autorização reside a possibilidade da reunificação do nome –, autor suposto que, por sua vez, afeta e configura o autor efetivo que o autorizou⁶⁵. Neste ínterim, não é decerto de pouca monta recordar as últimas palavras da “Advertência” de *Júlia ou a nova Heloísa*, de Rousseau: “Aliás, pensei ser conveniente esperar que o livro tivesse causado seu efeito antes de discutir seus inconvenientes e suas vantagens, pois não queria prejudicar o editor nem mendigar a indulgência do público”⁶⁶. O efeito esperado, e ainda aqui, com Rousseau, acompanhamos Baptista, é a interrogação que consiste em saber se se trata de “recolha” ou de “ficção”, interrogação dissolvida por Rousseau nos primeiro e segundo prefácios de *Júlia*, desqualificando a questão ao “fazer imprimir” a correspondência sob seu nome, assumindo a responsabilidade pelo livro, e reiterando-a, sem se apropriar da correspondência, no argumento moral do primeiro prefácio⁶⁷. Se Rousseau dissolve a questão de imediato, se suspende o efeito esperado, efeito que conserva em seu núcleo a expectativa tributária de uma noção vulgar do livro, a da redução ou retorno do livro ao manuscrito, Cornélio Penna, por sua vez, opta pela ausência de qualquer advertência ou prefácio, deixando a questão surtir o seu efeito e encontrar pouso nas páginas finais do livro. Em um período no qual a polarização entre os ditos “escritores sociais” e os ditos “escritores intimistas” ainda não se fazia tão forte como na segunda metade do decênio de 1930, a fatura de *Fronteira*, distanciada agora por décadas do contexto de sua publicação, aponta para o jogo irônico que julgamos divisar, via sua instilação no “Epílogo” e a

⁶⁵BAPTISTA, 2003b, p. 154.

⁶⁶ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou a nova Heloísa*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994, p. 21.

⁶⁷ “Todo homem de bem deve confessar os livros que publica. Coloco meu nome, portanto, no frontispício desta coletânea, não para dela me apropriar, mas para responder por ela” (Ibid., p. 23). Com relação à análise de Abel Barros Baptista sobre a exemplaridade da assinatura do Rousseau de *Júlia*, Cf. BAPTISTA, 2003, pp. 264 – 272.

atenção recobrada para a ficção do manuscrito, possível por aquele não apagamento do autor efetivo que a ambiguidade do lusco-fusco deste tipo de ficção ainda assim não negligencia, na leitura urobórica, não necessariamente infinita, mas autofágica, do texto: à experiência de uma leitura que preserva e sustém a interrogação sobre o estatuto ficcional do texto, ora o aproximando, ora o distanciando, do documento ou testemunho caros à valoração estética – se se pode denominá-la “estética” – deste período da história literária brasileira, assoma-se, pós-“Epílogo”, a leitura viável pela piscadela irônica de quem ao reafirmar a proximidade do texto com relação à sua fonte, a estrita fidelidade de quem resistiu ao desejo da correção, denuncia a ficção por ele próprio engendrada, engolindo as páginas intituladas “Do Diário” e, ao fazê-lo, revelando a sua identidade com elas. A fronteira, então, já não é firme: está entre a lucidez e a loucura, entre a realidade e a ficção; parece não ter início nem fim. Onde começa e onde termina o uroboro? A boca que engole a cauda e a cauda que a preenche são uma só figura e é exatamente no seio dessa ambiguidade que reside seu simbolismo. Assim a feição do livro: entre o autor efetivo e o autor suposto a zona limítrofe ambígua que aciona a ficção. Traduzimos, aos moldes do desejo do diarista de *O púcaro búlgaro*, um manuscrito em branco? Por que não? Mas aqui deverá constar a palavra “FINIS” que, nesse caso, não é uma excrescência.

NAS FRONTEIRAS DO ROMANCE

*“Há duas maturações – uma visível –,
Cujas forças giram em círculo
Até que o aveludado fruto
Caia aromático ao solo;
E um maturar mais recluso
Dentro da vagem espinhosa,
Que os dentes da geada rompem
No distante ar de outubro.”*

Emily Dickinson

2.1. ESTRANHA ARITMÉTICA

Considerada, paralelamente à “fase heroica” do Modernismo brasileiro iniciado em 1922, como um dos períodos mais profícuos da literatura brasileira, a década de 1930 é atravessada no Brasil por importantes questões de ordem política, social e estética. A conhecidíssima divisão do Modernismo brasileiro proposta por João Luiz Lafetá, que compreende a “fase heroica” como projeto estético e a fase subsequente, a década de 1930, como projeto ideológico modernista, procura assinalar o esforço do grupo encabeçado por Mário e Oswald de Andrade, patrocinados economicamente por setores da burguesia rural paulista e pelos industriais, remanescentes da burguesia rural educados na Europa, visando desatrelar a arte e a intelectualidade nacionais de uma estrita dependência das correntes europeias que atravessavam o Atlântico; ao mesmo tempo, o estudo procura ainda destacar a fase de tomada de consciência do subdesenvolvimento econômico do Brasil ao longo da década de 1930, salientando naqueles escritores que considera como principais representantes do período caracterizado como “projeto ideológico” as preocupações de ordem social, principalmente no que se refere ao interior do país.

Após um período de estagnada criatividade literária, os jovens modernistas, retomando em alguma medida certas facetas do Romantismo, procuravam por uma expressão estética que julgassem adequada à realidade brasileira, deglutindo a influência europeia, nunca recusada por também constituir nossa cultura, em meio às influências indígenas e africanas, comportando as diversas ramificações culturais que a miscigenação felizmente possibilitou ao país. Antropofagicamente, sentia-se uma fome de Brasil, perceptível não só nas criações estritamente literárias, como também na forte produção ensaística que começa a se desenvolver através de nomes como o do mecenas modernista Paulo Prado, um já nem tão jovem Graça Aranha, chegando mesmo à revelação de um precoce Sérgio Buarque de Hollanda, produção esta que ganha maior vigor ao longo do decênio seguinte. A fome de Brasil na década de 1920 converteu-se, em 1930, na consciência da fome do Brasil por parte dos principais setores intelectuais.

Período no qual surgem importantes ensaios históricos e sociológicos, como *Casa grande & Senzala* (1933) e *Raízes do Brasil* (1936), o decênio de 1930 será marcado por conflitos ideológicos, nos quais se digladiam fascismo, nazismo,

comunismo, socialismo, anarquismo e liberalismo, numa discussão que reverbera em todos os âmbitos da vida cotidiana e cultural. No Brasil, cresce o Partido Comunista, é organizada a Aliança Nacional Integradora, a Ação Integralista, surge Getúlio e seu populismo trabalhista ¹. Sejam os setores mais ou menos voltados para a esquerda, sejam os mais ou menos voltados para a direita, ambos procuram propor um programa que solucione os problemas nacionais, quer pelo viés conservador da manutenção da ordem estabelecida, dos valores religiosos e familiares, quer pela revolução inspirada na Rússia de 1917, temida pelo Governo brasileiro por volta dos anos de 1935 e 1937 como uma “enfermidade” estrangeira que ameaçaria a saúde e a integridade moral do país ². É neste conturbado contexto histórico que vem a lume o primeiro romance de Cornélio Penna, publicado em 1935.

Segundo Renard Perez, “talvez tenha sido *Fronteira* a mais expressiva estreia de literatura brasileira de todos os tempos” ³. Em alguns jornais publicados à época encontram-se palavras elogiosas à estreia literária do até então jovem pintor, como em *O Malho* de 9 de janeiro de 1936 que, em artigo não assinado, considera-o “escritor de elite”, ou no *Correio da Manhã* de 8 de dezembro de 1935, em artigo também não assinado, que afirma ter o autor alcançado triunfo “absoluto e completo” em sua primeira incursão romanesca, associando a narrativa de *Fronteira* aos trabalhos de pintura com os quais Cornélio Penna havia se notabilizado. Fausto Cunha, primeiro crítico a se ocupar particularmente com seus três primeiros romances também ressalta a acolhida positiva da publicação de *Fronteira*:

“Quando Cornélio Penna surgiu com *Fronteira*, teve consagração das mais rápidas de nossa história literária. Muitas foram as razões dessa acolhida. Antes de tudo, havia em *Fronteira* uma cor de amadurecimento tão pronunciado, que o livro mais parecia uma redescoberta. Compulsando-se o quanto a respeito se escreveu, não haverá dificuldade em se concluir que um dos fatores essenciais do êxito foi aquele algo de ‘novo’ e ‘diferente’ que o trabalho de Cornélio Penna injetava em nossa literatura de ficção” ⁴.

¹ Cf. LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o Modernismo em 30. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, p. 63.

² A este respeito cf. DUTRA, Eliana. *O ardil totalitário*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

³ PEREZ *apud* RODRIGUES, André Luis. *Frações no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*. São Paulo: USP, 2006, p. 11 (tese de doutorado).

⁴ CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. In: *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 124.

Apesar da aparentemente retumbante estreia, a obra do escritor de Petrópolis foi, aos poucos, caindo em esquecimento ⁵, para ser retomada quase duas décadas mais tarde por Luiz Costa Lima em livro integralmente dedicado ao estudo do autor, publicado em 1976. Não é o caso de se esgarçar em elucubrações hipotéticas a respeito do que levou ao seu esquecimento; talvez, como de forma bem-humorada propõe Costa Lima, Cornélio Penna não se inclua no rol das leituras de prazer e seja mesmo um chato, e talvez assim o seja, como aventa o crítico, por excesso de qualidade ⁶.

Mas, se de fato sua incursão na literatura foi expressiva, o romance causou estranheza. O mesmo artigo do *Correio da Manhã* supracitado refere-se ao autor como “estranho fixador e intérprete de cenas tétricas, em que o macabro se une ao exótico, ao irreal, ao misterioso, ao fúnebre...” ⁷. A dificuldade de enquadramento de *Frenteira* em meio à produção romanesca da época é tributária da agitação ideológica experimentada pelos setores intelectuais do país: se, por um lado, a publicação de *A bagaceira*, em 1928, por José Américo de Almeida, é considerada marco inicial do romance denominado “regionalista”, levado a cabo na maioria das vezes por escritores associados à esquerda política daquele período histórico, o clima de polarização política e ideológica, tendo como contrapeso no campo literário o dito romance “intimista”, se agravará apenas em meados da década seguinte, após Getúlio Vargas sair vitorioso da Revolução de 1930, revogar praticamente a totalidade das garantias sustentadas pela Constituição de 1891, instaurando o governo de cariz autoritário, ameaçado pelas forças políticas paulistas durante a Revolução Constitucionalista de 1932, da qual Getúlio também sai vitorioso. Em 1934, Vargas vence a eleição indireta para a Presidência da República e o ambiente político brasileiro, de fato, se polariza. Fazia-se urgente adotar uma atitude política definida: enquanto alguns ingressavam nas fileiras do Integralismo de Plínio Salgado, outros se mantinham à esquerda, alimentando projetos em torno de uma possível revolução comunista encabeçada por Luís Carlos Prestes. Não possuir uma atitude definida equivalia, para a perspectiva esquerdista, a compactuar com o

⁵ Prova inequívoca desse decréscimo de notabilidade é apresentada por André Luis Rodrigues, em nota de rodapé, em tese já citada: “O melhor exemplo da quase inacreditável rapidez na mudança dessa consagração em vida para o relativo esquecimento pouco depois da morte são os recibos de J. Aguillar relativos ao pagamento à viúva dos direitos autorais sobre as vendas dos *Romances completos*, constantes do acervo do escritor. Do lançamento em 1958 ao final de 1959, foram vendidos 1.657 exemplares de uma edição de cinco mil. Durante todo o ano de 1960, apenas 67 exemplares” (RODRIGUES, 2006, p. 255, nota 80).

⁶ LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. 2ª Ed rev. e mod. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 26.

⁷ “Frenteira”, de Cornélio Penna. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1935, “Leituras de domingo”, p. 7.

fascismo⁸. Antonio Candido sintetiza o entrelaçamento entre política e literatura pós-Revolução de 1930:

“Como decorrência do movimento revolucionário e das suas causas, mas também do que acontecia mais ou menos no mesmo sentido na Europa e nos Estados Unidos, houve nos anos 30 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas. Isto, que antes era excepcional no Brasil, se generalizou naquela altura a ponto de haver polarização dos intelectuais nos casos mais definidos e explícitos, a saber, os que optavam pelo comunismo ou o fascismo. Mesmo quando não ocorria esta definição extrema, e mesmo quando os intelectuais não tinham consciência clara dos matizes ideológicos, houve penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos [...]”⁹.

Aos poucos, a crítica literária forjou a famosa classificação didática entre os estudiosos da literatura brasileira: o romance “social” ou “regional”, politicamente engajado, respeitava à seara dos romancistas de esquerda, focalizando a miséria, a seca, o proletariado, as mazelas sociais do país, representando o povo como herói, recusando assim a individualização de um personagem principal através da sondagem psicológica; por sua vez, o romance “psicológico” ou “intimista” estaria vinculado aos escritores de direita, católicos catequizados por Jackson de Figueiredo e fiéis ao credo político de Plínio Salgado, pouco sensíveis aos problemas sociais do país, preocupando-se, antes, com os dilemas de consciência da psique humana ou com questões metafísicas advindas da leitura de Léon Bloy ou da tentativa de interpretação católica da obra de Nietzsche.

Se tal classificação, inspirada no estudo de Lafetá sobre a crítica do período¹⁰ e nos analiticamente sintéticos textos de Antonio Candido, possui os méritos do didatismo e de uma bem orientada perspectiva panorâmica, dilui, em seu modelo esquemático, a diversidade de posições de escritores situados em uma mesma corrente, diversidade esta sempre tangenciada pelo próprio Antonio Candido. Como lembra Luís Bueno em livro já clássico para o estudo do romance brasileiro da década de 1930, “a ideia de uma produção romanesca dividida em duas correntes tão impermeáveis entre si tem sua origem numa realidade anterior ao exame das obras nelas mesmas”¹¹. Este comportamento da crítica resguarda a ideia da intenção do autor como legitimadora da obra, além de diluir as peculiaridades de cada um deles ao enquadrá-los em uma das

⁸ Cf. BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, pp. 34 – 35.

⁹ CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 187.

¹⁰ Cf. LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

duas tendências, como se na polarização não houvesse espaço para singularidades, quer de posição e/ou opinião (estaríamos ainda no plano intencional), quer de feição romanesca. No que diz respeito propriamente ao objeto desta dissertação, não se pode fazer *tabula rasa* da significativa diferença entre as opções religiosas de Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, por exemplo, e as de um Otávio de Faria, resumindo ambas as obras a um mesmo denominador comum, o catolicismo, vinculado por sua vez ao fascismo militante dos adeptos do Integralismo – entre eles, haja vista sua produção teórica, crítica, e mesmo literária, o próprio autor da *Tragédia burguesa*.

É preciso considerar que, no entanto, esta aproximação é em larga medida automática, derivada de um contexto político e social que exigia muitas vezes uma tomada de posição radical por parte do intelectual, que, ao optar pela esquerda, considerava mesmo aqueles que não se manifestavam como simpatizantes fascistas. O traço introspectivo de uma obra era, por si, índice de alienação da “realidade brasileira”¹², expressão-chave de todo o panorama intelectual da época. Em contrapartida, era louvável que a obra abrigasse certo valor documental, retrato do país que se distanciaria da ficção. Largamente citada em função da ideologia estética que deixa entrever, a “Nota” escrita em 1933 por Jorge Amado como abertura do romance *Cacau*: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?”¹³. A pergunta retórica – e irônica, uma vez que está em jogo aqui uma tomada de posição política por parte do autor – acaba por paradoxalmente definir o romance “proletário” como distante da literatura. Se o caráter da tomada de posição à esquerda e, portanto, antifascista, é louvável em vários sentidos, releva ao mesmo tempo de uma noção estética em certa medida limitada, noção esta não apenas comum aos escritores de esquerda, mas também aos de direita¹⁴. Os critérios estéticos aparecem, portanto,

¹² Convém conferir a crítica de Aderbal Jurema, crítico ligado à esquerda, ao romance *Caetés*, de Graciliano Ramos. Para ele o livro não é “somente humano, introspectivo, mas completamente alheio à desigualdade de classes na sociedade e fora da órbita da literatura revolucionária do momento” (JUREMA, Aderbal *apud* BUENO, Luís, 2006, p. 231). O caráter introspectivo é considerado um defeito, pois teria como consequência, no entender do crítico, a imersão da obra em uma esfera alienada da realidade social do país.

¹³ AMADO, Jorge. *Cacau*. 47ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 8.

¹⁴ Ainda que sintética, a conclusão de Antonio Candido é certa: “(...) a Preocupação absorvente com os “problemas” (da mente, da alma, da sociedade) levou muitas vezes a certo desdém pela elaboração formal, o que foi negativo. Posto em absoluto primeiro plano, o “problema” podia relegar para segundo a sua organização estética, e é o que sentimos lendo muitos escritores da época. Chega-se a pensar que para eles não era necessário, e talvez até fosse prejudicial, fundir de maneira válida a “matéria” com os requisitos da “fatura”, pois esta poderia atrapalhar eventualmente o impacto humano da outra (quando na verdade é a sua condição)” (CANDIDO, 1989, p. 195). Não é demais lembrar que a crítica brasileira

invertidos: quanto mais distante da ficção estiver uma obra de ficção, maior seu valor estético. A literatura, essencialmente ficção, ameaça descambar para a reportagem ou quadro de costumes.

Cabe lembrar que toda obra de ficção arrasta consigo o traço inelidível do real. Se a concepção aristotélica da arte como imitação da natureza se mostra em grande medida insuficiente para a análise e compreensão dos aspectos relativos à criação artística nos séculos que lhe sucederam, atingindo seu ponto crítico nas primeiras décadas do século XX com os experimentos vanguardistas europeus, nem por isso um breve incurso teórico no desenvolvimento da categoria de *mimesis* ao longo da história perde a sua forte relevância, uma vez que o próprio afastamento dessa categoria por parte das vanguardas, em seu sentido mais restrito, guarda ressonâncias com o real que lhes servia de contexto. Além do mais, o parâmetro de *cópia fiel* da realidade sob o qual estariam alicerçados os “bons” romances aponta para a permanência – degradada – da categoria mimética aristotélica.

A hierarquização postulada por Aristóteles da arte como superior à história, alicerçada no conceito de *mimesis*, concebendo o fazer artístico a partir do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade, ao passo que a história se restringiria aos fatos efetivos do mundo, problematiza uma questão central à criação artística já esboçada na crítica de Platão aos poetas¹⁵. Segundo Hans Blumenberg, a arte (*tekhné*) é compreendida a partir de Aristóteles sob uma dupla chave relacionada ao duplo significado de natureza (*phýsis*), no que diz respeito à *mimesis* como teoria da imitação, como *imitatio*: do significado da natureza entendida como princípio produtor, *natura naturans*, se desmembra uma concepção de imitação do processo de criação/produção da natureza; tomada em sua segunda acepção, natureza como forma produzida, *natura naturata*, estaria atrelada a noção de imitação como imitação do já criado, imitação das coisas naturais¹⁶. Se a segunda noção é claramente limitadora do ofício do artista, a primeira, que postula a equivalência estrutural entre os modos de criação da natureza e da arte, também carrega uma marca restritiva, uma vez que abre para a arte, sob a ideia de imitação, a mera possibilidade de simular a potência criadora da natureza, de modo

internalizou o “problema”, relegando ao esquecimento obras não comprometidas com um realismo direto, isto é, obras que não se valem da *mimesis* como *imitatio*.

¹⁵ A distinção aparece formulada por Aristóteles no Livro IX da *Poética*: "a diferença (entre história e poesia) está em que um narra acontecimentos, e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares". In: ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996 (Os pensadores), Livro IX.

¹⁶ Cf. BLUMENBERG, Hans. "Imitação da natureza": contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 88.

que, conseqüentemente, poderá a arte apenas criar algo semelhante ao que a própria natureza cria. No entanto, e ainda segundo Blumenberg, com a articulação entre a possibilidade infundável contida no postulado metafísico de Leibniz do "melhor dos mundos possíveis" e a ideia do gênio criador surgida por volta do século XVIII, outra noção de arte e de artista vem à tona: o poeta é agora um *alter deus* que pode fundar uma *natura altera*: "*a poesia não é apenas uma imitação da criação e da natureza do real senão que também do possível*"¹⁷. Está aqui em jogo, no próprio desenvolvimento histórico da categoria de *mimesis*, a postulação de uma poética não necessariamente imitativa, fundada na subjetividade criadora do artista¹⁸, que encontraria no Surrealismo evolução que lhe ressalta interessantes imbricações e, simultaneamente, seus próprios limites.

No Brasil, o desconforto sentido tanto pela crítica quanto pelo público leitor diante a narrativas que não emulam de maneira direta e por uma lógica convencional, tributária do romance realista do século XIX, a realidade do país, é indicativo da permanência no imaginário geral da noção aristotélica acima esboçada. O desenvolvimento do romance brasileiro, que desde os românticos procurava pela "originalidade" da nação, quer no conteúdo carregado de cor local, quer em sucessivas tentativas de adaptação de sua forma a nossas plagas tropicais, configura-se notoriamente como uma tentativa de resposta que satisfaça o aparente vazio de nossa identidade de povo colonizado e miscigenado, resultado de vários entrecruzamentos culturais que se perdem pela vastidão de um território de dimensões continentais. O centro econômico do país, tomando consciência de seu subdesenvolvimento, começa a se perguntar pela periferia que desconhece, a literatura consistindo em mediação deste movimento, dando início à "percepção de que o presente não se modificará sem que algo se modifique na própria estrutura das relações sociais"¹⁹. Contudo, tal percepção não se contrapõe necessariamente a uma *mimesis* concebida não como imitação, mas,

¹⁷ Ibid., pp. 130 - 132 (grifos do autor).

¹⁸ Em trecho de entrevista concedida a Mautritônio Moura em março de 1955, citado por Fausto Cunha, Cornélio Penna deixa claro não seguir nenhuma técnica definida: "Podemos aperfeiçoar nossa personalidade, repito, formando o nosso espírito e o nosso coração, mas sistematizar a nossa obra, criar regras e fórmulas restritas é morrer como criador e passar a ser apenas máquina". In: CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. In: *Situações da Ficção Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, pp. 117 - 141. Independentemente do valor crítico que se atribua ao conceito que o próprio escritor possuía de sua obra, não se pretende delinear-lhe uma poética definida, muito menos associá-lo ipsis literis aos movimentos de vanguarda que aportaram na América Latina vindos da Europa. Não se trata de um método, mas de algo que a fatura de seus próprios romances revela, tenha sido o escritor consciente ou não de tais caracteres.

¹⁹ BUENO, 2006, p. 68.

antes, como representação do real que se configura no trabalho artístico muitas vezes revelando nuances que a observação “objetiva” e “direta” da realidade encobre. Não seria este o caso da obra mais representativa do período, marcada por um forte engajamento político e nem por isso descurada de seu acabamento estético, como a de Graciliano Ramos? É possível que aquela “chatice” aludida por Costa Lima não seja causa única do relativo esquecimento da obra de Cornélio Penna... O “culto da verossimilhança” na literatura brasileira, como o chamou Costa Lima, oficializa um *corpus* canônico de veto ao ficcional, tendo como sua face perversa não a existência de obras que compartilham do privilégio da observação – que muitas vezes deu provas de qualidade incontestável quando não descurada da peculiaridade estética que está na base de sua constituição formal –, mas a marginalização, o expurgo para fora do cânone, de toda obra destoante de suas vigas mestras. Há uma *formação de compromisso* assegurada pelo escritor brasileiro enraizada já no “Discurso sobre a história da literatura no Brasil” (1836), de Gonçalves de Magalhães que, ao internalizar o olhar romântico europeu, assume a tarefa de enfatizar a natureza e os valores pátrios, objeto de ênfase que na ficção de 1930 atenderia pelo nome de “realidade brasileira”, sem a qual não se legitimaria a literatura. O moralismo aí incrustado confere absoluta primazia à observação, reprimindo linguagem (e forma) que se lhe mostrem díspares²⁰.

Católico romancista – o que difere muito de denominá-lo “romancista católico”, como lembra Temístocles Linhares²¹ – os romances cornelianos não são marcados pelo mesmo pendor tético que paira sobre a obra de um Otávio de Faria. Ainda que haja aproximações significativas de sua novelística com a de outros romancistas do período – Lúcio Cardoso e Cyro dos Anjos guardam algumas afinidades com o autor de *Fronteira* –, o escritor tece uma das obras mais solitárias da literatura brasileira. Cabe citar, apesar de sua extensão, a opinião de Cornélio Penna a respeito da leitura de uma obra literária a partir das orientações pessoais do autor, afastando-se, por sua vez, de qualquer intenção panfletária, seja ela política e religiosa, em seu processo de escrita, independentemente que se encontre nos romances algo que as indique. Em entrevista concedida ao *Jornal de Letras*, em outubro de 1950, republicada nos *Romances completos*, o romancista é incisivo:

²⁰ Cf. LIMA, Luiz Costa. Documento e nacionalidade no Brasil. In: *Trilogia do controle*. 3ª Ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, pp. 422 – 437.

²¹ “(...) para nós, a despeito de seu catolicismo, o autor quis ser apenas romancista. Um católico romancista então? Talvez, mas nunca um romancista católico”. Cf. LINHARES, Temístocles. O drama interior. In: *História crítica do romance brasileiro*. V. 3. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, pp. 41 – 42.

“Aliás, 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. 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. Tudo o que deve persistir deles, em minha opinião, é somente sua obra de ficção”²².

A posição de Cornélio Penna tem por mérito a lembrança de que um trabalho artístico não deve ser resumido às orientações pessoais do artista, uma vez que um estreito biografismo pode não apenas resvalar pela fatura da obra, como também solapá-la e condená-la a uma interpretação que não diz respeito a ela mesma, mas à vida individual daquele que a escreveu. A ficção corneliana foi até certo ponto vitimada por excessivo biografismo crítico, e cabe lembrar que, independente das idiossincrasias de qualquer autor, sua obra pode e muitas vezes a ultrapassa, haja vista a fatura de Balzac.

Malgrado o espaço singular ocupado pela literatura de Cornélio, a recepção, como dito, foi significativa pelo que seu romance trazia de “novo” à literatura nacional em 1935. Em texto de admirável argúcia crítica, Mário de Andrade enfatizara, já em 1940, tal peculiaridade, sem deixar de assinalar algumas deficiências que percebia no autor:

“Apesar dos seus exageros e nebulosidades, apesar do seu gosto pelo estudo dos anormais e mesmo do metapsíquico, o princípio psicológico de que o Sr. Cornélio Penna se utiliza, vem lembrar aos nossos romancistas a hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três”²³.

Os “exageros” e “nebulosidades” criticados por Mário de Andrade, de fato muito presentes nos dois primeiros romances, *Fronteira* e *Dois romances de Nico Horta* (1939), começam a escassear a partir de *Repouso* (1948), tornando-se mesmo raros em *A menina morta* (1954)²⁴. Por ora, o que interessa mais detidamente é a extrapolação lógica do psicologismo trabalhado por Cornélio Penna, quebrando a fronteira do psicologismo simples com que até então operavam a maioria dos escritores: estabelecendo, visando a sustentação de uma tese, os principais caracteres da psicologia de seus personagens, interpretando-os e julgando-os criticamente, narradores como os

²² PENNA, 1958, p. LXII.

²³ ANDRADE, Mário de. Romances dum antiquário. In: *O empalhador de passarinho*. 3ª Ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 122.

²⁴ É possível, como cogita André Luis Rodrigues, que Cornélio Penna tenha lido a crítica feita por Mário de Andrade e a houvesse levado em conta (Cf. RODRIGUES, 2006, p. 20).

de *Mundos mortos*, romance em certa medida subestimado de Otávio de Faria, restringiam o espaço de ação destes personagens e impunham uma interpretação autoritária aos seus movimentos, além de inviabilizar passos surpreendentes do enredo. Em resumo, tendo se familiarizado com um personagem como Ivo e com o narrador de *Mundos mortos*, para continuarmos com o exemplo, o leitor premedita as atitudes do primeiro e o subsequente julgamento do segundo, sem que nada se lhe assome diferente do previamente imaginado.

A estranha aritmética psicológica louvada por Mário de Andrade em relação a *Fronteira*, longe de constituir um axioma incontornável à execução de romances comprometidos com a psicologia de seus personagens²⁵, aparece como sugestão de um caminho até então pouco ou nada trilhado na novelística nacional, caminho este que encontraria na autora de *A paixão segundo G. H.* (1964) uma de suas manifestações mais elevadas. Tal traço, já presente no jovem pintor Cornélio Penna, que expôs seus trabalhos em duas oportunidades ao longo da década de 1920, no 1º Salão de Primavera em 1923 e em exposição própria em 1928, patrocinada por Hubert Knipping, plenipotenciário da República de Weimar no Rio de Janeiro, como conta Alexandre Eulálio em não menos que excelente texto sobre a obra pictórica de Cornélio, causava estranheza e curiosidade pela insistência no tema indigenista e pelo modo pouco ortodoxo de dispor a matéria na tela, fazendo com que o supusessem algum pintor mexicano²⁶. A linha trepidante que contorna suas figuras, realizada por espécie de “agulha de sismógrafo”, para repetirmos a bela analogia de Eulálio, capta vibrações das entranhas da terra e daqueles que a habitam ao configurar índios, caboclos, a decadência e a desolação das pequenas cidades interioranas como as que se pode ver nas ilustrações feitas pelo próprio autor para *Fronteira*, ao mesmo tempo em que, em sua literatura, a

²⁵ Mário de Andrade, em “A psicologia em análise”, continua a dar testemunho de sua admirável lucidez: “Já disse alhures, não me lembro onde, que quanto à análise psicológica, os nossos romancistas vivos ainda estão muito preocupados da lógica, de forma que os personagens por serem de um determinado feitio terão de agir de modo consentâneo a esse feitio. Com um pouco de exagero, disse então que a nossa psicologia de romance ainda estava no estágio do reflexo condicionado. E danam-se os nossos romancistas construtores de psicologias sem lógica nenhuma, porque si censuro a lógica dos outros, não os louvo a eles, como fez o autor de *Fronteira* em carta que despreza a minha inferioridade. Censurar o excesso de lógica psicológica não implica que o que não apresenta esta lógica seja necessariamente bom”. In: ANDRADE, Mário de. A psicologia em análise. In: *O empalhador de passarinho*. 3ª Ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972, p. 159. Pelo tom do comentário, ao que parece Cornélio Penna teria tomado conhecimento da crítica do autor de *Macunaíma* e, aparentemente, não ter se mostrado inteiramente de acordo. Fato é que, como dito, os “exageros” apontados por Mário em seus dois primeiros romances, tornam-se progressivamente cada vez mais raros em seus dois últimos romances, o que aponta para o amadurecimento do escritor e para o possível reconhecimento da crítica.

²⁶ EULÁLIO, Alexandre. Os dois mundos de Cornélio Penna. In: *Literatura & artes plásticas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989, p. 17.

mesma agulha mostra-se sensível aos entrechoques tectônicos dos subterrâneos psicológicos de seus personagens que habitam esta terra violentada. O tato para aquilo que subjaz, para o que não está claramente evidente sobre a superfície, presente desde sua pintura, revela um trabalho mimético que visa não a cópia imediata do real, mas sua representação através da subjetividade que o filtra, distorcendo-o e revelando-lhe inesperados contornos pela luz e sombra que lança sobre ele.

Cabe, ainda, uma sutil distinção entre o modo de configuração da matéria psicológica em ficção do qual se vale Cornélio Penna e outros romancistas que também muito contribuíram para o desenvolvimento da sondagem psicológica na ficção brasileira. Mário de Andrade – sismógrafo da crítica? – percebia duas orientações psicológicas no romance brasileiro: 1) a que chamava de “psicologia em ação”, que encontraria justo acabamento em Rachel de Queiroz (ainda que de maneira mais atenuada) e em Marques Rebelo, pautada não pela análise sistemática da psicologia dos personagens, mas pelos gestos, pensamentos, frases e diálogos por eles emitidos ou de algum modo vivenciados no ou para o exterior; e 2) a “psicologia em análise”, levada a cabo por romancistas que preferiam a análise direta, a introspecção, o registro, independente da ação, da dinâmica psíquica de seus personagens ²⁷. A distinção feita por Mário quanto ao viés psicológico adotado por alguns romancistas não tem como função categorizá-los intransponivelmente, antes divisar tendências caracterizadoras que aproximam romancistas possuidores de obras bastante singulares entre si, mas que ao mesmo tempo conservam certos pontos em comum sintomáticos, da progressão da análise psicológica no romance brasileiro. Pertencente ao segundo grupo alinhado pelo crítico, Érico Veríssimo parece se lhe assomar como romancista não necessariamente comprometido com a lógica em suas investigações psíquicas: “Os seus personagens não são construtores de suas vidas, como o são com tanta força de lógica os de Otávio de Faria. Pra Érico Veríssimo as vidas se constroem muito independentemente das nossas vontades e tendências psicológicas” ²⁸. Em linhas gerais, parece ser esta a característica sumária elogiada por Mário de Andrade a respeito de Cornélio Penna que, ao lado de Veríssimo, inaugura uma fresta pela qual se olha para a subjetividade não a partir do esquadro lógico objetivo, do exterior para o interior, mas tornando-a voz autônoma no interior da ficção, revelando as profundezas de si para si mesma, os sulcos engastados

²⁷ Cf. ANDRADE, Mário de. “A psicologia em ação”; “A psicologia em análise”. In: *O empalhador de passarinho*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: INL, 1972, pp. 149 – 159.

²⁸ *Ibid.*, p. 159.

na interioridade pela própria lógica que a cinge objetivamente. Os íngremes e acidentados estados psíquicos das personagens cornelianas derivam da lógica objetiva que as envolvem cultural, social e economicamente: “círculo mágico” nefasto que apõe às suas voltas o estupro da colonização e o conseqüente genocídio indígena; o sem-lugar daquela que constitui a maior parte de nossa população, arrancada de sua terra e jogada pelos cultos e educados senhores brancos em condições de vida subumanas nas inúmeras senzalas sobre as quais ainda se alicerça este país; a modernidade encaixilhada numa moldura social arcaica, quadro no qual os avanços científicos e tecnológicos do capitalismo continuam absurdamente a conviver, em aparente relação de dependência, com o sucateamento das políticas públicas que sempre apenas fingem procurar dirimir as mazelas sociais do país. Esta a lógica que calca as sinuosidades psicológicas profundas das personagens de Cornélio Penna, e, para auscultá-las, o autor faz uso daquela “agulha de sismógrafo” magistralmente reconhecida por Alexandre Eulálio já em seus desenhos. Lembrando a admoestação de Mário de Andrade, não se trata de um inquérito promovido contra a razão ou a lógica, mas da percepção do absurdo ancorado na violência subjacente à vida social brasileira, captada, sensivelmente, através das subjetividades reificadas daqueles que a vivem.

2.2. CRÔNICA DE UM TEMPO ASSASSINADO

Ao longo da década de 1930, poucos foram os romances publicados que traziam narrador em primeira pessoa. Luís Bueno, ao fazer o levantamento e leitura de 128 romances publicados entre 1928 e 1940, constatou que apenas 27 deles são seguramente narrados em primeira pessoa. Destes, apenas seis foram escritos por autores considerados “intimistas”²⁹. Os dados não se estancam simplesmente em estatística: o romance brasileiro da década, dominado pela preocupação com a “realidade brasileira”, declaradamente de viés sociológico, é marcado pela prevalência da terceira pessoa narrativa, focada na coletividade e na denúncia das mazelas sociais que o narrador pode, por esse meio, atribuir de forma direta aos personagens, esclarecendo ao leitor as conjunturas históricas e sociais que subjazem às suas vidas, interpretando-as e reivindicando a necessidade de refleti-las e de procurar alguma solução para os dilemas do subdesenvolvimento do país. Outro caminho, menos

²⁹ Cf. BUENO, Luís. Divisão e unidade no romance de 30. In: *Literatura brasileira: 1930*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, pp. 16 – 37.

trilhado, é o da narrativa em primeira pessoa, que inviabiliza a entrada interpretativa do narrador onisciente que tudo esclarece em função das questões que pretende ilustrar, uma vez que, entre o autor real e o romance que escreve, há o filtro de uma subjetividade sustentada pelo autor suposto, que não se confunde com o primeiro, apesar de engendrado por este como artifício ficcional. Nesse caso, a narrativa é calcada em um eu que habita aquele mundo e o sente, incapaz de ter acesso ao interior dos demais personagens, muitas vezes titubeante ou inseguro como somos em nossas próprias vidas: a escrita por ele vertida em diários, memórias, cartas, anotações pessoais etc., estará para sempre enfeixada pelos efeitos que a objetividade do mundo por ele habitado repercute em sua subjetividade, pela impossibilidade de saber do outro o que se julga saber do próprio eu.

É de todo inexistente o desejo de atribuir qualquer tipo de hierarquia com relação ao uso da pessoa narrativa e a qualidade do romance, o que seria absurdo. Interessa dirimir a associação *a priori* entre narrativa social / terceira pessoa e narrativa psicológica / primeira pessoa. Para citar apenas dois exemplos: de um lado, Graciliano Ramos, escritor comunista engajado, detentor de uma das mais importantes obras da literatura brasileira, cadeira cativa no cânone e na academia, compôs seus três primeiros romances em primeira pessoa, valendo-se da terceira, pela primeira vez, em *Vidas Secas*, de 1938; por outro lado, o próprio Cornélio Penna, católico, monarquista, aparentemente pouco preocupado com as questões sociais brasileiras (segundo a crítica polarizada do período) que, se estreia em 1935 com um romance em primeira pessoa, utilizará, a partir de *Dois romances de Nico Horta* (1939), a terceira pessoa narrativa em todos os seus três romances posteriores. Note-se, portanto, que aquela vinculação automática se deve muito ao momento de polarização radical na intelectualidade brasileira ou a um julgamento das obras singulares que abstém de sua leitura avaliando-as, ao longo das décadas seguintes, com aquele mesmo espírito radical de polarização da década de 1930, isto é, fundamentado nas “intencões” do artista. A escolha da pessoa narrativa, primeira ou terceira, para ficarmos com os usos mais convencionais, não determina a qualidade do romance, uma vez que esta releva do trabalho estético que não se deixa diluir na banalidade panfletária, conferindo, antes, características singulares que as várias modulações das duas possibilidades narrativas comportam. Independentemente destas singularidades, o autor de *Fronteira* será sempre o mesmo de *A menina morta*, como o de *Angústia* será o de *Vidas Secas*, seja pela assinatura que o

garante na capa do livro, seja por características outras inerentes aos autores quer se aventurem na primeira ou na terceira pessoas.

Fronteira, como referido nestas páginas, é um romance escrito em primeira pessoa através da emulação de um diário. Não se trata de uma narrativa autobiográfica, mas de um romance que emula uma escrita autobiográfica. Sua escrita e acabamento repousam, mais que em uma fronteira entre gêneros textuais, nas fronteiras do próprio romance como gênero. Enraizado na Antiguidade, o romance se consolida como o mais novo dos gêneros literários a partir da não-conformidade entre sujeito e mundo objetivo que marcaria a modernidade, cristalizada filosoficamente pelo *cogito* cartesiano, ponto das *Meditações* (1641) no qual, visando provar e assegurar a existência do mundo empírico como resposta ao forte ceticismo do período, Descartes considera necessário provar antes a existência do eu para dela derivar a existência do mundo, para só então poder voltar a ser abrigado por ele. A subjetividade, fortemente instaurada no discurso da modernidade, revela no dualismo cartesiano a primazia que possui neste discurso frente à objetividade da matéria. De Descartes a Hegel, para mantermo-nos circunscritos no período de grande emergência do romance, a tópica da relação entre sujeito e objeto, entre eu e mundo, dominou parte considerável do pensamento filosófico da época, patente em obras como a *Crítica da Razão Pura* (1781), de Kant, e a *Fenomenologia do Espírito* (1807), de Hegel. A subjetividade problemática, desabrigada do mundo, procurou reintegrar-se a ele através de empreendimentos filosóficos e literários, por vezes refugiando-se em um mundo próprio, complexamente forjado, das formas artísticas e intelectuais histórica e socialmente condicionadas, do qual o Romantismo, pelo que possui de crítica e recusa do mundo reificado pelo modelo econômico do capitalismo em sua fase industrial, é exemplo privilegiado por seus momentos de radicalidade, hoje reconhecidamente perigosa pela alienação do sujeito e seu enclausuramento na possibilidade não convertida em ato, isto é, pelo encastelamento do eu em um mundo artisticamente criado pelo “gênio”³⁰. Esta cisão é, portanto, constitutiva do romance moderno, assinalando-lhe o inacabamento que estrutura sua forma, os fragmentos de mundo assumidos por ele como matéria-prima, construto formal em constante devir que mantém uma existência conflituosa ao lado dos gêneros

³⁰ Nesse sentido, cf. EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6ª Ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006, pp. 30 – 31; LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José M. Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, pp. 122 – 125; GIVONE, Sérgio. Dizer as emoções: A construção da interioridade no romance moderno. In: *O Romance, 1: A cultura do romance*. Org. Franco Moretti. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 465; CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. V. 2. 3ª Ed. São Paulo: Martins, 1969, pp. 24 – 25.

mais velhos, quer englobando-os pela emulação em sua própria forma, quer contaminando-os com o romanesco.

O breve resumo de alguns dos aspectos filosóficos centrais à teoria do romance, evitando a citação desmesurada e sempre lida e relida, direta ou indiretamente, de suas principais fontes bibliográficas, guarda, como intenção imediata, apenas introduzir a discussão central deste item do capítulo: a intercalação de gêneros no romance. No caso específico de *Fronteira*, a emulação da forma do diário íntimo pela forma abrangente do romance que o converte em diário ficcional. Segundo Mikhail Bakhtin, alguns gêneros exercem um papel estrutural de relevo no romance, chegando a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco (confissão, diário, cartas, biografias etc.): “Cada um desses gêneros possuem suas formas semântico-verbais para assimilar os diferentes aspectos da realidade. O romance também utiliza esses gêneros precisamente como formas elaboradas de assimilação da realidade”³¹. A emulação de um gênero pelo romance visa, portanto, uma assimilação específica de determinados aspectos da realidade, de modo que sua escolha não é a princípio arbitrária, antes se justificando pela adoção de um modo particular de encarar a realidade, recortando-a ou dela selecionando os aspectos orientadores da escolha formal, adequação da forma ao corte perpetrado pela subjetividade que busca configurar esteticamente o real.

Frente ao colapso do mundo, à desagregação de sua totalidade e unidade vital, o eu, como no *cogito* cartesiano, é o *quantum* de certeza – em que pese esta certeza manter-se sempre atada à dúvida a respeito de sua própria substância – da existência frente ao mundo atravessado por instituições irreconhecíveis, impasses epistemológicos, relações sociais reificadas pelo sistema econômico que lhes serve de base e a confirmação progressiva do recrudescimento da confiança por séculos depositada na existência de Deus. Esse eu, que procura uma forma que o oriente e reintegre à totalidade orgânica da vida, dilui-se no mundo por ele criado, uma vez que alcança apenas um recorte, não a totalidade almejada e perdida do mundo épico. A intercalação de gêneros no romance talvez seja sintomática dessa totalidade da vida que se mantém oculta na modernidade, de modo que cada recorte do mundo exige um romance de corte diferenciado, para o qual se elegerá (ou se encontrará) formas e modos de configuração distintos, e, entre eles, a intercalação ou a emulação de gêneros pelo romance. Convém

³¹ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Vários tradutores. 6ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 124.

não perder de vista que tais gêneros introduzidos no romance “conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística ou estilística”³². Conservando, mais ou menos, seus caracteres principais, os gêneros introduzidos ou emulados ampliam o horizonte lingüístico e literário, ainda segundo Bakhtin, e não se reduzem simplesmente a si mesmos, uma vez que são afetados pela forma romanesca que os configura, assumindo muitas vezes outros tons que não possuíam originariamente. O romance, qual antropófago, se alimenta de outros gêneros, devora-os, envolve-os, e os ressignifica em sua própria forma. O diário contido em e, ao mesmo tempo, que é *Fronteira*, possui peculiaridades formais, seja pelas fraturas que nele opera o romance, seja por sua relação conturbada com o tempo, jogando, de um lado, com o presente geralmente associado ao gênero diarístico e, de outro, com o significado peculiar que o passado assume nos romances cornelianos, tensão temporal atuante na forma e estrutura do romance.

Sob a indicação “Capítulo primeiro”, há a inscrição “Do Diário”, seguida pelos dois pontos que prenunciam e abrem caminho para a leitura do simulacro simultaneamente engendrado pelo romance e estruturador de sua forma. Sua inserção entre a referência capitular e o texto que a ela procede indicia a primazia do romanesco sobre o diário “confiado” ao compilador. A organização por este conferida ao que se faz passar por uma escrita autobiográfica denuncia, já nesta precedência da organização romanesca por capítulos, o jogo ficcional próprio da ficção do manuscrito que se autodeclara romance exatamente ao se fazer passar por documento. A par dessa estela romanesca que encabeça o texto, outra característica detém o leitor: todos os oitenta e quatro capítulos são indicados por números relativos à progressão do enredo (se se pode falar em enredo a respeito dos romances de Cornélio Penna). Na edição de 1958 feita pela José Aguilar dos *Romances completos*, todos os capítulos, com exceção daquele “Capítulo primeiro”, são indicados pela palavra CAPÍTULO, em caixa-alta, seguida de seu correspondente algarismo romano. Em momento algum aparece qualquer indicação de data ou hora, tão característica do diário como gênero. O descompromisso com a data, se não é o mais comum nos diários ficcionais, não é singularidade apenas de *Fronteira*. Outro romance seu contemporâneo, *O amanuense Belmiro*, publicado em 1937 por Cyro dos Anjos, também não faz uso da inscrição da data antecedendo o texto, mas traz cada um dos capítulos intitulados por alguma data comemorativa do

³² BAKHTIN, Ibid.

calendário, como o Natal, ou por palavras-síntese daquilo que motiva sua escrita. Em *Fronteira*, em que pese seu caráter ficcional de diário, praticamente inexitem quaisquer indicações de tempo, como, de resto, é comum aos romances cornelianos. Algumas poucas referências ajudam a situá-lo relativamente.

No Capítulo XV, o juiz faz uma estranha visita ao casarão, em um outubro não se sabe ao certo de que ano, procurando “esclarecer muitas coisas”, e conversa, ou, pelo que se lê no diário, monologa a frente de Maria Santa e do narrador sobre a Segunda Revolta da Armada, liderada em 1893 por Saldanha da Gama, morto em combate em junho de 1895. Outra ocorrência, contudo, parece nublar a data. No Capítulo XLI, o narrador perambula pela cidade e chega, involuntariamente, à igreja, sob a qual fora depositada a sepultura de seu pai após a lei de proibição de sepultamentos no interior das igrejas, promulgada em 1828 devido às medidas higienistas tomadas a partir da transferência da Corte Real Portuguesa ao Brasil em 1807, em fuga às tropas de Napoleão. Forçosamente, o narrador não poderia ser ainda um jovem desesperado e impotente em sua própria casa, acatando os mandos e desmandos de Tia Emiliana por volta da virada do século XIX. Contudo, apesar da promulgação da lei em 1828, as controvérsias que gerou tanto em função de questões religiosas (o católico proibido de descansar pela eternidade sob a fundação do edifício santo), quanto em função de distinções de classes (os cemitérios eram reservados aos escravos e àqueles desprovidos do status social da época, riqueza ou pertencimento às famílias e setores tradicionais da sociedade), contribuiu para que, pelo menos até 1881, se continuasse a enterrar os corpos das famílias abastadas no interior das igrejas, como se depreende das palavras do senador João Florentino Meira de Vasconcelos, em Ouro Preto, nesta mesma data: “a maneira inconveniente e prejudicial porque são feitos os enterramentos [...] nesta capital e em Mariana, [onde] ainda são as igrejas ou pequenos cemitérios adjacentes destinados para o jazigo eterno”³³. Portanto, é bastante provável que o pai do narrador tenha reunido em sua sepultura no interior da igreja “os ódios mais impuros e as paixões mais encarniçadas” muito após a data da promulgação da lei, fechando a igreja para sempre em função do descumprimento legal levado a cabo em prol do status de uma autoridade tradicional e/ou econômica local. Um último indicativo do tempo em que se passa o romance diz respeito à referência, feita por Maria Santa, a Miss Ann, da Golden Mining,

³³ VASCONCELOS *apud* VIEIRA, in: VIEIRA, Luiz. *A medicalização da morte na cidade de Mariana: algumas questões para a história dos cemitérios no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 80 (dissertação).

que poderia ensinar-lhe inglês para que lesse e traduzisse o *Paraíso perdido* de Milton melhor que o tartamudeante narrador (Cap. XXXV). O nome da empresa mineradora, ao que tudo leva a crer inventado por Cornélio Penna, e a presença de ingleses no interior de Minas Gerais, indicam o investimento estrangeiro no setor minerador em torno de Itabira iniciado na primeira década do século XX pela Brazilian Hematite Syndicate, fundada em 1909, e sucedida, em 1911, pela Itabira Iron Ore Company. Logo, pode-se situar tranquilamente a narrativa entre outubro de 1895 e o período concomitante ao investimento estrangeiro na região durante as primeiras décadas do século XX, e, decerto, pode-se afirmar estar ela situada, no mínimo, em 1909 ou após o Congresso Geológico e Mineralógico ocorrido na Suécia em 1910 que chamou a atenção do mundo para as reservas mineiras de ferro³⁴. Pressupondo alguma fidelidade histórica do autor, exceto por estas oblíquas referências, salvo engano, nenhuma outra se faz presente no diário que indique o tempo ficcional de sua escrita, e não seria prudente descartar de todo a hipótese de que se tenha lançado mão dos fatos de forma anacrônica.

A ausência do marcador temporal, tão característico da escrita diarística, predominantemente pautada pelo registro diário dos acontecimentos da vida ou da reflexão sobre si, acena àquele outro tom, aludido por Bakhtin, que o romance efetua em seu contato com os demais gêneros literários, seja por sua influência na escrita destes gêneros autônomos, como nos poemas de Lord Byron, seja na emulação da escrita destes gêneros no interior do próprio romance, como é o caso aqui. Se, como gênero literário, o diário íntimo não possui uma poética bem definida, uma estrutura absoluta – o que talvez seja característico dos gêneros que evoluíram ao lado do advento da leitura silenciosa –, como lembra Béatrice Didier³⁵, o diário, aberto à escritura poética dos poemas em prosa ou ao encarte de estruturas (de) narrativas, como os diários de Kafka, possui marcas pelo menos predominantes que, se não se fazem presentes em absoluto, dominam este tipo de escrita. Esta própria ausência de estrutura rígida, de uma concatenação paralela à “lógica da narrativa”, como se expressa Didier, é significativa:

“A priori esse gênero se definiria por uma ausência total de estrutura. Sem a ‘lógica da narrativa’, comparável àquela que existe no conto

³⁴ Cf. COMPANHIA VALE DO RIO DOCE. Companhia Vale do Rio Doce: 50 anos de história. Rio de Janeiro: CVRD, 1992.

³⁵ Cf. DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. 3ª ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2002, p. 140.

ou no romance. Por uma razão bem evidente: não existe verdadeiramente uma narrativa. E, curiosamente, o diário difere, neste ponto, da autobiografia onde creio que se poderia, ao menos com certa prudência, falar em narrativa”³⁶.

A ausência de uma lógica narrativa no diário íntimo em si, uma vez não estar o gênero comprometido à configuração de uma narrativa, ainda que elas nele se encartem em alguns exemplos singulares, como o dos diários de Kafka, esvanece o ritmo ou a concatenação, comum à maioria dos romances, excetuando óbvias exceções como o *nouveau roman* francês, que se mantêm no horizonte de leitura do público habituado à “lógica da narrativa”. Esta experiência, incômoda para alguns leitores, já que descarta a seqüência lógica de um enredo, sinaliza a própria experiência da vida, nem sempre delineada por um encadeamento lógico-causal, mas acometida, pelo que conserva de inesperado, pelo acaso picotador da antevisão organizadora pela qual, por vezes, a orientamos. São esses recortes de vida, pequenos ou grandes pedaços incomunicáveis a outros, que a escrita diarística procura reunir em sua bricolagem singular, no papel que acolhe os cacos. Em seus apontamentos diários, por vezes dilatados em meses entre uma entrada e outra, o diarista reconhece-se, como Álvaro de Campos, como “um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir”³⁷. Os cacos do eu, dispersos sobre o capacho da vida, espalhados de modo a não se ter uma ideia clara de sua proximidade quando perfaziam um mesmo todo, espelham através da escrita, no capacho das folhas sempre sacudidas por aquele que escreve, mesmo após a publicação de seus apontamentos, por vezes revista e acrescida de comentários³⁸, o conjunto de fissuras resultante da tentativa de sua montagem. A perspectiva daquele que desconhece o ordenamento lógico de sua vida está conscientemente assinalada em *Fronteira*: “A minha vida como a de todo mundo, [sic] é uma série disparatada de episódios sem qualquer significação seguida e sem lógica”³⁹. Por um lado, cabe lembrar, para que não fique a impressão de ser esta uma característica eminentemente singular do romance, que a relativa dissociação lógica na narrativa comparece a todos os romances publicados

³⁶ “*A priori* ce genre se définirait par une absence totale de structure. Pas de ‘logique du récit’, comparable à celle qui existe dans le conte ou dans le roman. Pour une raison bien évidente: Il n’y a pas vraiment de récit. Et, curieusement, le journal diffère, en ce point, de l’autobiographie où je crois que l’on pourrait, du moins avec certaine prudence, parler de récit”. In: DIDIER, Ibid.

³⁷ PESSOA, Fernando. “Apontamento”. In: *Ficções do interlúdio/4: poesias de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 133.

³⁸ Segundo Didier, Stendhal decidiu copiar ou fazer copiar, em 1813, o *Journal* de 1811, sem alterar seus apontamentos, mas acrescentando-lhes notas. Ainda segundo a autora, o exemplo ilustra a importância da distância temporal como fator de organização da escrita diarística. Cf. DIDIER, *op. cit.*, p. 161.

³⁹ PENNA, Cornélio. “Fronteira”. In: *Romances Completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. 120.

por Cornélio Penna, ainda que em *Fronteira* ela se mostre de maneira mais saliente⁴⁰, provavelmente em função da forma diarística escolhida pelo autor.

Se a obra geral de Cornélio Penna insere o leitor em um ambiente de dúvida, uma vez que este jamais possui acesso às causas que motivam os pensamentos e sentimentos de seus personagens⁴¹, a especificidade de *Fronteira*, no tocante ao diário que o compõe, potencializa a dificuldade de acesso, uma vez que o narrador em primeira pessoa forçosamente não é capaz de sondar os recônditos das subjetividades que com ele interagem, se se pode chamar de interação os breves e sempre difíceis contatos que estabelece com os que com ele convivem. Seu caráter fragmentário, a primeira vista similar a “um amontoado de índices, frases, cenas que não chegam a tomar corpo”, repetindo aqui as palavras de Rufinoni, também contribui para o atordoamento da dúvida instaurada pela leitura. Fragmentação que muito releva dos fragmentos constituintes do próprio diário íntimo enquanto gênero e que, em momentos importantes do enredo, contribui para o adensamento da bruma através da qual tenta o leitor divisar alguma coisa que o faça compreender as vivências misteriosas e secretas do casarão.

Segundo Georges Gusdorf, o diário íntimo, ao contrário da autobiografia, possui estrutura fragmentária: “não procura expor a verdade de uma vida em seu conjunto, mas notar à sua medida a gênese do sentido, em sua incoerência natural, intermitente e granular”⁴². De modo geral, a crítica corneliana avaliou este aspecto, recorrente em *Fronteira*, de forma negativa. Sem desejar imputar ao romance uma força que, comparativamente a *A menina morta*, consensualmente considerada a obra-prima do autor, decerto não possui, a sua fragmentação não seria índice do gênero diarístico que parodia? Não se trata de isentar o romance dos possíveis desvios e excessos da primeira incursão do até então pintor Cornélio Penna na literatura, mas de chamar a atenção para a parodização de um gênero textual marcado pela fragmentação que

⁴⁰ Em *Favor e melancolia*, Simone Rufinoni concede relevo ao “esfumaçamento” da trama: “O grau de esfumaçamento e de dúvida que perpassa as páginas de *Fronteira* é intenso e prejudica o aprofundamento ou o entendimento da crise encenada, semelhando, à primeira leitura, um amontoado de índices, frases, cenas que não chegam a tomar corpo”. In: RUFINONI, Simone. *Favor e melancolia: estudo sobre A menina morta, de Cornélio Penna*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2010, p. 19.

⁴¹ “A literatura de Cornélio Penna é tal que por mais que ele nos mostre o que seus personagens sentem, veem, pressentem, imaginam, ou mesmo como eles especulam, que suposições fazem para interpretar o que lhes acontece, nunca temos acesso ao acontecimento objetivo que as motivou” (BUENO, 2012, p. 33).

⁴² “Le journal intime, lui aussi, à la différence de l’autobiographie, est de structure fragmentaire. Il ne s’agit pas d’exposer la vérité d’une vie dans son ensemble, mais de noter à mesure la genèse du sens, dans son incohérence native, intermittente et granulaire”. In: GUSDORF, Georges. *Lignes de vie 1: Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob, 1991, p. 149.

demanda seus atributos à fatura do romance mesmo. Tal característica não pode ser negligenciada pelo juízo que reconhece nesse aspecto uma falha formal. De fato, pouca atenção foi destinada à questão do diário que compõe *Fronteira*, falta que talvez tenha feito a crítica ao livro condenar certos elementos que, por mais precários que sejam em seu uso e construção, exigem o contrapeso com o aparato formal que os encena.

Exemplo deste olhar crítico pouco preocupado com o diário orientador do foco narrativo é a crítica feita por Mário de Andrade em relação ao surgimento da Viajante, personagem que aparece abruptamente, sem maiores explicações e realmente pouco utilizado pelo autor, transcorrido já mais de um terço do romance, crítica reiterada por Luiz Costa Lima que, no entanto, possui, entre outros, o mérito de percebê-la como esboço do duplo a ser melhor formulado em *Dois Romances de Nico Horta*⁴³, percepção, de modo nenhum simples, mas facilitada pelo estudo de *A menina morta*, romance que Mário não chegou a conhecer. O autor de *Macunaíma* tece o seguinte comentário sobre a 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”⁴⁴.

Hoje, passados mais de setenta anos da publicação de “Romances de um antiquário” por Mário de Andrade, contando ainda com a reapreciação crítica de Costa Lima sobre a personagem há quase quarenta anos, que nada tem de simplória, outro juízo pode ser formulado em relação a ela⁴⁵. Como nota Luís Bueno, a Viajante lança luz ao casarão, marca a presença e a diferença do outro, e é ela quem descobre ser falso o tesouro oculto que Tia Emiliana teria trazido da região da Serra do Grão Mogol

⁴³ Cf. LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, pp. 65 – 66.

⁴⁴ ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: INL, 1972, p. 123.

⁴⁵ Alfredo Bosi, comentando o trecho no qual Mário de Andrade critica a presença dos personagens da Viajante e de Ela, misteriosa personagem que aparece em *Dois romances de Nico Horta*, lhes confere outro valor: “O problema crítico armado nessas linhas é dos mais espinhosos. Até que ponto vale o critério de coerência para se ajuizar de um romance? Talvez só a estrutura interna da narração possa dizer que criaturas fantasmais, postas à margem a certa altura, deveriam ou não ter comparecido às páginas da ficção. Em *Fronteira* e no romance seguinte elas revelam a possibilidade mesma do imprevisto na trama da vida. Se não fossem ‘gratuitos’, o [*sic*] Viajante e Ela acabariam enxertando-se no enredo e assumiriam aquele quantum de verossimilhança que Mário de Andrade parecia ainda exigir do processo narrativo. Mas se o romance de Cornélio Penna desenrola-se no ritmo do sonho, então há lugar para seres que não tenham outra corporeidade além da própria e fugidia imagem”. In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 416.

quando viera gerenciar a santidade de Maria Santa. Segundo o argumento de Luís Bueno, a falsidade do tesouro está em analogia com a falsidade que perpassa o discurso da velha senhora ⁴⁶. Além disso, ainda segundo Bueno, se ela “aparece e desaparece” inexplicavelmente, é porque “ela é somente a possibilidade que não se instaura”. Considerando o comprometimento do diário na forma do romance, uma leitura atenta revela que o seu aparecimento é sugerido no Capítulo XXXIII, pelo interlocutor incógnito da “consulta” com Tia Emiliana: “(...) E assim, poderemos comentar as coisas interessantíssimas que se vão passar aqui... e as pessoas que estão a chegar...” ⁴⁷. No Capítulo XXXVII, escreve o narrador que tudo em Maria Santa “denunciava uma espera inquieta”, e, não compreendendo o sentido das palavras de Tia Emiliana, afirma “pressentir que iria acontecer uma coisa importante. *Interessante*, com certeza, como afirmara o meu improvisado amigo de ‘consulta’” ⁴⁸. A “espera inquieta” de Maria Santa, em conjunto com a conversa com o “improvisado amigo de ‘consulta’” e as palavras aparentemente sem sentido de Tia Emiliana, sugerem que ambas sabiam da chegada da Viajante, personagem não tão improvisada, visto que se constrói num intervalo de cinco capítulos. Se parece surgir “do nada”, deve-se ao fato de que o próprio narrador não possuía conhecimento de sua chegada, ao contrário das duas mulheres, e, sendo ele o autor do diário, forçosamente não nos poderia dar maiores informações sobre ela. Não se pretende reivindicar à criação da personagem uma complexidade que em verdade ela não parece possuir, mas simplesmente considerá-la à luz do artifício formal encetado por Cornélio Penna. Aliás, retornando a Gusdorf, além do caráter fragmentário do gênero diarístico, é preciso considerar que, como escritura do eu, opera a “instituição seletiva de uma realidade da realidade” ⁴⁹, uma interpretação que, no caso de *Fronteira*, é ainda complexificada pela suspeita de “fronteira da loucura” em que habita o narrador-personagem. Em que pese o aparente baixo relevo da Viajante, a personagem esboça a figura do duplo com Maria Santa e fornece um contrapeso à vida no e do casarão decadente; as poucas explicações que o leitor tem sobre ela são, de resto, inerentes à estrutura do romance e compartilhadas pelos demais personagens, incluindo o narrador, a respeito do qual pouco se sabe.

⁴⁶ BUENO, Luís. Cornélio Penna. In: *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 539.

⁴⁷ PENNA, Ibid., p.63.

⁴⁸ Ibid., p. 71 (grifo do autor).

⁴⁹ GUSDORF, Ibid., p. 348.

Mas, se o diário, conservando suas características genéricas, delimita o foco narrativo do romance, por outro lado acaba sendo fraturado pela forma romanesca em que está imerso. Por mais que conserve uma relativa autonomia, suas características gerais não são totalmente preservadas, posto que ressignificadas por seu uso ficcional, isto é, a serviço da narrativa. O predomínio narrativo subjuga o diário íntimo, que se torna cada vez menos íntimo quanto mais importância confere à narrativa ⁵⁰. A sondagem do eu cede lugar ao relato cotidiano que a cada capítulo ganha fôlego de narrativa, ainda que sua respiração seja difícil e por vezes ofegante. Se não se pode dizer que o leitor vai aos poucos conhecendo os personagens, seu contato página a página com a pequena e férrea cidade mineira, com o casarão decadente, o sincretismo religioso de seus habitantes, ingressa-o em um mundo ficcional que a narrativa configura. Em seus fragmentos divisa-se simultaneamente a linearidade da progressão do enredo encartada por narrativas curtas que retomam ângulos, aspectos e cenas secundárias que, em seu papel coadjuvante, conferem corpo ao relato e enraízam os mistérios do casarão na vida orgânica da cidade. O relato sobre a Casa dos Bexiguentos, as referências às histórias assombradas da cidade, os habitantes peculiares fugazmente referidos, como Maria Alvim, assombrada pela voz do marido morto sempre que roda a máquina de costura, concedem substância aos fragmentos que incorporam em si também a história da cidade. Seu caráter narrativo violenta o laço estabelecido com o presente da escrita, insurgindo-se contra aquela cláusula aparentemente leve, mas perigosa, à qual o diário íntimo, segundo Maurice Blanchot, está submetido: o respeito ao calendário ⁵¹.

Fausto Cunha foi dos primeiros a notar algumas destas inflexões. Segundo o crítico, em *Fronteira* “foi o romancista obrigado a intervir com frequência, através de parênteses, com observações de sentido histórico-político, uma vez que o método adotado não comportava senão acessos dessa ordem” ⁵². Estas observações, incrustadas nos capítulos XV e LIX, testemunham o trabalho de encenação da compilação do diário de outrem levado a cabo pelo romancista, confirmando a consciência em relação à forma adotada. Em outros momentos, contudo, a narrativa força o pacto relativo ao presente e o fratura, denunciando a apreciação de um evento que encontra lugar no

⁵⁰ DIDIER, Ibid., p. 159.

⁵¹ Cf. BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 270.

⁵² CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. In: *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, pp. 132-133.

futuro. O presente da escritura atrela-se ao passado da narrativa. Passagens como as seguintes evidenciam esta tensão:

“Assim, o sortilégio desesperado que eu sentia crescer em torno de mim, e no qual me sentia dissolver, não me deixou, desde logo, compreender toda a extensão e importância do papel que Tia Emiliana representaria, posteriormente, em minha vida” (Cap. IX, p. 19).

“A dureza nervosa de seu corpo, o olhar extinto, os movimentos e gestos, toda a sua atitude tinha um fim, um sentido lúcido e forte, que não compreendíamos ainda” (Cap. X, p. 20).

“E, dentro em pouco, toda a cidade repetia a meia voz que, Maria era mesmo Santa, e firmou-se o seu nome, que a acompanhou até o fim” (Cap. XII, p. 23).

“Tive afinal o arrepio angustioso que tanto desejava, e que marcaria aquele momento em minha vida...” (Cap. XXXI, p. 57).

Os verbos, conjugados nos modos do pretérito do indicativo, se nem em todas as citações expressam o término definitivo de um fato ou ação ocorridos no passado, revelam, principalmente pela conjugação do verbo no pretérito perfeito do indicativo no terceiro trecho, levando em conta a proximidade entre este e os dois outros que o antecedem, o momento da escrita como posterior aos acontecimentos narrados. O terceiro trecho atesta-o em definitivo: como poderia o narrador, escrevendo um diário no qual aponta a vida presente, a sua, interior, e a daqueles com os quais convive, afirmar que o epíteto de “Santa” acompanharia Maria até ao fim ainda nos primeiros capítulos? Até ao fim da vida ou até ao fim do livro? Por mais que o diário íntimo, em seu compromisso com o presente, esteja também atado a um passado relativo, uma vez que a bricolagem dos pedaços de vida através da escrita pressupõem a prioridade da consciência do estilhaçamento e da seleção dos cacos a serem organizados em mosaico, não poderia o narrador, se de fato escrevesse o diário em concomitância com os eventos narrados, conhecer de antemão o seu fim. O aparente cochilo do autor fratura a forma diarística, mas, por outro lado, evidencia o trabalho do romancista que, este sim, conhece o fim da vida de Maria e o fim do livro que escreve sobre ela, a revelia do desconhecimento em que afirma estar imerso no “Epílogo”. Se o compilador afirmara não conhecer o final do romance, se não pode esclarecer que fim levou o autor do diário, conhecia sim o final do diário escrito ficcionalmente em duplo consórcio no qual se lê sua trepidante e oblíqua assinatura nestas fraturas. O que interessa em definitivo é esclarecer a não coincidência absoluta do romance com o gênero que emula, percorrer

as saliências que indiciam sua complexidade que, ao insubordinar-se ao presente, mescla-o a um passado indiviso, que é, simultaneamente, passado e presente, e a um futuro esperado como possibilidade de evasão, seja pela morte ou pela loucura, do presente que o determina e que é por sua vez determinado pelo passado. Passado, presente e futuro, em que pese a separação cronológica feita pelo ser humano através da conceituação do tempo, configuram na narrativa corneliana um monólito sólido, praticamente indistinto, do qual o espaço se desliga para ingressar em um plano simbólico isento à passagem do tempo. Tal isenção, observada por Luiz Costa Lima, arrasta-se como uma “estranha hipnose interior”:

“O Narrador é o observador de si e dos outros, da semelhança das peças cujo arrastar-se não modifica a fisionomia do tabuleiro. É ele mais um cronista da suspensão do tempo, o testemunho de sua monótona permanência do que propriamente um observador. Sua pena não anota o teatro do mundo, mesmo porque é uma com a pena, dilacerante, indefinida, diária, que a todos circunda e torna semelhantes”⁵³.

A hipnose provocada por um passado sempiterno que anula a passagem do tempo influi na escrita do próprio diário, avançando sua indistinção para os personagens, por vezes desprovidos de nome próprio, como a Viajante e o “amigo de ‘consulta’”. Os nomes mesmos, ainda segundo Costa Lima, não passam de “etiquetas do mesmo”, designações vazias uma vez que os personagens pouco se diferenciariam. Contudo, diferenças sutis podem ser notadas entre elas – e o crítico reconheceu algumas – que, a seu tempo, serão lembradas ainda nesta dissertação. Fiquemos, por ora, com a isenção da passagem do tempo perpetrada pelo peso asfixiante de um passado que se fecha em mistério e obseda e oblitera os personagens a ele ligados. Se o amanuense Belmiro, de *Cyro dos Anjos*, enxerga o presente através de um biombo translúcido erigido pelo lirismo composto pela nostalgia do passado em Vila Caraíbas, pelas leituras de Proust e pela interpretação catolizante de Nietzsche feita por Silviano, o narrador de *Fronteira* tem ante si interposto o véu de um passado que quer, mas teme compreender, e o *Paraíso perdido* de Milton que, gaguejando, tenta traduzir para Maria Santa, pois sabe que este paraíso, para além de irremediavelmente perdido, nunca foi seu. Seu diário é mais uma “crônica de gemidos”, como Lúcio Cardoso se referiu ao gênero em seu próprio *Diário*⁵⁴, do qual se ausentam as Donzelas Arabelas, o divertido e prático Florêncio, o previdente e providente Carolino. Trata-se de réquiem de uma só nota,

⁵³ LIMA, *Ibid.*, p. 60.

⁵⁴ Cf. CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 203.

tocado em oitenta e quatro movimentos, em sombria homenagem à morte interior de si mesmo, à morte física de Maria Santa e à morte simbólica da terra e dos que a habitam e habitaram. Os crimes cometidos no passado – com destaque para a sugestão, uma vez que jamais se dá uma explicação positiva dos fatos, do assassinato do noivo de Maria Santa, do extermínio dos índios pelos colonizadores e do estupro da terra atentado pela atividade mineradora – engendram fantasmas que perseguem as subjetividades problemáticas do romance, mantidos e retroalimentados pela interdição que proíbe a menção a eles. O passado se converte, por meio da identificação, em presente, projetando-se inexoravelmente para o futuro, do qual não se pode escapar, exceto pela morte ou pela loucura, uma vez que a permanência da ordem patriarcal se mantém como configuração da vida social e impede, pela interdição de (re)conhecimento, se impossível remediá-los, sequer pagar por eles, uma vez que todos os personagens, mais ou menos deles conscientes e sentido-se culpados, integram esta mesma ordem⁵⁵.

Imersos em uma “estranha hipnose interior”, que assume foros de pesadelo vivido em semi-sonambulismo, os personagens habitam as fronteiras tênues entre a razão e a loucura, entre o onírico e o real, no limite, entre a vida e a morte. E é com as tintas do medo, do remorso, da angústia e da culpa que o narrador, cronista do pesadelo da história, da isenção da passagem do tempo, compõe o diário. Poderia, como Lúcio Cardoso, escrever:

“[...] este livro é um puro fruto do medo. Não ousei tudo o que imaginei, não imaginei tanto quanto o poderia ser. (Sempre tive medo. Tudo o que fiz, tudo o que faço, este livro mesmo, é em reação ao medo que tenho. [...]).

Este Diário é uma súplica de remorso e de consciência culpada”⁵⁶.

⁵⁵ A conversão do passado em presente na ficção corneliana é relativamente similar àquela de alguns dos romances que se utilizam do fluxo de consciência, principalmente os de William Faulkner. Segundo Mendilow, estes romances, “que se preocupam sobretudo com o passado dos personagens *qua* passado, revelam esse passado como presente na consciência imediata, ou seja, ficcionalmente presente, desses personagens”. In: MENDILOW, Adam A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972, p. 106. Em *Enquanto agonizo*, romance publicado por Faulkner em 1930, Peabody faz uma afirmação que poderia constar como possível epígrafe aos romances de Cornélio Penna: “Esse é o problema deste local: todas as coisas, o tempo, tudo, dura demais. Como nossos rios, nossa terra: opacos, lentos, violentos; moldando e criando a vida de um homem à sua implacável e taciturna imagem”. In: FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 2001, p. 44. Contudo, a aproximação não é total e deve ser ponderada, pois o fluxo entre exterioridade e interioridade que perfaz a técnica do fluxo de consciência é interdita pela ordem patriarcal na novelística corneliana: “Em *A menina morta* é esse trânsito que se interrompe; melhor dito, o esforço da ordem patriarcal consiste em impedir o próprio fluxo entre eventos e efeitos psicológicos, que se fixariam no relato; em impedi-lo, transtorná-lo e apagar seus rastros”. In: LIMA, Luiz Costa. Sob as trevas da melancolia. In: *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 240.

⁵⁶ CARDOSO, *Ibid.*, p. 169.

Vejamos – mais de perto – a seguir, as cores dessas tintas que desenham e pintam o pesadelo, círculo mágico que o cinge e aperta, grande véu entre o eu e sua escritura sonâmbula e a realidade que sob ele se contorce.

AS VOLTAS DO CÍRCULO MÁGICO

“Sobre Fronteira, alguém disse que era um romance de Boris Karloff, eu achei que tinha razão.”

Cornélio Penna

3.1. O GRANDE VÉU

“(...) filho do fim do célebre século XIX, dela guardo a convicção inabalável de que o inferno existe, mas aqui, na terra, e que estou acabando de passar por ele.”

August Strindberg, *Inferno*

Em pelo menos duas oportunidades, Jorge Luis Borges se referiu aos sonhos como o gênero literário mais antigo ¹. Partindo do princípio de que os animais também sonham e de que o sonho é, de certo modo, uma criação dramática, Borges não hesita em classificá-lo como gênero literário precedente à própria humanidade. Concordemos ou não com a afirmação borgeana, interessa ressaltar, dela, o vínculo que estabelece entre o sonho e a literatura. A frase emblemática inscrita em “As ruínas circulares”, conto que compõe suas *Ficções*, pode conter indícios dessa vinculação: “No sonho do homem que sonhava, o sonhado despertou” ². O taciturno protagonista do conto tem o sonho por obrigação; espécie de mago, despende sua energia vital para sonhar um homem em todos os seus detalhes, até que este homem sonhado adquire realidade corpórea e, esquecido de sua proveniência por um artifício perpetrado pelo mago, passa por sua vez a sonhar os seus sonhos. Ao fim e ao cabo, o próprio mago descobre ser fruto do sonho de outro: “Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando” ³. A sequência causal indica o sonho como princípio motor da geração das coisas do mundo, sendo os homens, pelo menos o que sonhava e o sonhado, uma aparência resultada dos sonhos. Mas quem estaria sonhando o mago? No mínimo, duas respostas possíveis: ou outro mago o estaria sonhando ou aquele que o sonha é o próprio autor do conto. A primeira hipótese não possui amparo textual, visto serem estas as últimas palavras do conto; a segunda, por não se atar estritamente à esfera narrativa, antes direcionando-se para sua gênese, encontra respaldo não apenas nos autores que se detiveram em análises relacionadas ao onírico ou ao devaneio em seus liames com a criação literária, mas na afirmação do próprio Borges de que o sonho é o primeiro dos gêneros literários. Aquele

¹ Cf. BORGES, Jorge Luís. Sobre os sonhos. In: *Sobre os sonhos e outros diálogos*. Trad. John Lionel O’Kuinghtons Rodríguez. São Paulo: Hedra, 2009, pp. 156 – 163; BORGES, Jorge Luís. O pesadelo. In: *Borges, oral & Sete noites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 104 – 122.

² BORGES, Jorge Luis. As ruínas circulares. In: *Ficções*. 6ª Ed. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1995, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 70.

que sonha constrói um mundo segundo seu sonho; os que escrevem constroem sonhos segundo seu mundo sonhado.

Gaston Bachelard chegou mesmo a enunciar o *cogito* do sonhador em *A poética do devaneio*: “eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho”⁴. À sua maneira, todo escritor de ficção é um pouco gênio maligno cartesiano. Em sua elaboração onírica, o escritor sonha, devaneia, concebe o mundo de uma maneira particular, dando-lhe novas formas ou revelando formas pouco aparentes na realidade objetiva. É nesse sentido que Sigmund Freud afirmou a não comparabilidade entre o estado do sonho e o da vigília em *Interpretação de sonhos* (1900):

“A elaboração do sonho não é simplesmente mais descuidada, mais irracional, mais furtiva e mais incompleta do que o pensamento de vigília; é inteiramente diferente deste de maneira qualitativa e, por esse motivo, não imediatamente comparável com ele. Ela absolutamente não pensa, não calcula nem julga; restringe-se a dar às coisas uma nova forma”⁵.

Por não estar atrelado à razão, o sonho não possui uma incompletude necessária se comparado ao pensamento de vigília. Muito pelo contrário, exatamente por não estar sob a censura do pensamento desperto – censura que, segundo a psicanálise, é a responsável pelo esquecimento de partes do sonho quando despertamos – o sonho consegue divisar ou perpetrar formas que o pensamento de vigília desconhece.

Mas não é necessariamente dos sonhos noturnos que se pretende falar. Se em alguns momentos sua aproximação faz-se necessária, até onde é possível lembrar das leituras e releituras feitas até aqui do romance de Cornélio Penna, em nenhum momento há uma descrição de um sonho noturno em *Fronteira*. Estamos mais próximos, ainda que não haja uma completa coincidência, dos sonhos diurnos, do devaneio. A coincidência não é completa porque esta dissertação não tem como finalidade fazer uma leitura psicanalítica do romance corneliano, por mais que a solicitação dos textos de Freud se faça por vezes incontornável. Não são os processos psicológicos que fazem com que o narrador apreenda a realidade de determinada maneira o que interessa a este trabalho, mas o que esta apreensão, ao distorcer a realidade, pode dizer de novo sobre ela. Tampouco o recurso a Bachelard poderá fornecer o aparato necessário, uma vez que

⁴ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 152.

⁵ FREUD, Sigmund. Elaboração secundária. In: *Interpretação de sonhos*, v. 5. Trad. Jayme Salomão; Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1972, p. 541.

sua *Poética* está mais preocupada em geral com a fundamentação de uma ontologia do devaneio, se se pode assim classificá-la, do que com a atmosfera onírica de uma obra literária e suas consequências para a obra mesma⁶. Aliás, sua ontologia é uma ontologia do bem-estar: “E essa ontologia é fácil, porque é a ontologia do bem-estar – de um bem-estar na medida do ser do sonhador que sabe sonhá-lo. Não existe bem-estar sem devaneio. Nem devaneio sem bem-estar”⁷. No caso de Cornélio Penna, o devaneio – designemo-lo assim por ora – assume o tom de pesadelo, e no pesadelo não há bem-estar.

Antes de definir o que se quer dizer com ‘pesadelo’ em *Fronteira*, convém esclarecer o sentido de onírico que se tem em mente. Evitando uma filiação aos estudos de Freud, por um lado, e à *Poética* de Bachelard, por outro, pelos motivos elencados, recorre-se a uma afirmação feita por Fausto Cunha em “Aproximações estéticas do onírico”, ensaio com o qual abre livro homônimo, em maior conformidade com o escopo limitado desta dissertação: “Poder-se-ia dizer do onírico que seja *a revelação de um sentido de realidade*. Não será *a realidade* nem *uma realidade*; apenas a intuição do mundo pessoal do homem”⁸. Em resumo, não se trata de um discurso acerca da realidade em si mesma ou da postulação de uma realidade possível, mas do estabelecimento de um sentido particular que uma pessoa em particular confere à realidade que a circunscreve. O ensaio de Fausto Cunha, referente à expressão poética, guarda afinidades com a *Poética* de Bachelard, haja vista o intervalo de apenas sete anos que distancia a publicação do livro deste último à do crítico brasileiro, e seria de pouca monta, não fosse a definição citada, referi-lo aqui. Daí a necessidade de um recuo cronológico nos textos de Fausto Cunha para de fato procurar cristalizar o onírico em sua relação com a literatura de Cornélio Penna.

Em artigo escrito em 1954, compilado entre os textos que constituem *Situações da ficção brasileira*, o crítico discorre sobre o que chama de “A dimensão onírica”. Segundo ele, houve um “momento dannunziano” da prosa no qual a literatura teria se aproximado da música em seu sentido final, marcado pelo protagonismo da linguagem: “A linguagem ascende ao primeiro plano e intenta criar não o assunto, não o *plot*, mas a

⁶ Cabe esclarecer que Bachelard, contudo, cita em larga medida trechos de poemas e obras literárias, mas está mais preocupado com o devaneio psicológico que as engendra e com o devaneio que elas, por sua vez, engendram no leitor.

⁷ BACHELARD, 1996, p. 146.

⁸ CUNHA, Fausto. Aproximações estéticas do onírico. In: *Aproximações estéticas do onírico: estudos sobre a expressão poética*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967, p. 14. (Grifos do autor)

atmosfera do drama. Não os personagens, mas sua aura”⁹. Nesse caso, a realidade seria recriada não em sua dimensão imaginária, mas em sua dimensão onírica. Não se trata, portanto, de uma literatura preocupada em prender a atenção do leitor por intermédio da ação ou do tema, mas em transmitir uma determinada dimensão de relacionamento com a realidade que tem por base o invólucro do sonho. A novelística corneliana seria uma manifestação desse tipo de prosa, as ações e suas motivações adquirindo papel secundário na tessitura do texto em prol da manutenção de sua atmosfera carregada, arrastada, plúmbea. A estória sequer é contada: “Há duas maneiras de contar histórias: contar a história e deixar que ela se conte a si mesma. Machado de Assis e José Lins do Rego. Há um terceiro caminho: não contar a história. Cornélio Penna”¹⁰.

Por detrás da afirmação há uma sugestão sibilina. As duas maneiras inicialmente apontadas de se contar uma estória, contá-la e deixar que ela se conte a si mesma, não têm como representantes os dois autores citados, Machado e Lins do Rego, respectivamente, de forma gratuita. Machado inaugura um filão na prosa nacional que chega a etiquetar autores díspares como ‘machadianos’, pelo apuro gramatical e sintático da linguagem, pela maneira com que enleva o leitor pelas esquinas de sua requintada ironia através da estória que conta, em diálogo constante com aquele que a lê; Lins do Rego, não apenas um dos maiores e mais bem sucedidos representantes do romance dito “regional”, mas mestre que obtém, principalmente em *Fogo morto* (1943), a qualidade de deixar que a estória se conte a si mesma, fazendo com que o fio que a segura não seja a intervenção do narrador ou o diálogo entre narrador e leitor, mas o telurismo mesmo que se desprende de suas páginas através de uma profusão de eventos e de personagens magistralmente compostas que chegam a criar a ilusão de uma autonomia da estória em relação àquele que a escreve. Mas, ao fim do curto parágrafo, há ainda um terceiro caminho, não contar a estória, do qual é representante Cornélio Penna. Este terceiro caminho, que surge após a afirmação categórica da existência dos outros dois, como se só houvesse os primeiros, é assim alinhavado por Fausto Cunha de modo a ressaltar a nota solitária que a ficção corneliana emite na orquestra literária brasileira. É este um caminho de exceção, que foge às regras mais ou menos estabelecidas pelos outros dois. As ações praticamente inexistem, suas explicações ainda mais; aparentemente apenas procura-se manter, sob fio de navalha, a atmosfera

⁹ CUNHA, Fausto. A dimensão onírica. In: *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 51.

¹⁰ Ibid.

densa que a qualquer momento parece estourar, mas nunca estoura – nem mesmo o final de *A menina morta* poderia ser considerado um momento de explosão, mas de implosão.

No primeiro parágrafo do conto “Estória alegre”, pouquíssimo citado pelos estudiosos do autor, Cornélio Penna afirma que a estória que conta é, à sua maneira, três:

“Eu não sei se esta estória se passou assim; tudo que me contaram de Itabira do Mato Dentro me ficou na memória como velhas gravuras, e, às vezes, já não me lembro de suas legendas. Confundo então as alegres com as tristes, mas todas elas guardam tamanho interesse para mim que, mesmo sem a verdade, me parecem vivas e inquietantes, e não tenho medo de contar uma estória diferente, porque ficarão sendo três: *a que ouvi, a que sei e a que faço entender*”¹¹.

A uma e ao mesmo tempo três estórias referidas no trecho em destaque indicam o percurso do que é contado por via tripla na ficção corneliana. Fartos são os testemunhos do autor a respeito da forte impressão deixada pelos casos ouvidos principalmente durante a infância sobre a região de Itabira, ao que se soma a postura singular de pouco ou nada dizer a respeito do que “não sabe”, limitando-se a inventar um fio tênue que concatena as estórias, baseado não em dados, eventos ou ações, mas nos sentimentos que os personagens nutrem em relação a acontecimentos raramente referidos em seus romances¹². O resultado ficcional é afinal aquilo que temos em mãos, os seus romances, a estória decantada a que faz entender. Desta depende-se esse fio sutil, responsável pela peculiaridade estética da estória que não é contada, mas da qual emana aquela vibração esfumada e, ao mesmo tempo, excruciante, sintomática de sua dimensão onírica.

¹¹ PENNA, Cornélio. Estória alegre. In: *EdContos – 1*. Rio de Janeiro: EdInova, 1968, p. 15. (Grifo nosso).

¹² Em entrevista a João Condé, Cornélio Penna fala sobre as estórias ouvidas durante a infância: “(...) desde que me conheço, ouvia as histórias de Itabira, de Pindamonhangaba e das fazendas de meus avós e tios, contadas de forma interrompida, desconexa, cercadas pela mais suave discrição que já me foi dado encontrar, contadas por minha mãe. Eu guardava tudo com avidez, sem demonstrar como era funda a emoção que me provocavam aqueles episódios sem uma ligação aparente entre eles, que eu recolhia e depois ligava com um fio inventado por mim.” In: PENNA, Cornélio. Os romances da humildade. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. XXXIX. E em entrevista a Ledo Ivo, mostra-se refratário ao método de recolha de material: “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 ideia, e fui a Minas com esse espinho cravado em meu espírito, ainda mais que um jornal de Belo Horizonte disse que eu ia à procura de documentos humanos. [...] Não trouxe notas em meus cadernos de viagem, mas trouxe a vibração, o nexos espesso, surdo, das horas que vivera, e que faziam com que sentisse necessidade de escrever”. In: PENNA, Cornélio. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, pp. LXIV – LXV.

A identificação entre sonho e realidade em *Fronteira* é constante¹³, presente já em sua primeira página, na qual o narrador descreve sua chegada como um “sonho sufocante”. Este primeiro indício prenuncia a peculiaridade da dimensão onírica assente no romance: trata-se de algo bem diferente daquele bem-estar referido por Bachelard. O onírico, aqui, é pesadelo, não o pesadelo dos sonhos noturnos, mas pesadelo que se identifica com a própria realidade¹⁴. O presente e a região ocupada pela cidade são vistos como tempo e espaço de danação, de expiação dos crimes perpetrados no passado, o inferno aqui e agora. A epígrafe que abre este tópico, retirada do romance autobiográfico de August Strindberg, *Inferno* (1897), salienta esta dimensão onírica que revela a realidade em um sentido justaposto às experiências tradicionalmente vinculadas à noção de inferno pelos discursos religiosos que dela compartilham. A crise psicótica que se agravava no autor sueco em seu exílio em Paris, durante 1896 e 1897, após o divórcio com sua segunda esposa, acaba por encontrar relativo apaziguamento por intermédio do contato com a obra de seu conterrâneo Emanuel Swedenborg, teólogo e espiritualista multifacetado do século XVIII, detentor de uma extensa obra que Strindberg utilizaria como chave interpretativa de suas experiências no inferno que julgava percorrer em vida. As gotas de chuva que enxovalham a palavra *Alp*, escrita em um manuscrito em 1896, segundo trechos do diário deste ano que compõem *Inferno*, dando-lhe a forma da cara de um gigante, gera a associação entre a vivência infernal e o pesadelo. Em alemão, segundo esclarece o tradutor Ivo Barroso, a palavra significa “demônio” ou “pesadelo”. Mais do que isto, este demônio, ou elfo, como conta Borges discorrendo sobre o tema, inspira um tipo de pesadelo opressor:

¹³ Cf. Capítulos I, V, XXII, XXIII, XXVI e LX, nos quais a identificação é direta pela presença das palavras “sonho” e “pesadelo”. Wander Melo Miranda, analisando a função desempenhada pelo histrionismo em *A menina morta* apontara identificação parecida referente, contudo, à teatralização do real: “O histrionismo pode ser entendido como uma crise de identidade, pois o papel histriônico, que, no teatro, é reconhecido como papel, é proposto pelo indivíduo como realidade. Esta hesitação de planos é significativa, porque demonstra a hesitação em tomar a vida como Imaginário ou o teatro como real. [...] [Em *A menina morta*] Os personagens acham-se, continuamente, imersos numa atmosfera sonâmbula e letárgica, o que demonstra encontrarem-se eles presos irremediavelmente ao engodo e à trapaça pertinentes ao que encenam e ao que veem encenar”. In: MIRANDA, Wander Melo. *A menina morta: a insuportável comédia*. Belo Horizonte: UFMG, 1979, pp. 83 – 84 (dissertação).

¹⁴ Bachelard reconhece a importância dos pesadelos para a pesquisa acerca do onírico, mas afirma ter sido necessário afastar “muitos problemas” para poder tratar com simplicidade do devaneio: “Sentimos claramente que, se eliminarmos de nossas pesquisas as obras literárias que se inspiram nos pesadelos, fecharemos perspectivas que visam ao destino humano e, ao mesmo tempo, nos privaremos do esplendor literário dos mundos do apocalipse. Mas era-nos necessário afastar muitos problemas para podermos tratar, com toda a simplicidade, o problema do devaneio de uma consciência desperta” (BACHELARD, 1996, p. 162).

“Em alemão temos uma palavra muito curiosa: *Alp*, que viria a significar o elfo e a opressão do elfo, a mesma ideia de um demônio que inspira o pesadelo. E existe um quadro, um quadro que De Quincey, um dos grandes sonhadores de pesadelos da literatura, viu. Um quadro de Fussele ou Füssli (era seu verdadeiro nome, um pintor suíço do século XVIII) que se chama *The Nightmare*, O pesadelo. Uma jovem está deitada. Acorda e fica aterrorizada ao ver que sobre o seu ventre deitou-se um monstro que é pequeno, negro e maligno. Esse monstro é o pesadelo. Quando Füssli pintou o quadro estava pensando na palavra *Alp*, na opressão do elfo”¹⁵.

O quadro de Füssli, atualmente de propriedade do Instituto de Artes de Detroit, que também dialoga com o significado da palavra *nightmare*, como a entendeu Shakespeare, égua (*mare*) da noite (*night*), conforme ainda explica Borges, representa não só o elfo, mas a opressão que seu peso exerce sob o corpo da jovem adormecida. Uma passagem do romance de Strindberg poderá esclarecer melhor o estatuto que aqui se confere ao pesadelo:

“Repito que nunca fui perseguido por visões, mas objetos reais me parecem dotados de formas humanas de efeito não raro grandioso. Assim é que meu travesseiro, deformado pelo sono da tarde, oferece-me um molde das cabeças de mármore de Michelangelo. Uma noite, voltando para casa com o curandeiro americano, descobri, na penumbra do quarto, um Zeus enorme colocado em cima de minha cama”¹⁶.

Note-se que, no trecho citado, as formas divisadas pelo sujeito não se dirigem a uma esfera exterior ao real, mas se mesclam à realidade mesma, a consciência percebendo contornos não aparentes no comum da realidade objetiva. Há uma imbricação entre eu e mundo: o mundo possui sua própria configuração, estática, real, que o eu escava para nela perceber, a partir de sua própria subjetividade, nuances e sentidos de outra forma ocultos. A questão não se resume simplesmente na postulação de uma epistemologia que afirma a origem do conhecimento no pensamento do sujeito que enquadra o mundo; trata-se, antes, da iteração da própria realidade objetiva reificada na consciência do sujeito que lhe procura conferir sentido. A singularidade do sentido conferido não anula o esquema de sua concepção. A realidade, oculta pela cadeia de injunções que alienam o sujeito moderno, sugere sentidos que se relacionam à vivência do sujeito particular. Considerando a alusão ao assassinato do noivo de Maria Santa que percorre as páginas de *Fronteira*, observa-se também no romance de Cornélio Penna esta disposição do sujeito para intuir da realidade algo que ela não mostra diretamente. No Capítulo XXXII, Maria Santa diz ao narrador que, se acaso quisesse

¹⁵ BORGES, 2011, p. 110.

¹⁶ STRINDBERG, August. *Inferno*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Hedra, 2010, p. 81.

ver a verdade (grifado no texto), bastaria entrar em um dos quartos do casarão, por ela indicado:

“Que segredo guardariam aqueles móveis velhos e cansados?
Aproximei-me do leito, e contemplei-o com olhar suspeito.
Colchões e travesseiros, enormes, levemente cobertos de poeira, estavam em ordem, com o pano desbotado pelo tempo. Mas pouco a pouco, diante de meus olhos dilatados pela atenção, as suas flores, de um vermelho longínquo, começaram a se mover, aumentaram e espalharam-se, ora juntando-se em desenhos esquisitos, ora separando-se, em fuga rápida, e se escondiam nos grandes rebordos do espaldar.
Parecia 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 escuro, como o dorso da mão do diabo, de envolta com odores mornos de gozo e de brutalidade”¹⁷.

Em que pese sua extensão, a passagem não poderia deixar de ser citada. Decerto dos trechos mais comentados do romance, pela associação que estabelece entre o sexo e o crime, a violência insistentemente repetida por sua estrutura anafórica em torno da palavra “sangue”, o trecho importa também como ponto privilegiado para compreender a relação de “conhecimento” que o eu estabelece com o mundo. Entre aspas porque raramente se pode falar em conhecimento de qualquer espécie na ficção corneliana: a ordem patriarcal, ao interditar as relações inerentes ao convívio social, interdita simultaneamente, e este é o propósito principal da interdição, a possibilidade de conhecimento¹⁸. O seu olhar é de início “suspeitoso”, mas em seguida, quando percebe os objetos na penumbra do quarto, seus olhos são “dilatados pela atenção”. A suspeita converte-se em curiosidade: inicialmente, o medo do que se vai encontrar, pois

¹⁷ PENNA, 1958, p. 59.

¹⁸ Segundo Costa Lima, a interdição ao conhecimento é o que abre, em *Fronteira*, a via da sexualidade, característica que o distinguiria dos demais romances: “Proibida a abertura para o conhecimento, a que chamaremos interdição forte, resta, para os que ousam se aproximar, a via do corpo. É esta 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”. In: LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. 2ª rev. e mod. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 61. Contudo, a opinião de que a sexualidade é singularidade de *Fronteira* não é unânime. Para André Rodrigues, “É assim [a sexualidade em suas ligações com a sociedade, com as normas sociais e com as divisões do sujeito, partindo dos estudos freudianos] também em Cornélio Penna e não apenas em *Fronteira* como – embora de modo não tão explícito – nos demais romances. Nesse sentido, discordo inteiramente de Luiz Costa Lima, que vê a ausência da sexualidade nos três últimos romances”. In: RODRIGUES, André. *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*. São Paulo: USP, 2006, p. 237.

o que se pode vir a conhecer talvez melhor estivesse ignorado, o narrador teme encarar o passado ou a “verdade”; depois, a curiosidade atiçada pelos objetos do quarto (colchões e travesseiros) que, em última instância, são objetos da casa. Cena relativamente análoga à do romance de Strindberg, em *Fronteira* o que emana dos objetos não são formas de alta beleza estética, mas manifestações do pesadelo perpetrado pelo casarão em seu vínculo com o passado, consideradas as diferentes obsessões que acompanham os protagonistas dos dois romances.

Cabe elencar algumas das passagens nas quais o narrador se refere ao seu olhar ou aos seus olhos: “surgiram a meus olhos os retratos” (Cap. XVI), “desviei os olhos” (Cap. XX), “acompanhando-os com os olhos” (Cap. XXIX), “diante de meus olhos dilatados” (Cap. XXXII), “olhei com desconfiança” (Cap. LVIII), “faziam surgir a meus olhos” (Cap. LX), “os nossos olhos se cruzaram [...] com seus raios oblíquos e fugitivos” (Cap. LXIII), “se tinha apodrecido diante de meus olhos” (Cap. LXVI), “e tive meus olhos presos pela figura” (Cap. LXVIII), “revistei as sombras de meu quarto com olhos interrogadores” (Cap. LXXX), “vi-me diante de meus próprios olhos, voltados para dentro” (Cap. LXXXII). Das dezoito menções aos olhos ou ao olhar do narrador contadas ao longo de todo o romance, onze delas, aqui citadas, referem-no na voz passiva ou em segundo plano com relação àquilo que vê ou acompanhado da recusa de encarar algo, optando pela fuga ou pelo desvio. Os seus olhos são interrogadores quando perscrutam as trevas, as sombras, exatamente quando não podem enxergar¹⁹. Deste modo, não é o mundo que primeiramente é enquadrado pelo olhar do narrador, mas o narrador é quem tem o olhar determinado pelo mundo: evitando-o em função da própria ordem que o interdita, e que ao mesmo tempo é a responsável pela manutenção daquele mundo, o sujeito abre espaço para que, por intermédio da ordem interditora, a realidade se lhe mostre como pesadelo, aproveitando-se de seu limitado campo de ação.

Ao longo do romance, percebe-se que o espaço no qual se passa a vida é o pesadelo, não a realidade. O comum é estar na dimensão onírica, e os momentos nos quais se procura, se adentra ou se cai na realidade são concebidos como desvios: “Num movimento de impaciência, prestei atenção ao que me cercava, e caí, bruscamente, na realidade” (Cap. XIII), “E eu despertei como de um pesadelo” (Cap. XXIII), “– Mande chamar o Padre Olímpio, – murmurou timidamente Maria Santa, que parecia receosa de mostrar-se demasiado interessada, e despertara de seu sonho habitual” (Cap. XXVI),

¹⁹ No Cap. XXIX o olhar é descrito como interrogador em sua acepção comum, isto é, como o olhar daquele que realmente se pergunta por algo e quer enxergá-lo.

“(…) e que deveria passar da vida para a morte, naqueles tempos, como de um mal sonho para outro sonho” (Cap. LX). Estas passagens bastam para indicar que o habitual é estar envolto pelo círculo mágico, pelo pesadelo perpetrado pela interdição e, simultaneamente, pela natureza que com ela se mantém em conflito. Sair do pesadelo e “cair” na realidade é fugir à regra do “mal sonho” que é a vida: quando se acessa a realidade o movimento é de queda e de vertigem, como quando se sonha estar caindo de uma grande altura e se desperta bruscamente. Nestes raros momentos, podem se dar tentativas tímidas de contrariar a ordem interditora, dirigida por Emiliana, como no trecho do Capítulo XXVI acima citado, no qual Maria Santa sutilmente contraria a velha senhora, sugerindo Padre Olímpio para ajudá-la com as encomendas que lhe seriam entregues – na verdade, já o tinham sido –, a quem se mostra hostil. O olhar conjunto assinala ainda a inversão de sentido engendrada pelo pesadelo. Em cena que precede a afirmação de Maria Santa de que a “verdade” estaria em um dos quartos do casarão, nota-se o quiasmo:

“Depois que conheci você, compreendo melhor o que me aflige, e me parece que os nossos olhos, os meus e os seus, descem dentro de mim, e procuram juntos a verdade. E eu me sinto, em vez de consolada, mais afastada ainda de minha consciência”²⁰.

Os olhos em conjunto são capazes de procurar a verdade, mas esta, inversamente, afasta da consciência. No capítulo seguinte, Maria Santa aponta o quarto, em um movimento automático que assinala o retorno para seu “sonho habitual”. Os sentidos são, portanto, invertidos na própria estrutura narrativa: o hábito é o pesadelo; nele, a consciência que se tem é inconsciência. Os efêmeros momentos nos quais a ele se escapa são desvios à regra, afastamento da consciência que é inconsciência; em uma palavra: ser consciente, procurar conhecer-se, tem o seu sentido invertido pela interdição que associa a consciência com a loucura:

“Tia Emiliana afirma que é pecado, é vaidade mundana a minha preocupação de me estudar, de procurar explicações para as minhas ‘maluquices’, mas fica nervosa e impaciente quando falo assim como agora, involuntariamente, e uma vez gritou – e Maria Santa aproximou-se de mim em tom confidencial – que eu não falasse mais, senão ela *se mataria*”²¹.

²⁰ PENNA, 1958, p. 56.

²¹ PENNA, 1958, p. 56; grifo do autor.

A opressão do pesadelo, acentuada pelo quiasmo que embaralha o código lingüístico, arrasta-se ao longo de quase toda a narrativa, os personagens experimentando um obsessivo desejo de fuga que, de resto, será característico em todos os romances do autor. Segundo Fausto Cunha,

“[...] Cornélio Penna anda assoberbado de questões de ordem teológica, forcejando para fixar uma teoria ou explicação do pecado, à cata duma verdade, ao mesmo tempo complexa e elementar, perscrutando o horizonte à procura do arco-da-aliança entre a divindade e o homem, e ansiando por uma liberdade equívoca, cuja maior consubstanciação está na fuga, uma fuga do ambiente opressivo, uma fuga da frustração inevitável, uma fuga dos contatos implacáveis da natureza, uma fuga do exterior, uma fuga que por fim se transforma em marcha batida para o medo da loucura, para a loucura”²².

As personagens ininterruptamente fogem de algo que não se sabe, mas, ao fugirem, escondem-se em si mesmas, acabando por marchar inevitavelmente para a loucura. Esta sensação de perseguição, de horror diante o inexplicável que em alguns momentos assume tons sobrenaturais, seriam, segundo Borges, os elementos básicos do pesadelo: “episódios de desconforto físico, de perseguição, e o elemento do horror, do sobrenatural”²³. O pesadelo consciente, se assim se pode denominá-lo, incutindo no autor do diário as sensações de perseguição e de horror, faz balançar ante sua perspectiva o grande véu através do qual lança a mirada singular à realidade que o envolve. Entre o sujeito e o mundo há uma divisória relativamente translúcida, ondulante, que distorce, amplia e diminui a realidade objetiva, seccionada pelo ir e vir do grande véu, perfazendo a escrita angustiada daquele que procura um ponto estável num mundo mediado pelas ondulações do pesadelo. Cabe esclarecer que o motivo do sobrenatural, progressivamente menos presente ao longo da produção corneliana, oculta sob suas camadas – dobras de um véu histórico – raízes encravadas no passado colonial brasileiro, responsáveis em última instância pelo “encantamento desesperado” (Cap. XLV) no qual estão imersos, pelo menos, Maria Santa e o narrador. O próprio narrador sente a necessidade de afastar este véu em seus desejos de fuga: “E foi então que eu quis fugir, afastar de mim aquele ambiente que me pesava, sufocante, como um grande véu. Quis saltar por sobre o círculo mágico que me cingia, cada vez mais apertado (...)”²⁴. O círculo mágico, a violenta colonização brasileira, genocídio e escravidão, apertam as

²² CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. In: *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, pp. 127 – 128.

²³ BORGES, 2011, p. 119.

²⁴ PENNA, 1958, p. 78.

suas voltas em círculos concêntricos a cada vez que um fragmento de minério é atirado sobre a água estagnada da história colonial, marcada pela violência e pela interdição provocada pelo patriarcalismo ²⁵. Trata-se, nas palavras de Melo Miranda, da problematização da

“pretensa unidade que nos constituiria enquanto nação, mas assinalando a permanência de um conflito não sanado na origem e que, sob a forma de um fantasma desagregador, continua a nos assombrar e a nos manter exilados no passado, como num pesadelo que parece não ter fim” ²⁶.

A narrativa de *Fronteira* concatena na angústia e na ameaça de loucura que persegue os personagens principais, o próprio narrador e Maria Santa, o peso dessa verdade esquecida da história da nação que é o assassinio coletivo dos índios que ocupavam a terra, a violência contra a natureza na extração de seus minerais e a interdição de caráter patriarcal exercida sobre os membros da sociedade que se mantêm à sombra da ordem vigente, abatendo-se principalmente nas figuras da mulher e do escravo ao longo de toda a novelística corneliana. Em *Fronteira*, esses crimes coletivos se entrelaçam sob a égide de outro crime, apenas aludido, que aponta para o assassinato do noivo de Maria Santa por sua família, possivelmente devido à união sexual dos noivos anterior ao casamento, crime constantemente aludido, mas jamais elucidado. O passado, seja o coletivo, seja o individual, é lugar de crimes absconsos que se expiam no presente. Luís Bueno sintetiza o peso do passado coletivo no primeiro romance de Cornélio Penna:

²⁵ Sobre o motivo da água estagnada em Cornélio Penna, particularmente em *A menina morta*, cf. LIMA, Luiz Costa. Sob as trevas da melancolia: o patriarcado em *A menina morta*. In: *A aguarrás do tempo: Estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, pp. 239 – 283. O crítico chega a tocar no tema do pesadelo, em sentido bastante próximo do qual se procura demonstrá-lo aqui. Tecendo uma breve comparação entre *A menina morta* e *Casa-grande & senzala*, breve e cuidadosa em função da diferença entre os discursos literário e sociológico, Costa Lima, lembrando uma frase de Drummond sobre a ficção corneliana, afirma: “A propósito de Cornélio Penna, Carlos Drummond dissera que, ‘tirando da notação naturalista um prolongamento mágico (...), conferia à sua arte algo de pesadelo’. Este pesadelo não era menos motivado pelo real do que a interpretação sociológica [de Gilberto Freyre]. [...] O mundo de *Casa-grande*, confluyente com o do resgate mítico, parece-nos prometer uma libertação, dependente do reconhecimento da importância da fraterna plasticidade com que teríamos sido moldados. O mundo de *A menina morta* o nega: do pesadelo das relações patriarcais não pode derivar senão destruição, demência, esterilidade. Será por isso que se lhe lê tão pouco?” (LIMA, 1989, pp. 282 – 283). Wander Melo Miranda também conferiu destaque ao motivo da água em *A menina morta*: “portadora de um aspecto hostil e malfazejo”, seu campo semântico se relaciona com a desordem reinante no Grotão, verdadeira “Nau dos Loucos”, nas palavras do crítico que aqui se orienta a partir da ligação entre a água e a loucura no pensamento do homem europeu para analisar esta mesma relação no âmbito do último romance publicado por Cornélio Penna (Cf. MIRANDA, 1979, pp. 88 – 94).

²⁶ MIRANDA, Wander Melo. Posfácio. In: PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997, p. 482.

“O passado coletivo – da família ou da cidade – constitui essa memória que, embora algo indefinida, atinge com força o destino dos vivos. É como se os homens deixassem impressas na natureza e nos objetos suas marcas – e seus erros. [...] A possibilidade de o homem viver em paz com essa paisagem fora irremediavelmente quebrada pelo crime coletivo do assassinato dos antigos moradores do lugar – os índios. A natureza sente esse desequilíbrio e, ferida, reage, negando ao homem repouso em sua própria casa. Isolando-o, fazendo-o viver numa prisão dentro de si”²⁷.

O crime coletivo, referente na passagem citada ao assassinato dos índios pela atividade colonizadora, é punido pela natureza que cobra o genocídio dos antigos habitantes autóctones. O prisma do pesadelo concebe a vingança de um animismo natural que faz com que o narrador se sinta um estrangeiro mal quisto, indesejável, em sua própria morada, chegando a sentir inveja dos índios que habitavam a região sem o remorso que constitui a subjetividade do narrador:

“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 mágica.

Não quero ver mais; sinto-me enlouquecer, ao me lembrar que tenho de viver dentro de mim, como numa prisão pequena e escura, que se fecha aos poucos, em um isolamento de doença e maldade!

Sinto-me sem forças quando procuro qualquer ligação entre mim e esta festa alegre e sinistra, que me parece preparada para deuses estranhos, e me acabrunha a minha indignidade para dela tomar parte”²⁸.

A vida se converte em prisão, cárcere punitivo transmitido através de gerações que arrastam consigo o legado cruel de seus antepassados. O quiasmo dessa “festa alegre e sinistra” assinala a cisão na qual se insere a subjetividade fraturada do narrador: a natureza se compraz em reafirmar o círculo mágico do pesadelo, alegra-se em sua sinistra função de inviabilizar a vida em suas cercanias, aprisionando o eu daquele que escreve o diário em seus próprios ditames de consciência, calcando a decadência em ruínas da cidade e dos habitantes que deverão servir de pasto aos “deuses estranhos” depositos pelo colonizador. Para aquele que se mantém sob as sombras do patriarcado, consciente das responsabilidades que pesam sobre sua antiga pulsão colonizadora e extrativista, a natureza é um inimigo invencível, e tem razão de o ser.

²⁷ BUENO, Luís. Cornélio Penna. In: *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006, p. 528.

²⁸ PENNA, 1958, p. 95.

3.2. UMA FESTA ALEGRE E SINISTRA

A hostilidade da natureza é uma constante em *Fronteira*²⁹. A recepção ao narrador em sua chegada à cidade no primeiro capítulo do romance não é das mais hospitaleiras: “Depois, a estrada longa, os ramos curvam-se para me fustigar o rosto, movidos por silenciosa hostilidade”³⁰. Compreendida pelo narrador como testemunha da história, a natureza volta-se contra aqueles que habitam a região no tempo narrado, envolvendo-os em um “sonho antigo, surdo, monótono, distante”, uma “estranha hipnose interior” (Cap. V) que acomete claramente a ele próprio e a Maria Santa. Animada pela vingança, pela punição do crime coletivo consumado pela colonização e pela atividade mineradora, a natureza em *Fronteira* não assume os epítetos a ela conferidos pelos autores românticos. Ao invés de palmeiras e sabiás, de belos campos floridos, a natureza é instigada pela perfídia contra aqueles que a procuram dominar.

Em *Fenomenologia do brasileiro*, o filósofo Vilém Flusser ressalta esta dimensão da natureza brasileira, em maior conformidade com a natureza representada no romance: “(...) a perfídia é fundamentalmente o fato de a natureza se comportar como mãe [...], e ser realmente inimiga. A natureza aqui é madrasta [...], e o brasileiro é o enteado *par excellence* da natureza”³¹. Como mãe, porque provê o brasileiro dos bens básicos à sua sobrevivência: dela se retira alimentos, matéria-prima, e, no caso de *Fronteira*, o minério de ferro que constitui o próprio sangue do corpo da cidade³², em decadência no tempo da narrativa; como madrasta, porque cobra um alto preço por aquilo que dela se retira, tornando-se às vezes agreste, estéril, infértil, literalmente jogando por terra a certeza de Policarpo Quaresma ancorada em Caminha: “em se plantando tudo dá”. A representação da natureza feita por Cornélio Penna aproxima-se do que Flusser observa em Guimarães Rosa: “Não canta ele a natureza enquanto paisagem, mas descreve pelo contrário como homem e natureza se fundem em todo místico, de maneira que plantas e animais passam a ser antropomorfos, e homens passam a ser animais e plantas”³³. Com a diferença de que, em Cornélio, a natureza

²⁹ Cf. principalmente os capítulos I, VI, XVIII, XLIX e LVI.

³⁰ *Ibid.*, p. 10.

³¹ FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998, p. 68.

³² Não há como não lembrar a primeira estrofe do poema “Confidência do itabirano”, de Carlos Drummond de Andrade: “Alguns anos vivi em Itabira./ Principalmente nasci em Itabira./ Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro./ Noventa por cento de ferro nas calçadas./ Oitenta por cento de ferro nas almas./ E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação”. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Confidência do itabirano*. In: *Antologia poética*. 41ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 46.

³³ FLUSSER, 1998, p. 65.

possui no mais das vezes aspecto negativo e são recorrentes as aproximações entre animais e personagens como forma de caracterizar a estes como figuras da interdição (ex.: “ave de rapina”, “ave noturna”, caracterizando os personagens). O animismo e a antropomorfização estão fortemente presentes em sua literatura, desde a descrição dos personagens e da natureza, estendendo-se ao próprio mobiliário que conserva as disposições dos vivos de outrora.

Este modo de antropomorfismo natural guarda relações estreitas com o animismo. No terceiro capítulo de *Totem e tabu*, Freud distingue animismo de animatismo: no primeiro caso, as coisas inanimadas são animadas por seres benévolos ou malignos (espíritos ou demônios), assim como as plantas, os animais e mesmo os seres humanos; já o animatismo, seria “a teoria do caráter vivo da natureza que se nos mostra inanimada”³⁴. O animatismo seria um estágio pré-animista, dispensador da noção de espíritos e de demônios; sustenta, simplesmente, o caráter vivo de todas as coisas. Em *Fronteira*, estamos mais próximos do animismo, a natureza animada por “antigos demônios” ou por “deuses estranhos”, espectros do passado que a subjetividade narradora julga interferir no presente, não de modo direto³⁵, como a aparição dos índios fantasmagóricos para Nico Horta no capítulo XXXVI de *Dois romances de Nico Horta*, mas quase sempre por intermédio da natureza.

Ainda segundo Freud, as noções que caracterizam o animismo têm origem na impressão que a morte deixa no homem³⁶. Esta impressão é nítida ao longo de todo o diário que compõe o romance, o assassinato dos índios (passado coletivo) e o aludido assassinato do noivo de Maria Santa (passado individual) obsedam o autor suposto ao longo de suas páginas. Para a psicanálise freudiana, particularmente interessada em *Totem e tabu* pelas relações entre a vida psíquica do homem primitivo e a dos neuróticos, no animismo haveria a deslocação das relações estruturais da psique humana para o mundo exterior, ordenando o caos onírico através da elaboração secundária que procura estabelecer algum nexos entre as imagens que se embaralham em sua própria

³⁴ FREUD, Sigmund. Animismo, magia e onipotência do pensamento. In: *Totem e tabu*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013, p. 74.

³⁵ Vale lembrar uma exceção. No capítulo XXXIV de *Fronteira*, o narrador passeia com Maria Santa pelo jardim do casarão e sente uma estranha presença, precedida por um odor putrefato e um frio que Maria Santa julga “esquisito”. Quando Maria se vai, o narrador permanece no jardim, sentido-se fantasma entre os outros fantasmas que pareciam rondar o espaço, até que: “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...” (PENNA, 1958, p. 65). É possível que o espectro seja a própria Maria Santa.

³⁶ FREUD, 2013, p. 87.

psique³⁷. Considerados os limites desta dissertação e a sua proposta de leitura, não se analisará a possível neurose dos personagens principais, o próprio narrador e Maria Santa – o que poderia ser uma leitura cabível –, mas destacar-se-á a influência desta natureza animada na descrição dos espaços narrativos.

As descrições de alguns dos edifícios da cidade são índices do animismo ao longo do romance. Em uma das poucas ações passadas fora do casarão, o narrador passeia pelas ruas, acabando por chegar, inconscientemente, à igreja. Em seu trajeto, observa as casas da cidade em decadência:

“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 escondidas, com um olho tímido, atrás das vizinhas gordas e acachapadas”³⁸.

Lembrando o cenário de *O gabinete do Dr. Caligari*, filme expressionista produzido na Alemanha em 1920, substancialmente alterado em sua versão final pela inserção de um prólogo e de um epílogo não constantes no roteiro escrito por Hans Janowitz e Carl Mayer³⁹, os edifícios parecem vivos e peculiares como os habitantes da cidade, esta, por sua vez, um todo orgânico em decomposição que procura sobreviver sob as encostas das montanhas mineiras. Este todo, a cidade, em sua relação com a natureza, não é um organismo sadio, mas uma doença que se instala na terra:

“Carregam [as montanhas] nos seus dorsos poderosos as pequenas cidades decadentes, como uma doença aviltante e tenaz, que se aninhou para sempre em suas dobras. Não podendo matá-las de todo ou arrancá-las de si e vencer, elas resignam-se e as ocultam com sua vegetação escura e densa, que lhes serve de cobertura, e resguardam o seu sonho imperial de ferro e ouro”⁴⁰.

A natureza luta contra as cidades da região, mas não pode vencê-las. Em Cornélio Penna não há a pregação de um retorno à vida selvagem ou à conciliação harmônica entre natureza e cultura, mas a nomeação do conflito estabelecido entre as formas sociais da vida moderna e a natureza ao longo da passagem do século XIX para

³⁷ Ibid., p. 91.

³⁸ PENNA, 1958, pp. 78 – 79.

³⁹ Para uma discussão a respeito das controvérsias que giram ao redor do filme dirigido por Robert Wiene, Cf. KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

⁴⁰ PENNA, 1958, p. 16.

o XX. Ainda que a vida humana não prospere, a natureza não consegue se impor frente à cultura e apagá-la, arrancá-la de suas dobras, por isso as oculta sob a vegetação cerrada, como se envergonhada por abrigar a doença contagiosa. Sob a coberta de folhas e troncos, a cidade conserva o sonho imperial da riqueza dos minérios, sonhado pelos homens que a habitam e que do sonho retiram um motivo de vida, revivendo em seu presente decadente e em ruínas os tempos faustosos de seu paraíso perdido.

Ao ocultar a doença provocada pelos homens, a natureza também os isola, procurando evitar que o contágio se alastre, recusando-lhes a riqueza antes dela extirpada e restringindo-lhes o contato, quer entre cidades vizinhas, quer entre os moradores da própria cidade. No capítulo LVI, as chuvas despencam, “intermináveis”, “isolando, com suas imensas e espessas cortinas, primeiro a cidade, os caminhos perdidos na lama, [...] depois a casa”, as gotas de chuva fazendo, “nos telhados, um ruído de punhados de moedas, atiradas por antigos demônios”⁴¹. Nota-se mais uma vez o caráter animista patente na ação da natureza, movida, no entender daquele que a descreve, por antigos demônios que desferem sua vingança à cidade e àqueles que a habitam. Se em uma primeira leitura estes eventos parecem associar-se à interferência de entidades sobrenaturais, sua descrição silencia a motivação histórica daquilo que é interpretado por aquele que escreve o diário. Os edifícios em ruínas sugerem uma dupla motivação ancorada nos crimes pertencentes ao passado coletivo. Antes, porém, cumpre definir o que se entende por ruína no contexto da decadência das cidades mineiras.

Em “Contemplação de Ouro Preto”, crônica de *Passeios na ilha* (1952), Carlos Drummond de Andrade discorre sobre uma poesia das ruínas própria desta cidade. Das telas do pintor romântico Caspar David Friedrich aos filmes de Andrei Tarkóvski, as ruínas são objeto de reflexão e admiração constantes. Para Georg Simmel, são elas espécie de tronco em comum no qual se encontram os desígnios conscientes do homem e o trabalho secreto das forças inconscientes da natureza⁴². A terra se sacode do julgo do espírito humano e o encantamento decorrente das ruínas que sobre ela resistem é proveniente da sensação de vê-las como criação natural, envolta em ervas. A filósofa María Zambrano, diferentemente de Simmel, afirma que nas ruínas “vemos uma esperança aprisionada”, que contemplá-las “cura, purifica, alarga o ânimo fazendo-lhe

⁴¹ Ibid., p. 106.

⁴² SIMMEL, Georg. “Las ruínas”. In: *Cultura femenina y otros ensayos*. Trad. Eugenio Imaz; José R. Pérez Bances; M. G. Morente; Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente, 1934, p. 213.

abarcar a história e seus vaivéns como uma imensa tragédia sem autor”⁴³. Seu autor é o tempo, tempo que demonstra o fracasso do homem, mas que traz na contemplação desse fracasso a possibilidade de triunfo no renascimento simbolizado pela hera. Muito diferentes seriam as ruínas de Ouro Preto:

“Não têm a doçura um pouco vaporosa das ruínas românticas, de que o começo do século XIX impregnou a visão de velhos jardins, com suas colunas a beira-lago. São ásperas, cruéis [...]. Alguma coisa de selvagem, próprio da natureza, se incorporou aos restos de paredes, muros e corredores de pedra, remanescentes de técnicas primitivas de mineração”⁴⁴.

Não são encantadoras essas ruínas de Ouro Preto, são “ásperas” e “cruéis”⁴⁵. A “poesia das ruínas” de Carlos Drummond de Andrade não provém do encantamento nem se lança num afã esperançoso para o futuro. Antes, pelo contrário, descende da percepção de que “toda história é remorso”⁴⁶; não são apenas seres saturninos a soprá-la nos ouvidos do poeta, mas aqueles que determinam a vida através da memória viva da morte – “os mortos do Carmo”⁴⁷. O remoer culposo dessa poesia, na expressão de Alcides Villaça⁴⁸, estende suas raízes aos ancestrais e à “(des)ordem” patriarcal que perpetrou essa espécie de crime coletivo contra a terra. A culpa por esse crime é a sombra que acompanha o poeta e o sela – mineralmente, mineiramente – junto ao passado que o tortura, mas que é seu, peça fundante do ser presente que se volta à procura de seus próprios passos por uma sina predita pelos antepassados. Luiz Costa

⁴³ ZAMBRANO, María. Uma metáfora da esperança: as ruínas. *Sopro*. Desterro, v. 37, pp. 1 – 4, out. 2010.

⁴⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Contemplação de Ouro Preto”. In: *Passeios na ilha*, Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952, p. 71.

⁴⁵ As ruínas das regiões mineradoras do Brasil são o resultado histórico dos efeitos da indústria mineradora, pouco ou nada preocupada com as regiões nas quais exercia sua atividade: “A indústria mineradora no Brasil nunca foi além, na verdade, desta aventura passageira que mal tocava um ponto para abandoná-lo logo em seguida e passar adiante. E é esta a causa principal por que, apesar da riqueza relativamente avultada que produziu, drenada aliás toda para fora do país, deixou tão poucos vestígios, a não ser a prodigiosa destruição dos recursos naturais que semeou pelos distritos mineradores, e que ainda hoje fere a vista do observador; e também este aspecto geral de ruína que em princípio do século passado Saint-Hilaire notava consternado, e que não se apagou ainda de todo em nossos dias”. In: PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 179. Da atividade mineradora e de seus efeitos erige-se o tema conflituoso da narrativa: como observa Simone Rufinoni, em *Fronteira* “é possível entrever, por meio da interioridade conflituosa dos sujeitos, marcas do passado da mineração, de onde desponta o tema da decadência das famílias patriarcais mineiras”. In: RUFINONI, Simone. *Favor e melancolia: estudo sobre A menina morta, de Cornélio Penna*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2010, p. 45; nota 59.

⁴⁶ Verso que encerra a quinta e última parte do poema “Estampas de Vila Rica”. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond. Estampas de Vila Rica: V. Museu da Inconfidência. In: *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 68.

⁴⁷ Bordão da primeira parte de “Estampas de Vila Rica”, trecho no qual os vivos se mostram interditados pelos “mortos do Carmo”, proprietários da vida que, em morte, se fundem com ela. Cf. *Ibid.*, p. 65.

⁴⁸ VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 111.

Lima, em texto no qual considera o que chama de “princípio-corrosão” como a figura central da poética drummondiana, afirma a afinidade entre o poeta e um grupo de romancistas do qual faz parte Cornélio Penna⁴⁹. Pela corrosão, no sentido no qual Costa Lima a entende, “tanto fala o poder que se carcome, quanto a dissolução que se processa. Ou seja, a corrosão abarca tanto a adesão afetiva ao espaço contra que o poeta se rebelara – sua culpa – quanto as ruínas com que se identifica – relativa libertação”⁵⁰. Libertação relativa porque, por mais que estes escritores se rebelam contra a ordem que engendrou e mantém os seus mundos, todos marcados pelo patriarcalismo, o mundo a que assistem se corroer em ruínas é o seu, o mundo que conhecem em seus aspectos negativos mas do qual exala alguma nostalgia.

As ruínas que em *Fronteira* sugerem o passado coletivo como motor real dos elementos associados ao sobrenatural pelo narrador são pelo menos duas: o edifício da cadeia e a Casa dos Bexigentos. O edifício da cadeia, com suas “velhas paredes”,

“Parecia o crânio apodrecido de uma caveira ali enterrada há muitos anos, acorçada, à moda dos índios, no cimo do morro, e que as chuvas e enxurradas fossem descobrindo lentamente.

[...] Quando chovia, as águas formavam logo um riacho, que corria pela sua base, formada de pedras irregulares, como grandes dentes maltratados, quase desprendendo-se do gigantesco maxilar...

– A caveira está babando, – dizia eu, a olhar através dos vidros embaciados pela chuva – e a sua baba vem até aqui, até a porta da casa”⁵¹.

A descrição, feita no capítulo seguinte ao da visita do Juiz, que procurava esclarecer “muitas coisas” das quais não se tem certeza do que sejam, mas ao que tudo indica referem-se ao assassinato do noivo de Maria Santa, conflui em seu animismo a fantasmagoria punitiva dos crimes do passado coletivo e individual. A ação da natureza, a chuva, transforma o edifício em uma caveira indígena que baba como se esfomeada por sua vingança. Sua baba chega à porta do casarão, indicando o objeto de seu desejo: o narrador e Maria. A proximidade com a visita do Juiz permite a alusão ao crime individual, daí a sentença, neste caso, dizer respeito aos dois. Através da natureza, que metamorfoseia as peças que compõem a cidade, os próprios edifícios construídos pelo colonizador, ou a seu mando, se mostram claramente hostis e anseiam por vingança.

⁴⁹ “Pelo princípio-corrosão, a poética drummondiana se faz antena sensível de problemática saliente na obra doutros criadores, José Lins, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna. Em todos, a simpatia pela senzala não os leva a negar sua adesão afetiva aos solares que decaem. Suas poéticas se nutrem desta contradição”. In: LIMA, Luiz Costa. Carlos Drummond de Andrade: memória e ficção. In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981, p. 173.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 172.

⁵¹ PENNA, 1958, p. 33.

Outro edifício será ainda indício do criminoso passado coletivo da cidade. Entre suas paredes, “cuja metade caía em ruínas”, duas estórias se amalgamam através da consciência do narrador. Corriam velhos contos sobre a Casa dos Bexiguentos:

“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 [...]

Mas, além de sua antiga legenda, em que entrava uma senhora martirizada, um feitor amoroso e forte, na sua timidez de inferior, e cortado em pedaços pequeninos, com a fria sanha de muitas pequeninas vinganças ao serviço de uma forte vingança [...]”⁵².

Se o primeiro edifício cobrava o assassinato dos índios, a Casa dos Bexiguentos partilha, em seu primeiro “conto”, da violência da escravidão. O sangue dos escravos açoitados se incorporou ao edifício, e a chuva, mais uma vez, acentua a lenda ao escorrer vermelha batendo de encontro às suas paredes. Novamente a natureza lembra e ressalta o passado coletivo, fazendo com que o narrador associe a chuva ao sangue dos escravos espancados. O tom vingativo ecoa no último parágrafo citado, pelo qual se pode inferir que o feitor foi morto e esquartejado pelos escravos (“muitas pequeninas vinganças”), morte entronada, na lenda, como vingança daquele que se sentiu traído pela mulher, instruindo seus escravos a assassinar aquele que fora parceiro da “senhora martirizada” em um relacionamento extraconjugal; sob a “forte vingança”, contudo, entrevê-se a desforra particular, por parte dos escravos, em relação à violência com a qual eram tratados pelo feitor, provavelmente também ele munido de longo chicote de ponta de ferro. Pequenina vingança, pois, como se nota, não chega à causa da violência que sofre, mas, em sua desforra, trabalha, paradoxalmente, a serviço dela. Outro evento, mais recente, aterrorizara ainda mais a infância do narrador. A casa fora transformada em “improvisado e bárbaro lazareto” durante os anos em que a varíola ameaçara a região, daí o nome que lhe ficou. Enquanto as outras crianças temiam a lenda do feitor assassinado, o narrador “pensava silenciosamente nos Bexiguentos, e olhava com pavor para minhas mãos, crendo ver aparecer nelas os sinais de pústulas em formação”⁵³. Foram apenas dois “trabalhadores de enxada” os acometidos pela varíola na região, isolados na casa que ficaria conhecida pelo nome popular dado à doença de

⁵² Ibid., p. 90.

⁵³ Ibid., p. 91.

seus “proprietários”. A casa construída pelos cativos permanece como cativo para os doentes. A criança que foi o narrador teme mais a varíola que a lenda sobre os escravos: membro de uma elite decaída, e sensível aos desmandos da ordem na qual não se reconhece e discorda, não quer ele transformar-se em um marginalizado. Em sua consciência estilhaçada, o narrador se duplica: é ele a criança que se aproxima da Casa dos Bexigentos e, ao mesmo tempo, um pustulento doente como os outros dois homens isolados da cidade; vive em tensão com a ordem patriarcal que ainda governa a vida provinciana, mas não se quer manter em suas margens. O esboço do duplo, que encontrará seus primeiros traços fortes em Maria Santa, se anuncia no narrador.

3.3. O ESBOÇO DO DUPLO: FANTASMAS E AUTÔMATOS

“Era como um defunto andando, um sonâmbulo, um boneco mecânico.”

Machado de Assis, “O espelho”.

Fronteira se abre com o retorno do narrador à sua antiga casa, cravada nas montanhas e no chão de ferro de uma cidade decadente no interior de Minas Gerais. Ao entrar em seu quarto, o narrador distingue, pela brancura que contrasta com o interior sombrio do casarão, um jarro para o qual se dirige e mergulha as mãos. Ergue a cabeça, e um vulto assoma-se à sua frente, fazendo-o recuar, com medo. A visão se encorpa, parece avançar ameaçadoramente para o narrador, como se lhe fosse sussurrar alguma verdade que se deveria manter oculta. Com um movimento do dorso, que se inclina para frente, o vulto revela ser o seu reflexo, outro eu que, do espelho, lança o olhar para o outro e enxerga melhor aquilo que vê, pois não está, como o narrador, preso na escuridão do quarto. No espelho, o vulto está ao mesmo tempo dentro e fora da casa, isto é, dentro e fora daquela realidade; como vulto, está também fora do narrador, e, como reflexo, lembra a sua semelhança.

O vulto, o reflexo, é o primeiro esboço do duplo em *Fronteira*. Pode revelar uma verdade oculta porque, ao mesmo tempo em que está fora da realidade, como vulto ou fantasma, é também fruto dela, seu reflexo. Compartilha com ela essa verdade oculta no real, mas pode dizê-la por não ser regido por suas leis, isto é, por aquelas mesmas leis que ocultam sob o peso da colonização, da economia extrativista e do patriarcalismo um conteúdo perdido sob os escombros desta pelo menos tríplice violência. O

indivíduo, preso sob leis tão rígidas e atado ao presente pelos laços sangrentos do passado, procura essa verdade que teme encontrar por subconscientemente suspeitá-la. A realidade presente ata-o, como se devesse pagar o castigo sem ter muita consciência do que fizera: a culpa, além de seu caráter individual, assume dimensão metafísica ancorada no peso de sua hereditariedade⁵⁴. O duplo seria então, nesse caso, espécie de reflexo autônomo, escapando ao controle daquele que espelha, graças à indistinção de seu estatuto ontológico (reflexo, vulto/fantasma). O escape, associado à indistinção ontológica, é também um momentâneo escape às leis do pesadelo opressor.

Se no conto “O espelho”, de Machado de Assis, no qual se encontra o trecho que epigrafa este tópico, o duplo se constitui através da reiteração excessiva da glória por parte da tia de Jacobina, devido à nomeação de alferes obtida por este, na abertura do romance de Cornélio Penna tal figura já significativamente se anuncia. A bipartição interna não é apenas o resultado da confiança que o eu deposita na fala do outro, mas se mostra também como desconformidade desse eu consigo mesmo e como desejo de cisão de um passado misterioso que insiste em se mesclar ao presente. A luz que dá forma ao vulto lança a sombra pesada do passado sobre o tempo presente que, na ficção corneliana, não pode deixar de ser sombrio. Nesse sentido, pode-se dizer, empregando expressão de Jean-Michel Gardair em seu estudo sobre o duplo na obra do italiano Luigi Pirandello, que haveria também em Cornélio Penna uma "consagração ontológica do passado", mas uma consagração perturbadora, negativa, satânica: o sujeito tem sua origem fora de si, nada mais é que a projeção dos fantasmas de seu passado, individual e coletivo, que o perseguem quer em sua consciência atormentada, quer na figura da lei que se consubstancia no personagem do Juiz⁵⁵.

Personagem que traz no nome a condição de quebra de sua individualidade, Maria Santa, ao mesmo tempo em que não rejeita o epíteto de santidade que tia Emiliana e a população da cidade insistem em lhe atribuir, reconhece-se como ser moralmente indigno, irredimível pecadora, aludindo talvez à sua relação com o noivo assassinado: "Não sou digna! mas, não sou digna! agora é tarde! depois do que se

⁵⁴ As dimensões metafísica e psicológica estão aqui coadunadas em analogia com o que Nicole Fernandez Bravo classificou como duplo vivente e duplo fantasmático em seu verbete sobre o duplo no *Dicionário de mitos literários*: "O duplo fantasmático corresponde, em termos freudianos, ao conteúdo reprimido, ao passo que o duplo vivente evoca a hereditariedade pesada pela vertigem da compulsão de repetição". In: BRAVO, Nicole. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 4ª ed. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 273.

⁵⁵ Cf. GARDAIR, Jean-Michel. *Pirandello: fantasmies et logique du double*. Paris: Librairie Larousse, 1972, p. 36.

passou é tarde! é tarde!"⁵⁶. Maria Santa, perdida em dilemas de consciência, praticamente desconhece quem é, confundindo-se com seus antepassados, dando voltas pelas salas atoladas de móveis antigos que denunciam a presença dos mortos aos quais pertenceram. Para reconhecer-se, é necessário que algo ou alguém garanta e institua sua personalidade que do contrário desconhece, como no Capítulo V, quando, estando sentada no chão com uma velha caixa ao colo, o narrador lhe pergunta se as alianças que tem nas mãos eram suas e não sabe responder se de fato o eram ou se pertenceram à sua mãe, pois "Elas não trazem nada escrito"⁵⁷. Aqui está ausente a solução referida por Clément Rosset em *O real e seu duplo*, no caso do sujeito que não consegue se afirmar indubitavelmente como um eu:

"Uma solução, neste caso desesperado, consiste em agarrar-se ao papel: já que minha pessoa é duvidosa, que ao menos os documentos que demonstram sua veracidade, sejam de uma solidez a toda prova"⁵⁸.

O auxílio da letra, de uma inscrição escrita, não vem ao socorro de Maria Santa, e a ausência desse auxílio que atestaria sua identidade é responsável tanto pela confusão feita com a mãe, quanto pela manutenção do segredo que paira sobre seu noivado fracassado. A mesma lei que fende sua personalidade mantém o passado que se sente criminoso em esquecimento, vetando o conhecimento de si e o contato direto com aquilo que engendrou o sentimento da culpa metafísica experimentado também por ela. Não encarar, nem buscar compreender o passado, é suportar o eco de sua balbúrdia em um presente tenebroso e fechado para a possibilidade do futuro.

A associação de Maria Santa com as mulheres de sua família não se restringe apenas ao parentesco de primeiro grau. No Capítulo XVI, durante a conversa com o Juiz, o narrador percebe em Maria Santa uma semelhança esquisita com o retrato de sua avó, Dona Maria Rosa, "mulher má, inexorável, de estranho humor", preso à parede:

"Do retrato o meu olhar desceu para Maria Santa, e notei então a semelhança esquisita que havia entre a avó e a neta.

Sendo os seus traços tão diferentes, havia, entretanto, entre eles, uma concordância visível, mas inexplicável"⁵⁹.

⁵⁶ PENNA, 1958, p. 57.

⁵⁷ Ibid., p. 15.

⁵⁸ ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. São Paulo: L&PM, 1988, pp. 82 - 83.

⁵⁹ PENNA, 1958, p. 30.

O duplo não é idêntico ao seu outro, repete-o em sua diferença de duplo. Como o retrato do grande coronel patriarca pendente na parede do salão da mansão decaída da família Pyncheon, no romance *A Casa das Sete Torres* (1851), de Nathaniel Hawthorne, o retrato de Dona Maria Rosa despende um olhar escrutador, descrito como se estivesse vivo pelo narrador, sustentando a atmosfera de ameaça que migra para o próprio olhar de Maria Santa e que é também sentida pelo Juiz, que desiste da conversa e praticamente foge para fora da casa. Maria Santa, inconsciente de sua personalidade, converte-se em marionete do casarão, controlada pela presença fantasmática de seus antepassados e interdita por tia Emiliana de se procurar por si mesma, modo pelo qual lhe poderia ser possível esquivar-se a essa influência.

O aspecto de boneco ou marionete assumido por aquele que sofre a experiência do duplo é recorrente na literatura. O célebre conto *O Homem de Areia* (1815), de E. T. A. Hoffmann, é, talvez, o mais ilustre representante desse filão. Natanael, aspirante a escritor que logo se reconhece um fracasso, não consegue se agarrar à vida, tampouco se relacionar satisfatoriamente com as pessoas, e se apaixona por Olímpia, autômato criado pelo professor Spalanzani e por Coppelius, possivelmente o terrível homem de areia que assombrara a infância de Natanael. Natanael confunde um autômato com um ser humano, e acaba por suicidar, louco, no fim da narrativa. Segundo Nicole Bravo,

"Para os românticos alemães, o duplo-autômato torna-se um símbolo da degenerescência do humano (...). Confundir figuras artificiais com seres vivos é o sinal de uma doença da sensibilidade que leva à loucura, ao assassinato e ao suicídio"⁶⁰.

Se de uma maneira geral os românticos alemães, aqui representados por Hoffmann, veem naquele que confunde um autômato com um indivíduo a imagem da sociedade burguesa reificada, onde não há mais espaço para a sensibilidade, sufocada pela lógica do lucro do capital, há ainda outra concepção de autômato que lhe denota caráter positivo. Saindo da esfera hoffmanniana da confusão entre um autômato e um ser vivo, aquele que age como um autômato guiado por uma instância superior pode se deixar levar, uma vez que não experimenta, posto não ser consciente, por uma felicidade provisória no idílio de um mundo caótico.

Esta possibilidade aparece configurada nas novelas do escritor alemão Heinrich von Kleist. Em *O terremoto no Chile* (1807), os namorados Jeronimo e Josephe,

⁶⁰ BRAVO, 2005, p. 272.

separados por atritos entre as duas famílias, se encontram furtivamente e desse encontro resulta um filho. O escândalo provocado pela situação, estando Josephe internada no Convento das Carmelitas de Nossa Senhora do Monte, suscita a condenação de ambos à morte. No momento da condenação de Josephe, enquanto Jeronimo, angustiado, prepara seu suicídio na prisão, um grande terremoto assola a cidade, destruindo autoridades, instituições e a prisão na qual Jeronimo é cativo. O casal se reencontra em um vale e, com a destruição do aparato social que os cerceava, mantêm-se em uma harmonia derivada da suspensão das diferenças sociais entre aqueles que sobreviveram e se encontram nesse mesmo *locus amoenus*. Nesse idílio, proporcionado pela providência que causou o terremoto, os personagens agem como se não se recordassem dos grilhões da ordem suspensa do passado, deixam-se levar, controlados pela mesma Graça que parece ter proporcionado o terremoto, pela harmonia que constitui um hiato do mundo caótico.

A obra de Kleist está interpenetrada pelas condições sociais, políticas e culturais da Alemanha de seu tempo; as tensões dessas condições ressoam em sua obra e concorrem para sua condição fragmentada no arcabouço literário alemão. Na Alemanha atrasada, mas em vias de iniciar sua marcha em direção ao desenvolvimento do capitalismo industrial, parece não haver para os autores românticos espaço para a subjetividade que sói ser sufocada pelas condições sociais objetivas. Daí apenas no idílio, para Kleist, ser possível movimentar-se em um local harmônico, não guiado por sua própria consciência, mas como um autômato que se deixa levar pela ignorância de seu passado, e, conseqüentemente, do presente em que artificialmente vive ⁶¹.

Mas, se em outro texto de Kleist, *Sobre o teatro de marionetes*, também escrito em 1807, essa alternativa possui um caráter definitivo, conferido pela própria estrutura ensaística que a envolve, na obra literária tal alternativa não se mostra como solução, por se alçar, devido aos seus atributos estéticos, acima das intenções do autor. Em *Sobre o teatro de marionetes*, o interlocutor do narrador, amante da titerearia, afirma que um boneco perfeito desempenharia a arte da dança de maneira mais adequada que um bailarino. Ao ser perguntado pelo narrador sobre qual vantagem tal boneco teria, seu interlocutor responde:

⁶¹ Para o estudo destes e de outros aspectos concernentes à obra de Kleist, Cf. SALINAS, Martín. *El fin del periodo artístico de Kleist* (circulação interna do Departamento de Letras da Universidade de Buenos Aires, Argentina); Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich. Especial Kleist por H. U. Gumbrecht. Floema. Ano IV, n. 4A. Vitória da Conquista: Edições UESB, out. 2008.

"Antes de mais nada, uma negativa, meu caro amigo, ou seja, que ele nunca será um bailarino *afetado*. - Pois a afetação aparece, como o senhor sabe, quando a alma (*vis motrix*) encontra-se em qualquer outro ponto que não seja o centro de gravidade do movimento. E o operador simplesmente não tem em seu poder nenhum outro ponto, utilizando o arame ou o cordão: assim todos os membros são como deveriam ser, pesos mortos, meros pêndulos, e seguem simplesmente a lei da gravidade" ⁶².

O que aqui está em jogo é uma dimensão metafísica que guarda ressonâncias com o mito do Gênesis no Antigo Testamento. Segundo o interlocutor, tais "erros" da alma humana "são inevitáveis desde que comemos da árvore do conhecimento"; fomos expulsos do paraíso e a ele devemos retornar comendo novamente da mesma árvore: "E aqui seria o ponto em que os dois extremos do mundo em forma de anel se juntam" ⁶³. A união do início e fim na imagem do paraíso, reverberando em sua forma a figura da serpente que engole sua própria cauda, o uroboros, acarreta em seu desenvolvimento os atributos do infinito e da eternidade. Mas, se nessa dimensão metafísica solicitada pelo tom ensaístico do texto a alternativa tem caráter definitivo, no relato literário não é mais que provisória. Em *O terremoto no Chile*, os personagens abandonam o vale e se dirigem até à única igreja que se manteve de pé após o terremoto. Quando Jeronimo e Josephe adentram o espaço sagrado, a ordem social até então revogada se reinstaura entre os sobreviventes e uma verdadeira matança assume o lugar antes ocupado pela harmonia. O casal é assassinado, o filho de Don Fernando, personagem que os acompanhava e defendia, lhe é retirado dos braços e despedaçado contra uma coluna no interior da igreja e o mundo novamente retorna a seu caos primevo. Na obra literária fica claro que a ordem social, se pode ser momentaneamente suspensa, não pode ser revogada com base na inconsciência automática de seus atores mais depreciados.

Esse breve incursão em Kleist se justifica pelo estatuto de autômato que personagens-chave de Cornélio Penna muitas vezes encarnam ⁶⁴. Em uma das cenas

⁶² KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 21.

⁶³ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁴ André Luís Rodrigues também analisa a figura do autômato na ficção corneliana, segundo o autor: "Em *Fronteira*, sem empreender um levantamento muito rigoroso, encontrei 25 páginas, espalhadas do começo ao fim do romance, das 162 que ele ocupa na edição da Artium, que trazem o motivo do estranhamento ou do desconhecimento de si mesmo e do outro, do sentir-se um outro, do ver-se a si próprio ou ao outro como estranho ou estrangeiro". Via aproximação com Hoffmann, Rodrigues considera que no autor alemão se pode reconhecer "elementos que estão presentes em toda a literatura corneliana e não apenas no primeiro romance: as ações maquinais, os autômatos e marionetes, o sentimento da incapacidade de controle sobre o corpo e de que um outro parece dirigir os próprios movimentos, a loucura e a morte. A diferença [em relação a Hoffmann], assim, é que em Cornélio não é o outro que é descoberto como autômato, mas o próprio sujeito se percebe como um" (RODRIGUES, 2006, pp. 233 - 234).

finais de *A menina morta* (1956), Carlota é descrita como um autômato ⁶⁵. Em *Fronteira*, Maria Santa também é assim descrita, e, por vezes, parece ser inexplicavelmente controlada por algo. Além do mais, comparece mesmo em *Fronteira* um idílio estruturalmente similar àquele encontrado em Kleist: quando, ao longo dos capítulos LXXIII e LXXIV, o narrador efetua o contato sexual com o semi-cadáver de Maria Santa, nota-se uma alteração em seu tom soturno, feito de remorsos. Surgem parágrafos como o seguinte:

“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” ⁶⁶.

Ao longo das páginas seguintes que encerram o romance, aquele tom soturno predominante volta a assumir o delineamento da narrativa. Assim como em Kleist, a felicidade é provisória: no autor alemão, a ausência da consciência dita essa efemeridade; em Penna, e aqui, por se tratar de um único exemplo, apenas aventamos a hipótese, o caráter efêmero da felicidade estaria relacionado com a titeraria operada por Emiliana, pelo contato com o outro que se efetiva apenas sob consentimento da ordem patriarcal, quando o outro já não está presente plenamente. Apesar de a felicidade não ser mantida, os atos desmedidos levados a cabo pela ordem interditora para sua manutenção, que não descartam a contrariedade de sua principal ferramenta – a interdição de contato –, indiciam a possibilidade de ruptura desta ordem, ainda que releve de seus próprios excessos.

No primeiro romance de Cornélio Penna, no qual o autômato provavelmente não desempenha a mesma função que em seu romance principal, ela não é controlada por uma espécie de graça, como em Kleist, mas pela própria casa de seus antepassados, muito possivelmente edificada da mesma maneira que a Casa dos Bexigentos, na qual se internavam os acometidos pela varíola, o sangue dos escravos açoitados pelos feitores se mesclando ao cimento e ao reboco; nela, estariam internados os acometidos pelo remorso. O casarão decaído de *Fronteira* parece estar vivo como a escura mansão dos Pyncheon no referido romance de Hawthorne. Os fantasmas dos antepassados e o passado violento que marcam a vida dos personagens de *Fronteira* faz uso da casa para estender seu controle sobre o autômato que é Maria Santa, de modo que ela também

⁶⁵ Cf. PENNA, 1958, p. 1253.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 145.

atue e contribua para a manutenção da atmosfera onírica, opressora, instaurada no casarão. Os personagens de *Fronteira*, de fato, parecem viver um constante pesadelo, e nos raros momentos onde parecem recobrar alguma lucidez ou despertar para um desejo de compreensão daquilo que os cerca são identificados como loucos. Após confidenciar ao narrador que sempre procurou motivos e explicações para a sua vida, Maria Santa, que reitera essa disposição como loucura, conta a reação de tia Emiliana a esse seu caráter:

"(...) Tia Emiliana afirma que é pecado, é vaidade mundana a minha preocupação de me estudar, de procurar explicações para as minhas 'maluquices', mas fica nervosa e impaciente quando falo assim como agora, involuntariamente, e uma vez gritou – e Maria Santa aproximou-se de mim em tom confidencial – que eu não falasse mais, senão ela *se mataria...*"⁶⁷.

As aspas que acompanham a palavra "maluquices" no discurso de Maria Santa indicam que foi empregada por tia Emiliana para classificar o desejo da sobrinha de se conhecer melhor e, conseqüentemente, conhecer melhor a realidade em que vive. Os instantes de lucidez são assinalados pela ordem interditora como loucura, como aquilo que foge à regra do pesadelo opressor mantido por ela. E a interdição sente o perigo da lucidez, mostrando-se nervosa e impaciente, recorrendo a uma ameaça para que cesse e se mantenha sob as trevas do pesadelo no qual se converte a realidade. Se tia Emiliana interdita o desejo de compreensão expresso pela sobrinha, o casarão, que vive através de seus mortos, estende sobre Maria Santa a sua influência, controlando-a quando esta ameaça sair do pesadelo e se perguntar pela realidade que queda sob sua superfície, como um autômato a serviço da ordem interditora. Essa afirmação é corroborada pelo estudo da função desempenhada pelos umbrais da casa, associados à noção de *limiar*, analisada como cronotopo por Mikhail Bakhtin e que comportará aqui duas de suas modulações principais.

3.4. COMO UM COFRE: O CASARÃO E O VAMPIRO

*“Vai-se a rótula crivando
como a renda consumida
de um vestido funerário.
E ruindo se vai a porta.
Só a chuva monorrítmica
sobre a noite, sobre a história*

⁶⁷ PENNA, 1958, p. 56 (grifos do autor).

goteja. Morrem as casas.”

Carlos Drummond de Andrade, *A morte das casas de Ouro Preto*

Ao longo do segundo tópico deste capítulo, no qual se procurou analisar o modo pelo qual o animismo da natureza mantém o pesadelo em sua relação tensa com a cidade e seus edifícios, o casarão, espaço no qual se passa quase a totalidade do romance, manteve-se mudo. Manteve-se mudo porque este espaço tem vontade própria na fatura romanesca e só se revelaria após o esclarecimento do caráter dúbio das criaturas que o habitam: fantasmas, duplos, autômatos. Pelas forças que move em sua atmosfera sombria, merecia ele seção própria. O seu gigantismo atrofia a vida de seus moradores: Maria Santa sente-se presa como onça em uma jaula; o narrador sente o círculo mágico cingindo-o cada vez mais, aprisionando-o em sonho sufocante; a Viajante procura lhe fazer frente, abrindo portas e janelas que revelam suas sombras. Em última instância, o casarão não é um abrigo:

“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.

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 outra posição, e tudo se imobilizara em torno dela [Maria Santa], prolongando, indefinidamente, as vidas indecisas, obscuras, indiferentes, que os tinham formado e arrumado, e para os quais ela era uma estranha distraída, que se deixara ficar entre eles”⁶⁸.

O enorme casarão não desempenha sua função de casa: envolto pela natureza que o quer transformar em ruína, imergindo-o nas camadas do pesadelo, o casarão busca se lhe opor, não para desfazer o pesadelo, mas para ocultá-lo sob a ordem que o construiu. Em sua oposição, adapta-se ao cenário montanhoso natural que lhe acentua o isolamento: feito para abrigar os homens da natureza, em seu entrelaço com esta, faz nascer o pesadelo no qual pairam as subjetividades fraturadas pela relação da ordem patriarcal com o presente vingativo da natureza. Não é um abrigo, mas um teatro de marionetes do qual é, senão o titereiro, as cordas que movem seus bonecos. Por isso Maria Santa não se sente dona, nem legítima moradora do casarão, mas uma estranha,

⁶⁸ PENNA, 1958, p. 17.

ali alojada não se sabe por quê. O mesmo se pode dizer do narrador: a inaptidão da casa como casa, como local de abrigo e segurança, torna-a um lugar estranho, estranhamento que marca a escrita do diário⁶⁹. Curioso observar que a casa, “enorme e fechada como um cofre”⁷⁰, associa-se ao próprio gênero emulado pelo romance, o diário, gênero do segredo, do que não se conta diretamente a outros:

“A narrativa corneliana está cheia de cofres dos quais nunca se tem o segredo – nem o de abertura nem o de conteúdo. *Fronteira*, o primeiro romance, por exemplo, é um diário, o gênero por excelência da simulação do segredo”⁷¹.

Desse modo, há uma sutil correspondência entre a casa e o livro: no primeiro capítulo, a análise se deteve nos limiares do livro: a indicação genérica constante na capa, a inscrição “Do Diário” que precede o primeiro capítulo e a ironia do “Epílogo” que estabelecem o jogo inerente à ficção do manuscrito; nestas últimas páginas, os limiares da casa, seus umbrais internos e externos, que compactuam e corrigem os desvios à ordem patriarcal no primeiro caso (umbrais internos), e, no segundo (umbrais externos), indiciam a força desta ordem no interior do casarão que, se não é apagada na cidade, também ela em correlação constante com a natureza, perde pelo menos muito de sua força. A casa é fechada como um cofre: oculta as relações reais da vida cotidiana de seus moradores, oculta o passado dos vivos e de seus antepassados, ao mesmo tempo em que os sugerem em um quadro pregado à parede, em uma caixinha de música, a coleção de insetos espetados pela Marquesa de Pantanal, as alianças que Maria Santa não sabe se a ela pertencem, em seu mobiliário e em suas portas rangentes; o diário, gênero simulador do segredo, também guarda para si uma intimidade que não se quer divulgada, mas que, de certo modo, anseia sua revelação. Em alguma medida, a relação entre a casa e o livro assinala a difícil reconstituição da memória daquele que escreve o diário. O casarão é arquivo dos mortos, inventário de um passado que o narrador aparentemente desconhece ou não consegue estabelecer seu nexos, perdendo-se entre as relações sugeridas pelos itens arquivados. O caráter desta relação, apesar de distinta,

⁶⁹ Em artigo escrito sobre Peter Handke, Myriam Ávila faz uma afirmação que poderia ser reiterada a respeito das casas dos romances cornelianos: “Está-se em casa como no hotel; o estranhamento é inevitável. A escrita que ali se produz é marcada pela cisão entre o indivíduo e seu entorno”. In: ÁVILA, Myriam. A casa desabitada: A narrativa no fim do milênio. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 5, out. 1997, p. 147. Cisão esta que, seja pela corrosão apontada por Costa Lima, seja pelos quiasmos inerentes à ficção do autor, vem acompanhada de certa carga afetiva.

⁷⁰ PENNA, 1958, p. 61.

⁷¹ SANTOS, Josalba. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p. 194 (tese de doutorado).

uma vez tratar-se da casa reconstruída no Engenho Novo com o propósito de refazer a de Matacalos, não está muito distante daquele que Abel Barros Baptista julga haver entre Dom Casmurro e sua casa: “a casa que guarda e grava, suporte material, arquivo e veículo, meio de transporte num trânsito em que o sujeito se perde numa rede de digressões que o desapropriam da memória de si mesmo”⁷². No caso de *Fronteira*, a desapropriação da memória é feita de maneira intencional pela casa imbuída do animismo que constitui o próprio romance. Um de seus traços, como se passará a ver, é surpreendido no cronotopo do limiar, em suas duas modulações já referidas⁷³.

Em *Fronteira*, é sintomática a relação de oposição entre interior e exterior, tomando como referência o casarão onde se passa a estória. Em inúmeras passagens o interior é caracterizado como uma atmosfera sombria, opressora e fechada⁷⁴. Por outro lado, os “caminhos que conduzem à porta e à janela”⁷⁵, são índices da presença da luz, da alegria e da renovação (cura)⁷⁶, se tivermos a casa como referencial, uma vez que, mesmo pela cidade, nota-se o pesadelo em sua decadência, em seus edifícios em ruínas, na natureza que a castiga. As portas e janelas do casarão funcionam, em primeira instância, como *fronteiras* entre esses dois mundos, quer como possibilidade de fuga da opressão do interior, quer como meio pelo qual a luz de fora penetra esse interior, revelando suas formas⁷⁷. Trata-se do cronotopo do limiar que, em conjunto com outros locais simbólicos, assume o significado de ponto em que se dá “a crise, a mudança radical, a reviravolta inesperada do destino, onde se tomam as decisões, ultrapassa-se o limite proibido, renova-se ou morre”⁷⁸. Em Cornélio Penna, o limiar adquire ainda

⁷² BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 507.

⁷³ Em “Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance”, Bakhtin entende esta categoria como a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura”, categoria conteudístico-formal que possui como núcleo “a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo”. Ou seja, tempo e espaço configuram-se interligados na obra literária. Cf. BAKHTIN, Mikhail. *Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance*. In: *Questões de Literatura e de Estética*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 6ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 211.

⁷⁴ Por motivo de economia textual, limitamo-nos a indicar os capítulos nos quais se encontram as mais representativas de tais características: Cf. Caps. VII, XXXIII, XXXV, XXXVII, XXXVIII, LXIV, LXXII (PENNA, 1958).

⁷⁵ PENNA, 1958, p. 12

⁷⁶ Pelo mesmo motivo referido na nota anterior, apenas indicamos os capítulos nos quais se encontram as passagens mais significativas: Cf. Caps. II, III, XIV, XVII, XXXVIII, LXXXII (PENNA, 1958).

⁷⁷ Exemplo deste caractere é a função contrastante exercida pela personagem da viajante em relação à atmosfera interna em que habitam os personagens principais (o narrador, Maria Santa e Tia Emiliana), já observada por Luís Bueno (BUENO, 2006, p. 537). Ao entrar no casarão e inundar a sala com uma faixa deslumbrante de luz, a viajante torna explícita a atmosfera interna, revelando o sentimento no qual se sustenta: “– Está alguém aqui? Que diabo, por que não abrem as janelas? Isto parece a casa do remorso!” (PENNA, 1958, p. 75).

⁷⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b, p. 196. Convém lembrar que o grupo de escritores no qual se inscreve

outro sentido: funciona como local que torna possível o conhecimento interdito pela ordem patriarcal presente através de Tia Emiliana. A “velha senhora” recebe encomendas secretas durante a noite, mas o narrador as vê, pois estava à janela de seu quarto ⁷⁹. Ainda à janela, o narrador observa a “consulta” de Tia Emiliana, e é sob seu limiar que se dá a estranha conversa na qual se aludirá ao aparecimento da viajante ⁸⁰; a própria viajante é uma personagem do limiar: “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” ⁸¹, daí revelar o remorso que preenche a atmosfera do casarão e as manobras de Tia Emiliana. Estes exemplos ilustrativos da função de possibilidade de conhecimento desempenhada pelo limiar ganham maior força uma vez que a instância interditora percebe esta função e procura anulá-la, correndo ferrolhos e trancas, “quase inutilizados pela ferrugem de longos anos de desuso”, em “suas rondas noturnas, quando procurava assim nos emparedar no enorme casarão” ⁸². Se o cronotopo do limiar funciona dessa forma na relação interior > exterior – e, no caso da viajante, exterior > interior –, o limiar representado pelas portas internas desempenha ainda outra função, associada ao “círculo mágico” que parece envolver e criar a atmosfera do casarão. A função de conhecimento permanece, mas outra se lhe associa. O limiar, aqui, atua como espécie de fonte de energia para a interdição, umbral mágico que restitui a força ao tipo vampiresco, ainda débil em *Frenteira*, mas que encontrará sua consolidação em *A menina morta* ⁸³. Como a decadência em *Frenteira* é mais acentuada, dado o recuo cronológico que se observa na ficção corneliana, recuando, proporcionalmente aos romances publicados, da pequena cidade de *Frenteira* até à fazenda autônoma do último romance, o que constitui o “trajeto na memória” que é a

Cornélio Penna tem em Dostoiévski importante referência, o que justifica as personagens “subterrâneas” de suas obras e, portanto, a aproximação que empreendemos aqui (Cf. ALMEIDA, T. *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa*. São Paulo: Edusp, 2009.). Luiz Costa Lima divide as linguagens do Modernismo em três espaços principais: mimético, parodístico, da paráfrase e do subsolo. Cornélio Penna estaria contido no último espaço, “grosseiramente correspondente ao que tem sido chamado romance psicológico e/ou de angústia religiosa”. A este espaço pertenceriam, além de Cornélio, Guimarães Rosa, Monteiro Lobato, Ciro dos Anjos, Lúcio Cardoso, prolongando-se “em certo Autran Dourado”. In: LIMA, Luiz Costa. *Ficção: As linguagens do Modernismo*. In: *O Modernismo*. (Coord. e Org. Affonso Ávila). São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 71.

⁷⁹ PENNA, 1958, p. 49.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁸¹ *Ibid.*, p. 73.

⁸² *Ibid.*, p. 113.

⁸³ Em *A Menina Morta*, os vampiros (Comendador e menina morta, esta como metáfora legalizadora do vampiro) são “mortos que se nutrem do sangue dos vivos, que ‘contaminam’ os vivos, fazendo-os ou futuros vampiros [...] ou permanente pasto de vampiros” (LIMA, 2008, pp. 164 – 165). São aqueles que de alguma forma exercem ou legitimam a ordem patriarcal.

ficção do autor ⁸⁴, o vampiro, aqui, não possui pasto suficiente para manter suas forças. Sua necessidade de energia é suprida pela atmosfera que cria no casarão, elegendo como campo mágico de força os umbrais internos ⁸⁵. Tia Emiliana é o protótipo do vampiro que se consolidará com o Comendador, em *A menina morta*. O próprio narrador o indica:

“– Tia Emiliana vai para a gaveta – disse eu, repetindo um velho gracejo, porque me parecia que a pobre senhora não se deitava em sua cama, à noite, como toda a gente, mas era guardada por qualquer fada má, no gavetão da cômoda ventrada de seu quarto, com saquinhos de alcanfor e de ervas em torno” ⁸⁶.

Maria Santa, se de certa forma vinculada, também como protótipo, ao modo fantasmal ⁸⁷, apresenta nuances de aproximação com o vampiresco, afinal, o fantasma é candidato a vampiro ⁸⁸. Isolando ambas as personagens, Tia Emiliana e Maria Santa, percebe-se que os umbrais das portas interiores atuam como fornecedores de energia no primeiro caso e como aproximação corretiva ao modo vampiresco no segundo. Em um dos raros momentos nos quais Tia Emiliana dá sinais de fraqueza é ao umbral da porta de seu quarto que recorre:

“(...) vi Tia Emiliana que saía do seu [quarto], e fechava a porta, parava, depois, bruscamente, e se encostava ao umbral, como se lhe faltassem as forças em um deslumbramento. [...] Por fim, ela conseguiu dominar-se, sua fisionomia tomou, com esforço, a expressão habitual de severa compostura (...)” ⁸⁹.

Em conjunto com a situação de Maria Santa em relação aos limiares internos, a hipótese ganha novo vigor. Após buscar uma aproximação com o narrador, na qual se insinua a presença da sexualidade, como quem deseja ‘salvar-se’ – sentido que em seguida é revertido para ‘perder-se’ –, Maria Santa “caminhou como um autômato para a porta, onde parou, e, antes de sair, acrescentou, sem me olhar, sem se volver: –

⁸⁴ LIMA, 2008, p. 86

⁸⁵ Como índice contrastante, observa-se a função curativa do sol para os não vampiros: Cf. Caps. XVII, XL, LXXXII (PENNA, 1958).

⁸⁶ PENNA, 1958, p. 49.

⁸⁷ Segundo Costa Lima, é em *A menina morta* que esse modo, mais uma vez, tornar-se-á pleno. Os traços característicos desse modo em sua forma plena são, sinteticamente: “a) impressão de não-presença, b) modo assumido como decorrência da interdição, c) possuidor de leveza, d) assumido por personagens socialmente do alto e não pertencentes ao masculino” (LIMA, 2008, p. 141).

⁸⁸ *Ibid.*, p. 165.

⁸⁹ PENNA, 1958, p. 137.

Salvação ou perdição, estou certa de que te maldigo, de todo o meu coração”⁹⁰. O limiar, como um campo magnético, atrai a personagem que buscava a aproximação com o outro, evitando a transgressão do interdito e realocando-a como porta-voz da interdição. Ainda outra passagem o indica. No primeiro dia da Semana Santa, quando se inicia a convalescença de Maria, o narrador abre a porta do quarto desta e, ao vê-lo, Maria se comove extraordinariamente, indo ao seu encontro. Ela, no entanto, para na porta: “(...) quis tirá-la da porta, onde parara um momento, como para reunir de novo toda a sua energia (...). Mas não pode dar um passo, e vi que qualquer coisa já partira dela, para sempre...”⁹¹. Ao permanecer sob o umbral, Maria Santa se converte novamente em porta-voz da interdição, pois agora passa a repelir sua companhia, murmurando com voz “quase humana”: “Você não... você não...”. Nota-se, portanto, a função do limiar interno para as duas personagens, Emiliana e Maria, vampiro e fantasma candidato a vampiro, como ponto no qual a casa concede energia ao interditor e acentua a interdição naquela que dela se desvia, automatizando-a.

A análise do cronotopo do limiar em *Fronteira* tem em vista ressaltar aquilo que aparece na forma exatamente por estar subjacente ao conteúdo, pois os conflitos que aparecem sedimentados nela não têm outra origem senão a conjuntura de dado contexto social. Os “caminhos que conduzem à porta e à janela” são vedados pela ordem interditora patriarcal, de modo que desponta o desejo de fuga que assola constantemente o narrador deste romance, como única possibilidade de evasão desta objetividade reificada e das subjetividades alienadas que a compõem, inclusive a sua. Ao anular a afetação da *vis motrix* referida pelo amante da titerearia no ensaio de Kleist, *Sobre o teatro de marionetes*, Maria Santa se converte em um autômato que duplica seus antepassados e se movimenta favoravelmente à própria ordem que a aprisiona. A estranheza que sentem o Juiz e o narrador a respeito do olhar de Maria Santa, que assume momentânea similaridade com o de sua avó, Dona Maria Rosa, ressalta aquela disposição do “estranho” analisada por Freud na qual o elemento que amedronta pode mostrar-se como algo reprimido que retorna⁹². O que retorna em *Fronteira* é a ordem dos antepassados que, valendo-se do corpo de Maria Santa, perpetuam sua presença interditora.

⁹⁰ Ibid., pp. 101 – 102.

⁹¹ Ibid., p. 125.

⁹² Cf. FREUD, Sigmund. O “estranho”. In: *Obras completas* (Edição Standard Brasileira, v. XVII). Rio de Janeiro: Imago, 1986, p. 258.

A caixinha na qual jazem os insetos espetados pela Marquesa de Pantanal é análoga à cena final do romance na qual Maria, já às portas da morte, é espetada pelos visitantes que aguardam o seu esperado milagre ⁹³. O próprio narrador que, ao ter sua ação não gratuitamente facilitada por tia Emiliana, relaciona-se sexualmente com o semicadáver de Maria Santa, espeta-a, simbolicamente, repetindo em seu ato os movimentos da Marquesa que espetara os insetos e o dos visitantes que visam conservar seus alfinetes como relíquias da santa. Está em jogo aqui um movimento de deliberada suspensão da ordem interditora com a flagrante finalidade de conservar a sua própria vigência. Tornar crível a santidade de Maria para a comunidade e permitir que guardem suas relíquias é engendrar um mito que, através do culto de Maria, cultua a ordem por ele responsável. Quanto ao contato sexual entre o narrador e o semicadáver de Maria Santa, convém lembrar que, tendo Emiliana e suas mucamas preparado o quarto e os trajes da "santa", e a própria Emiliana pedido ao narrador que velasse por ela durante a noite, garantindo expressamente que ninguém perturbaria o "sossego sagrado" do quarto, o narrador percebe que os laços que prendiam a túnica de Maria aos ombros estavam desatados e deixavam entrever o seu corpo, caindo com "surpreendente facilidade" ao toque de seus dedos ⁹⁴. Emiliana, tendo preparado a túnica de Maria, pedido ao narrador que a velasse e garantido que ninguém o perturbaria, parece permitir e mesmo facilitar o contato que tanto interceptara. Mas não se trata de um inesperado descuido da ordem interditora. Ao ser encontrado sem sentidos na manhã seguinte pela velha senhora, esta o transporta, sozinha, até o seu quarto, chaveando a porta por fora: o narrador tem certeza que os papéis que lhe foram confiados pelo Juiz, e aos quais havia resistido à leitura, já não mais estariam em seu lugar ⁹⁵. Se tais papéis revelavam algo sobre o passado violento da família não se pode saber, uma vez que tia Emiliana, também usando o corpo de Maria como um boneco, conservou mais uma vez a ordem patriarcal que representa, mantendo-os em seu poder e assim anulando a ameaça que constituem.

Assim, dá o círculo mais uma volta, dilatando sua circunferência ao longo da história brasileira, reiterando a alienação daqueles que cinge. A escravidão que sustentava a ordem patriarcal é abolida, mas o círculo traçado por essa ordem

⁹³ Em sua tese de doutorado, André Rodrigues reconheceu esta analogia. Cf. RODRIGUES, André. *Fraturnas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*. São Paulo: USP, 2006, pp. 47 – 48 (tese).

⁹⁴ PENNA, 1958, p. 142.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 148.

permanece, indicando, por sua vez, “a permanência de um pesadelo, que nenhum outro prosador brasileiro formulou melhor”⁹⁶. Os personagens de *Fronteira* vivem esse pesadelo, onde só o passado aparece, combustível único para todo o presente. A manobra de Emiliana indica sua progressão, mantida a qualquer preço. Estaríamos fadados a permanecer em seus complexos limites? Segundo Luís Bueno, a obra de Cornélio Penna teria um caráter libertário evidente por meio da “constatação clara de que a opressão desgraça a vida não só do oprimido como também do opressor”⁹⁷. Pelo menos em *Fronteira*, para que o opressor adentre a dimensão desgraçada de sua própria vida, é necessário que o oprimido o confronte. Justamente no mesmo capítulo em que chega a Viajante, aquela que revelará a falsidade do tesouro de Emiliana e contrastará com as sombras do casarão, o narrador, salvo engano pela única vez, confronta a velha senhora de forma aberta e direta, tendo esta dito que alguém a pretendia enganar:

“ – Mas quem pretende enganá-la – disse eu, querendo quebrar aquele mau encantamento – eu não posso enganar a ninguém, e Maria é Santa, como a Senhora faz crer aos seus amigos e clientes...

E fiquei à espera de que a velha Senhora, de novo, desse um salto em sua cadeirinha baixa, e respondesse violentamente à minha observação, para deixar explodir a cólera que se acumulava lentamente nela.

Mas não foi isso o que aconteceu. Tornou-se muito pálida, as suas rugas formaram um desenho nítido, e os seus lábios ressequidos e murchos tremeram, como os das crianças que são repreendidas com injusta severidade. E, pelas lágrimas que lhe caíram pelos dedos, percebi que chorava, mas chorava sem raiva, sem orgulho, num abandono que nunca lhe vira”⁹⁸.

O opressor ameaça desabar, não suporta o conflito aberto, sem as meias palavras, as frases entrecortadas que inviabilizam a comunicação e mantêm a interdição. Quando o oprimido não se subordina ao seu discurso, quando não se cala em convivência com ele, o opressor se envergonha, fere-se, e nesta pequena fissura dá espaço para a revogação de sua ordem. Em *Fronteira*, o véu entre sujeito e mundo não é peremptoriamente levantado, as palavras derradeiras do último capítulo invocando novamente o torpor do onírico num perfil vago de Emiliana, “que se apagava lentamente, lentamente...”⁹⁹. Por mais que a representante da ordem interditora se apague, a permanência do círculo por ela engendrado continua, pois com exceção da cena citada acima, não há o confronto direto entre oprimido e opressor. Cornélio Penna, diferentemente de autores que apregoaram nossa “belíssima” abolição – não

⁹⁶ LIMA, 2005, p. 208.

⁹⁷ BUENO, 2006, p. 535.

⁹⁸ PENNA, 1958, p. 72.

⁹⁹ Ibid., p. 164.

gratuitamente foram estes os moldes conservados para capítulos finais das novelas televisivas de época –, vem nos lembrar do horror que continua a circunscrever essa liberdade, sem inventar mitológicos paliativos a ele. A ficção corneliana não constrói um mundo harmônico, mas representa, em sua singularidade, a opressão constitutiva da sociedade brasileira. Nesta representação, sutilmente indica um caminho, do qual talvez agora, em 2014, novamente nos aproximamos. Que este nosso caminho também não se apague lentamente, lentamente...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar este trabalho pela apreciação da ficção do manuscrito em *Fronteira*, pudemos orientar a pesquisa pelo protocolo de leitura que esta ficção estabelece: a presunção de se tratar de um manuscrito confiado ao compilador do “Epílogo” incide sobre a necessidade de considerar tal presunção ao longo da leitura do romance. Deste modo, fazia-se imperativo, pelo viés de leitura acionado ao longo do primeiro capítulo, que nos detivéssemos no gênero diarístico emulado pelo romance. Recobrar a atenção para o simulacro do diário acabou por apontar, não apenas o esfacelamento do sujeito, de resto já muito analisado por vários críticos da obra de Cornélio Penna, mas o modo pelo qual este sujeito vê o mundo que o circunscreve. Através de sua perspectiva singular, o diarista compõe ao longo de suas páginas uma visão ao mesmo tempo onírica e infernal, associando o presente a um pesadelo que cinge os vivos e os transformam em espectros do passado. A análise das fronteiras, dos limiares do livro, dos gêneros textuais e da narrativa procurou percorrer as voltas do círculo mágico que nos faz cativos de um pesadelo ao qual os escritores latino-americanos souberam ser sensíveis do México ao Cone Sul da América, pesadelo sustentado pelo paradoxo entre o desenvolvimento econômico e tecnológico moderno e a manutenção de uma ordem social arcaica e patriarcal.

Focar a leitura em *Fronteira*, evitando recorrer aos demais romances, principalmente a *A menina morta*, foi de uma importância crucial para pelo menos tentar esmiuçar algumas de suas frestas obsessivamente mudas. O peso de *A menina morta* decerto esmagaria a dissertação, e *Fronteira* era o objeto de estudo privilegiado, não apenas por ter uma fortuna crítica menor que a do último romance publicado por Cornélio Penna, mas pela dificuldade de se compreender vários de seus momentos por uma lógica cartesiana que procurasse conectá-los. Mas esta escolha, inversa a de um dos críticos do autor, proporcionou o levantamento de alguns pontos interessantes tanto do ponto de vista do trabalho que ora termina, quanto do de um possível desenvolvimento posterior, este sim, estendido, se não a todos os romances, decerto a *A menina morta*. Estes pontos não foram contundentemente esclarecidos – tampouco era esta nossa intenção, visto que tal procedimento contrariaria aquela estranha aritmética da qual se vale o autor –, mas mostrou-se possível levantar hipóteses que nos parecem, até o momento, acertadas: a relevância conferida ao desempenho da emulação do diário pelo romance nos permitiu perceber, por exemplo, que a Viajante, personagem misteriosa que aparece sem maiores explicações, assim se inscreve na narrativa talvez não por um “cochilo” do autor ou por alguma predisposição sua a inserir elementos misteriosos no

enredo, ou ainda por ser uma figura que apenas passa para contrastar com aqueles que ficam, mas pelo próprio gênero que o autor emula pelo romance. Não é uma afirmação categórica, mas uma possibilidade que se soma às outras. Pouparemos o leitor que nos acompanhou até aqui da sumarização ponto a ponto daquilo que já leu, seria tarefa fastidiosa tanto para quem escreve quanto para quem o lê. Apenas uma última questão será ainda – brevemente – mencionada: a dimensão do pesadelo.

Esta perspectiva que vimos se enunciar pelo narrador de *Fronteira* não é intrínseca apenas a este romance: este ambiente, atmosfera, dimensão – a precisar –, faz-se presente em todos os romances publicados por Cornélio Penna. Vale repetir que as duas primeiras abordagens de maior fôlego feitas sobre a ficção do autor de *A menina morta*, a de Luiz Costa Lima e a de Wander Melo Miranda, salientavam já esta característica. Costa Lima, ao referir-se ao pesadelo da permanência de um quadro histórico explorado em sua mobilidade, aproxima Cornélio Penna de Willian Faulkner, com alguma restrição, e de Juan Rulfo, sem qualquer ressalva. Melo Miranda, por sua vez, faz uma leitura de *A menina morta*, em sua dissertação de mestrado, na qual tece uma cuidadosa relação entre este pesadelo da história e a teatralização presente no último romance publicado por Penna: imersos à encenação invertida como real, os personagens são acometidos por um histrionismo que lhes põe em crise a identidade. Considerando a imbricação entre o pesadelo e a teatralização, talvez se mostre profícua uma futura hipótese de trabalho que parta desta experiência singular que foi a colonização da América, em especial a da América Latina, representada por romances que tragam em sua fatura o pesadelo de um mundo colonizado e o histrionismo na constituição problemática de nossa individualidade enquanto pertencentes a uma cultura mestiça que em sua história teve na Europa, no colonizador, o contraponto “ideal” a ser alcançado. Aos poucos, talvez se erigisse uma cartografia literária na qual, ao lado de Rulfo, Onetti, Asturias ou García Marquez, a obra de Cornélio Penna figurasse como um dos muitos e distintos sulcos do mapa do pesadelo latino-americano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Do autor:

PENNA, Cornélio. “Fronteira”. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

_____. Estória alegre. In: *EdContos – 1*. Rio de Janeiro: EdInova, 1968, pp. 15 - 17.

_____. Itabira, thesouro fechado de homens e mulheres. In: *Lanterna Verde: Boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira*. Rio de Janeiro, v. 2, pp. 88 – 90, fev. 1935.

Entrevistas:

CONDÉ, João. Cornélio Penna faz uma série de confissões. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, pp. XLVI – LII.

IVO, Ledo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: *Romances Completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, pp. LIII – LVIII.

Sobre o autor:

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: INL, 1972.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. O coração ferido do homem. *Minas Gerais – Suplemento Literário*, Belo Horizonte, s.d., p. 7, Seção Roda Gigante.

ATHAÍDE, Tristão de. Nota preliminar. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, pp. 3 – 5.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1994, pp. 415 – 417.

BUENO, Luís. Cornélio Penna. In: *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CORREIO DA MANHÃ. “Fronteira”, de Cornélio Penna. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1935, “Leituras de domingo”, p. 7.

CUNHA, Fausto. A dimensão onírica. In: *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, pp. 51 - 55.

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

EULÁLIO, Alexandre. Os dois mundos de Cornélio Penna. In: *Literatura & artes plásticas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989, pp. 15 – 31.

LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. 2ª rev. e mod. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Sob as trevas da melancolia: o patriarcado em *A menina morta*. In: *A aguarrás do tempo: Estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, pp. 239 – 283.

_____. Ficção: As linguagens do Modernismo. In: *O Modernismo*. (Coord. e Org. Affonso Ávila). São Paulo: Perspectiva, 1975, pp. 69 – 86.

LINHARES, Temístocles. O drama interior. In: *História crítica do romance brasileiro*. V. 3. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, pp. 35 – 71.

MIRANDA, Wander Melo. *A menina morta: a insuportável comédia*. Belo Horizonte: UFMG, 1979 (dissertação).

_____. Posfácio. In: PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997, pp. 472 – 482.

MONTENEGRO, Olívio. Cornélio Penna. In: *O romance brasileiro*. 2ª Ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, pp. 232 – 234.

RODRIGUES, André. *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*. São Paulo: USP, 2006 (tese).

RUFINONI, Simone. *Favor e melancolia: estudo sobre A menina morta, de Cornélio Penna*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2010

SANTOS, Josalba. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: UFMG, 2004 (tese).

Referências literárias:

AMADO, Jorge. *Cacau*. 47ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ANDRADE, C. Drummond de. *Passeios na ilha*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

_____. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Confidência do itabirano. In: *Antologia poética*. 41^a Ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 46.

ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2001.

BORGES, Jorge Luis. As ruínas circulares. In: *Ficções*. 6^a Ed. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1995, pp. 64 – 70.

CORTÁZAR, Julio. Tablero de dirección. In: *Rayuela*. 2^a Ed. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A, 2011.

FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Leonardo César Lack. São Paulo: Abril, 2010.

KLEIST, Heinrich von. *A Marquesa de O...; O terramoto no Chile*. Trad. José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona, 1986.

_____. *Sobre o teatro de marionetes*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

LACLOS, Choderlos de. *As relações perigosas*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

PESSOA, Fernando. “Apontamento”. In: *Ficções do interlúdio/4: poesias de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 133.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou a nova Heloísa*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

STRINDBERG, August. *Inferno*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Hedra, 2010.

Referências gerais:

ALMEIDA, Teresa. *Lúcio Cardoso e Julien Green: transgressão e culpa*. São Paulo: Edusp, 2009.

ANGELET, Christian. Le topos du manuscrit trouvé: considérations historiques et typologiques. In: *Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain; Paris: Éditions Peeters, 1999, pp. XXXI – LIV.

ARGAN, Giulio. *Arte moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann; Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996 (Os pensadores).

ÁVILA, Myriam. A casa desabitada: A narrativa no fim do milênio. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, v. 5, pp. 145 – 153, out. 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Vários tradutores. 6ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010b.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias: Solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003b.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 270 – 278.

BLUMENBERG, Hans. “‘Imitação da natureza’: contribuição à pré-história da ideia do homem criador”. In: *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, pp. 87 – 135.

BOCHENEK-FRANCZAKOWA, Regina. Le topos du manuscrit confie dans le récit de la Révolution. In: *Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain; Paris: Éditions Peeters, 1999, pp. 237 – 244.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. 7ª ed. São Paulo: Globo, 1996.

BORGES, Jorge Luís. Sobre os sonhos. In: *Sobre os sonhos e outros diálogos*. Trad. John Lionel O’Kuinghtons Rodríguez. São Paulo: Hedra, 2009, pp. 156 – 163

_____. O pesadelo. In: *Borges, oral & Sete noites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 104 – 122.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 4ª ed. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, pp. 261-288.

BUENO, Luís. Divisão e unidade no romance de 30. In: *Literatura brasileira: 1930*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, pp. 16 – 37.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. V. 2. 3ª Ed. São Paulo: Martins, 1969.

_____. A Revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 180 – 198.

CARDOSO, Lúcio. *Diário completo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

COMPANHIA VALE DO RIO DOCE. Companhia Vale do Rio Doce: 50 anos de história. Rio de Janeiro: CVRD, 1992.

CUNHA, Fausto. Aproximações estéticas do onírico. In: *Aproximações estéticas do onírico: estudos sobre a expressão poética*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967, pp. 11 - 62.

DERRIDA, Jacques. Assinatura. Acontecimento. Contexto. In: *Limited Inc*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1991, pp. 11 – 37.

DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. 3ª ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

DUTRA, Eliana. *O ardil totalitário*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6ª Ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FIGUEIREDO, Virgínia. Isso é um cachimbo. *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, pp. 442 - 457.

FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

FREUD, Sigmund. Elaboração secundária. In: *Interpretação de sonhos*, v. 5. Trad. Jayme Salomão; Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1972, pp. 522 - 542.

FREUD, Sigmund. Animismo, magia e onipotência do pensamento. In: *Totem e tabu*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013, pp. 73 - 100.

FREUD, Sigmund. O “estranho”. In: *Obras completas* (Edição Standard Brasileira, v. XVII). Rio de Janeiro: Imago, 1986, pp. 237 – 269.

GARDAIR, Jean-Michel. *Pirandello: fantasmes et logique du double*. Paris: Librairie Larousse, 1972.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê, 2009.

_____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GIVONE, Sérgio. Dizer as emoções: A construção da interioridade no romance moderno. In: *O Romance, 1: A cultura do romance*. Org. Franco Moretti. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 459 – 478.

GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. 16ª Ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Especial Kleist por H. U. Gumbrecht. Floema. Ano IV, n. 4A. Vitória da Conquista: Edições UESB, out. 2008.

GUSDORF, Georges. *Lignes de vie 1: Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob, 1991.

HALLYN, Fernand. Le fictif, le vrai et le faux. In: *Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain; Paris: Éditions Peeters, 1999, pp. 489 – 506.

HERMAN, Jan. Manuscrits trouvés à Saragosse, c'est-à-dire nulle part. In: *Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain; Paris: Éditions Peeters, 1999, pp. IX – XXX.

KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

_____. Estética e ideologia: o Modernismo em 30. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004, pp. 55 – 71.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Documento e nacionalidade no Brasil. In: *Trilogia do controle*. 3ª Ed. rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, pp. 422 – 437.

_____. Carlos Drummond de Andrade: memória e ficção. In: *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981, pp. 159 - 175.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MENDILOW, Adam A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

NUEL, Martine. L'éditeur dans tous ses états. In: *In: Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain; Paris: Éditions Peeters, 1999, pp. 203 – 215.

PRADO JR., Caio. Mineração. In: *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 177 - 194.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 5ª Ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. São Paulo: L&PM, 1988.

SALINAS, Martín. *El fin del periodo artístico de Kleist* (circulação interna do Departamento de Letras da Universidade de Buenos Aires, Argentina).

SIMMEL, Georg. “Las ruínas”. In: *Cultura femenina y otros ensayos*. Trad. Eugenio Imaz; José R. Pérez Bances; M. G. Morente; Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente, 1934, pp. 209 – 220.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora de lugar. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6ª Ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, pp. 11 – 31.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

SPINOZA, Benedictus. *Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado político; Correspondência*. 3ª Ed. Trad. Marilena de Souza Chauí [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

VIEIRA, Luiz. *A medicalização da morte na cidade de Mariana: algumas questões para a história dos cemitérios no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte: UFMG, 2010 (dissertação).

VILLAÇA, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ZAMBRANO, María. Uma metáfora da esperança: as ruínas. *Sopro*. Desterro, v. 37, pp. 1 – 4, out. 2010.