

CRISTINA FRANCISCA DE CARVALHO PORTO

Cornélio Penna na *Fronteira* dos Estilos:
Da Criação Solitária ao Olhar da Crítica.



1910000985



CRISTINA FRANCISCA DE CARVALHO PORTO

**CORNÉLIO PENNA NA *FRONTEIRA* DOS ESTILOS:
DA CRIAÇÃO SOLITÁRIA AO OLHAR DA CRÍTICA.**



CRISTINA FRANCISCA DE CARVALHO PORTO

CORNÉLIO PENNA NA *FRONTEIRA* DOS ESTILOS:
DA CRIAÇÃO SOLITÁRIA AO OLHAR DA CRÍTICA.



T 985/01

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Orientador(a): Profa. Dra. Norma Wimmer.

Co-Orientador: Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues

São José do Rio Preto

- 2001 -



CRISTINA FRANCISCA DE CARVALHO PORTO

CORNÉLIO PENNA NA *FRONTEIRA* DOS ESTILOS:
DA CRIAÇÃO SOLITÁRIA AO OLHAR DA CRÍTICA.

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

Orientador(a)

2º Examinador

3º Examinador

São José do Rio Preto, de de 2001.



Aos meus pais

Pela minha existência.

Ao Valdecir

Companhia constante em minhas conquistas.

Ao Prof. Dr. Wilson Maurício Tadini

Pelo incentivo e apoio a todos os alunos deste instituto.
A sua intervenção devo uma oportunidade única de
crescimento; agradeço-lhe por grande parte do êxito
profissional que venho alcançando.



Agradecimentos

À Prof^a Dr^a Norma Wimmer pela excelente influência intelectual, pela orientação, pela compreensão e principalmente pela amizade;

Ao Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues pela orientação no início deste trabalho;

À Prof^a Dr^a Tieko Yamaguchi Miyazaki e ao Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes pela cooperação e pelas valiosas observações;

Aos professores Maria José Castagnetti Sombra e José de Carvalho Sombra pelo incentivo e colaboração em minha formação;

À Araguaia S. de Souza Roque, José Maria Rondão, Maria Cristina Parreira e Maria Paula V. Saes Martin, pela sincera amizade e pela colaboração na realização deste trabalho;

A todos os meus professores e amigos de graduação e pós-graduação;

Aos funcionários da biblioteca da UNESP;

Aos funcionários do Departamento de pós-graduação;

Ao CNPq;

e,

A minha família, por tudo.



SUMÁRIO

Introdução	7
I – Os leitores de Cornélio Penna	12
1.1. Textos da década de trinta a sessenta	13
1.2. Textos da década de setenta a noventa	49
II – Crítica Literária	89
2.1. Breve história da Crítica Literária e principais métodos	90
2.2. A posição crítica dos estudiosos de Cornélio Penna	123
III – Principais aspectos do romance <i>Fronteira</i>	135
3.1. Tempo – Espaço	136
3.1.1. O tempo e suas variações	136
3.1.2. A relação tempo-espço	146
3.1.3. O espaço em várias tonalidades	151
3.1.4. <i>Analepse</i> e <i>Prolepse</i>	156
3.1.5. Descrição e Imobilidade	160
3.2. Personagens - Visões	165
3.2.1. O <i>modo narrativo</i>	165
3.2.2. Personagens e funções	166
3.2.3. A <i>focalização</i>	174
3.2.4. O fantástico: breve introdução	181
IV – O estilo renovador de Cornélio Penna	190
V – Bibliografia	196



INTRODUÇÃO

Na época em que, na literatura brasileira, dominava o romance de assunto social e político, marcado pelo predomínio de temas tomados ao meio e por problemas sociais característicos como a seca nordestina e a situação sócio-político-econômica dela decorrente: o cangaço, o retirante, a quase escravização do pequeno pelos latifúndios, Cornélio Penna lança, em 1935, o romance *Fronteira*, que marcou uma reviravolta na ficção brasileira do momento. Aqui, o tema do homem com seus problemas interiores, sua angústia, suas meditações sobre o destino, a morte e o além, realizou-se acompanhando o regionalismo em voga.

A vida e obra do escritor são apresentadas de forma clara e sintetizada por Bosi:

Cornélio de Oliveira Penna – Petrópolis, 1896 – Rio, 1958. Passou a primeira infância em Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais, fonte constante de sugestões para o ambiente de seus romances. Cursou Direito em S. Paulo (1914-19), período em que faz jornalismo acadêmico e começa a pintar. Transferindo-se para o Rio, viveu como redator e ilustrador de *O Combate* e *O jornal*, e, desde 1927, como funcionário do Ministério da Justiça. Uma exposição de pintura realizada em 1928 abre-lhe as portas da Sociedade Brasileira de Belas-Artes, justamente quando o artista declara em público que não mais pintaria. De fato, a partir de 1930, dedicar-se-ia à elaboração da sua obra literária. Esteve ligado aos escritores católicos do Rio, Tristão de Ataíde, Lúcio Cardoso, Otávio de Faria...,



que logo reconheceram a originalidade da sua ficção. Obra: *Fronteira*, 1935; *Dois Romances de Nico Horta*, 1939; *Repouso*, 1948; *A Menina Morta*, 1954. (BOSI, 1994, p. 415)

Como principal foco de estudo escolhemos *Fronteira*, pois foi a partir deste romance que se iniciou, segundo o crítico Adonias Filho (1958), uma renovação na ficção brasileira.

Cornélio Penna é um dos romancistas brasileiros a focalizar a problemática do ser em sondagem extrema, e esta torna-se seu tema central: o autor envereda por tal território temático desafiando a revolução estética e mesmo lingüística tão característica da época em que surgiram produções de escritores como Jorge Amado (*Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936), *Capitães de Areia* (1937)), José Lins do Rego (*Menino do Engenho* (1932), *Doidinho* (1933)), Graciliano Ramos (*São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas Secas* (1938)), entre outros.

Tendências regionalistas, no entanto, não deixam de subsistir em *Fronteira*: a trama do romance se passa em Itabira, cidade em que o autor passou sua infância. Assim, deparamo-nos com freqüentes descrições de casarões de Minas Gerais e de todo o ambiente predominante dessa região. Também certo engajamento religioso e social percorre o romance, característica da sociedade brasileira da época. Cornélio Penna era denominado pelos críticos romancista católico: a religiosidade revela-se em sua obra pela constante "procura por Deus", marca mais forte de seus personagens; o social pode ser visto no relato da escravidão vivida pelos negros e na escravidão moral, imposta pela sociedade.



No entanto, é ao penetrar no âmbito do fantástico, da análise de crises de caráter existencial com tendências a reflexões metafísicas, que Cornélio Penna renova a literatura.

“Um romance introspectivo, psicológico, na linha interiorista de Machado de Assis e Raul Pompéia, denotando preocupações metafísicas” (Coutinho, s.d., p. 7): ao retomar esta linha Cornélio Penna reinicia uma tradição que parece ter sempre contrabalançado com a tendência, na ficção brasileira, do romance social. Neste sentido, segundo Afrânio Coutinho, ele se enquadraria na segunda fase do Modernismo, desenvolvida, conforme o crítico, entre os anos 1930 e 1945. Os temas, antes circunscritos de modo geral à ambiência brasileira, voltam-se neste período para o homem e seus problemas como ser individual ou social. Afrânio julga ser possível falar em “*fase de extensão* de campos (ou, em certa designação, *pós-modernismo*);...” (Idem, 1986, p. 44). Dividindo esta fase em duas tendências – uma social e territorial na qual o “quadro predomina sobre o homem” (seja o quadro rural, urbano ou suburbano) e outra, psicológica subjetivista, introspectiva e costumista – o crítico associa a obra de Cornélio Penna considerando o seu teor, à segunda:

a) Corrente social e territorial. O quadro predomina sobre o homem, seja o ambiente das zonas rurais, com os seus problemas geográficos e sociais (seca, cangaço, latifúndio etc.); seja o urbano e suburbano, a vida de classe média e do proletariado, as lutas de classes. Adota, de modo geral, a técnica realista e documental.

(...)

b) Corrente psicológica, subjetivista, introspectiva e costumista. Herdeira do Simbolismo e Impressionismo, ligada também ao Neo-espiritualismo e à

reação estética, desenvolve-se no sentido da indagação interior, acerca de problemas da alma, do destino, da consciência, da conduta, em que a personalidade humana é colocada em face de si mesma ou analisada nas suas reações aos outros homens. São problemas psicológicos, religiosos, morais, metafísicos, ao lado de problemas de convivência, que a preocupam. A ênfase é colocada na vida urbana, aliando-se a introspecção e a análise de costumes. Pertencem ao grupo: Cornélio Penna, Octávio de Faria, Lúcio Cardoso, José Geraldo Vieira, Jorge Lima, Lúcia Pereira, Josué Montello, Andrade Murici, Barreto Filho, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Fernando Sabino etc. (Ibidem, p. 275-7)

Associada a seu caráter intimista, a obra de Cornélio Penna não deixa de refletir um momento histórico: as personagens registram a decadência de seu tempo em confronto com o passado glorioso. Já em *Fronteira* tal constatação se torna possível pela descrição das minas de ouro abandonadas. Apesar de sua obra constituir, assim, o reflexo de um momento histórico importante para o país - a década de trinta - quando toda uma agitação política se processava, e, ainda, de centrar-se na existência do ser e sua condição enquanto cidadão, inserido em uma sociedade, o autor acabou caindo no quase esquecimento, sendo raramente lembrado. Foi possível, no entanto, situar, desde a publicação de *Fronteira*, na década de trinta, até a década de noventa, textos que abordaram a produção do autor no todo, ou algum romance em particular, com métodos críticos e enfoques variados.

No primeiro capítulo deste estudo fazemos uma exposição destes textos críticos, limitando-nos especificamente aos que se referem a *Fronteira*. Tal revisão, não se pretendendo exaustiva, excluirá aqueles textos que abordam os



demaís romances de Cornélio Penna: *Dois romances de Nico Horta*, *Repouso* e *A menina morta*. Isto não significa, é claro, que no presente estudo não sejam feitas alusões a eles. Rever a crítica sobre Cornélio Penna implica rever o percurso adotado por seus estudiosos; neste sentido, julgamos importante certa reflexão acerca das tendências por eles seguidas.

Tendo em vista ser o próprio termo “Crítica” ainda centro de muitas discussões e não haver uma definição única a seu respeito, acreditamos pertinente tecer algumas considerações prévias sobre Crítica Literária. Assim, no segundo capítulo de nosso estudo, fazemos um breve levantamento da história da crítica no Brasil e de algumas linhas críticas universais que, de alguma forma, deixaram marcas na crítica brasileira, e, por último, abordaremos o posicionamento dos críticos perante a obra de Cornélio Penna.

O terceiro capítulo é dedicado a uma tentativa de análise, sob a perspectiva teórica de Gérard Genette, do romance *Fronteira*. Por ela esperamos situar alguns dos elementos que fizeram com que este romance de Cornélio Penna fosse apontado como uma renovação na Literatura Brasileira.

Finalmente, por meio de uma breve reflexão sobre a década de trinta e sua produção literária, contrapomos considerações acerca do estilo de Cornélio Penna ao de outros escritores, tentando, compreender a razão pela qual sua obra renovadora ter ficado um tanto abafada na Literatura Brasileira.



I - OS LEITORES DE CORNÉLIO PENNA

Por meio da revisão da crítica a respeito de Cornélio Penna, esperamos salientar as principais características da obra corneliana, assim como refletir sobre a forma com que os críticos a abordaram, sobre o percurso por eles adotado; depois, procuramos tecer considerações acerca desses posicionamentos críticos e de seus resultados, com relação ao romance *Fronteira*.

Começamos por uma breve exposição de cada texto crítico, ressaltando aquilo que julgamos mais relevante.

É importante, antes de tudo, salientar que, considerando "crítica" como

Arte ou faculdade de examinar e/ou julgar as obras do espírito, em particular as de caráter literário ou artístico: ... A expressão da crítica, em geral por escrito, sob forma de análise, comentário ou apreciação teórica e/ou estética: ... (FERREIRA, 1999, p.),

incluímos neste estudo todo texto que de alguma forma aborda a obra de Cornélio Penna, sobretudo aqueles relacionados especificamente à *Fronteira*.

Dividimos o capítulo em duas partes, levando em consideração a década em que foram publicados os textos críticos e também o fato de a crítica literária predominante nas décadas de trinta, quarenta e cinquenta ter sido bem diferente



daquela da década de setenta em diante; após o período de transição da década de sessenta.

1.1. TEXTOS DA DÉCADA DE TRINTA A SESSENTA

Segundo Octávio de Faria (1936), por ocasião de seu lançamento, *Fronteira* foi confundido com a série de romances que sempre encontram quem os elogie e "ninguém que os ataque". O crítico, no entanto, parece continuar na mesma linha, uma vez que seu texto, de modo bastante enfático, valoriza o escritor:

Primeiro livro de um escritor, de um verdadeiro escritor, - de alguém que tem realmente alguma coisa a dizer – tinha de ser um livro de difícil penetração, de reticências invioláveis, de abismos abertos aos críticos – e esses, naturalmente, tomaram suas precauções... Livro especialmente invulgar, misterioso, tanto pela sua densidade psicológica, quanto pela cerração que lança sobre todos os caminhos habituais, pelo subjetivismo da forma narrativa adotada, tinha de assustar e fazer recuar, tinha de pôr os críticos de sobreaviso – e sobretudo de desorientar muito e enganar a todos os ingênuos... (FARIA, 1936, p. 314)

Desmentindo esse alinhamento, Faria já aponta a dificuldade que encontrariam os críticos com relação ao romance de Cornélio Penna. O autor

salienta a "raça" que o romance exprime, - ainda que o livro lhe pareça em um primeiro momento "um ensaio de romance", uma "novela de grande qualidade".

No parágrafo seguinte, no entanto, ele reconhece seu engano:

Relendo-o mais tarde, voltando depois sobre certos capítulos especialmente poderosos que debalde o autor procurou esconder entre os outros, senti quanto as minhas restrições iniciais eram infundadas e quanto o "romance" dominava tudo mais nas paginas de *Frenteira*. (Ibidem , p. 314)

Julga *Frenteira* um grande romance, mas aponta para a "dificuldade de comunicação espontânea" entre o livro e o leitor. Segundo Faria, tal dificuldade teria sido criada intencionalmente na opção pelo "ângulo do isolamento subjetivo". Para o crítico, o romance de Cornélio Penna está escondido atrás da estranheza, por detrás de tudo o que os críticos apontam logo de início, em certo sentido, como defeito, ao lerem o romance. E ele continua seu texto questionando o próprio título da obra e sua possível explicação:

(...) *Frenteira* entre a razão e a loucura, explicam todos, querendo esquematizar o conteúdo do título, o tom da narrativa, a estranheza das sensações. Mas, apenas essa frenteira?... A mim me parece que, para maior exatidão, o romance deveria se chamar: *Frenteiras* em vez de *Frenteira*... O singular trai um pouco, creio eu, a amplitude de um romance que no entanto é dos mais ricos que temos, apesar de toda a sua preocupação de não proclamar nada, de passar por uma simples historieta contada em meios-tons... (Ibidem , p. 314-5)

Como podemos notar, em meio a este questionamento, Faria valoriza o romance, considerando-o "um dos mais ricos" da literatura brasileira.



Concluindo, Faria ressalta a qualidade do "autor" e do "escritor", remetendo à clássica dicotomia forma / conteúdo:

Um autor que se revela ao mesmo tempo um romancista da qualidade do criador de Maria Santa e um escritor que, a todos os méritos de uma grande sensibilidade e de uma extraordinária perfeição no manejo da nossa terrível língua, alia ainda o fato de ter realmente o que dizer, de trazer alguma coisa de novo, de sério, é um acontecimento que não deve passar despercebido ou confundido com outros de pequeno interesse. (Ibidem, p. 315)

Podemos afirmar que o texto de Faria é destes ensaios feitos a respeito de um livro recém publicado, ou antes, uma apresentação do romance, em que se formulam algumas colocações de caráter pessoal.

O segundo texto com que tivemos contato é o de Ruth Pacheco (1936), que apresenta o romance de Cornélio Penna a partir das personagens e, sobre tudo, analisando-lhe o tema. Mais ainda do que Faria, Ruth Pacheco tende à supervalorização da obra:

Um livro fora do comum, é a primeira coisa que se tem a dizer de *Fronteira*. Fora do comum em nossa literatura toda ocupada com problemas psicológicos e sociais, mas fora do comum também dentre o acervo literário moderno. (PACHECO, 1936, p. 164)

Segundo ela, a característica marcante de *Fronteira* seria seu sentido simbólico:



De fato, *Fronteira* seduz a princípio o apetite fácil com a isca de “romance”, mas pouco a pouco a realidade vai caindo para um lado como acessório inútil, o senso da possibilidade lógica perde sua razão de ser e, subindo fora do espaço e além do tempo, coisas se transformam em símbolos. Não se processa um disfarce da realidade: é a própria realidade íntima, substancial que se depreende da simples objetividade que cai sob o domínio dos sentidos. Nada vale pelo que aparenta, mas por aquilo que é. (Ibidem, p. 164)

Assim, numa linguagem quase tão profunda e complexa quanto aquela utilizada pelo escritor em *Fronteira*, Pacheco resume o romance apontando para o que, segundo ela, realmente sobressai na obra.

O herói – que nem nome tem – vive em função do seu problema. A luta em sua alma é tão intensa, o mundo em que se debate tão vivido, que se opera uma troca de valores: as criaturas humanas que o cercam, as cenas que entre elas se desenrolam, a própria paisagem que o rodeia, tomam um caráter irreal, fantasmagórico, não pela sua peculiar estranheza mas por alheias ao centro da vida. O jorro de luz, todo projetado sobre o abismo, torna absurdos os gestos e desconexas as sombras que se debruçam sobre os bordos.

(...)

O homem quer desembaraçar-se dos liames: que entre a sua alma e seu abraço não se interponham mais a razão nem a dúvida. E a cada convulsão, mais se enrola a rede fria. Só o milagre pode fazer jorrar o que há em sua alma, de ardente e sufocado. O milagre, para que brote a semente viva que ele traz em si.

O milagre se dá por intermedio de Maria Santa, a criatura inquieta que encontrará a paz pela aceitação e morrerá na dadiva total de si mesma. (Ibidem, p. 164)



Pacheco define, portanto, o suposto "herói", também narrador e autor do diário, aponta o tema e caminha para o desfecho de seu artigo com a apresentação da personagem central Maria Santa; sua análise, assim, acaba ficando um pouco restrita.

Pacheco, de certa forma, parece tentar apresentar a obra utilizando-se da própria linguagem do romance, antecipando, portanto, o que o leitor encontrará ao ler *Fronteira*.

A Editora Nova Aguilar reuniu os romances de Cornélio Penna em um volume publicado pela primeira vez em 1958, sob o título de *Romances Completos*. Foram inseridos no volume vários textos críticos, entre eles a Introdução Geral de Adonias Filho. Nela a obra é apresentada no seu todo. O crítico começa por apontar a sua principal característica:

A homogeneidade é a grande característica da obra de Cornélio Penna. Os quatro romances, ... se articulam numa espécie de monobloco estabelecendo, em mosaicos distintos, um só painel verdadeiro. (ADONIAS FILHO, 1958, p. XIII)

Em seguida ele identifica os elementos e valores desencadeadores de tal unidade: "o mundo sombrio, o fundo místico, em sangue a conversão da angústia, a catolicidade orientando a inquirição escatológica". (Ibidem, p. XIII) E ele conclui que Cornélio Penna não é um romancista "que se realiza em livros isolados através de mensagens opostas, mas de autor que executa uma só mensagem na base de uma obra em círculos fechados". (Ibidem, p. XIV)

Segundo o crítico, é possível notar na obra corneliana aproximações com a moderna ficção européia, sobretudo no que concerne à problemática existencial, "um reflexo bíblico – e relacionado, por isso mesmo, ao fluxo que vem de Jó a Gabriel Marcel" (Ibidem, p. XIV). Ele não considera, no entanto, Cornélio Penna um herdeiro de tal ficção.

Para Adonias a "linguagem" tem uma posição dominante na obra e à sombra dela se fundem ficcionista e escritor que se completam na homogeneidade desta. Outro fator considerado por ele de extrema importância é a "mensagem".

Pode-se assegurar que, em obra novelística como a de Cornélio Penna, não será difícil o reconhecimento crítico da mensagem. Inteira, como acabamos de verificar, - no processo técnico de construção, na problemática especulativa, na linguagem como um elemento clássico, - projeta-se na mensagem como em um campo aberto. Na mensagem, e porque estabelece as relações entre a obra novelística, seu momento histórico e a literatura brasileira, é que se deve buscar a própria significação dos romances. (Ibidem, p. XV-VI)

A estas palavras seguem-se seis capítulos. O primeiro trata do envolvimento, em termos político e social, do escritor com sua época, ressaltando sua participação ativa na História. Cornélio Penna fez parte de uma geração revolucionária, herdeira das consequências da primeira guerra mundial, e que se dividiu em três círculos: político, militar, intelectual, cujo objetivo comum foi a reforma nacional. Apesar de se abrir em aspectos distintos, trata-se de um único movimento, cujo traço é o nativismo. Os círculos político e militar serão os responsáveis pela série de movimentos armados, que se iniciam em 1922 e

atingem seu auge com a revolução de 1930. No círculo intelectual, haverá a "revolução modernista" que prosseguiu até 1930.

Após a vitória das duas revoluções, em 1930, inicia-se o que Adonias Filho designa "a fase construtiva" da arte: "É a partir desse ano, ao lado da reforma da organização política, que as conseqüências modernistas se convertem em experiências literárias e plásticas assegurando nova configuração à poesia, à ficção em prosa, à arquitetura, à escultura, e à pintura." (Ibidem, p. XIX)

Cornélio Penna participa das duas fases, a anterior e a posterior a 1930, atuando plenamente e servindo-se de seu trabalho para condenar o conformismo das gerações anteriores. Conforme Adonias Filho, curiosamente, ele serviu-se de veículos diferentes: "a pintura, na primeira fase e, o romance, na segunda". É interessante notar que, segundo o crítico, mesmo em campos diferentes a homogeneidade permanece:

As atmosferas são idênticas e de tal modo se ajustam que os desenhos podem ilustrar os romances. O grande exemplo se encontra na primeira edição de *Fronteira*: as ilustrações que a enriquecem não contrariam os desenhos e os quadros por que, dispondo dos mesmos traços, oferecem o mesmo fundo. No pintor, e não viesse a ser escrita sua obra ficcional, já se encontravam os elementos da mensagem: o mundo sombrio, o fundo místico, em sangue a conversão da angústia. É possível que, em conseqüência da força dessa mensagem – e mais literária que plástica – Cornélio Penna chegasse ao romance como veículo mais eficiente para exteriorizá-la. O romance, e não a pintura, era o veículo que necessitava para explorá-la em todos os rumos e todas as conseqüências. Sua estrutura especulativa, complexa e poderosa, demonstrava menos o pintor e mais o romancista. (Ibidem, p. XX)



Podemos perceber essa identificação entre os desenhos e a prosa, de Cornélio Penna, ao observar a figura abaixo, que serviu de ilustração para o romance *Fronteira*:



Ilustração para a primeira edição de *Fronteira* (1935)

O crítico aponta, agora, um fator que justifique talvez a importância de Cornélio Penna para a literatura brasileira. Ele salienta que, enquanto todos os seus companheiros de geração literária ampliavam o documentário (sobretudo no círculo nordestino) e o realismo psicológico (sobretudo no círculo sulista), Cornélio Penna seguia por um caminho diferente: "É a partir de *Fronteira* que a renovação se inicia. O romancista, desprezando a revolução lingüística – e na linguagem estabelecendo o contato com o "romance superado" – ingressa no território temático para enriquecê-lo com um novo afluente." (Ibidem, p. XXI)

Desafiando a moda dominante, Cornélio Penna deixaria de lado o predomínio do ambiente para invadir o interior da alma humana.

É o primeiro romancista brasileiro que, em mensagem, invade a problemática do ser em sondagem inteligível e extrema. Tomando-a como matéria, a essa problemática que vem do chão bíblico para identificar-se com a violenta atmosfera do nosso tempo (...), o romancista não se detém em um território aproximativo. Submerge na problemática para auscultá-la em plena vibração, na mais interna das zonas, levando a nossa ficção a fundir-se com esse que é o mais dramático roteiro da inteligência no reconhecimento da condição humana. (Ibidem, p. XXIII)

O crítico vai mostrar ainda como se forma, lentamente, a estrutura de *Fronteira*, que se constrói ao redor do tema da incompreensão entre os seres, da tragédia do ser que procura encontrar-se, da solidão sempre responsável pela angústia, e compara esta característica das personagens de Cornélio Penna com a figura de Jó, que revela o homem, seu lamento.

Adonias Filho cita vários outros nomes, com os quais parece ser possível, em sua opinião, aproximar Cornélio Penna. A expressão, por exemplo, "apocalipse do nosso tempo" sugere mesmo um reflexo de Kierkegaard.

Transforma-se em imediato o fim mediato da especulação: a procura de Deus, que em Cornélio Penna será uma constante, se transfigura através desses romancistas numa espécie de duelo com o próprio Deus. A raiz kierkegaardiana é visível: Deus, e observa Gustavo Thibon ao examinar *Le Drame de Kierkegaard*, vive o mesmo conflito que a criatura. O esforço herético da inteligência para explicar a desesperação humana – em sua solidão, seu medo, sua



angústia – engendra esse orgulho demoníaco que só faz agravar o "apocalipse do nosso tempo". (Ibidem, p. XXVII)

Segundo o crítico, é justamente dessa inquirição ficcional sobre a condição humana que podemos observar o catolicismo comum a todo um grupo de romancistas, entre eles Cornélio Penna.

Ao abordar o tema da "procura de Deus" nos romancistas católicos, Adonias Filho remete à doutrina de São João da Cruz, místico do século XVI, que transforma a recomendação socrática do "exercício do reconhecimento de si mesmo" para chegar ao conhecimento de Deus.

Situar-se-á aí, em todos os aspectos, o "apocalipse do nosso tempo" (...). Nesse universo sombrio, que se projeta nas conseqüências sociais, sempre o chão obscuro e terrível que constitui *les profondeurs de l'âme*, dar-se-á a escavação novelística que parece completar a doutrina mística. (Ibidem, p. XXIX)

É em um universo sombrio que se desvenda a personalidade das personagens cornelianas, a necessidade de sangue e nervos humanos. Os mesmos elementos sociais que estruturam a personalidade também a dissolvem, causam o medo e a ansiedade resultantes da insegurança social e da incerteza da vida.

É dessa problemática, trazendo-a para a ficção brasileira, que Cornélio Penna se aproveitará para urdir a mensagem de sua obra novelística. Na seqüência dos romances, de *Fronteira* a *A Menina Morta*, essa mensagem transita impondo todos os dados fundamentais. Romancista católico, atento ao "apocalipse do nosso tempo", repelindo a "Mística do inferno", exteriorizando a problemática em função da doutrina mística de São João da Cruz, restringe o



romance à personalidade da personagem porque situa o destino face ao próprio mundo do ser. (Ibidem, p. XXX)

O crítico termina o capítulo, mostrando como, por meio da significação dessa problemática da personalidade das personagens, o romancista estrutura a “mensagem” na sua obra.

No terceiro capítulo, de sua análise, Adonias Filho nos lembra de que, apesar dos recursos imaginativos da sondagem interior em um ou outro romancista – como Machado de Assis, na área psicológica – o romance brasileiro sempre parece ter evitado a especulação no sentido da transcendência. Segundo ele, se abstrairmos a incursão psicológica, veremos que todos os demais escritores oscilam entre a análise de costumes e o documentário. Conforme o crítico, no Brasil, a efervescência social se impôs de tal modo que acabou por eliminar qualquer tendência para o transcendentalismo. Então surge Cornélio Penna com uma nova alternativa para o romance brasileiro.

Não se opondo a esse que é o caminho tradicional, Cornélio Penna completa-o a partir de *Fronteira*. O romance brasileiro adquire uma nova dimensão que, não tendo surgido em mais de um século, impõe-se com tamanha força que revigora mesmo suas possibilidades temáticas. A problemática que aciona, e que começa com a singular estória de Maria Santa, não se imobilizará na série das conseqüências. Nesse espaço, - que não escapa ao controle de suas mãos, - o romancista, ao penetrar o núcleo existencial e fixá-lo através da doutrina de São João da Cruz, não alarga apenas a ficção brasileira. Antecede o próprio romance europeu de tendência semelhante que, surgindo após a segunda guerra, dominará por alguns anos a novelística. E após *Fronteira*, já que Marcel Jouhandeau se situa no outro extremo da problemática, e muito depois de sua



colocação como um marco em nossa ficção, que Albert Camus, Graham Greene e Evelyn Waugh movimentam o universo que tem sua referência no coração violado. (Ibidem, p. XXXII)

Aos olhos de Adonias Filho, Cornélio Penna pressentiria as causas configuradoras da novelística do pós-guerra, sem, no entanto, deixar a órbita católica. Na obra corneliana o exame psicológico, a preocupação mística e o próprio jogo das idéias movimentam-se, segundo ele, em torno do coração que vai forçar a fronteira da loucura: da criatura em sua busca de Deus através de si mesma.

Transformando-a em elemento tão poderoso que bastaria para caracterizar as personagens, a humildade corresponde ao compromisso religioso que, sem estruturar-se em tese, inunda as páginas dos romances. ... Reunidos, vistos na homogeneidade que a mensagem assegura, poder-se-ia dizer dos romances de Cornélio Penna que são a crônica da humildade. O encontro com São João da Cruz, no percurso existencial que realiza, tem aí o seu ponto de referência. ... Sobre essa laje, que fornece o sangue ao coração a ser violado, sempre a "ascensão pelas coisas humildes" a que se referia São João da Cruz, o romancista ergue a obra novelística que alterou definitivamente o quadro geral da ficção brasileira. (Ibidem, p. XXXIII- IV)

A obra de Cornélio Penna, sob a ótica de Adonias Filho, parece ter muito em comum com a doutrina de São João da Cruz, com a qual se encontra por meio da realização do percurso existencial e na qual tem seu ponto de referência.

No quarto capítulo, ao denominar o romance corneliano "Crônica da Humildade", o crítico se justifica, lembrando que o próprio Cornélio Penna, ao



escrever sobre o romance *Augustin ou le Maître est là*, de Malègue – publicado no mesmo ano que *Fronteira* -, faz referência à "situação da humildade". Alguns anos mais tarde, quando já havia publicado seu segundo romance, Cornélio Penna parece ter-se sentido atraído pelo romance de Malègue devido a essa afinidade que os aproxima enquanto romancistas católicos.

Examinando-o, ao *Augustin* que reflete "a angústia pela sua suprema tensão", debruça-se sobre a "ordem interior que deve ser salvaguardada, frente a frente com a corrupção refletida". A beleza humilde de *Augustin* reside na escolha dessa ordem "sem compreensão, mas com entendimento, sem a qual existe ato verdadeiramente humano". Como na personagem de Malègue – que tem o mesmo sangue de suas personagens, - Deus "situou o segredo da humildade sob sua verdadeira luz". O sentido dessa humildade, sua procura extrema e obstinada, começa em *Fronteira* e prossegue até *A Menina Morta*. (Ibidem, p. XXXIV)

Partindo desta semelhança com a obra de Malègue, Adonias Filho mostra como a humildade se expressa nas personagens cornelianas. Maria Santa, por exemplo, pode ilustrar a mística de São João da Cruz: a sua força de renúncia se sobrepõe à fome, à sede e à dor física. Ela própria transfere a Nico Horta "o segredo da humildade".

Os personagens de Cornélio Penna têm o mesmo fim: "perder-se para participar de Deus". Tanto em *Fronteira* com em *Dois Romances de Nico Horta*, a humildade atinge a renúncia, as personagens encontram a revelação através da própria morte.



O quinto capítulo, em que o crítico aborda o "processo criador", mais parece um desabafo do próprio Cornélio Penna. Segundo Adonias Filho, Cornélio Penna era inimigo da improvisação, "sua técnica é lenta e parece avançar em espiral, procurando sondar a alma humana até os mais ínvios recantos, graças ao manejo da introspecção". (Ibidem, p. XXXIX)

Adonias Filho narra o que o próprio Cornélio Penna lhe contara sobre a criação de seus romances. Cada um deles vivia sempre dentro dele, guardado. Cornélio Penna ouvia as histórias de Itabira, de Pindamonhangaba e das fazendas de seu avós e tios, e guardava todas elas; depois, aqueles episódios aparentemente desconexos eram ligados por meio de um fio inventado. Foi por não achar quem escrevesse suas histórias que Cornélio Penna teria resolvido deixar o desenho de lado e tentado escrever. *Fronteira e Dois romances de Nico Horta* teriam sido apenas confidências murmuradas a medo, o medo que Cornélio Penna sentia sob o domínio de algo muito maior que a sua pobre inteligência.

Não é sem sofrimento, sem tristeza, sem recuos, dúvidas e escrúpulos que dou forma a tudo que me vem, pois sei que tudo será diminuído e amesquinhado pela fraqueza de minhas forças, mas sei que no fundo de tudo que vai neste livro está oculta uma mensagem, vive uma verdade cuja duração não sei prever. (Ibidem, p. XL)

Segundo, ainda, o próprio Cornélio Penna, tudo que se transforma em romance são coisas prisioneiras do seu interior, que ali vivem como estrangeiras; a forma por ele encontrada para conseguir libertá-las foi a literatura.



Em sua conclusão, Adonias Filho prossegue salientando que a obra de Cornélio Penna, abrangendo quatro romances em tramas isoladas, adquire homogeneidade por meio da "mensagem" comum. Por se associar ao núcleo existencial, que projeta um dos roteiros mais decisivos da ficção moderna, o romancista interferiu no destino do romance brasileiro: o emprego de uma doutrina mística seria responsável pela expansão do intimismo em toda a ficção brasileira.

Para Adonias Filho, é após a estréia de Cornélio Penna que se torna possível admitir o plano de transcendência em nossa ficção. Segundo o crítico, a autenticidade nessa "Crônica da Humildade" não resulta de uma atitude premeditada, o escritor não teria planejado a problemática para daí extrair a sua mensagem de romancista católico. Seria possível supor que, decorrente da sua formação católica, sua experiência tenha se convertido em matéria de ficção.

À obra novelística, que em sua mensagem reflete uma problemática e em sua problemática apreende uma doutrina mística, não seria ficcionalmente possível faltassem o romancista e seu poder criador. Tornou-se autêntica, em sua conformação literária, porque a realizava o romancista capaz de convertê-la em um mundo que vemos em realidade. Nesse mundo, povoado de criaturas que revelam a condição humana, o romancista começa a afirmar-se ao impregná-lo de vida. (Ibidem, p. XLV)

O texto de Adonias Filho é uma análise da obra, no seu todo, em que o crítico procura manter-se sempre imparcial, mas percebemos expressões que enaltecem a obra, e que se configuram em uma sutil valorização.



Constam também do volume *Romances Completos* notas preliminares a cada romance, assinadas por críticos diversos, entre eles, Tristão de Athayde, Mário de Andrade e Sérgio Milliet.

Tristão de Athayde, que inicia as notas preliminares, fala de *Fronteira*:

Ora, justo na hora em que toda a atenção se voltava para o romance social, que parecia tão de acordo com o novo estado de espírito em que a Revolução de 30 colocara a nova geração – aparece o romance do Sr. Cornélio Penna. – E aparece com a coragem de sua perfeita inaturalidade, como um verdadeiro desafio à moda dominante. E nisto está o primeiro dos seus méritos.

Foi aliás o que se passou em França com o romancista moderno, de cuja figura mais se aproxima o Sr. Cornélio Penna, a ponto de podermos chamá-lo o Julien Green brasileiro.

Pois bem, a impressão de grata surpresa que tive ao ler *Le voyageur sur la terre* que marcou, a meu ver, o fim do modernismo fogo de artifício em França – foi a mesma que tive lendo *Fronteira*. Neste livro também tudo é estranho e inatural. (ATHAYDE, 1958, p. 3-4)¹

Além de salientar o lugar na produção coetânea no Brasil e na Europa, ressalta o mérito de Cornélio Penna em desafiar a moda dominante da época, comparando sua obra à do escritor francês Julien Green.

O crítico lembra ainda a habilidade do escritor, que passou para a literatura traços de sua atividade anterior de desenhista: como "desenhos de uma imaginação requintada" (Ibidem, p. 5) ele projetaria, sobre a realidade exterior, figuras de extrema delicadeza de tintas.

¹ Texto original: Tristão de Athayde, revista *Fronteiras*, Recife, nov. de 1936.



Essa gama complexa de estados de espírito é transportada para esse romance da santidade falhada ou antes da sede de santidade insatisfeita e incompreendida. O que faz dele uma das obras mais típicas da liberdade do artista em face da imposição do ambiente e um dos romances mais singulares da moderna literatura brasileira. (Ibidem, p. 5)

Contrariamente a Tristão de Athayde, Mário de Andrade (1958), autor da nota preliminar de *Dois romances de Nico Horta*, inicia seu texto sugerindo certa resistência a *Fronteira*:

Embora eu tenha uma bem nítida impressão de que, com *Nico Horta*, o romancista exagera um bocado na utilização do tenebroso, do mistério, do mal-estar, e se repita mesmo, no emprego de certos efeitos já aparecidos em *Fronteira*, me parece incontestável que o Sr. Cornélio Penna trouxe ao romance brasileiro de agora uma novidade que o enriquece. Principalmente ao realismo psicológico um pouco estreito (não quero dizer superficial, mas exatamente "estreito", em seu excesso de lógica) de que os nossos romancistas atuais tanto se agradam, o Sr. Cornélio Penna traz a colaboração da gratuidade psicológica, dos mistérios irreconciliáveis da alma, e porventura mesmo do metapsíquico. (ANDRADE, 1958, p. 171)²

Apesar da crítica, Mário de Andrade não deixa de reconhecer a importância de Cornélio Penna para o romance brasileiro. Para ele sobressai também em *Dois romances de Nico Horta* o princípio psicológico, não lhe

² Texto original: Mário de Andrade, "Romances de um Antiquário", no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 1940.



agradando, no entanto, a repetição de artifícios já sugeridos em *Fronteira*: efeitos de mistério, o aparecimento da personagem "viajante":

Não posso realmente concordar com o romancista no processo de repetir truques de mistério já usados no romance anterior. 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. O pior é que na realidade essa viajante não aumentava nada ao drama intrínseco do livro. Da mesma forma, neste romance novo, surge a horas tantas uma Ela que aparece e desaparece, e não tem por onde se lhe pegue. Durante algum tempo a gente ainda se dispersa, interessado em interpretar essas assombrações, possivelmente simbólicas, mas força é concluir que elas não influem basicamente em nada, nada justificam, nada condicionam. A mim me parecem truques de mau gosto, cujo valor poético relativo só serve para dispersar a intensidade nuclear dos dois romances. (Ibidem, p. 174)

Julgando-os de "mau gosto", Mário de Andrade salienta ainda serem truques desnecessários (ainda que sem eles o romance perdesse grande parte de sua atmosfera de mistério). Parece que, para o crítico, neste segundo romance, Cornélio Penna não obteve o mesmo êxito do primeiro, tendo mesmo deixado algo a desejar Andrade finaliza seu texto com uma certa "cobrança" ao escritor:

No seu ritmo um pouco batido e monótono para o meu gosto da prosa, freqüentemente o Sr. Cornélio Penna consegue páginas empolgantes em que joga com o mal-estar, o sombrio, o insondável das vidas interiores, e as fronteiras da loucura. É lícito esperar dele algum livro novo em que, à unidade conceptiva dos que já nos deu, se junte um critério mais enérgico na escolha dos efeitos. (Ibidem, p. 175)



O texto seguinte, a nota preliminar de *Repouso*, Sérgio Milliet (1958) o inicia denominando Cornélio Penna representante mais ilustre do romance de análise interior. O crítico contesta, no entanto, a afirmação de que os romances de Cornélio Penna constituem "a própria vida"; para Sérgio Milliet, não pode haver vida em um romance de angústia, de solidão, de sombras. Vida sugere movimento, o que não ocorre nos romances de Cornélio Penna, cuja ambição parece ser a de compreender o segredo das almas. Sérgio Milliet enfatiza também a originalidade do romance cornelianiano por fugir do convencional.

O que o perturba e comove é a contradição, ou melhor o contraste, entre o gesto exterior, visível, de que podemos induzir determinadas conclusões, e a verdade interior que nos escapa. Essa verdade é que é trágica na sua essência. Acontece que uma tal concepção literária, e até certo ponto filosófica, é inteiramente original no Brasil. (MILLIET, 1958, p. 379)³

Como outros críticos, Milliet aponta o sentido inovador do estilo de Cornélio Penna e sua procura por um novo campo temático, ainda inédito na literatura brasileira. Milliet, como Tristão de Athayde, faz aproximações entre Cornélio Penna e escritores estrangeiros, entre eles Julien Green.

O texto de Murilo Araújo (1958), intitulado "O gênio macabro de Cornélio Penna", também inserido nos *Romances Completos*, é mais biográfico do que analítico; o crítico aponta as características do autor e da obra, mas tais

³ Texto original: Sérgio Milliet em *O Estado de São Paulo*, 7 de agosto, 1957.



características se confundem a tal ponto que se torna difícil para o leitor saber quando se trata de um ou de outro; o texto é, ainda, dividido em pequenos capítulos, os quais serão expostos a seguir.

"A máscara incaica imperial vagamente nalgum império celeste; linhas estranhas; tristeza pressaga, serenidade quase aterradora; um olhar interior e no fundo dos olhos – dois fantasmas que dançam lentos – eis o retrato de Cornélio Penna." (ARAÚJO, 1958, p. 1317) O crítico continua afirmando que o "retrato de sua alma está em sua arte", o que faz com que esta seja uma expressão de intensa tragicidade e justificando assim considerá-la manifestação de verdadeiro "vigor trágico"; para salientar, a seguir, o que designa fantasmas da obra corneliana: "A arte de Cornélio Penna não vem pois da epiderme lírica dos sentimentos; vem dos tecidos tenebrosos que formam o subconsciente mais íntimo dela, onde lavra o fogo subterrâneo das angústias." (Ibidem, p. 1318) O "subterrâneo das angústias" seria, em sua concepção, o interior do ser, a consciência do Homem, lugar de onde surgem os fantasmas que rondam o romance e, "encarnação de todos os pavores e incertezas", povoam a consciência.

Para Araújo, o autor de *Fronteira* é único, o que mostra seu comprometimento com Cornélio Penna e com sua obra. Exemplares são algumas frases: "Há portanto na arte de Cornélio Penna um novo e irrevelado sortilégio. (...) Ela é personalíssima em todos os detalhes, na intuição como nas linhas. (...) Seu criador é uma das mais esculpidas individualidades no relevo artístico do novo mundo." (Ibidem, p. 1318-9) Araújo aponta, em tom laudatório, a originalidade do escritor: "A dor e a vida deram à sua natureza um quimismo novo

para que sua flora brotasse com colorações inéditas." (Ibidem, p. 1319), e revelamos qualidades morais do romancista: "Nada mais simples do que esse homem, sóbrio na frase, no vestuário e na vida, que fala sem gestos, (...)." (Ibidem, p. 1319)

"Uma pedra humilde que guardasse um pouco de nosso sangue e nossa história acordava em seu olhar estranho aquela fixa e curiosa luz. As grandes almas têm raízes; não vivem como a parasita no ar." (Ibidem, p. 1320) O crítico reitera o que o próprio Cornélio Penna já havia dito em entrevista anterior, ou seja, sua arte nada mais seria do que a revelação de lembranças guardadas em seu interior, lembranças que ele também tentara revelar em sua fase de pintor.

Araújo tenta abordar também aquilo que considera a "onipresença" do artista em sua arte, encontrando-se nela com sua dúvida, sua obsessão pela morte. O temor do artista em relação à morte é apontado já a partir de algumas suas pinturas: A Jornada, Banquete, Enigma e Cruzados.

No Epílogo, é a própria fonte da arte de Cornélio Penna que se desvenda: a dor, que vem do Espírito, ou, que, segundo outros críticos, vem "das profundezas da alma humana".

Araújo refere-se principalmente à arte de Cornélio Penna enquanto pintor; enquanto romancista sua arte parece apresentar características semelhantes, não importando a fase. O crítico refere-se à obra de Cornélio Penna numa linguagem toda rebuscada, demonstrando sua admiração incondicional por ela.

O próximo texto, intitulado "A vida misteriosa de Cornélio Penna"⁴, é do crítico Ledo Ivo (1958), e também está inserido na edição dos *Romances Completos*. Neste texto o crítico transcreve confissões feitas pelo próprio Cornélio Penna.

O texto aponta para o surgimento dos primeiros escritos e para influências confessas; segundo o próprio Cornélio Penna, o tom melancólico de sua obra remete à obra mais admirada na infância: a de Camilo Castelo Branco.

— Ah! eu adorava Camilo Castelo Branco – exclamou Cornélio Penna, animado – li dos oito aos doze ou treze anos todos os seus romances, mas lia uma e dez vezes o mesmo livro.

— Creio que foi Camilo – explica-nos o romancista com um sorriso – que me fez triste o resto da vida, ... (LEDO IVO, 1958, p. LVI)

A seguir, o crítico aponta o momento de transição de Cornélio Penna, sua indecisão entre a pintura e a escrita:

— Um dia, alguns amigos me pediram que escrevesse no jornal que Jefferson Ávila, Luís Filipe Rangel e Getúlio Paula Santos tinham fundado. Escrevi a primeira alegoria que foi julgada importante, e até imitada... e daí a dúvida em que fiquei, se era pintor ou escritor, por muitos anos. (Ibidem, p. LVIII)

⁴ Texto original: Ledo Ivo, em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de maio de 1948.

Cornélio Penna chegou a fazer uma exposição de seus quadros, fez capas e ilustrações para livros, mas após desenhar o quadro *Anjos Combatendo*, verificou não ser pintor e abandonou a pintura.



Último quadro pintado depois da declaração de insolvência do pintor: *Anjos combatendo*.

O texto prossegue com Cornélio Penna confessando, ao crítico, não se ter realizado enquanto pintor – suas aspirações artísticas, bastante ambiciosas, não poderiam ser expressas em sua pintura. A palavra prestava-se melhor à manifestação de sua visão de arte e de mundo:

— porque fazia literatura desenhada... Minha intenção primitiva, na pintura, era significar alguma coisa, criando uma linguagem que falasse longamente ao espírito, mesmo depois de esquecida a forma, o trabalho manual, a representação em cores e linhas. O quadro, para a minha convicção daqueles

tempos, devia ser um mundo independente, sem limites na sua realização, e a idéia que representasse devia ter uma duração indefinida, sem nunca escravizar-se à contemplação. Quem visse um quadro, devia vivê-lo para sempre, e sua memória não seria estática, visual, mas sim dinâmica, criadora, projetando-se no futuro com a própria vida daquele que o trazia em seu espírito, e não unicamente nos olhos. Convenci-me de que não seria possível conseguir isso, e eu mesmo achei que tudo que fizera não passava de literatura pintada, uma das coisas mais horríveis que se pode imaginar. (Ibidem, p. LX-I)

Após lembrar a fase de transição entre a Literatura e a Pintura, Cornélio Penna conta como nasceu seu primeiro romance *Fronteira*, - uma confissão ou um desabafo de sua compreensão de Itabira, cidade em que morava sua avó paterna, lugar onde ele tinha vivido parte de sua infância.

Mas a vida da cidade, o espírito belo e sombrio de seus habitantes, as histórias de impressionante força de caráter, de invencível coragem no drama que tudo lá representa, tinham ficado gravadas em meu cérebro e em meu coração de tal forma, toda minha vida, que só pude me libertar de sua obsessão escrevendo. (Ibidem, p. LXI)

Nesta mesma entrevista Cornélio Penna, talvez com o intuito de evitar a idéia de que *Fronteira* fosse a história de sua própria vida e não a do povo de Itabira, fala de sua aversão àqueles curiosos que insistem em conhecer um autor pela sua vida interior e não pelos seus livros. Tal aversão o teria convencido a não ler biografias e, muito menos, autobiografias.

A redação de seu segundo livro *Dois romances de Nico Horta* também é dissociada da viagem feita a Itabira pela mesma época. No entanto, ainda que não

fosse seu objetivo trazer anotações a serem inseridas no texto, imagens e emoções certamente foram trazidas em seu interior.

— Um escritor muito lido – continuou Cornélio Penna – quando fui a Itabira em 1939, perguntou-me se ia colher material, se era o mesmo filão que ia explorar... Ri-me muito dessa idéia, ... Não trouxe notas em meus cadernos de viagem, mas trouxe a vibração, o nexo espesso, surdo, das horas que vivera, e que faziam com que sentisse necessidade de escrever. E daí a publicação de *Dois Romances de Nico Horta*. (Ibidem, p. LXV)

O crítico, segue lembrando que ao perguntar a Cornélio Penna por qual razão ele não freqüentava os meios literários, este teria dito não ser "literato" e não querer tomar atitudes literárias nem "viver literalmente". À semelhança de suas personagens – que vivem no isolamento por vontade própria ou por imposição de outros –, Cornélio Penna julga o isolamento um refúgio e uma necessidade.

Ledo Ivo pergunta sobre o novo livro do escritor e este responde como nas outras vezes, com alusões à tristeza que invade as páginas de seus romances:

— Sobre esse assunto – responde-nos Cornélio Penna – o que tinha a dizer, já o disse no livro, pois, quando termino um trabalho, já nada mais tenho a falar sobre ele. Creio, até, que já esqueci de que se trata. Mas é a mesma vida, com sua dor, com sua procura sem fim, com suas lutas sem vitórias... (Ibidem, p. LXVIII)

O texto de Ledo Ivo é a transcrição de uma entrevista feita com o escritor; é interessante notar como mesmo em uma entrevista Cornélio Penna pouco fala de



si mesmo, todas as suas respostas sempre giram em torno de sua obra. O crítico praticamente não interfere no texto com colocações pessoais, limitando-se apenas a fazer perguntas. Apesar de pouco material presente sobre a vida do escritor, creio poder classificar o texto como biográfico, pois há muitos relatos a respeito da obra e a obra, neste caso, não é muito diferente de seu criador.

Vejamos, agora as observações de Maria Aparecida Santilli (1964), em seu texto intitulado "Angústia e Fantástico no Romance de Cornélio Penna". Segundo Santilli, é na figura de Cornélio Penna que o Brasil encontrará um novo representante do romance de sondagem psicológica, a partir da década de 30. Cornélio Penna, ao lado da linha regionalista dos contemporâneos, se volta para a sondagem da alma humana.

Cornélio Penna parte de um exercício de reconhecimento de suas criaturas por parte de si mesmas, para um objetivo final que se constitui na busca de Deus. ... É assim que, com ele, o romance brasileiro se encaminha para a especulação no sentido de transcendência. (SANTILLI, 1964, p. 159)

Todo o texto gira em torno do desenvolvimento do tema que tem como ponto de partida a solidão. Segundo Santilli, é a partir da solidão que o escritor inicia o mergulho interior; é ainda da incomunicabilidade entre os seres que resulta o isolamento de cada um.

O ambiente exposto pelo escritor é o responsável por grande parte da angústia de suas personagens.



As velhas cidades e os sombrios casarões povoam-se com as famílias patriarcais e seus escravos que acorrem ainda às fazendas de mineração e cultura, convertem-se em ponto de apoio sobre que se instala a angústia das criaturas de Cornélio Penna. (Ibidem, p. 159)

Neste ambiente sombrio as personagens são obrigadas a se verem umas às outras sob o prisma do mistério, da dúvida; para todas há humilhação, lágrimas; ao penetrar em suas almas, o mundo que nos é revelado é o do sofrimento. O isolamento das personagens faz com que o enredo custe a se desenvolver, perdendo-se em inúmeros momentos de introspecção.

De acordo com Santilli, o insulamento constante e o aprofundamento progressivo levam os protagonistas ao rompimento com a realidade exterior e até à libertação da lógica psicológica.

Maria Santa – sepultada viva na então decadente Itabira – lembra as almas penadas que só se interpõem aos vivos para torturar-se, purgar-se na busca de Deus. Parece mesmo que sua corporificação se extingue progressivamente, na medida em que o mergulho dentro de si mesma promove o abandono, cada vez mais completo, do mundo fora de si. Desta forma se sucedem – como às demais personagens de Cornélio Penna -, em gradações várias, os contatos conflitivos com o mundo exterior, com o qual as comunicações se fecham. Os diálogos parecem de surdos e chegam a estarrecer. (Ibidem, p. 161)

Segundo Santilli, o mundo despe-se para as personagens de Cornélio Penna, em diversas passagens de densidade e profundidade; o drama está em que queiram reconciliar-se com ele. Então, são tomadas de grande angústia. O

monólogo é o exercício fatigante de suas almas; somente as lágrimas, a humilhação e a dor lhes permite ascender. No roteiro da humildade deslizam as figuras de Cornélio Penna, todas ao encontro da morte, entendida como "paz e vitória sobre a vida".

Os temas vão, pois, da solidão humana pela incompreensão ou incomunicabilidade dos seres, ao de desagregação da personalidade, ao de mistério das criaturas, ao da ascensão pela humildade, de conversão através da angústia, ao da morte, como paz e vitória sobre a vida. ... Há toda uma sinuosa trajetória, do reconhecimento das criaturas por si mesmas para a procura de Deus. (Ibidem, p. 163)

Para Santilli o objeto da obra de Cornélio Penna é o último reduto da alma humana, que o romancista procura atingir. É o ponto de captação dos conflitos interiores que dá a seu romance uma posição singular na literatura brasileira. O escritor navega águas de difícil sondagem, as da alma humana, à espreita do instante de iluminação, que se converte no momento capital. Segundo ela, a atmosfera é de incertezas, de dúvidas, de contradições, de nebulosidade, de mistério e de fantástico, até que se atinja o ponto de partida dos conflitos, até que se abra a chave dos enigmas.

De acordo com Santilli, os protagonistas de Cornélio Penna engrenam-se no drama da escravidão e do patriarcado rural de nossas velhas cidades, na constituição daquilo que o próprio escritor chamou de "humanidade muito nossa e palpitante". Esta "humanidade muito nossa" torna-se "palpitante", na medida em que amarra seus pés a um território confinado e desata suas almas noutro mundo



rico, num espaço sem fronteiras, onde os ideais transitam livremente. Assim, segundo a autora, neste plano, os elementos exteriores se transformam em projeções dos espíritos torturados e como ressonâncias cada vez mais remotas e modificadas daquilo que vai ao seu redor. Tais elementos chegam a criar vida própria, a personificar-se até o limite do fantástico.

O mesmo se poderia dizer dos objetos que se convertem em fontes de mistério, fatos inexplicados e inexplicáveis, apenas sugeridos e abandonados, personagens enigmáticas que surgem e se afastam sem deixar sinal de sua presença, sem nenhuma ligação aparente com os fatos, convertendo-se, fora delas, em dados ilógicos. Só aqui, fora da realidade dessas criaturas, do meio-delírio em que vivem, este mundo poderia ser tomado como fantástico. (Ibidem, p. 164)

Segundo Santilli, o romancista trabalha num plano em que os ingredientes do fantástico não podem ser tomados por truques fáceis ou por abuso de nebulosidade. O fantástico no romance de Cornélio Penna provém dos pavores e incertezas da consciência humana. Trata-se de um romance de angústia, levado ao máximo de tensão, mas de ordem mística, espiritual.

A nebulosidade, o fantástico, decorrentes da angústia constituem não o ponto negativo do romance corneliano, mas a sua força. É o toque de maravilhoso, de supra-natural que confere às criaturas de Cornélio Penna, características únicas em nossa literatura.

Assim Santilli termina seu texto a respeito de Cornélio Penna, uma análise que gira em torno dos temas "angústia" e "fantástico". Para a autora, tudo o que acontece no romance é decorrência destes dois elementos, que, mesmo não



estando presentes de forma marcante, surgem sutilmente em meio a outros elementos.

O texto a ser comentado agora, de Nelly Novaes Coelho (1966), intitulado "A ficção contemporânea brasileira em sua linha intimista – Fronteira", inserido na obra *O ensino da literatura*, é voltado para o estudo da literatura no atual "Ensino Médio"; a autora o inicia enfatizando a importância de colocar os adolescentes em contato com a problemática existencial que o romance de Cornélio Penna oferece. Mesmo não o considerando um escritor "fácil", tal contato seria positivo no sentido de ajudá-los a "crescer interiormente".

Situando o romance na época em que este se insere – a década de 30, a autora oferece, em seguida, um quadro cronológico que permite aos alunos situar no tempo aqueles escritores raramente mencionados no "Curso Secundário". Segundo ela, naquela época tivemos:

Linha Regionalista:

José Américo de Almeida - *A Bagaceira* (1928)

Raquel de Queirós (1910) - *O Quinze* (1930), *João Miguel* (1932), *Caminho de Pedra* (1937), *As Três Marias* (1939).

Jorge Amado (1912) - *O País do Carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936), *Capitães de Areia* (1937).

José Lins do Rego (1901/1957) - *Menino do Engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *Moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936), *Pureza* (1937), *Pedra Bonita* (1938).

Graciliano Ramos (Julgamos que Graciliano não pode ser rotulado como um regionaísta ortodoxo, situa-se a sua obra - com exceção de *Vidas Secas* - numa zona intermediária entre o regionalismo e o intimismo. Daí o tendermos a

inclui-lo na linha *psíquico-telúrica*.) (1892/1953) - *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas Secas* (1938). (COELHO, 1966, p. 451-2)

Linha Intimista:

Marques Rebelo (1907) - *Oscarina* (1931), *Três Caminhos* (1933), *Marafa* (1935), *A estrela sobe* (1938).

José Geraldo Vieira (1897) - *A mulher que fugiu de Sodoma* (1931), *Território Humano* (1936).

Cornélio Penna (1896/1958) - *Fronteira* (1935), *Os dois romances de Nico Horta* (1939).

Otávio de Faria (1908) - *Mundos Mortos* (1937), *Caminhos da vida* (1939).

Lúcio Cardoso (1913) - *Maleita* (1934), *Salgueiro* (1935), *A luz do subsolo* (1936), *Mãos vazias* (1938).

Ciro dos Anjos - *O Amanuense Belmiro* (1937). (Ibidem, p. 452-3)

Para Nelly Novaes Coelho, Cornélio Penna é romancista dos mais representativos da ficção introspectiva, que propicia elementos para a reflexão acerca dos valores espirituais; e também é um dos mais legítimos valores estéticos do nosso panorama literário.

A autora lembra que Cornélio Penna se insere na geração que construiu o grande romance de trinta, o regionalista, e que, como este, também a sua ficção se ergue sobre um solo regional, um espaço geográfico nitidamente delimitado: a região mineira. Mas as fronteiras sociais que limitam o romance regionalista, no romance cornelianiano, teriam sido ultrapassadas: este invade as áreas profundas do mistério do ser humano.

De acordo com a autora, é por meio da sondagem das profundezas do mistério do Homem que Cornélio Penna afasta-se dos caminhos sulcados pelo

regionalismo e, ao mesmo tempo, leva a nossa ficção a um dos roteiros mais poderosos da ficção universal. Ainda segundo ela, ao tentar o levantamento do enredo do romance, percebemos que os fatos contam pouco para a compreensão do que está sendo relatado e que tudo nos chega envolto em mistério, mergulhado em uma atmosfera nebulosa que impede a apreensão lógica do todo.

O texto de Nelly N. Coelho se subdivide em dois itens:

1) A estruturação do relato mantida sempre numa área limítrofe entre o natural e o sobrenatural, na fronteira entre o consciente e o inconsciente. A autora não compreende por que teria o autor falado em "loucura", pois para ela o que se sente condensado no romance é a exaltação mística, angústia, ânsia de santidade, ânsia de sublimação, mas não loucura, na acepção comum do termo.

Dentre as centenas de exemplos que poderiam caracterizar o *viver fronteiro*, entre *real* e *irreal*, comum a todas as personagens, apontamos o capítulo inicial, onde vemos alguém que volta para a casa de sua infância. (Ibidem, p. 455)

Para a autora, essa atmosfera imprecisa é extremamente desconfortante; a narrativa se desenvolve num tempo arrastado, que faz com que tudo que está dito assuma importância de primeiro plano, sejam as ações, sejam os mergulhos introspectivos do personagem-narrador.

2) A caracterização das personagens: de acordo com Coelho, a imprecisão que envolve a caracterização das personagens decorre principalmente da adoção do foco narrativo em primeira pessoa. Todas as personagens aparecem como se

vistas na obscuridade, pois o narrador como participante da ação não pode ultrapassar a fronteira do Ser, mantendo-se do lado de fora.

Segundo Nelly Novaes Coelho, outra faceta das personagens é a incomunicabilidade, a solidão interior, o desencontro dos seres que, no romance de Cornélio Penna, é uma das forças mais atuantes. A solidão interior e a incomunicabilidade levam à surda e frenética ânsia da criatura humana para romper a "muralha invisível" que a isola de seus semelhantes, que a impede de conhecer-se a si mesma e, ainda, que impede seus passos em direção à comunhão com Deus, com o plano transcendental.

Segundo Coelho, essa frenética luta das personagens, para atingir a superação do humano em si mesmas, provoca a atmosfera de morte e de estagnação que invade o romance.

Assim, enquanto no romance regionalista o espaço entrava como elemento causal (geo-sócio-econômico) do drama fixado pelo romancista, no de Cornélio Penna, ele se transforma em elemento atuante, participante do drama humano: alicerçada nele a personagem chega à realidade interior.

Elementos do espaço, tanto natural (terra, chuva, sol, céu, árvores e vento) quanto social (casas, quartos, igrejas, móveis, gavetas, objetos, roupas) estão mesclados aos dramas humanos como se fossem dotados de alma, carne, sangue, nervos e memória. A significação do espaço é, portanto, mais profunda do que a de servir de cenário ao drama humano.

Fronteira é, para a autora, um romance de atmosfera, dos mais densos na linha da ficção intimista. A autora demonstra não apenas sua clareza

interpretativa como também sua sensibilidade enquanto leitora, reconhecendo o valor da obra para a literatura brasileira.

Nos vários textos expostos, percebemos que, ao abordarem a obra de Cornélio Penna, os críticos apontam, em suas leituras, aspectos relevantes do romance, seja relativamente à estrutura, ao estilo, ou então ao próprio escritor, à sua vida e a influência desta em sua obra.

As diversas abordagens da obra corneliana, desenvolvidas no período de trinta a sessenta, apresentam alguns pontos em comum; assim, para classificar o tipo de romance de Cornélio Penna, são usadas várias denominações e adjetivos: romance de densidade psicológica, introspectivo, intimista, de realismo psicológico, de análise interior, de sondagem psicológica, de ordem mística, espiritual, da problemática existencial, interiorista, de atmosfera. Na verdade, todos estes termos se encontram no mesmo campo semântico, ou seja, remetem a um mesmo elemento da obra corneliana; ao invadir a alma humana em pesquisa extrema, sua obra acaba merecendo todas essas qualificações que, se não são sinônimas ao menos se complementam.

Ainda sobre o romance *Fronteira*, referem-se a ele com adjetivos, que indicam, implicitamente, o "valor" atribuído ao texto; aqui podemos notar certa oposição entre algumas expressões, parecendo possível dividi-las em dois grupos, sendo que o primeiro parece atribuir um valor negativo e o segundo um valor positivo ao romance: 1) ensaio de romance, romance singular, de ritmo monótono, historieta contada em meios tons; 2) romance dos mais ricos, livro fora



do comum, livro invulgar, crônica da humildade, estranho e inatural, romance da santidade falhada. Parece interessante notar que o crítico Octávio de Faria refere-se inicialmente ao romance corneliano como "ensaio de romance" e "historieta", termos que parecem diminuir a obra, e, no mesmo texto contraditoriamente, ele considera *Fronteira* "romance dos mais ricos" ou mesmo "livro invulgar". As expressões opostas parecem sugerir que o crítico não está bem certo de seu julgamento ou, talvez, ele tenha pretendido apenas se retratar do seu engano anterior. É possível, ainda, que tais adjetivos não tenham nenhum teor valorativo e apenas indiquem as divergências existentes entre *Fronteira* e os demais romances de sua época. Como no caso da estrutura do romance de Cornélio Penna, que foi uma inovação na literatura brasileira, daí o crítico ter se referido a ele como "ensaio de romance".

Posturas diversas são também adotadas com relação ao tema, mas aqui já percebemos certa unanimidade nas leituras, pois todos apontam os mesmos elementos: realidade íntima, fundo místico, angústia, incompreensão, tragédia, solidão, procura por Deus, mistério, morte, medo, fantasmas, incomunicabilidade, desencontros; de modo geral as referências ao espaço convergem em: paisagem de caráter fantasmagórico, mundo sombrio.

Também não parece haver grande divergência na abordagem das personagens. Estas, aliás, somente são citadas como sujeitos responsáveis pelo desenvolvimento do tema; "criaturas inquietas" ou ainda "criaturas humildes", são identificadas com seu criador, Cornélio Penna. Um comentário, entretanto, considerado umas das referências mais fortes sobre os personagens cornelianos,



constantemente recordado pelos críticos, o de Mário de Andrade – aquele em que julga "truques de mau gosto o mistério de certas personagens que surgem e desaparecem sem nenhuma explicação e que não alteram em nada o enredo". Se Mário de Andrade teve contato com as análises que surgiram mais adiante e que salientaram o fantástico, o sobrenatural na obra, possivelmente ele tenha notado a possibilidade de outra interpretação; em um texto com teor fantástico, que penetra o mundo dos sonhos, estas personagens misteriosas parecem encaixar-se muito bem, não necessitando de explicações para seu surgimento ou desaparecimento.

Os críticos ainda aproximam Cornélio Penna de alguns escritores estrangeiros, seja com referência ao tema ou ao estilo. Daí surgirem comparações com Jó, Gabriel Marcel, Kierkegaard, São João da Cruz, Albert Camus, Graham Greene, Evelyn Waugh, Malègue, Julien Green e Kafka. Neste aspecto, o texto mais abrangente é o de Adonias Filho por associar Cornélio Penna à moderna ficção européia de núcleo existencial.



1.2. TEXTOS DA DÉCADA DE SETENTA A NOVENTA.

Fausto Cunha é autor de "Forma e Criação em Cornélio Penna", inserido na obra *Situações da Ficção Brasileira*, publicada em 1970.

O crítico o inicia com um trecho de uma entrevista feita com Cornélio Penna em 1955 por Maurítônio Meira; trata-se de uma citação interessante que revela a posição do romancista frente aos comentários a respeito de sua obra.

Para mim a arte só pode ser livre, libertada de todas as prisões e dos convencionalismos. O artista poderá formar seu espírito, sua cultura, até mesmo sua inteligência, mas deve produzir unicamente de acordo com seu impulso, quanto mais íntimo e verdadeiro for possível. Não estou ditando um axioma, estou apenas conversando com toda a naturalidade, e confesso que não me agrada em absoluto ouvir falar em técnica, principalmente a respeito de meus livros.

Os caminhos que se abrem diante dos romancistas são realmente muitos, mas, para mim, o artista, qualquer que seja o meio de sua expressão, vê, sente e se deixa dominar pela inspiração, para que sua verdade surja sem moldes. Seguir num caminho é já uma prisão. Podemos aperfeiçoar nossa personalidade, repito, formando o nosso espírito e o nosso coração, mas sistematizar a nossa obra, criar regras e formulas restritas é morrer como criador e passar a ser apenas máquina. (CUNHA, 1970, p. 119-21)

Cunha aponta, como um dos fatores essenciais para o êxito de *Fronteira*, aquele algo de novo e diferente que Cornélio Penna injetava em nossa literatura. O que tornaria ainda maior o seu êxito teria sido o fato de ter surgido quando iam

notabilizando se romancistas como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Rachel de Queiroz e alguns outros.

Para o crítico, nossa literatura era preenchida por um mal-estar saturante (a miséria social, as reivindicações econômicas, o drama do trabalhador rural, a tragédia da burguesia, etc.), amarguras demasiado explícitas, que multiplicavam os painéis de uma realidade agressiva, quando surgiu Cornélio Penna com em subjetivismo quase metafísico, cujo estilo lhe recordava alguns dos grandes romancistas russos.

Segundo Cunha, *Fronteira* se destacou e obteve merecida consagração; ele percebe, no entanto, nessa consagração mais entusiasmo que análise: o livro, em sua opinião era imperfeito na estrutura e na forma. Para o crítico, as deficiências de Cornélio Penna, em *Fronteira*, não podiam ser percebidas com nitidez, por se tratar de obra de estréia, mas puderam ser reconhecidas no segundo livro do escritor, *Dois romances de Nico Horta*. Neste segundo romance, conforme Cunha, o estilo não tem aquela vibração, aquela profundidade do romance de estréia: o autor ter-se-ia perdido num malabarismo técnico estéril. Mas, neste, o crítico percebe mais coragem na abordagem de certos problemas íntimos. E, acrescenta ainda, somente sob este aspecto residiria o interesse deste romance, que, se nunca fora publicado, não provocaria lacuna alguma na produção ficcional do romancista. Neste ponto, Cunha mostra o quanto realmente não lhe agradou o segundo romance e continua apontando imperfeições na obra.



A intenção de Cornélio Penna, ao produzir *Dois Romances de Nico Horta*, parece-me ter sido a de chegar à introversão abstracionista, ao introspectivo absoluto, à libertação total de fórmulas, para a revelação pura e integral de um determinado estado de espírito. No entanto, ficou limitado às exteriorizações fáceis, ao acúmulo de intercalações, a verdadeiras acrobacias meramente gráficas, tais como palavras-chave escritas em versal ou grifadas, a *enjambements* (parágrafo terminando ou, melhor, desaparecendo no parágrafo seguinte, todo entre parênteses) e outros recursos, que somente forçam esta alusão porque foram feitos com o intuito deliberado de criar uma *aura* que o conteúdo do livro era incapaz de instaurar. (Ibidem, p. 125-6)

Dois Romances de Nico Horta, para Cunha, seria um romance deficiente e, portanto, pouco valorizado por ele. Já o terceiro livro, *Repouso*, parece não ter lhe causado o mesmo sentimento. Aproximando-o de modo negativo a *Fronteira* relativamente à feição técnica, ele insiste em enfatizar a ausência de "técnica" na escritura de Cornélio Penna, percebendo apenas uma intuição, certa maneira própria de dizer as coisas. Embora superior, em sua visão, a *Dois Romances de Nico Horta*, para ele *Repouso* é inferior a *Fronteira*, pois não provoca a mesma sensação de imprevisto, de personalidade, ainda que em *Repouso* seja perceptível maior depuração formal, um encadeamento mais forte, um teor de homogeneidade mais elevado.

Para Cunha, a unidade da obra de Cornélio Penna deriva do clima de procura e de fuga, suas páginas estariam repletas de conflitos íntimos, de problemas de consciência, de crises espirituais. Todos os personagens se aniquilam e morrem - morte física, aniquilamento espiritual.

O crítico considera o escritor um descritivo minucioso:



Talvez seja esse *minucioso* em excesso (e note-se que a palavra *minucioso* é freqüentíssima em Cornélio Penna, o mesmo acontecendo a *laborioso*) o que impede que o paisagista do espírito se transforme em analista da mente, e talvez ainda por esse mesmo fato devamos reconhecer em Cornélio Penna, não o romancista revolucionário ou sobranceiro às chamadas fórmulas, mas sim um inadaptado e inadaptável àquilo que se quer que sejam os moldes de um romance. (Ibidem, p. 135)

O crítico percebe abundante presença de adjetivos na prosa de Cornélio Penna; estes vêm, com freqüência, aos pares, parecendo reforçar uns aos outros. Parece haver a preocupação, por parte do escritor, em acentuar os sentimentos. Cunha elenca os adjetivos mais freqüentes na obra de Cornélio Penna:

De *Fronteira a Repouso*, dir-se-ia que não sofreu alteração o vocabulário cornelianiano. Alguns deles: lúcido, hostil, humilde, estrangeiro, vagaroso, lento, minucioso, pobre, pesado, vazio, laborioso, contraditório, frio, escuro, monstruoso, confuso, sinistro, repentino, longo, silencioso, triste, súbito, tosco, velho transido (sempre grafado como *proparoxítono* em *Repouso*), humano, longínquo, distante, estranho. Creio que neles se encontrará muito com que explicar não só a tradição do escritor, não só uma direção pessoal no plano do humano, senão também sua personalidade, aquilo que ele decerto gostaria que se chamasse sua alma. (Ibidem, p. 138)

Segundo o crítico, adjetivos e advérbios se constróem dentro do mesmo campo associativo ou dentro de campos associativos mais ou menos permanentes na obra cornelianiana; ele sugere, ainda, um estudo acerca do epíteto.



O estudo do epíteto em Cornélio Penna poderá, nada obstante, tender a anotações de ordem restritiva, sugeridas pela presença de qualificativos como – álgido, hiante, esqualido, fantomático, pávido, túrbido, tórpido, ou de expressões decadentes como *abismo hiante*, *fragrância imarcescível*, algumas de gosto dúbio, como *salto hediondo*, ou preciosas, como *sonho cinéreo*. Outras vezes o romancista joga com a ambivalência, a conotação; assim no sintagma *dor fulgurante* (N. H. 26; R., 281), em que o qualificativo profissional se liberta do seu tecnicismo e ganha uma espécie de filamento metafórico dentro do contexto.

Outro rasgo a examinar seria a incidência dos epítetos precedidos do advérbio *muito*, este quase despido de noção quantitativa (o sintagma é encontrado em outros prosadores e na linguagem familiar de certas regiões do país). (Ibidem, p. 139-40)

Para o crítico, o advérbio *muito* tem uma função rítmica que, às vezes, comunica ao epíteto uma tonalidade nostálgica, outras, ajuda a configurá-lo dentro de um tempo extinto.

Cunha faz uma análise mais relacionada ao vocabulário da obra corneliana, segundo ele, responsável pela construção dos demais elementos que constituem o romance. Ele finaliza sua análise com a frase: "Verdadeiro é este pensamento de Nietzsche: 'O grande estilo nasce quando o belo triunfa sobre o enorme'." (Ibidem, p. 141)

O texto de Guido Bilharinho (1973), "O universo fechado de Cornélio Penna", é dividido em seis capítulos; na Introdução, o crítico aponta a obra de Cornélio Penna como fato isolado e inédito na literatura brasileira, em consequência de características e peculiaridades que a compõem e a distinguem.



Essas particularidades, por sua própria natureza, isolando a obra de qualquer conotação, aproximação ou similitude com a ficção brasileira anterior, simultaneamente a tornam um fechado microcosmo. Um mundo que exige, para seu completo desvendamento e total revelação, atenta leitura. Enorme soma de significações subjaz irrevelada, refratária a qualquer abordagem ligeira, demandando estreita identificação do leitor com a obra. (BILHARINHO, 1973, p. 87)

A obra de Cornélio Penna, em sua visão, é compacta, densa, superior a quase tudo antes dela em nosso país; é a marca de um artista que não se julgava escritor, mas que, assoberbado pelos seus próprios fantasmas interiores e oprimido pelo drama de seus antepassados, escreveu romances ímpares e pioneiros em nossa literatura.

O crítico aponta ainda para uma grande identificação entre escritor e obra ao apresentar a figura de Cornélio Penna:

Figura humana singular, carregada de dignidade, Cornélio Penna viveu, em muitos pontos, alguns dos dramas interiores que povoam densamente as mil e tantas páginas de seus romances. As confissões que fez indicam que muitos desses seus dramas pessoais, interiores, refletem – em quem os soube, de um modo ou de outro, superar – as mesmas causas traumatizadoras de suas personagens, algumas das quais encarnam antepassados do próprio autor. Daí a atormentada autenticidade de sua obra. (Ibidem, p. 87)

No primeiro capítulo ele aponta a obra de Cornélio Penna como o reflexo de um "universo fechado", isolado da dinâmica de uma sociedade em desenvolvimento.



A ascensão de novas forças sociais, implicando na automática decadência daquelas que estavam na direção do processo econômico e social, produz a lenta e dolorosa agonia destas até seu completo desaparecimento. ... Esse procedimento penoso, principalmente para a classe decadente, sendo lento e desapercibidas e incompreendidas suas causas, conseqüências e implicações, gera, no grupo que decai do governo do processo histórico, uma marginalização total (econômica, social, psicológica) do indivíduo que o compõe, o qual se fecha e se isola na atmosfera social e mental de um mundo outrora em atividade, agora, porém, morto, inexistente, petrificado em restos ainda palpáveis, física e memorialmente, mas carentes de vida, autonomia e sentido. (Ibidem, p. 87)

Na sua opinião, o indivíduo, ainda em contato com as sobras materiais de um status econômico e social antes dinâmico, já vivendo num mundo materialmente marginalizado, move-se e agita-se num universo particular, separado e à parte do desenvolvimento normal da sociedade. Este indivíduo "vive num universo social e psicologicamente fechado, refratário a contatar com o mundo externo, em movimento e em processo, justamente características que, por impulsionadoras, superaram e, em conseqüência, isolaram e marginalizaram o mundo das personagens." (Ibidem, p. 88)

E prossegue lembrando a dificuldade das personagens cornelianas em compreender o mundo:

Isoladas, marginalizadas por incapacidade individual de superação da decadência de sua classe e inadaptação aos tempos ocorrentes, tão diversos de seus 'tempos' passados, as personagens de Cornélio Penna não compreendem e não entendem o mundo presente, que não é mais seu. (Ibidem, p. 88)



Outro elemento focalizado é a "incomunicabilidade" dessas mesmas personagens que, enclausuradas, perdem-se na impossibilidade de comunicação, não só com o tempo atual mas também, entre si mesmas: "sem ter qualquer perspectiva social ou individual, nada há que una entre si tais personagens, seja na realização de um projeto existencial, seja mesmo na preservação de seu próprio *status*. Não há futuro possível e nem meios e modos de impedir sua própria decadência." (Ibidem, p. 88) Ele acrescenta ainda que só resta para estas personagens, como consequência desta falta de comunicação, a solidão completa e, com ela, angústia e sofrimento.

De acordo com o crítico, há personagens "que ultrapassam, em seu isolamento, incomunicabilidade, solidão e angústia, os próprios limites condicionadores de sua mutilação existencial." (Ibidem, p. 88) Essas personagens excedem a causalidade de seu sofrimento, principalmente nos três primeiros romances do autor. Elas não reagem mais dentro da normalidade da marginalização e isolamento social e individual. "Suas reações paroxísticas já informam e constituem um quadro também patológico, explícito e evidente, por exemplo, em *Dois Romances de Nico Horta*." (Ibidem, p. 88)

Segundo Bilharinho, a obra de Cornélio Penna reflete estados de espírito, reações mentais e comportamentais das personagens.

Não há implicação fática, que se evidencia do quadro geral da obra, composto paulatinamente de mosaicos da realidade circundante através das reações individuais. Sua obra está ao nível das consequências das transmutações sociais, porém, refletidas na e pela personagem, sem referências explícitas ao quadro social. Única exceção se abre em *A Menina Morta*, onde o Autor mostra,

concomitantemente, a decadência material e moral das personagens. (Ibidem, p. 88)

Em sua visão, a obra corneliana talvez seja a única a traçar o quadro terrível da decadência das famílias patriarcais em seus reflexos e implicações mais profundos evidenciados nas reações psicológicas e mentais.

O texto de Bilharinho é uma breve análise, centrada nos elementos "solidão" e "angústia"; como outros textos já citados. Não parece haver um julgamento explícito do valor da obra de Cornélio Penna, mas podemos percebê-lo entre um ou outro parágrafo, e na maneira com que se refere ao romance corneliano. Para ele a obra tem grande importância na literatura brasileira; o uso do termo "excepcional" para classificá-la parece justificar tal conclusão.

Luiz Costa Lima publica em 1975, no livro organizado por Affonso Avila, *O Modernismo*, o texto "Ficção: as linguagens do Modernismo", com o subtítulo "A Linguagem do subsolo: o simbólico do real em Cornélio Penna".

Na introdução, questionando a homogeneidade da obra corneliana, apresenta o que, na opinião dele, são os dois tipos possíveis de homogeneidade: a negativa, tipificada pela repetição pura e simples dos contornos ficcionais; e a positiva, designada "homogeneidade de tipo integrativo", pouco freqüente na expressão literária e singularizada por obras que giram em torno de um mesmo núcleo e que convertem a sua inteireza numa espécie de obsessão ficcional.

A partir deste delineamento, o crítico formula as propriedades da homogeneidade de tipo integrativo:



- a) de tal modo, ante o exame estrutural, os livros de certo autor ou grupo de autores se correspondem entre si, que formam um verdadeiro conjunto de variantes;
 - b) entre estas, algumas são mais inclusivas que outras, devendo pois a análise partir daquelas para a definição destas;
 - c) a aplicação do critério permitirá a retificação do entendimento das variantes particulares, as quais, indagadas em isolado, parecem focar o real de modo radicalmente distinto, sem possibilidade de se atinar com o sentido, apreensível apenas se entendemos o seu desenho homogêneo integrativo.
- (LIMA, 1975, p. 71-2)

O ensaio de Lima divide-se em duas partes: na primeira, ele procura demonstrar que a obra de Cornélio Penna é o protótipo da espécie de "homogeneidade de tipo integrativo". Na segunda, ele se concentra no romance *A Menina Morta*, com o objetivo de mostrar ser esta a variante inclusiva por excelência, ou aquilo que ele designa "variante forte".

Como o romance central de nosso estudo é *Fronteira*, nossa leitura retomará a primeira parte desenvolvida pelo crítico.

Ele inicia seu exame "etnográfico" (termo por ele próprio utilizado para classificar a sua análise) pela apreensão dos mecanismos integrativos dos quatro romances.

No item denominado "Integração das variantes", o crítico mostra inicialmente que o tempo novelesco de Cornélio Penna é o da conquista da memória. "Assim a sua obra inicial, *Fronteira* (1935), tematiza a faixa temporal mais recente. O recuo já se delineia em *Dois Romances de Nico Horta* (1939),



para se acentuar em *Repouso* (1949) e encontrar seu eixo orientador na plena vida da fazenda autárquica, onde se desenrola *A Menina Morta* (1954)." (Ibidem, p. 72)

Segundo Lima, em *Fronteira*, já se encontra o clima de profunda estranheza que peculiariza o autor. A estranheza é um dado que não se explica ou é motivada internamente. O romance não permite ao leitor saber a razão destas impressões. Isto ocorreria porque o ambiente de estranho sobressalto não se explicaria nem mesmo aos olhos do próprio autor, que é levado a reforçar sua falta de razão no acréscimo do fantástico desnecessário.

O crítico aponta, também, a figura dos gêmeos em *Dois romances de Nico Horta*, Nico e Pedro, cuja importância já havia sido compreendida por Mário de Andrade, como forte tema para o desenvolvimento do que Cornélio Penna tinha a dizer em seu romance.

Para Lima, os gêmeos são atores da alternativa fuga/loucura, a primeira realizada por Nico e a segunda por Pedro; o mesmo dilema repete-se em *Menina Morta*, o comendador foge, a loucura acomete a senhora.

Em *Fronteira*, a fazenda pertencia à memória distante, sem acesso à ficção; em *Dois Romances de Nico Horta*, ingressara sob a forma de decadência, meta transitória e retorno. No livro de 1949, ela surge como ponto de partida. ... Em *Repouso*, portanto, guardando-se as mesmas válvulas da fuga e da loucura, o contexto recua, nesta andada de retorno que vimos se iniciar desde a pequena vila de *Fronteira*. Ao mesmo tempo que o terceiro romance se afasta do segundo, vemo-lo aproximar-se do seguinte, de *Menina Morta*. Como se alguém que dispusesse para seu jogo de mínimas peças, tanto no terceiro, quanto no quarto romance, fazenda e cidade porfiam como lugares para suas personagens. (Ibidem, p. 73)



O crítico aponta a morte como solução radical, a loucura e a fuga como formas metafóricas da morte. Elas não deixam de se repetir em toda a obra do romancista.

O crítico formula, também a reconstituição histórica, que inverte a ordem cronológica de publicação dos romances:



Temos portanto a primeira comprovação empírica da hipótese inicial – homogeneidade integrativa dos romances cornelianos, caráter mais inclusivo da *Menina Morta*. ... A situação-limite é expressa por *Fronteira*, atenua-se em *Dois Romances de Nico Horta*, quase se anula em *Repouso*. Mas o exame apresentado, embora assim frutuoso, é imperfeito, porque não precisa a diferença relativa da obra de 1949, subordinando-a grosseiramente à variante de 1954. (Ibidem, p. 75)

O item subsequente do ensaio de Lima, recebe o nome de "Auto-explicabilidade progressiva das variantes". Aqui ele mostra que, no nível da trama, todos os romances de Cornélio Penna tratam da impossibilidade de uma relação amorosa, estável e satisfatória.

Em *Fronteira*, o obstáculo é representado por tia Emiliana, a qual dificulta, mas não impede o relacionamento sexual de Maria Santa com o Narrador. ... A morte encerra a insatisfação do desejo. No romance seguinte, o

entrançado das vidas é mais complexo. A figura do Narrador é substituída pela presença dos gêmeos, Nico que foge, Pedro, que enlouquece e morre. A fuga de Nico Horta relaciona-se com seu dilaceramento amoroso, perdido que está na encruzilhada de duas identidades, Vitória e Rosário. (Ibidem, p. 75)

Segundo Lima, a imagem do júbilo repetir-se-á nas narrativas seguintes, mas ele chama a atenção para que não nos enganemos, pois a felicidade é uma meta utópica, que, sem correspondência com o real, se transforma no gesto de um rito incumprido. Para ele, à impossibilidade de união sucede o ato de desenlace. "Antes da imobilidade definitiva, a boca de Nico pronuncia a palavra da impossibilidade: viver." (Ibidem, p. 75)

De acordo com o crítico, a mesma matriz recorre em *Repouso*, mas adquirindo um número de alternativas, que, ultrapassando até aquelas verificáveis em *Menina Morta*, indica o esforço do *imaginário* em encontrar uma solução existencial já não obstruída pela realidade.

O romancista forcejaria por encontrar solução que evitasse repetirem-se os fracassos dos outros pares (casais que se formam nos romances), mas não consegue senão a multiplicação dos interditos: "duas vezes introduz-se impedimento mais forte, segue-se a união física dos corpos, que, entretanto, esconde o isolamento dos esposos, causador da esterilidade e do estranhamento progressivos, que ditam o impedimento completo." (Ibidem, p. 76)

Acerca das relações entre o romance de 1946 e o de 1954, o crítico acrescenta que, sob o signo da esterilidade, em *Menina Morta*, deparamo-nos com três possibilidades de escape: fuga/loucura/morte. Sob o signo da fecundidade, em *Repouso*, as três vias se intercomunicam: fuga $\leftrightarrow$ loucura $\leftarrow \rightarrow$ morte.



Agora, com base nestas variantes o crítico formula um novo esquema, distinguindo entre o que chamou variantes fortes e variantes fracas. As primeiras concernem às impossibilidades absolutas de vida, as segundas, às impossibilidades relativas; de cada tipo, de sua parte, deriva uma alternativa própria:

<u>Variantes fortes</u>	<u>Variantes fracas</u>
Impossibilidades absolutas de vida	Impossibilidades relativas de vida
Pela fecundidade:	Por impedimento externo:
<i>Repouso</i>	<i>Dois Romances</i>
Pela esterilidade:	Por impedimento interno:
<i>Menina Morta</i>	<i>Fronteira</i>
(Ibidem, p. 77)	

O ensaio de Lima continua agora mais centrado em *Menina Morta*. Como nos limitamos a textos que tratam especificamente de *Fronteira*, concentramos nossa exposição somente às observações feitas pelo crítico à este romance.

Pelo que pudemos constatar até aqui, o texto de Lima é uma análise complexa e abrangente; apontando os aspectos positivos e negativos; sem desvalorizar este ou aquele romance, ele mostra que todos têm seus pontos fortes e fracos.

Luiz Costa Lima continua seus estudos sobre Cornélio Penna com análises ainda mais complexas que a anterior.

A "*A Perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*" (1976), é um longo e completo estudo, composto de introdução e de duas sessões.



Na introdução o crítico situa-se tanto em relação à obra que pretende analisar, quanto em relação à crítica literária como disciplina, apresentando, conceitos que definem sua posição teórica na análise a realizar.

Na primeira sessão, dividida em quatro capítulos, o autor faz aproximações entre Cornélio Penna e dois escritores estrangeiros, Bataille e Defoe, e, ainda, analisa os três primeiros romances de Cornélio Penna, *Fronteira*, *Dois Romances de Nico Horta* e *Repouso*. A segunda sessão, que contém três capítulos, é toda dedicada à análise de *A Menina Morta*, romance, considerado por Luiz Costa Lima, a principal obra de Cornélio Penna.

O capítulo intitulado "Fronteira: A variante sexualizada" subdivide-se em cinco itens: Resumo; 1) A variante fraca e irregular; 2) As etapas escrita e não escrita da análise; 3) A escolha dos aspectos. O espaço. As personagens.; e 4) Síntese.

No resumo introdutório ao capítulo, por meio de uma breve exposição dos principais elementos do romance a serem explorados, o autor inicia seu texto.

Para a caracterização do romance de estréia de Cornélio Penna como variante não só fraca mas irregular, importa decisivamente notar o papel que a sexualidade, conquanto abafada, aí desempenha. Mediante seu desenvolvimento, é observada a relação por ela mantida com a sujeira, a morte, a religiosidade mística e a violência criminosa. Essa relação, posteriormente não mais explícita, determina ademais o sentido (irregular) de expressão freqüente na obra estudada: a ave de rapina. Em suma, *Fronteira* não se restringe a anunciar o que será a matriz plenamente constituída do autor, pois, pela presença saliente e contrastante da sexualidade, permite que se verifiquem os mecanismos de transformação que atravessam a novelística corneliana. (LIMA, 1976, p.59)



Neste resumo Lima delimita os elementos que serão abordados neste capítulo, cujos pontos centrais são "o papel da sexualidade" e a "problemática do duplo".

No item "A variante fraca e irregular", o crítico expõe o que vem a ser "variante", que ele próprio define pela sua pertinência com relação a uma matriz. A variante é diferente da versão, que é orientada por um ponto de vista temático. Versões são as diversas maneiras de relatar o mesmo fato. Assim, "ante um tema constante, as variações expressionais permitem que se fale em versão." (Ibidem, p. 59)

Segundo o crítico o termo "variante" entra em outro circuito. "Significa que certo relato modula, de um modo diferencial, as articulações constitutivas de uma mesma matriz (núcleo de relações determináveis, mas não *a priori* determinadas)." (Ibidem, p. 59) Para ele, a matriz é um horizonte de sentido, cuja ocupação efetiva se faz através das variantes. Já as versões têm um relacionamento de superfície; as versões se configuram mediante a leitura, enquanto as variantes descobrem-se através de um processo analítico.

Nesta linha de pensamento, Luiz Costa Lima considera a matriz tanto mais rica, quanto mais variadas forem as "frases" que ela permita compor. Aí retomando Lévy-Strauss, ele as classifica em variantes fortes, "cujo exame nos permite extrair a totalidade das articulações matriciais" (Ibidem, p. 60); variantes fracas, "quando não visualizamos senão uma parcela matricial deixando vazios os lugares de outras relações – lugares conhecidos a partir da variante forte" (Ibidem,



p. 60); variantes irregulares, "ocorrem quando uma variante fraca modula parcela das articulações que atualiza de maneira divergente da encontrada nas variantes forte e fraca". (Ibidem, p. 60)

No item seguinte o crítico abordará a organização das etapas escrita e não escrita da análise e, ainda, da transformação do leitor em analista.

Para Lima, da organização sintagmática sobressai uma pequena rede de elementos temáticos, que acabam se convertendo nos problemas do analista. Neste momento, em virtude de seu próprio interesse, o leitor se transforma, em analista. Nesta função, ele atravessa o mesmo relato, testando suas primeiras e rudimentares hipóteses. Por meio de seu esforço, resultante de sua curiosidade e de sua resistência ante os problemas, as hipóteses se ampliam, ganham consistência e formam uma expectativa de matriz. O analista compara a sua matriz rudimentar com a atualização efetiva, a variante, de que ele pretende dar conta, por meio de uma interpretação que não diga o já sabível após uma mera e simples leitura. A partir daí, surgem novos problemas e novas tentativas de descobrir relações de elementos que permaneciam despercebidas.

De acordo com o crítico, a escrita analítica começa muito antes de começada e dificilmente estará pronta. Quando redigimos um tópico particularizado, ocorrem várias mudanças, desde as mais simpáticas até as mais desencorajantes.

Em suma, a análise que praticamos supõe que se parte de um campo que, teoricamente, sabemos não ser suficiente – o campo temático, que se origina do destaque de certas parcelas sintagmáticas; que se descobre a sua porosidade e que



se desce por ela à procura de postular seu conjunto ausente. ... O ideal para o analista será que, a partir de um certo momento, uma determinada hipótese matricial se mostre explicativa de todas as questões formuláveis a partir da cena sintagmática. Esse resultado é, contudo, quase improvável. (Ibidem, p. 61-2)

Chega, assim, o momento em que o analista tem conhecimento do inevitável, que a análise é, na verdade, infinita; o que Lima denomina de "interminabilidade analítica".

A seguir, pretendendo fazer uma leitura "de dentro" de *Fronteira* a partir de um centro "externo" - sua ligação com as outras obras - Luiz Costa Lima analisa o espaço e as personagens.

O crítico entende por espaço o lugar onde a ação se desenrola; sua dimensão inicial, em *Fronteira*, é a real, mas ela não deixará de ter um desdobramento simbólico.

Assim, para dar verossimilhança a um relato estranho, Cornélio Penna declara, no Epílogo, ter transcrito um diário que encontrara por ocasião de uma suposta viagem à fazenda de uma velha parenta. O "diário" pouco esclarece sobre o espaço circundante, limitando-se a descrições, aliás pouco precisas, do interior da casa. Daí a possibilidade de introduzir-se, por meio da sensibilidade que lhe empresta o narrador, a descrição de aspectos fantasmágóricos, sombrios, da realidade.

Quanto às personagens, sobressaem: o Narrador, tia Emiliana, Maria Santa e a Viajante. Pouco delineados, entre outros personagens secundários, estão Padre Olímpio e o juiz.



O narrador, vindo não se sabe de onde, fixa-se na fazenda, sem informar ao leitor a razão de sua vinda; o mesmo ocorre com tia Emiliania. Luiz Costa Lima observa que sua chegada e sua permanência não alteram a imobilidade do local e reiteram, ainda, a percepção que o leitor tem do espaço: "lugar isento à passagem do tempo" (Ibidem, p. 63).

Uma estranha "hipnose interior" percorre todos os personagens. O narrador, enquanto observador de si e dos outros torna-se, antes de tudo, "um cronista da suspensão do tempo, o testemunho da monótona permanência do mesmo". "Os nomes são, assim, designações vazias, etiquetas que designam o mesmo". (Ibidem, p. 63)

Alguns personagens procuram o outro, como se desconhecessem sua mesmidade. É o caso de Maria Santa que procura encontrar, por meio do narrador, algo que ela ignora. A abertura para o conhecimento lhe é obstruída, no entanto, por tia Emiliania. Esta interdição, Luiz Costa Lima designa *interdição forte*. Com a interdição do auto-conhecimento, resta a via do corpo – que determinará, na acepção do crítico, o caráter de variante irregular de *Fronteira*, já que, nos romances posteriores, a sexualidade é praticamente anulada.

A sexualidade marca as relações do narrador com Maria Santa, sem, no entanto, pormenorizar as cenas. A sexualidade é também, em *Fronteira*, segundo Lima, associada ao procedimento criminoso (e ao próprio clima de mistério que percorre o texto).

Quanto ao veio absolutamente anômalo – "a prática sexual com um semi-cadáver que conduz à revelação religiosa de um caminho" (Ibidem, p. 66) – Luiz



Costa Lima associa-o ao que designa "problemática do dois", formulada sumariamente por ele como aproximação do "um (narrador)" a "outro um" – em vésperas de passar para outro estado (Maria Santa estando semi-morta) – por meio da "conjunção sexual". A situação conjuntiva explicaria o "júbilo religioso" que invade o homem; tal júbilo traria consigo, no entanto, um conflito que consumiria o corpo, dilacerando-o até destruí-lo. Os demais romances cornelianos não retomam este tipo de experiência "pois já partem deste ser que traz o corpo morto e que vaga no meio-termo, entre vida e a morte" (Ibidem, p. 66).

O contrário da conjunção e do júbilo constituirá, na análise de Lima, "a bipartição interna" sobre a qual será caracterizada a "figura do duplo" – aquele que "mantém semelhança ou correspondência seja física, seja de função entre dois personagens" (Ibidem, p. 67). Essa equivalência conteria sempre uma divergência possibilitando certo jogo por meio do qual "pelo menos um dos personagens duplicados é levado à destruição" (Ibidem, p. 67). Em *Fronteira* tal figura insinuar-se-ia na personagem designada apenas *Viajante*, duplo esboçado de Maria Santa.

Quanto a tia Emiliana, esta é apresentada como interditora da palavra, controladora dos contatos, policial do olhar - simbolizada pela imagem da ave noturna.

Com sua análise o crítico faz uma leitura inovadora da obra corneliana, apresentando questões de grande profundidade, entre elas as "variantes" e o "duplo", que valorizam a obra de Cornélio Penna, mostrando o quanto esta é



importante para a literatura seja no aspecto estrutural ou social e rica em elementos que propiciam uma vasto campo analítico.

O texto seguinte, de Xavier Placer (1977), cujo título é "Cornélio Penna", inicia-se com uma interessante citação (possivelmente retirada de um jornal da época) que traz, além da informação sobre o falecimento do escritor, uma breve biografia do mesmo.

Faleceu ontem (12 de fevereiro de 1958), em sua residência, nas Laranjeiras, o escritor Cornélio Penna. Nascido em Petrópolis, descendia de tradicional família paulista, de Pindamonhangaba, os Marcondes Machado. Contava 62 anos e era bacharel em Direito. Casado com a Sra. Odília de Queiros Matoso, não deixa filhos. Antes de dedicar-se definitivamente à literatura, foi pintor e ilustrador, e exerceu o jornalismo no Rio por alguns anos. Também pertenceu ao funcionalismo federal. Mas havia muito se recolhido ao lar. Era um temperamento extremamente reservado e arredio. Apesar de isto o afastar, de todo, da vida literária, era dos nomes mais acatados em nossas letras. Suas cinco obras: *Fronteira*, *Dois Romances de Nico Horta*, *Repouso*, *A Menina Morta* e o fragmento rompido pela morte, *Alma Branca*, o situam entre os ilustres mestres do romance de introspecção no Brasil, revelando, a par de uma inventiva solicitada para a fixação dos mais estranhos dramas psicológicos, extraordinária densidade, concisão de forma e uma maneira marcadamente pessoal. Por todas essas características os romances do extinto não podiam tocar a sensibilidade do grande público, mas todos encontraram na crítica e nos leitores mais capacitados o reconhecimento de um escritor de alta categoria. (PLACER, 1977, p. 3)

Placer parece concordar com o autor desta citação que se refere ao escritor como sendo de "alta categoria", pois logo no início de seu texto, Placer lembra que *Fronteira* deveria estar na lista dos dez melhores romances brasileiros

modernos, entre obras tais como: *Angústia*, de Graciliano Ramos, *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, *Os Corumbas*, de Amando Fontes, *A Mulher Obscura*, de Jorge de Lima. Para ele o romance *Fronteira* é uma "obra prima", longamente elaborada, beneficiada das experiências do homem no limiar dos quarenta anos. Mostrando assim explicitamente seu apreço, não economiza elogios ao referir-se àquele romance de Cornélio Penna.

Fronteira é música, música em surdina. Períodos de fôlego e ritmo amplo, severamente pontuados, vernacularmente compostos, nota-se visível incidência de polissílabos – sobretudo advérbios em *mente* – bem como de adjetivos, de dois adjetivos conectados por *e*, de numerosos quês, e ainda de verbos sinônimos e verbos no gerúndio, os primeiros a reiterar a idéia, os segundos, a alongar a descrição ou a análise de sentimentos e situações. ... Resultado evidente de secreto labor; nas outras obras não se encontram estas excelências, pelo menos em tal grau. As derradeiras dão a impressão de escritas em primeiro jato... (Ibidem, p. 3)

O crítico tece comentários sobre *Fronteira*, cujo Epílogo revela as intenções do romancista, inclusive a técnica adotada: uma transcrição integral do diário manuscrito de um viajante. Conforme Placer não se sabe se tal viajante, que se hospeda algum tempo no casarão de Maria Santa, é homem ou mulher e nem qual seu nome. Para ele, o romancista dispensa-nos das notações monótonas de tempo e lugar de qualquer diário, estruturando-o em relato, de brevíssimos capítulos, alguns chegando a ter apenas dois parágrafos.



É todo o livro assim, sem descair, de curta prosa poética. De repente observações destas: "As lágrimas, achando os vincos do riso, correram mais facilmente" (*Fronteira*, LXI). O real transposto a chave artística: "Lá fora o sol incendiava as pedras de ferro da calçada, e as janelas bordavam-se de fios de ouro reluzente" (*Fronteira*, XIV). Cada incidente, espelho dos estados de alma dos personagens, é marcante de verdade em sua humanidade na diferente, que suscita náusea, e à custa de reflexão, piedade. Um leitor não iniciado tem o direito de se impacientar... (Ibidem, p. 3)

O crítico lista brevemente características de algumas personagens e passagens, que julga mais interessantes, como a *mise-en-scène* do milagre de Maria Santa para a caravana de romeiros, sua morte e sepultamento. Para ele, o enredo não é tão importante na obra do romancista, mas, importam pessoas e objetos, sentimentos e reações, a atmosfera geral de sugestão e mistério. Em sua opinião Cornélio Penna dá-nos seres incapazes de se evadir do círculo nulo de seus "eus" deteriorados, loucas criaturas, não da loucura que salva, mas daquela que leva ao manicômio.

Vejamos, agora, o que Placer pensa daqueles que vêem um certo misticismo em *Fronteira*.

Costuma-se outrossim gastar tinta a falar em misticismo a propósito de obras da linha de *Fronteira*. Eis um emprego abusivo do termo e do conceito. Quanto a *Fronteira*, nada tem de místico, pelo menos no sentido positivo das experiências de espiritualidade de um, verbigracia, São João da Cruz. Tampouco, visivelmente, houve tal intenção na cabeça do autor. (Ibidem, p. 3)



Questionando e ao mesmo tempo dando sua posição pessoal, o crítico finaliza seu texto, acrescentando ainda mais alguns termos valorativos a *Fronteira*: "Verdadeira como documento é, sob o aspecto de introspecção, original, sutil, penetrante; esteticamente, uma obra realizada; e na evolução da novelística brasileira, um marco." (Ibidem, p. 3)

O texto de Placer é, aparentemente, uma resenha, porém bastante detalhada, sobretudo se comparada a outras já comentadas; este não se limita somente a apresentar a obra do escritor, mas contém colocações, e questiona aspectos apontados por outros críticos. Em suma a crítica de Placer enaltece a obra de Cornélio Penna.

A seguir temos dois textos de Carolina Maia Gouvêa, "Cornélio Penna: o gótico" (1978) e "Paisagem mineira e fantástico" (1979). O primeiro, dividido em seis capítulos, inicia apontando a ambiência da qual participam os quatro romances de Cornélio Penna. Ela informa aos leitores que, ao optar por uma leitura de *Fronteira*, à luz das teorias do fantástico, propõe uma visada crítica que faça justiça ao romancista.

Gouvêa questiona no primeiro capítulo dois textos críticos a respeito de Cornélio Penna, são eles: "Romances da humildade", de Augusto Frederico Schmidt e "Romances de um antiquário", de Mário de Andrade, para a partir deles situar o fantástico no romance.

Em lugar de "romances da humildade", a falta de prisão às coisas palpáveis que Augusto Frederico Schmidt já observara em seus desenhos,



compensada pela incursão filosófica, pela especulação da transcendência, não se colocariam mesmo como uma forma de orgulho? ...

Ao invés de "romances de um antiquário", buscamos a inclusão de sua obra em uma das linhas do Modernismo, integrada por Augusto Meyer, Jorge de Lima, Dyonélio Machado, Lúcio Cardoso, Guimarães Rosa... À idéia de uma "perfeita inatualidade, como um verdadeiro desafio à moda dominante" representada por obras de penetração social, pretendemos uma obra inserida mesmo nesta moda dominante, visto o fantástico como desmascaramento de procedimentos culturais do imaginário comunitário. (GOUVÊA, 1978, p. 89-90)

No capítulo seguinte, segundo Gouvêa, é na ausência de marcações espaço-temporais que a narrativa se inicia e já é instaurada a ambigüidade. Com a chegada do personagem narrador de uma demorada viagem, sob o torpor do cansaço, as confusas recordações que passam pela sua "memória preguiçosa" exprimem-se por meio de uma escritura modalizante, no nível do parecer; uma adjetivação imprecisa ou agressiva, oxímoros e comparações intensificam a impressão de inconsistência.

Acompanhando a projeção para um tempo imaginário, o espaço conhece estranhos vazios, a causalidade não se define. Na lentidão estafante, tal a impressão de ausência, que o ser, entregue a si mesmo, conhece obsessões e fantasmas interiores.

Pouco a pouco, a prestidigitação do cenário vai tomando consistência e provocando uma sensação real – uma das mais importantes qualidades da narrativa fantástica.. (Ibidem, p. 91)

O espaço fechado coloca-se como espaço de mistério, é o "espaço do gótico"; e no mundo fechado do romance gótico, só relações superficiais são

possíveis. Este mundo inspira a estranheza e o mal estar, desdobrando as pessoas e as coisas. Através do espaço fechado e escuro de *Fronteira*, caminha-se em direção a uma obscuridade ainda mais profunda, o que explica o aspecto inquietante da obra.

Uma ambigüidade insólita coloca-se com o próprio tema de *Fronteira*. Conforme Gouvêa, esta ambigüidade corrói o mundo cotidiano, alcançando as premissas admitidas e as convenções comunitárias. Os personagens são ambíguos, não se chega à revelação de seus segredos ou ao desvendar de seus remorsos.

Com Tia Emiliana, a especulação de uma estrutura religiosa. Mediante o mistério de sua riqueza, ..."todas as Irmandades a procuram, ..." (*Fronteira*, p. 63)

Maria Santa é conhecida pela fama de sua santidade. Vai-se preparando para sua indefinida "Missão". Seu penteado passa a lembrar as imagens da Madona. Seu vestido monacal e seu perfume místico perturbam o narrador. Sua ostensiva simplicidade o vai violentando. (*Ibidem*, p. 92)

Sob a máscara deste discurso realiza-se a denúncia de uma sociedade construída às avessas:

O Sr. Martins hospedando o bispo na ambição do cargo de tesoureiro... Tia Emiliana explorando, talvez, a santidade da sobrinha e a religiosidade do povo... Maria Santa mística ou mistificadora... E o grotesco: as enormes imagens colocadas ao lado da moribunda... As salvas de prata para a arrecadação do dinheiro... O coro exótico das negras passivas ou condicionadas... o gestual solene e bizarro de ajoelhamentos, beijos nas mãos e no solo... (*Ibidem*, p. 93)



Segundo Gouvêa, neste registro de dados objetivos, efetua-se a desconstrução de signos do domínio religioso. Existe um abismo entre o Deus do narrador e a religiosidade popular. "Cânticos e orações, crenças e santidades são formas de religiosidade, e Deus permanece ausente." (Ibidem, p. 93)

Gouvêa expõe a hipótese sustentadas por Caillois, segundo a qual "só as culturas que aceitam uma ordem constante e imutável podem dar origem, como por contraste, a uma forma de imaginação que contradiz a regularidade". (Ibidem, p. 94)

No capítulo sobre o "Fantasma do Duplo", acrescenta ainda que, em *Fronteira*, o fantasma do romance gótico aloja-se no espaço interior; na atualização do personagem, fundamental do romance gótico; questiona-se o próprio homem, na relação violenta e emocional de seus fantasmas interiores. Como principal exemplo de personagens atormentadas pelo "fantasma do duplo", ela cita o narrador e Maria Santa que, incompreendida em suas ansiedades, na sua solidão, debate-se com o seu duplo. "O fantasma que habita seu corpo, altera-lhe as percepções e as relações com o mundo. Os objetos ganham vida própria; ignoram o homem que se sente despojado. Reduzido ao nada." (Ibidem, p. 95)

De acordo com Gouvêa, com tudo isso, o narrador não se nomeia, pois renunciar ao nome, ficar no anonimato, sem referência a um sujeito tomado do discurso socializado, significa permitir que o texto se produza por meio dele – narrador -, mas não apenas por ele.

Ao abordar a sexualidade do "ser em *Fronteira*", Gouvêa aponta que, a primeira aproximação sensual do narrador, com alusão a um possível



relacionamento sexual, realiza-se numa sombra espessa de jardim, em clima fantasmagórico. "Atormentado em seu isolamento moral, quando busca Maria Santa para livrar-se do terror que o comprime, ela lhe aparece mesmo provocante, em sua pelerina de rendas pretas, braços e ombros nus, a voz ciciante." (Ibidem, p. 97) É na contaminação da santidade de Maria Santa, pela referência a um passado de crimes, que crescem o fascínio e o mistério. A jovem perseguida e indefesa faz um tipo comum entre os escritores do romance gótico.

Maria Santa agonizante, ele é incumbido de velar o seu corpo, e perturba-se pelo erotismo luxurioso de sua juventude atormentada. A beleza moribunda, a morte iminente concedem a Maria Santa uma beleza ainda não notada, pois recebe o reforço do que parece contradizê-la – a morte. (Ibidem, p. 97)

Chegaríamos, aqui, a outro ponto básico do romance negro: a volúpia da morte e do sacrilégio. O narrador estando diante do espetáculo de horrível fascinação, perde os sentidos e ressurge na pacificação de todas as suas inquietações.

Para ela, a obra se realiza como diário de um homem que observa em si mesmo o processo de desagregação. E o *Epílogo* dá o romance-diário como inacabado. No que diz respeito ao elemento fantástico, a autora define o romance da seguinte forma:

Fronteira termina como obra de "fantástico puro", na expressão de Todorov. Interrompe-se a exaltação, e permanece o leitor hesitante diante das intuições e referências.



A verossimilhança é mantida, sem que tenha o leitor a impressão de malogro. Não se trata de sonho ou delírio, mas a verdade fantástica de uma vida em fronteira. Não seria a loucura o privilégio de espíritos superiores, que transcendem a vida ordinária, que transfiguram os dados da consciência comum? (Ibidem, p. 98-9)

De acordo com Gouvêa, *Fronteira* realiza uma forma de humanismo, por meio do fantástico que é visto como meio de transgressão social e individual. Abolindo as fronteiras sonho/realidade, promove-se a defasagem do real.

Se de um lado, a obra admite a leitura de um mundo incoerente, com as marcas de delírio e de terror pela lenta desagregação do eu, de outro, exige a observação do fantástico e real microcosmo humano, na perseguição incessante de uma finalidade fugidia. Através do universo solene e lúgubre do romance gótico, a ambigüidade deixada no leitor, sem que ele possa resolver. (Ibidem, p. 99)

Com estas colocações acerca das possíveis leituras de *Fronteira*, no texto é abordado sobretudo o aspecto do fantástico, associado à busca do ser pela sua identidade.

O segundo texto de Carolina Maia Gouvêa, "Paisagem mineira e fantástico" (1979), é uma síntese do texto anterior, no qual, no entanto, a autora acrescenta novas características da obra.

Aqui, são associados certos traços de mineiridade à explicação do fantástico na obra de Cornélio Penna: haveria, na opinião da crítica, possibilidade de observar uma insistência de escritores mineiros na criação do aspecto fantástico, do qual a própria ambiência mineira seria elemento motivador.



O fantástico seria também elemento fundamental para a presença do humanismo da obra corneliana.

Dentro do processo de desmacaramento, próprio do fantástico, percebe-se, por exemplo, uma acusação à marginalidade do elemento escravo, na obra de Cornélio Penna. Ressalta um humanismo social que, surdamente, clama, sobre suplícios e crueldades, contra as injustiças de uma absurda diferença de classe, tão tacitamente colocada e aceita. Sua obra promove uma denúncia freqüente do negro, na "resignação fatal de sua raça", numa subserviência humilde, num terror sagrado diante de seus senhores e de seus "meninos-deuses". (Idem, 1979, p. 9)

O próprio Cornélio Penna associaria magia e vibração à gente de Itabira, e teria afirmado encontrar, mesmo no ambiente mineiro, as premissas do gótico.

Abordando agora a função da linguagem, a autora afirma ser esta o elemento que mais tortura as personagens cornelianas, pois, na maioria das vezes, a linguagem não corresponde à idéia que desejam exprimir. A indefinição de muitas personagens – "ela", "viajante" – aumenta o mistério. "Representantes da legalidade instituída – o médico, o padre, o juiz -, designados pelo cargo e não pelo nome, índice e desindividualização num discurso socializado, apresentam-se como detentores de segredos de um passado obscuro e ameaçador, de possíveis crimes." (Ibidem, p. 10)

De acordo com Gouvêa, Cornélio Penna situa-se numa linha de interiorização do modernismo: "com Lúcio Cardoso, no soturno da ambiência; com Jorge de Lima, como poeta do catolicismo popular e suas formas sincréticas; com Augusto Meyer, na obsessão da unidade do ser diante do absurdo essencial;



com Drummond, na profunda relação Itabira/mundo; com Guimarães Rosa, no insolúvel fantástico humano." (Ibidem, p. 10)

A autora no final do texto especifica o tipo de fantástico da obra corneliana: "Os romances de Cornélio Penna colocam-se no modernismo como obras de 'fantástico puro'. Não é o estranho ou o maravilhoso, mas a verdade fantástica do homem e seu indecifrável fantasma interior." (Ibidem, p. 10)

Seguindo a mesma linha do texto anterior, Gouvêa reafirma o valor da obra de Cornélio Penna, mantendo importantes indagações acerca do fantástico, mas, enfatizando agora aquilo que denominou de "traços de mineiridade" nos romances cornelianos.

O próximo texto que apresentamos, é de Edward Lopes (1993). Com o título "Coisas e Paixões na Ficção de Cornélio Penna", é um capítulo de seu livro *A palavra e os dias*.

Logo no início de seu texto Lopes já demonstra o seu apreço por Cornélio Penna, designando-o "escritor personalíssimo, estilista dos mais belos e originais da nossa literatura". (LOPES, 1993, p. 157) Em seguida, aponta como uma das particularidades da obra corneliana o fato de muitos capítulos poderem ser lidos de forma autônoma, parecendo, em certo sentido, uma crônica ou um conto; ou ainda como unidades constituintes de uma totalidade maior. Para ele, apesar de cada um contar a sua própria história, os romances justapõem-se, como se tivessem sido produzidos pelo procedimento que faz com que uns derivem de outros. Tal método é por ele denominado "reescrita em expansão."



Com essa expressão quero designar a técnica compositiva que consiste em multiplicar as menções ao mesmo referente – um incidente, um lugar, um ator – de tal modo que, surgindo numa primeira obra na forma embrionária de um *discurso condensado*, o mesmo referente se retoma depois, numa obra posterior, já reconfigurado na forma detalhada de um *discurso expandido*, de dimensões variáveis, podendo alguns virem a constituir, em si e por si mesmos, uma nova obra na sua integralidade. (Ibidem, p. 158)

Após explicar a expressão "reescrita em expansão", Lopes lembra a observação de Adonias Filho, de que "no primeiro romance encontra-se o germe do segundo", e, também, acrescenta que "o terceiro romance antecipa, em escrita condensada, o quarto, que é a reescrita expandida daquele capítulo 'diferente'." (Ibidem, p. 158) Tal afirmação é feita com base em declaração do próprio Cornélio Penna; este lembra ter escrito antecipadamente um capítulo para *Repouso*, e ao reunir tal capítulo aos demais, percebe-o bem diferente, com outro ambiente, o que o levou à redação de *A menina morta*.

Ainda abordando a reescrita em expansão na obra corneliana, Lopes aponta sua semelhança com o projeto de Proust, que reescrevia sempre um novo resultado de suas lembranças, dos mesmos velhos temas da família e da infância.

O crítico denomina como despersonalizante e reificante a ausência de nomes próprios em *Fronteira*, citando como exemplo o *viajante*, que surge e desaparece, sem que tenhamos qualquer outra informação a seu respeito.

Para ele, Cornélio Penna não é um solitário na literatura, um ficcionista sem contatos. Alguns escritores estrangeiros e brasileiros pertenceriam à sua mesma família mental,

– o estilo de Cornélio tem muito da soturnidade de Dostoievski, do ritmo melancólico, hipnótico e *snoob* de Proust, da verrumação prospectiva de Kafka –, há pelo menos dois dos grandes escritores nossos que o precedem na sondagem pungente do espírito, Machado de Assis e Raul Pompéia; de um outro, contudo, que constitui como que seu complemento, Graciliano Ramos, é que queremos falar agora. (Ibidem, p. 160)

Segundo Lopes, Graciliano Ramos se utiliza do processo da introspecção para estudar a evolução da decadência física e moral do homem esmagado pela ascensão do capitalismo, enquanto Cornélio Penna, por meio do mesmo recurso, empenha-se em construir uma epifania, em estudar os mecanismos que constróem a revelação da verdadeira natureza do ser humano.

Para o crítico, Cornélio Penna elabora uma arte homóloga à de Clarice Lispector. Como exemplo cita *A paixão segundo G. H.*, na qual "a cena central, a da deglutição da barata, é uma parábola laica do ritual da comunhão". (Ibidem, p. 161) Cornélio Penna também apresentaria este lado místico, não o submetendo, entretanto, a este tratamento da recriação paródica irreverente, profanadora. Cornélio o utiliza para nele fundar suas revelações sobre a condição humana e o destino transcendental do homem.

O crítico aponta, agora, para o problema de relacionamento existente em *Fronteira*, que compreende fé e confiança nas paixões manipuladoras, que aí se instalam; sobretudo por meio de Maria Santa que é manipulada pelo narrador e por tia Emiliana: .



Demonstra-se assim que, como todos os pactos firmados à base do crer, os contatos amorosos são paixões manipuladoras, tramadas entre *imagens de pessoas*, quer dizer, entre *simulacros*, não entre seres de carne e osso: *em matéria de amor, todos confiam na pessoa errada*, é a primeira Revelação; enquanto processo de acreditamento e de credenciamento, a fé implica necessariamente um *erro essencial de pessoa* – pelo menos da que crê, a qual, um belo dia, frustrando-se as suas esperanças com a ação do outro, descobre, como Maria Santa, que "eu não sou eu" e que o outro, o acreditado, não é, também, quem ela supusera que ele fosse – "tu não és tu". (Ibidem, p.162)

Segundo o crítico, o descobrimento, reportado a Maria em relação ao Autor do Manuscrito, sanciona-se na dupla punição que ela aplicará a si mesma e a ele; tornar-se santa implica obrigá-los a se negarem e a negar seu relacionamento amoroso. Para ele, haveria no relacionamento das personagens Maria Santa, Autor do Manuscrito e Tia Emiliana, três ordens de revelações:

a) que os contratos de amor entre humanos mentem porque comprometem não uma fé entre pessoas, mas uma absurda confiança entre os simulacros delas (...);

b) a revelação que opera a desvalorização das relações humanas fundadas em paixões imanentes, materialistas e sensuais (como o sexo);

c) a revelação que efetua a sobrevalorização das relações humanas pautadas nos vínculos das paixões transcendentais, espiritualizantes. (...) (Ibidem, p. 162-3)

Conforme Lopes, o discurso paródico não-jocososo de Cornélio Penna contém três textos:

- o texto paródico – da história que se narra atualmente, do *relatum*;

- o texto parodiado – da história já passada de que nos lembramos, lendo o *relatum*, como um contexto pressuposto dele, um possível correlato retrospectivo do mesmo *relatum*; e
- o texto epifânico, que contém – às vezes na forma de um *exemplum*, de um epifonema ou de uma "moral" – a revelação do sentido que o narrador atribui ao seu próprio *relatum*. (Ibidem, p.163)

O crítico esclarece que, em *Fronteira*, o texto paródico nos dá a história de um sujeito que regressa ao lugar em que viveu; o texto parodiado, a parábola bíblica da volta do Filho Pródigo; e o texto epifânico, a afirmação de que a existência humana só tem sentido como um processo de santificação do homem.

Segundo Lopes, essa "reparabolização do ensino bíblico", que ocorre em *Fronteira*, ao contrário do discurso do evangelho, cujo ponto de vista é de um Narrador externo, descreve tudo do ponto de vista do Filho Pródigo. Assim, o resultado é a diferente significação do "récit bíblico" e do "retorno" em *Fronteira*, pois se no primeiro caso o Filho Pródigo é recebido com muita alegria, no segundo, por ser tudo vivido da perspectiva íntima do Filho Pródigo, o desfecho está longe de terminar na recuperação da felicidade. O retorno demonstrará:

- a) que nem ele reconhece os outros, nem os outros o reconhecem, agora (porque aquele que volta é outro, diferente do que partiu); e
- b) que na verdade nem ele próprio se reconhece mais – como o Operador vai comprovar ao ver-se, sem se reconhecer, diante do espelho, isto é, diante de si mesmo. (Ibidem, p. 164)

O crítico acrescenta ainda que, aquele que retorna encontra-se mergulhado na solidão, não física, mas na solidão metafísica, da falta de si mesmo. Casa,

espelho, gaveta, etc., tudo se fará símbolo da orfandade, da solidão. Todos aguardavam o outro que conheceram e que não existe mais, este é o que vêem, enquanto o que realmente existe, não é visto.

Esse caráter "fantasmático" das pessoas, projeção, quiçá, de restos de seus desejos insatisfeitos, atinge por igual vivos e mortos; tal como se demonstra em todo o seu rigor trágico no "capítulo do quarto da mão negra", em *Repouso*, aquele que chega não coincide nunca com aquele que é esperado (assim, também, os fantasmas de Cornélio Penna são infinitamente mais aterrorizantes do que os fantasmas "normais" de todos os "aparecidos" de todas as ficções porque *eles estão sendo sempre esperados mas nunca vêm*). (Ibidem, p. 165)

Para Lopes, Cornélio Penna é um dos poucos romancistas que se preocupam em nos ensinar a "olhar os objetos", para que possamos aprender "o que nos dizem a pureza deles e a humildade com que eles estão no mundo". (Ibidem, p. 165) Penna nos ensina a olhar os objetos com afeto mas também com certo estremecimento de horror. A respeito da humildade das personagens, o crítico acrescenta que esta inunda os dois primeiros romances de Cornélio Penna; por meio da humildade, é que seus protagonistas percorrem o caminho da depuração, passam pela renúncia e chegam até o esquecimento de si mesmos, e por aí libertam-se da dor.

Lopes lembra o que dizia Mário de Andrade acerca da consideração que Cornélio Penna sempre dedicou aos objetos, "nosso autor sabia traduzir como ninguém o sabor da beleza, do segredo e do mistério que se evolvem de uma arca antiga, uma caixinha de música, um leque, repletos de sobrevivência humana". (Ibidem, p. 166) Para Lopes, todos estes objetos são construídos por Cornélio



Penna como simulacros simbólicos dos espaços humanos. Desvendar um objeto, abrir uma gaveta, implica sempre uma descoberta e, na maioria das vezes, como aconteceu com os personagens cornelianos, "talvez não valha a pena abrir coisa alguma, pois é bem possível que o segredo que todos esses objetos guardam seja, afinal, apenas a comprovação de que todo desvendamento, todo saber, toda revelação, enfim, decepciona; e é bem possível, assim, que essa seja, afinal, a maior das Revelações". (Ibidem, p. 166-7)

Veremos, agora, o que apresenta Luis Bueno, no texto "A intensidade do pecado" (1996). Redigido no ano em que se comemorou o centenário de nascimento de Cornélio Penna, o texto de Bueno chama a atenção dos leitores para o esquecimento ao qual foi relegado o escritor.

Em 1976, no texto com que a editora apresentava o livro de Luiz Costa Lima sobre Cornélio Penna, o romancista aparecia descrito como "escritor da maior importância até hoje condenado a dormir nas estantes da memória nacional para daí ser retirado nos aniversários de morte e outras efemérides". Passados 20 anos, essa condenação não se atenuou. Ainda muito esquecido, nem nas efemérides seu nome tem sido lembrado – nem neste ano, em que se completa o centenário de seu nascimento (1896-1958). Sua obra, à exceção do primeiro romance, *Fronteira* (Ediouro), não tem sido reeditada. (BUENO, 1996, p. 5)

O crítico aponta como principal causa desse esquecimento, motivo que prejudicou o prestígio literário de Cornélio Penna, o fato de o escritor ter feito sua estreia literária na década de trinta, época de domínio do romance social de corte regionalista. Lembra, também, que ser identificado como católico, numa época

em que, nos meios intelectuais brasileiros, não era rara a confusão entre "catolicismo" e "carolismo", talvez tenha agravado a situação de Cornélio Penna.

Segundo Bueno, as personagens cornelianas vivem à exaustão um clima intenso de pecado; são seres que vivem numa margem indefinida entre a loucura e a lucidez.

Esta seria também a substância de *Fronteira*; a história de Maria Santa que morre às vésperas de revelar ao mundo sua santidade. "Isolada em um casarão mineiro de Itabira, sem contato com o movimento de vida da pequena cidade, Maria Santa consome a si mesma e a sua santidade, por não dar a ela real existência." (Ibidem, p. 5)

Também nos livros seguintes, *Dois romances de Nico Horta* (1939) e *Repouso* (1948), Cornélio Penna manteria o mesmo processo; nestes os protagonistas, consumidos pela inquietação de si mesmos, passam a vida toda sem conseguir assumi-la efetivamente.

Cornélio Penna publicou em 1954, pela José Olympio, *A Menina Morta* que, para Bueno, é um dos romances mais significativos da moderna literatura brasileira: seu aspecto fundamental seria a maneira pela qual o romancista aborda a escravidão.

Bueno nos mostra, ainda, que embora o romance corneliano não possa ser denominado de regionalista, sua obra não estava de todo isenta da exploração do tipicamente brasileiro, do regional, do documentário, tão em voga na década de trinta.



O crítico finaliza seu texto salientando o que significa, em sua opinião, o contato com a obra de Cornélio Penna: "Ler esses livros é, mais que descobrir um autor brasileiro significativo, repensar a dinâmica da própria tradição literária brasileira em nosso século." (Ibidem, p. 5)

Em 1998, Bueno escreve um novo artigo sobre Cornélio Penna, cujo título é "Um desbravador original", agora para abordar especificamente o último romance do autor *A Menina Morta*, relançado no ano em questão. Apresentaremos algumas colocações desse texto, como por exemplo o comentário, lembrado pelo crítico, de Roberto Schwartz a cerca da obra de Cornélio Penna.

Roberto Schwarz apontou certa vez que, nos anos 60, a despeito de estarmos numa ditadura de direita, o pensamento de esquerda dominou a intelectualidade brasileira. Coincidiu com esse período o início do esquecimento da obra de Cornélio Penna: ainda em 1958 ela era considerada suficientemente relevante para merecer uma edição integral pela Aguilar. É certo que contribuiu muito para esse esquecimento o fato de o autor de *Frenteira* ter sido católico e próximo a artistas de ligação histórica com o pensamento político mais reacionário (bastaria lembrar o Octávio de Faria dos anos 30 e 40). (Ibidem, p. 6)

A partir de *A Menina Morta* ainda, Bueno, neste artigo, tece considerações a respeito da posição do escritor dentro da literatura brasileira:

Acima de tudo, *A Menina Morta* interessa como realização máxima de um desbravador na literatura brasileira. Recentemente Silviano Santiago (Mais!, 07/12/97) reivindicou para Clarice Lispector o papel de inauguradora entre nós de um romance que se afasta do "acontecimento", mergulhando numa experiência

"não-afortunada", "subalterna" em relação à tradição do romance brasileiro, marcadamente vinculado ao "desenvolvimento nacional". Valeria a pena pensar o quanto Cornélio Penna teria pelo menos de precursor nesse sentido. (Ibidem, p. 6)

Conforme Bueno, a importância de Cornélio Penna, para a ficção brasileira do século XX está ainda por ser determinada com precisão.

Em seus textos, o crítico deixa evidente sua posição frente à obra corneliana, considerando-a de grande valor para a nossa literatura, pois em nenhum momento ele ressalta problemas, seja na estrutura, no enredo, ou em qualquer outro elemento do romance.



II – CRÍTICA LITERÁRIA

A crítica literária, uma disciplina intimamente relacionada à própria criação literária oferece aos estudiosos, uma vasta conceitualização e temática, apresentada, naturalmente, em uma bibliografia extensa e rica. O estudo de tal bibliografia conduziria sem dúvida a um trabalho de pesquisa bem mais vasto do que aquele ao qual nos propusemos. Portanto, nós nos limitamos à algumas obras que julgamos mais representativas, sobretudo àquelas que abordam especificamente a Crítica Literária no Brasil, assim como, a Crítica Literária da década de Trinta em diante, período em que se situam os estudiosos de Cornélio Penna.

Assim, tentaremos, neste capítulo, apontar brevemente alguns dados sobre a história da Crítica Literária em geral e a do Brasil em particular, procurando traçar sinteticamente um panorama da evolução da crítica; em seguida faremos uma exposição das principais linhas críticas.

Esperamos, por meio destas leituras, identificar, e, talvez, tecer algumas considerações acerca dos métodos e posições dos estudiosos da obra de Cornélio Penna.



2.1. BREVE HISTÓRIA DA CRÍTICA LITERÁRIA E PRINCIPAIS MÉTODOS

A partir da Idade Média já podem ser situados, vestígios de atividades de crítica literária, ainda que muito poucos.

Já no Renascimento, segundo Imbert (1969), a crítica era considerada uma atividade literária independente de outros campos da inteligência. O pensamento crítico desta fase era o aristocrático, ou seja, o discurso das classes superiores era valorizado em detrimento do discurso popular.

Imbert salienta ainda que, no século XVII, o centro da crítica é deslocado da Itália para a França cujo rigoroso código classicista se expande por toda a Europa. Mas, em meados do século XVIII, estes códigos clássicos começam a desmanchar-se, para dar lugar a uma crítica que se ajusta à realidade imediata, como a de Vico e Lessing. A partir daí, a crítica começa a passar por um processo de amadurecimento e tende a focalizar mais atentamente a expressão das emoções e das idéias gerais que podem ser extraídas de cada obra.

Já no final do século XIX, segundo Imbert, podemos encontrar duas famílias de críticos; à primeira pertencem os parnasianos, simbolistas, esteticistas e idealistas (Baudelaire, Wilde, Croce, Jules Lemaitre, Anatole France) e, à segunda, os realistas, sociológicos, científicos, de atitudes didáticas, morais ou de propaganda (Vissarion, Belinsky, Tolstoi, além dos darwinistas, marxistas).



Ainda conforme Imbert, a partir do século XVIII é que a crítica atribui a si mesma o nome de "crítica", e, somente no século XIX, ela se define enquanto disciplina relacionada aos estudos literários. Os críticos do século XX, ao contrário dos já citados, sabem o quanto é problemática a questão do conhecimento do valor. Isto explica a opção deles por trabalhar com instrumentos analíticos, em escolas especializadas. No século XX os movimentos críticos são internacionais: surgindo em um dado país, logo se internacionalizam.

O aparecimento da crítica literária no Brasil parece ser uma questão bastante controvertida.

Wilson Martins (1983) julga vã a preocupação em identificar o criador da crítica literária brasileira; esta, segundo ele, não teria tido um "criador". Ainda em *A Crítica Literária no Brasil*, ele reúne várias opiniões acerca desta questão.

Ronald de Carvalho situa o início da crítica literária no Brasil no ano 1870, em torno da escola do Recife; para Xavier Marques, teria havido prenúncios de crítica já em 1842; a partir de 1870, em sua opinião, teria ocorrido o processo de sua solidificação.

Há quem acredite ter havido crítica antes deste período de 1870. Alceu Amoroso Lima, por exemplo, assinala três momentos diferentes na evolução da crítica brasileira - o empírico, o construtivo e o estético. A fase empírica, coincidente com o movimento romântico, anterior, portanto, ao período citado por Ronald de Carvalho e Xavier Marques, reuniria nomes importantes como Sotero dos Reis, Pereira da Silva, Fernandes Pinheiro, Ferdinand Denis ou Wolf e os estrangeiros Joaquim Norberto ou Varnhagen. A fase construtiva, girando em



torno de três nomes – Silvio Romero, Araripe Jr. e José Veríssimo – seria caracterizada pelo aumento de consistência e de autonomia da atividade crítica. Quanto à fase estética - cujo precursor teria sido Nestor Vitor -, sua característica maior consistiria na aplicação à literatura de critérios propriamente literários. Esta reúne nomes como os de Humberto de Campos, Agripino Grieco, Múcio Leão, Plínio Barreto, Tasso da Silveira, José Geraldo Vieira e outros.

João Alexandre Barbosa (1990) coincidentemente com Alceu Amoroso Lima, também reconhece Silvio Romero como continuador da tradição romântica de crítica embora este apontasse novos rumos. A tradição romântica da crítica bem como aquela realizada a partir de Silvio Romero, não deixariam de ter, em sua opinião, um traço de continuidade.

João Alexandre Barbosa recorda ainda outra divisão proposta por Alceu Amoroso Lima – a separação daquilo que ele designa "fase moderna", em três momentos: o impressionista, o humanista e o formalista, divisão que teria o mérito de agrupar críticos e obras no tempo, apagando, no entanto, a possibilidade de ressaltar algumas distinções importantes.

Tais colocações servem para mostrar como juntamente com a evolução da criação literária, a crítica é obrigada a se deslocar, procurando novos caminhos, novos procedimentos, um discurso que possibilite a compreensão da obra de determinado período.

Lembremos, ainda a ruptura percebida por João Alexandre Barbosa na evolução da crítica literária brasileira: a transferência do eixo interpretativo para o eixo analítico, decorrente, justamente da evolução que ele verifica na criação da



obra literária. Exemplos seriam João Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto que passam a exigir da crítica, uma interpretação mais refinada do que tautológica. Haveria ainda, conforme João Alexandre, a defesa de uma crítica sob influência do *close reading* (técnica de esmiuçamento textual fornecida pelo *New Criticism* anglo-americano) e da estilística, seja a de origem germânica (na qual se sobressaem Leo Spitzer, Vossler e Auerbach), seja a espanhola (de Dámaso Alonso, Amado Alonso e Carlos Bousoño).

Em relação à crítica brasileira de jornais, realizada sem maior esforço de análise e interpretação, João Alexandre Barbosa afirma que, a partir dos anos sessenta, esta passou a ser representada por dois grupos; o primeiro, da crítica universitária, divulgada em revistas especializadas e livros; e o segundo, daquela desenvolvida por alguns poetas-críticos de vanguarda, sob forma de reflexão crítica e ensaística ou por meio de trabalho de tradução, que se afirma como leitura crítica na recriação do texto original.

Flora Süssekind (1993), considera que, criadas as faculdades de Filosofia nos anos trinta, foi possível perceber, a partir das primeiras gerações de formandos, em meados da década de quarenta, uma tensão crescente entre o crítico, "bacharel" (pautado na imagem do homem de letras), cuja reflexão, em forma de resenhas, tinha como veículo o jornal, e o crítico "universitário", de formação acadêmica, cujo meio de expressão eram o livro e a cátedra. Concomitantemente a esta tensão, teriam surgido duas figuras paradigmáticas no campo dos estudos literários no Brasil: Afrânio Coutinho e Antônio Cândido, que,



com suas linhas de força teriam, segundo ela, marcado o pensamento crítico brasileiro.

A crítica de rodapé, marcou os anos quarenta e cinquenta no Brasil, caracterizando-se pela não-especialização daqueles que a ela se dedicaram. Suas três características fundamentais parecem ter sido: oscilação entre a crônica e o noticiário, cultivo da eloquência e adaptação às exigências e ao ritmo da imprensa.

Conforme aponta Flora Süssekind, no campo da crítica jornalística, dividindo espaço com intelectuais de outras áreas - não-especializados no campo das letras -, em pés de página ou em colunas exclusivas, encontravam-se vários nomes importantes do meio literário, como Antonio Candido, Tristão de Ataíde, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux, Mário de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Wilson Martins, Nelson Werneck Sodré, Olívio Montenegro, Agripino Grieco e Álvaro Lins, considerado "o imperador da crítica brasileira entre 1940 e 1950".

Ainda nos anos quarenta e cinquenta, outra polêmica teria se instaurado entre, os antigos "homens de letras", defensores do impressionismo, da *review* (comentário ligeiro) como exibição de estilo e uma geração de críticos formados pelas faculdades, interessados na especialização, na pesquisa acadêmica. Inicia-se, então, uma mudança nos critérios de validação daqueles que exercem a crítica literária; surge um tipo de intelectual que não mais se encaixa nas funções que o jornalista, o crítico-cronista, supervalorizavam. Começa a perda de poder daquele tipo sem especialidade que, até então, dominava o jornalismo literário.



Do trabalho universitário teriam surgido importantes resultados: um deles, a formação de um pensamento radical de classe média, marcando a geração de 44, à qual pertence o crítico Antonio Candido.

A polêmica instaurada entre críticos-*scholars* e os jornalistas, poderia ser ativada a qualquer momento e durar quase uma década, como aconteceu com o combate de Afrânio Coutinho à crítica de rodapé. Afrânio pretendia tirar a autoridade dos não-especialistas e valorizar aqueles que tinham o aprendizado técnico, os críticos-professores. Juntamente com esta rejeição dos críticos de rodapé, Afrânio Coutinho acrescentou uma exigência acadêmica para o exercício da atividade crítica: o aprendizado nas universidades e, principalmente, nas faculdades de Letras.

Flora Süssekind por sua vez, acrescenta ainda, terem os anos sessenta e setenta imposto não apenas uma tensão metodológica, mas também a hesitação da crítica universitária entre o texto próximo ao tratado e o ensaísmo. Tal crítica, sem muito acesso aos jornais, caminhou cada vez mais para uma linguagem exclusiva, acadêmica; no final da década de setenta a escrita ensaística teria, no entanto, recuperado seu vigor.

Surgiria assim um novo problema: via ensaísmo, a crítica passaria a defrontar-se com antagonistas mais poderosos que os críticos de rodapé dos anos quarenta. De um lado, as editoras interessadas em promoção, não em crítica; e, de outro, uma indústria cultural, com lugar apenas para a campanha promocional, para o *slogan*, e que precisaria, assim, desqualificar todo tipo de texto argumentativo. Sob essa pressão, desenvolve-se a figura mutante do crítico



brasileiro moderno: cronista, jornalista, professor, teórico, ensaísta, que se sucedem e que, às vezes, convivem desempenhando vários papéis ao mesmo tempo.

A crítica literária no Brasil transformava-se, conseqüentemente, e, essa transformação parecia desejada, e, de certa forma, já tinha sido prevista por Afrânio Coutinho:

Dia virá em que a crítica séria só se encontrará na cátedra universitária, nos livros, nas revistas especializadas. O jornal ficará apenas para o noticiário de livros, o "book review" dos ingleses e americanos, crônica ligeira, contendo alguma matéria crítica de divulgação e que fará o modesto mas útil papel de orientar o público nas escolhas de sua leituras. A crítica legítima desertará o jornal, refugiando-se nos órgãos especiais, acompanhando a evolução dos estudos literários. Não há mais clima para estes nos jornais, como não há para a crítica erudita. (COUTINHO, 1957, p. 15)

Nas décadas de sessenta e setenta, a produção acadêmica, mesmo em livros, começa a ter dificuldade de circulação e o espaço jornalístico é reduzido para os críticos-*scholars*; ocorre um confinamento ao *campus* universitário. Nos finais dos anos sessenta temos, o que Flora Süssekind considera a "vingança do rodapé". Passa-se um descaso pela colaboração universitária incentivado pelo próprio meio jornalístico, contrariamente ao ocorrido nos anos quarenta e cinquenta, quando os críticos-professores olhavam com desconfiança os rodapés.

Teria sido da tensão entre o crítico-jornalista e o crítico-*scholar* que se originara o perfil do crítico moderno no Brasil; com o acesso à imprensa dificultado, a pesquisa universitária restringe-se à população acadêmica, voltando-

se sobre si mesma e, assim, abre-se o caminho para o surgimento do crítico-teórico, cujos melhores exemplos são Costa Lima e Haroldo de Campos. Este novo tipo de crítico, vai se desdobrar, fiel às aplicações de métodos, surgindo assim, o ensaísta, o teórico.

Segundo Flora Süssekind, os anos sessenta e setenta também foram marcados por uma "mascarada" de métodos-modas: *new criticism*, formalismo, estilística, estruturalismo, etc. Tal atitude parecia querer indicar a eliminação do atraso com relação às correntes contemporâneas de crítica.

O crítico-teórico se defrontará com os representantes tardios do impressionismo crítico. Novamente ocorre uma disputa sobre quem realmente tem autoridade para falar de literatura. O que acontece desde fins da década de setenta, é o que Flora Süssekind chama de criticofobia generalizada, que servirá de justificativa para a ampliação, na imprensa, do número de matérias promocionais e, conseqüentemente, para a redução do espaço para a reflexão crítica.

Finalmente na década de oitenta, de acordo com Flora Süssekind, o que ocorre é o crescimento editorial, a reflexão crítica mais atenta é desestimulada enquanto se estimula a ampliação do espaço para a literatura na imprensa, espaço para a resenha, a notícia, um tratamento comercial do livro. Mais uma vez cresce o poder do crítico-jornalista e, novamente o duelo, entre *scholars* e jornalistas é retomado. O confronto, agora, não é mais entre intelectuais – como o que tinha ocorrido entre os teóricos e os impressionistas, mas, sim, entre instituições, entre



formas de produção e reprodução de dados: de um lado a imprensa, e, de outro, a universidade.

Notamos que o processo de evolução da crítica é marcado por vários confrontos gerados por posicionamentos diferentes, idéias opostas; variando apenas os oponentes: ora os intelectuais, ora as instituições a que estes pertencem. Tais disputas parecem positivas, no sentido em que geram mudanças, e favorecem, assim, o desenvolvimento da crítica permitindo, também, uma constante atualização dos estudos literários.

A atividade da crítica literária no Brasil, de qualquer forma, não deixa de constituir um reflexo das tendências estrangeiras; estas, naturalmente, são muitas. Procuramos apontar brevemente características de algumas das principais.

Crítica Dogmático-Hedonista:

É a partir do século XIX que a crítica literária passa a ser considerada "gênero" literário. Divagando sobre a crítica dos séculos anteriores Bonet (1969) percebeu que, salvo breves desvios, esta repousava sobre dois aspectos: o prazer e o dogma. Assim, ele denominou toda a crítica anterior ao século XIX de dogmático-hedonista. Por meio dela julga-se por intuição e por determinação do gosto. Associada à Poética de Aristóteles constituía também comentários e reflexões sobre a arte.

Horácio, Cícero, Quintiliano e Tácito, também teriam, segundo Bonet, praticado este tipo de crítica, da qual ele percebe vestígios também em Rabelais e Montaigne.



No século XVIII o desequilíbrio entre a criação e a reflexão sobre a mesma parece diminuir. Este século - cheio de idéias avançadas contra as instituições: monarquia, clero, aristocracia; - é ainda muito conservador e ortodoxo em matéria literária. Sua figura mais marcante na França é Voltaire, cuja crítica, entretanto, não se desvia do norte tradicional: é o gosto impregnado de preceitos, devoção extremada ou ódio implacável.

Neste mesmo século, na Espanha, a crítica recebeu forte impulso sem deixar, no entanto, de fugir ao dogmatismo; Luzán foi seu grande representante.

Esta crítica fundada no gosto, imbuído de dogmas, renasceu, vigorosa, depois de um longo espaço, nos fins do século XIX, mas com o nome de "impressionismo".

Crítica Compreensiva:

No século XIX a crítica se transforma radicalmente, deixando de ser uma atividade esporádica. Neste século ela perseguirá dois fins: explicar a obra e julgá-la. Seu avanço, entretanto, se dará somente no sentido da explicação. A norma comum para uma série de críticos deste século será "antes de julgar é necessário compreender", e sua principal representante teria sido Mme. de Staël. Pretendendo examinar a "influência da religião, dos costumes e das leis sobre a literatura e a influência da literatura sobre a religião, os costumes e as leis", Mme. de Staël já insinuava a crítica explicativa e determinista que dominaria todo o século XIX, reduzindo cada vez mais o papel da valorização dogmática. Os sucessores de Mme. de Staël aprofundaram esses pensamentos. Mme. de Staël

deixou duas lições que foram assimiladas de imediato por seu discípulos: a primeira de doutrina e a outra de crítica literária. A de doutrina: "não imitar os antigos, escrever com o ouvido alerta às mudanças do tempo em que se vive, expressar seus sentimentos e suas idéias e não se submeter servilmente às regras mumificadas das Poéticas". (BONET, 1969, p. 52) A de crítica literária: "para julgar é preciso antes compreender. E para compreender, não basta analisar a obra em si mesma, isolada. É preciso relacioná-la com os costumes da época, com a religião, com as instituições e assim por diante." (Ibidem, p. 53) Mme. de Staël foi o primeiro elo de uma série de críticos empenhados em transformar a crítica tradicional dogmático-hedonista em filosofia da arte.

Crítica Biográfica:

O método biográfico explica a obra pela vida de seu autor. Seu grande representante foi Sainte-Beuve. Ele próprio reconhece que a primeira dificuldade deste método é não ser aplicável à maioria dos antigos, pois carecemos de informação suficiente sobre suas vidas; já com os escritores modernos, a dificuldade se reduz. Para Sainte-Beuve, o crítico deverá, primeiramente, averiguar a nacionalidade do autor a ser estudado; em seguida, averiguar sua infância, seus estudos primários, sua educação na adolescência e seu primeiro grupo de amigos, que podem ter modelado seu espírito. Há ainda outras perguntas que o crítico pode fazer-se: o escritor era jovem ou idoso quando compôs a obra analisada? Era são ou doente? Sofria de algum defeito físico? Era rico ou pobre? Era sexualmente normal? Era casado ou solteiro?



Sainte-Beuve não encontrou um ponto de apoio mais sólido que o dos críticos dogmáticos; seu progresso crítico está nos preliminares de juízos, nesse exame das circunstâncias que embalaram a obra em sua infância. Esse juízo fundamenta-se como o tradicional, no gosto e no dogma, mas é diferente porque é iluminado por um esforço prévio de compreensão. Sainte-Beuve teve como discípulos Taine, Brunetière, Menéndez y Pelayo e Anatole France. Seu método criou a arte da biografia e chegou a ser considerado eficaz para julgar escritores desaparecidos, de ciclo já encerrado.

Crítica Determinista:

Tal crítica alcança seu pleno desenvolvimento com Taine. Sainte-Beuve é o principal ascendente. O sistema sinuoso, dobrável, elástico, da crítica biográfica, com Taine, transforma-se em disciplina científica.

A doutrina de Taine, começa pelo princípio da influência do meio sobre os frutos do espírito. Em seguida, desdobrado o meio em físico e social, questiona-se sobre a repercussão do meio físico sobre a arte, julgando-a não inevitável. Outra via, mais segura, que encontraria o meio físico para combinar-se na arte seria a via indireta da raça. Taine observa a tenacidade das raças em conservar seus traços essenciais, mesmo transplantadas para climas diferentes e submetidas a culturas distintas. Para ele, raças diferentes geram diferentes formas de arte e de estilo.

Georges Renard, discípulo de Taine, decompôs o meio social em seus principais elementos: economia, política, direito, vida em família, vida social,



religião, moral, ciências, artes etc. E mostrou como estes repercutem sobre as letras, e as letras sobre eles.

O crítico determinista seria como o botânico que estuda com o mesmo interesse a laranja ou o louro, já que a crítica seria uma espécie de botânica aplicada às obras humanas. Para este crítico, o primeiro passo do processo seria compreender a obra a ser analisada, e, para tanto seria necessário antes representar exatamente o estado geral do espírito e dos costumes da época de criação de tal obra. Assim ele julga, com critério histórico, observando as circunstâncias em que se deu o nascimento da obra. Seu juízo seria o coroamento de um prévio esforço de compreensão, mediante o exame das três forças primordiais – meio, raça, momento.

Crítica Evolucionista:

Brunetière vai reforçar as orientações de seu mestre, Taine, com as conquistas de Darwin e de Haeckel em História natural. Para ele era lícito emparelhar gêneros literários e espécies naturais, pois ambos pareciam regidos por uma mesma lei. Assim como as espécies, também os gêneros literários, não seriam imutáveis.

Brunetière introduz tal método, averiguando por que os gêneros literários se transformam e alguns morrem, como por exemplo a tragédia francesa que, segundo ele, nasce, cresce, alcança sua perfeição, declina e morre. O fato mais freqüente, segundo ele, seria a sobrevivência por meio de alguma transformação da maioria dos gêneros, como a epopéia originária do romance.



O crítico teria ainda que constatar se os agentes modificadores considerados pelos naturalistas também agiam sobre as letras. Aos agentes já apontados por Taine – a raça, o meio físico e social, as condições históricas –, Brunetière acrescenta mais um, tirado do darwinismo: a individualidade, ou seja, "o conjunto de qualidades ou de defeitos que fazem com que um indivíduo seja único em seu gênero". (Bonet, p. 102) Ainda do darwinismo, Brunetière tira o princípio da seleção natural, a concorrência vital; assim, a luta pela vida no campo da arte, como no mundo das espécies, é lei natural. O resultado desta luta em ambos é o triunfo dos mais aptos, dos melhores.

O método de Brunetière tem duas vantagens: explica as mutações constantes do fato literário agregando aos argumentos da crítica precedente outros, extraídos da doutrina científica, por Darwin; ajuda a classificar, o que, em sua visão, é fazer ciência. Classificar equivale, aqui, a valorizar, colocar as peças literárias em seus compartimentos, de acordo com sua força, o valor de uma obra estando condicionado a sua colocação na escala de valores.

Brunetière, assim como os seus antecessores, tinha seu credo; a obra vale sobretudo por seu fundo, seu capital de idéias gerais e por sua contribuição para o progresso da moralidade. Mas, seu credo fundamenta-se também em negações. Ele era inimigo da obra egotista, da literatura confessional, da crítica impressionista, uma das maneiras do egotismo literário. Quanto à crítica, esta deveria ser objetiva, o juízo de valor independente do prazer ou desprazer despertado pela obra.



Crítica Impressionista:

Para Anatole France não há crítica objetiva, assim como não há arte objetiva. A crítica torna-se a história intelectual de quem a exerce, uma confissão pública de suas preferências.

Anatole France, ao contrário de Brunetière, defende o subjetivismo: "Estamos condenados a não conhecer as coisas senão pela impressão que elas produzem em nós..." (Ibidem, p. 113) Para ele, o juízo estético deve emanar da impressão que a obra deixa no espírito do crítico, daí o nome "impressionismo", sugerido pelas *Impressões de teatro*, de Lemaître. Este último fará par com Anatole France; para ele, a crítica é a arte de gozar os livros e de expressar esse gozo, sem preocupar-se com classificações e doutrinas.

Ainda de acordo com Bonet, o impressionismo possui certas fraquezas que são conseqüências de seu parentesco com a velha crítica dogmático-hedonista. O juízo é categórico, emitido segundo as impressões deixadas pela leitura. Daí que várias pessoas lêem um livro e suas sentenças não coincidem, já que tais sentenças nascem de diferentes impressões. As impressões são mutáveis e podem ser alteradas por vários fatores alheios ao valor intrínseco das obras, como a educação, a idade, o sexo, a raça e a moda.

Outro fator a alterar o juízo crítico é, estando o autor examinado vivo, a tendência, às vezes, de associá-lo a critérios muito tendenciosos como a amizade ou a inimizade, a simpatia ou a antipatia. Uma das marcas mais profundas de inimizade é o silêncio. O estado de saúde do crítico, também pode influenciar em seu juízo. Este desarranjo todo repousaria no fato de estarem apoiados os



juízos no gosto e o gosto é extremamente sensível. Aí reside o ponto fraco da crítica impressionista.

Crítica Estilística:

No início do século XX abria-se caminho para um novo enfoque da crítica literária, com uma nova disciplina, a Estilística, dela nascendo uma nova crítica, a Estilística.

Esta nova crítica rompe, em certo sentido, os conceitos anteriores a ela: seu enfoque tem como ponto de partida o exame da língua do escritor, de seu estilo, de suas singularidades. São deixados de lado os fatores: raça, meio, momento.

A Estilística, ciência dos estilos, remete, portanto, aos traços essenciais da linguagem pessoal de cada escritor. A crítica estilística se parece com a explicação de textos praticada nos colégios franceses, que tem sido imitada nas aulas universitárias, em cursos de leitura e comentário de textos. Mas na explicação de textos, ou crítica oral, há menores limitações e maior amplitude de critério; aqui lança-se mão de todos os recursos oferecidos pela crítica nova e velha. As contribuições das críticas tradicionais não são desapreciadas; assim, pesquisam-se fontes, influências e aproveitam-se os dados biográficos do escritor e ainda os fatores ambientais nos quais se fundava a crítica determinista.

Com este novo método, a crítica acaba voltando ao subjetivismo, a uma prática que termina na interpretação individual de um texto, associada ao crítico ou ao critério utilizado por este. Ao analisar um estilo, o crítico vai trabalhar com



palavras e, estas, com o tempo, têm seu conteúdo semântico alterado. Tal base extremamente móvel, possibilitaria várias interpretações de uma mesma obra, e, ainda, a possibilidade de cada crítico afirmar acerca dela o que bem entender, ver nela o que existe, o que não existe, ou o que ele imagina que existe.

Em *Métodos de crítica literária*, Imbert (1971), apresenta um amplo estudo acerca da atividade crítica. O que nos interessa aqui é a parte em que o autor classifica os métodos de crítica, o que faz lembrando três etapas da realização do processo desencadeado pela obra literária: uma atividade criadora, uma obra criada e uma recriação da parte do leitor. Para ele, a cada uma dessas etapas corresponde um modo de fazer crítica:

A) Uma crítica da atividade criadora, que examina de preferência tudo o que se relaciona com a atividade do escritor. Explica a gênese da literatura.

B) Uma crítica da obra criada, que examina de preferência a própria obra: o que está aí, o que ela é. Descreve-a de um modo objetivo.

C) Uma crítica da recriação, que examina de preferência o que o leitor recebe da obra: quer dizer, a relação escritor-obra. (IMBERT, 1971, p. 107)

De acordo com Imbert, os críticos que optam por explicar os antecedentes de um fenômeno literário seguem os métodos histórico, sociológico ou psicológico; já os que analisam o próprio texto, seguem os métodos temático, formalista ou estilístico; e os que representam o ponto de vista do público, seguem os métodos dogmático, impressionista ou revisionista. Ele acrescenta ainda que a crítica pode ser externa, quando se examinam a gênese da obra e a recepção que

se lhe dá, e interna, quando se examinam os elementos construtivos de uma obra, tema, forma e estilo.

Assim, na etapa que Imbert denomina de “A Atividade Criadora”, temos:

Método Histórico:

A partir das averiguações da história literária e da erudição histórica, o crítico pode situar no tempo o preciso momento genesíaco da obra; com tais investigações podem ser recuperadas as condições originais em que foi criado um texto, e, conseqüentemente, o seu julgamento. Tal método é visto como um auxiliar para se chegar ao juízo crítico. O crítico historicista tenta compreender a obra dentro de um processo, mas é a obra e não o processo, o que ele julga. O método histórico além de corrigir os erros de uma leitura espontânea, também devolve a cada obra a vida e cor que esta teve ao nascer. Dentre os principais críticos que serviram-se de tal método, os mais próximos da nossa língua, teriam sido o italiano Croce e o espanhol Ortega y Gasset.

Método Sociológico:

A crítica sociológica explica que, como o escrever é um ato de natureza social, assim o método sociológico vê a literatura entrosada na sociedade. A partir deste método, considerando-se a relação literatura-sociedade, pode-se fazer um exame em três planos: primeiro, a sociedade real de onde surge o escritor e a partir da qual produz a sua obra; segundo, a sociedade idealmente refletida na própria obra; e terceiro, se se trata de literatura de costumes, política, satírica ou



moralizante. O método sociológico procura um denominador comum, ou seja, o que o escritor tem de comum com os homens e a sua condição social; a experiência que expressa é partilhada com outros homens; o conteúdo da sua obra baseia-se na observação do comportamento humano e ela mesma repercutirá na consciência social dos leitores e será representativa do seu gênero.

O método sociológico aceita alguns postulados da crítica marxista, como por exemplo: a obra não é um mero reflexo da sociedade, mas surge com fins próprios, agita o ânimo dos leitores e contribui para transformar a sociedade; e, ainda, toda obra, por implicar uma visão do mundo, mais coletiva do que individual, tem uma significação mais transcendente do que a do seu mero conteúdo verbal, considerando-se a obra como microcosmo artístico de um macrocosmo social.

Método Psicológico:

Para Imbert, a crítica psicológica é constituída por estudos sobre a organização da sensibilidade de um escritor, sobre o seu tipo psicológico, sobre os estímulos que mais lhe agitam o espírito, sobre os seus motivos conscientes ou subconscientes, sobre as suas preferências mentais e o seu modo de conceber e de exprimir-se. Ele acredita que o conhecimento psicológico do homem permite-nos apreciar melhor a sua obra; neste sentido, a biografia seria muito útil por dar notícias relativas à vida privada e pública de um escritor.

O autor lembra que os métodos psicológicos são usados para explorar a obra, e a obra para explorar a personalidade do autor. Mas, ele salienta que tal



método é arriscado, sobretudo quando se pretende mergulhar em escritores não modernos.

O método psicológico é atento a todas as evidências que permitem trazer à tona a intimidade do autor: as suas confidências, cartas, diários pessoais, reportagens jornalísticas, declarações autobiográficas, manifestos estéticos, etc., e também ao que podemos observar diretamente nas suas obras, nos testemunhos dos que estiveram presentes no momento da criação.

Na segunda etapa, denominada "A Obra Criada", temos:

Método Temático:

Há os que defendem que são os temas apresentados / desenvolvidos que dão grandeza ou pequenez a uma obra. Relativamente a este pensamento, o método temático é falso, pois o que vale a pena é o tratamento pessoal do tema e não o tema em si. O método temático deve, portanto, analisar o tema concreto da obra, não um tema abstrato.

Assim, acredita-se que deveriam ser analisados os componentes de uma obra concreta, descritos diferenciados e definidos dentro de nossa terminologia crítica. Daí a sugestão de alguns aspectos a serem considerados:

- uma matéria extraliterária que, através da experiência tempo-espacial do escritor, se transferiu da realidade para a obra;
- certos lugares-comuns que, carregados pela tradição literária, entram na obra;



- uma situação inventada por alguém, mas, sendo os homens fundamentalmente iguais, essa situação repete situações inventadas por outros homens;
- alguns impulsos que, seguindo uma direção manifesta, movem ações, estas ações realizam-se em acontecimentos e estes acontecimentos decidem a marcha da obra;
- alguns símbolos cujas imagens e esquemas conceptuais se subordinam uns aos outros, se organizam e acabam por construir uma vasta totalidade;
- uma experiência vivida, concreta, única, complexa, total, onde se reflete a personalidade original do escritor; experiência que, à maneira de princípio gerador, se desdobra com sentido constante em múltiplos subtemas.

Por mais universais que sejam os temas, e ainda, considerada a possibilidade de reconhecê-los na literatura mundial, eles aparecem em cada obra com uma variante particular. Assim, o que a crítica temática faz é destacar os temas como metáforas individuais; trata-se, assim, de um estudo de interioridades.

Método Formalista:

Como reação contrária à tendência de análise do texto a partir de sua gênese ou da impressão do leitor, tomou força um tipo de crítica técnica especializada na estrutura formal de uma obra. Segundo Imbert (1971), os críticos da estrutura são hábeis no manejo dos elementos que se relacionam em



diferentes níveis lingüísticos. O que os formalistas estudam não são os materiais de uma obra, mas a sua organização. Aqui, a análise não considera a obra como um documento psicológico ou biográfico, muito menos como documento da sua língua ou como documento de uma literatura nacional, e, sim, como um complicado objeto verbal, fechado e auto-suficiente, pleno de significações. Os críticos formalistas tiram da história toda a informação de que necessitam, mas depois centralizam sua atenção no texto.

Segundo o autor, o método formalista costuma sofrer de dois males: o primeiro é sua preferência por uma literatura rica em formas, em enigmas, em propósitos ocultos, em símbolos obscuros; e o segundo é a sua preferência por uma linguagem científica que leva à supressão da análise dos aspectos psicológicos e estéticos. Restando apenas um esqueleto objetivo, os críticos formalistas falseariam e empobreceriam a obra.

Ao pesquisarem aquilo que Imbert designa como "formas reais", os críticos formalistas são pródigos em estatísticas, inventários, citações e sistematizações dos componentes lexicais, sintáticos e fonológicos. Diante de "formas ideais", eles traçam a geometria e a topologia da obra; ritmos na construção, marcos abstratos, soluções para problemas de apresentação, os pontos de vista, os processos e as técnicas do escritor, isto é, os elementos formais do seu espírito.

Método Estilístico:

O objeto da estilística é o estilo, e este unifica outros conceitos que costumam ocorrer aos pares: língua e fala, significante e significado, comunicação e expressão, objetivo e subjetivo, indivíduo e comunidade, matéria e espírito, multiplicidade e unidade, aprendizagem técnica e improvisação espontânea, o "eu" e o "não-eu", história e estrutura, etc. O autor considera tais dualismos falsos, pois cada conceito depende do outro sendo necessária, ainda, uma síntese de ambos para caracterizar a função simbólica da linguagem. O crítico detém-se neste estilo que cria valores que antes não existentes.

Enquanto no formalismo pretende-se eliminar da análise o artista criador e até a fruição da beleza, na estilística, ocorre o contrário; a criação literária frui como uma construção intencional e exalta a presença do artista. O acento da estilística recai na investigação do valor estético, tal como foi captado pela fala do escritor. Diz-se "pela fala" e não "pela língua", porque há uma estilística da fala e uma da língua; esta estilística da língua, a dos lingüistas, é apenas auxiliar do método estilístico com que trabalha a crítica literária.

Imbert acrescenta que, em geral, a estilística não se propõe a explicar, mas a descrever; ela não dá o *porquê* de uma obra, mas *o que é e como* está constituída. Ela abrange tudo: a vida do escritor, o seu ambiente, a sua educação, as suas idéias, mas, o foco principal, é a energia criadora de um escritor. Efetivamente, o que a atrai, é a correlação entre a concepção do mundo de um escritor e o seu estilo.



De acordo com Imbert, os teóricos que mais influíram na formação da estilística hispânica foram Croce, Vossler, Spitzer, Damaso Alonso e Amado Alonso.

E, na terceira etapa, "A Recriação do Leitor", temos:

Método Dogmático:

Conforme Imbert, críticos dogmáticos são os que julgam com um critério já estabelecido, fixo, inflexível e autoritário; eles têm fé em certos princípios de beleza e com um só olhar comprovam se estes foram realizados. A atitude dogmática é reconhecida quando o crítico decide pesquisar o autor, introduzir-se na sua obra como na sua própria casa. Em geral, os críticos dogmáticos não percebem que seus dogmas são preferências pessoais, percepções parciais e deformadoras, juízos de probabilidade, mais hipotéticos do que sentenciosos.

Método Impressionista:

Segundo Imbert, os críticos impressionistas costumam dizer que uma obra literária existe como experiência de um leitor. O crítico vê na obra de arte o que ela não é e revela o que o artista nunca pôs nela; ele procura na sua própria subjetividade a beleza e dá-nos a única forma civilizada de autobiografia, aquela que registra não os acontecimentos mas as impressões de sua vida.

O autor acrescenta que, para os hedonistas, a medida do valor de uma obra está no prazer que nos dá, no "agrada-me", "não me agrada"; destes sentimentos orientados para o agradável, por vezes sai uma crítica cheia de perigos.

Método Revisionista:

Tal método pertence aos críticos que preferem rever os valores literários, isto é, iluminá-los à luz do presente. Eles acreditam que as obras, por pretenderem ser eternas, devem resistir à prova a que o gosto de cada época as submete. Assim, os críticos revisionistas interrogam cada obra, cada autor, para averiguar se, além de terem respondido ao seu tempo, sabem responder ao nosso. Normalmente as revisões costumam surgir do conflito entre as gerações e debatem-se no campo da polêmica. Em suma, tal revisão de valores dimana de uma consciência que compreende agudamente as mudanças, de geração para geração: o crítico costuma fundar os seus juízos numa dialética histórica.

Salientamos agora, algumas linhas de Crítica Literária desenvolvidas no Brasil, a partir do Modernismo, período em que começaram a surgir os críticos estudiosos da obra de Cornélio Penna.

Em *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho (1986), temos um capítulo sobre "A crítica modernista", escrito por Wilson Martins, no qual ele expõe resumidamente a produção crítica a partir do Modernismo.

Primeiramente, Wilson Martins lembra que, na geração de espíritos críticos do Modernismo, no Brasil, não houve quem realmente tenha exercido, naquele momento, a crítica literária. Assim, já falecidos Araripe Júnior (em 1911), Sílvio Romero (em 1914) e José Veríssimo (em 1916), poderia-se considerar que o Modernismo praticamente se fizera sem a crítica e ainda contra a



crítica, não somente a "crítica falada" das ruas, dos salões, mas também, contra a crítica dos jornais e das revistas, a crítica "oficial" e atuante.

De acordo com Wilson Martins, entre 1922 e 1928, a história do Modernismo se resume na história da sua poesia, cujas palavras de ordem eram "reforma técnica e temática". Segundo o autor, a crítica chegará a esse movimento com grande atraso; a crítica que se pode chamar de "modernista", ou seja, aquela praticada por escritores cujo espírito foi formado após 1922, aparecerá somente por volta de 1940.

Segundo o autor, o espírito crítico que dominou o Modernismo produziu resultados surpreendentes; os primeiros modernistas sacrificaram a obra de criação à obra de combate e sendo a crítica uma obra de criação, esta também teria sido sacrificada em favor dos panfletos e manifestos. Ele acrescenta ainda que, com a sedimentação de suas conquistas, o Modernismo passa à tarefa construtiva, durante três períodos: de 1922 a 1930, a poesia absorve todos os esforços renovadores; de 1930 a 1940, publicam-se os romances essencialmente modernistas; de 1940 a 1950, surgem os críticos do Modernismo.

Wilson Martins fixa ainda os períodos, já citados, de outra forma: de 1922 a 1928, a "fase caótica", caracterizada por uma atitude desordenada e inquieta de combate; de 1930 a 1940, a "fase romanesca", em que as conquistas modernistas se traduzirão em grande esforço criador, sobretudo no romance; de 1940 a 1950, a "fase da crítica", em que surgem os críticos realmente formados na atmosfera modernista; e uma última fase, de contornos e orientação ainda impossíveis de



fixar, a qual, segundo o autor, introduziu ou procurou introduzir os critérios estéticos de julgamento na interpretação literária.

No período entre 1922 e 1940, a crítica literária teria sido exercida, no Brasil, pelos próprios criadores, constituindo o que ele designa "a crítica do artista": representantes das correntes pau-brasil, verdamarelismo e espiritualismo exercem toda atividade crítica sem serem precisamente críticos. Mais impessoal e anônima, é a crítica de *manifestos*, que é coletiva; também era crítica coletiva aquela exercida pelos grupos: *Anta*, *Verde* e da revista *Boletim de Ariel*. Tristão de Athayde parece ter sido o único pensador solitário das questões literárias.

Assim, somente após 1940 aparecem escritores que se impõem pelas qualidades da sua obra individual de críticos, entre eles, Mário de Andrade, Álvaro Lins, Antônio Cândido, etc.

O autor lembra também que, durante as diferentes fases da evolução literária, a crítica respondeu a inspirações diversas; ela seria *sociológica* num primeiro período, *social* num segundo e *estética* no seguinte. Esta última teria se manifestado em meados dos anos 40, prolongando-se e consolidando-se a partir de 1950.

Segundo Wilson Martins, a crítica sociológica, que compreende o período de 1922 a 1928, colocou os primeiros modernistas em situação comprometedora, pois, se de um lado estes queriam reaprender a ler o que é o nosso, aprender a pensar brasileiro, por outro viviam um movimento ecumênico e socialista, sob o signo da "cultura moderna", da máquina, do petróleo e do exemplo tentador representado pelas grandes civilizações industriais do mundo. O autor aponta

ainda que, os modernistas da primeira fase e sua crítica, sempre se mostraram movidos pelo interesse sociológico, o que ele não deixa de justificar:

É que a corrente regionalista havia, afinal, predominado, pelo simples motivo de ser o Modernismo essencialmente nacionalista e porque, "no Brasil, *nacionalismo* se traduz em acentuado regionalismo". E, com ela, uma concepção "sociológica" de literatura, que se reflete nas próprias idéias críticas então dominantes e que é por elas sustentada e refletida. Mas, isso só é verdadeiro no que se refere à crítica coletiva e implícita que vimos caracterizar esse primeiro período, à crítica feita nos poemas, nos artigos de jornal e, sobretudo, nos manifestos – em suma, em todas as manifestações de crítica "grupal", a que encarna (mesmo assumida individualmente por tal ou tal escritor) mais as tendências dominantes num momento do que as idéias das fortes personalidades – até desabrochar, justamente no fim dessa fase, nessa suma do Modernismo que é *Macunaíma*, livro em que o potencial de crítica latente e subentendida será porventura maior que a sua parcela de criação romanesca propriamente dita. (COUTINHO, 1986, p. 602-3)

Assim, devido à predominância e aceitação da corrente regionalista, a crítica desse primeiro período é dominada pela concepção de uma estética sociológica.

A crítica social, que vai de 1930 a 1940, de acordo com Wilson Martins, instaurou-se após o amadurecimento, no Brasil, do processo de reforma institucional de que tanto as revoltas militares quanto as literárias da década anterior tinham sido manifestações simultâneas; com isso os movimentos estéticos cederam à tentação da idéia política e da ação social. Segundo o autor, esse era o caminho da literatura no Brasil, representado pela reunião do primitivo ao modernismo, e o do sentido social e político, expresso na troca de uma



mentalidade contemplativa e desordenada por uma mentalidade sadia. A esse tipo de crítica teriam-se entregado todos os escritores da época. Alguns, como Tristão de Athayde, regressaram à fé e ao correspondente apostolado social, já outros, o grande número, aderiram às doutrinas políticas totalitárias, e havia ainda aqueles que esperaram da Revolução de 30 o advento de uma república verdadeiramente democrática.

O autor prossegue salientando o fato de a crítica ter passado a refletir as preocupações do movimento modernista, substituindo a sua escala "sociológica" de valores por uma escala de valores "sociais". Assim a literatura transforma-se em instrumento de convicções políticas e, o literato em geral, e o crítico em particular, tinham de servir aos deuses do momento.

Ao introduzir a crítica estética, cujas atividades remontam a 1945, o autor lembra que o esgotamento natural da literatura pós-modernista, a modificação da conjuntura social e o ensino universitário das letras, foram os principais fatores a conduzir a crítica brasileira para a orientação estética que a distinguiu em seguida, após a crítica social. Ele cita como críticos estéticos, no período em questão, Andrade Murici, Henrique Abílio, Tristão de Athayde, Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Lúcia Miguel Pereira, Eugênio Gomes, Afonso Arinos de Melo Franco, Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Rui Coelho, Barreto Filho, Roberto Alvim Correia, entre outros.

Para Wilson Martins, o "teórico" da crítica estética teria surgido, em 1948; era Afrânio Coutinho, cuja obra marca a conscientização correta dos problemas literários. O autor expõe algumas das principais idéias de Afrânio Coutinho:



Suas idéias essenciais podem ser assim resumidas: necessidade de criação de uma consciência crítica para nossa literatura, o que somente será possível pelo estudo superior e sistemático de letras; reconsideração dos problemas técnicos da poesia, da ficção e do drama; especialização por parte da crítica inclusive em face dos próprios gêneros literários; defesa da perspectiva estético-literária na apreciação da literatura, contra o predomínio do método histórico; alargamento das influências estrangeiras; descentralização intelectual do país, "conforme a nossa realidade, que é de base regional"; enfim, reconhecimento da autonomia própria da literatura e da crítica. (Ibidem, p. 626-7)

Wilson Martins salienta que a consciência estética passou a dominar a crítica brasileira depois das insatisfações mais ou menos profundas que deixaram os critérios anteriores: histórico, sociológico, humanístico, político, impressionista, etc.

Em suma, o autor afirma que, a crítica brasileira fez grandes progressos entre 1922 e 1965, encaminhando-se para uma especialização cada vez maior; e desligando-se dos parentescos com a História, a Sociologia e demais ciências, com tudo, enfim, que pudesse deformar a sua intenção e a natureza estéticas.

Segundo Wilson Martins, a década de 1950 pode ser considerada como a da crítica literária no Brasil; é nesse momento que se adquire a consciência exata do papel igualmente relevante da crítica e da criação literária. Ele acrescenta ainda que, sem ser um gênero literário, mas uma atividade reflexiva de análise e julgamento da literatura, a crítica aproxima-se da filosofia e da ciência; como atividade autônoma, também ela obedeceu a normas e critérios próprios de funcionamento. Esse reconhecimento fixado profundamente na década de 50



justifica sua denominação de "a década da crítica", que corresponde à terceira fase do modernismo brasileiro.

Esta terceira fase, iniciada por volta de 1945, teria presenciado um esforço de apuramento formal e de recuperação disciplinar, abrindo novas experiências no plano da linguagem, tanto na poesia quanto na ficção, sua maior contribuição tendo-se dado principalmente no campo da crítica, com o foco em torno do cunho estético e superando, assim, o impressionismo jornalístico.

Wilson Martins acrescenta que, ao atingir os últimos anos de 50, a crítica brasileira estava dividida em três grupos: os reacionários e saudosistas, que construíram fama sobre um tipo de crítica opiniática e impressionista, sem rigor metodológico, sob a forma de militância nos rodapés de jornais; o grupo conservador, que se realizava dentro dos ramos tradicionais da biografia crítica, da crítica sociológica e psicológica; e os que buscavam um novo rumo para a atividade crítica, com rigor conceitual e metodológico, uma crítica estética visando especificamente os elementos intrínsecos da obra literária.

Para o autor, é graças a esta geração, empenhada na renovação dos estudos literários e em uma revisão crítica da literatura brasileira sob novos critérios de caráter estético, que o problema da crítica atingiu uma fase de autoconsciência, de domínio metodológico e técnico, de repúdio à improvisação, e de preferência à formação universitária. Este movimento renovador é um desdobramento da tendência da crítica estética, e o autor o denomina de "nova crítica".

De acordo com Wilson Martins, esse movimento de renovação da crítica e de revisão estética da literatura estava vinculado às tendências universais, na qual



se encontram o grupo do formalismo eslavo, o grupo espanhol de Dámaso Alonso, a estilística teuto-suíça, o grupo italiano da autonomia estética, o *new criticism* anglo-americano, a *nouvelle critique* francesa, etc.

Algumas das idéias fundamentais da "nova crítica" eram:

- 1) Necessidade da criação de uma consciência crítica para a literatura brasileira, a fim de corrigir a atitude acrítica e empírica na criação e no exercício da literatura;
- 2) Valorização do estudo superior e sistemático de letras nas Faculdades de Filosofia ou de Letras, instrumento dessa criação da consciência crítica;
- 3) Reconsideração dos problemas técnicos da poesia, ficção e drama, graças ao mesmo estudo superior, e, ao mesmo tempo, criação do espírito profissional e de especialização na crítica;
- 4) Defesa da perspectiva e abordagem estético-literária na apresentação crítica, contra o predomínio do método histórico, (...);
- 5) Valorização da concepção estética da crítica, para a qual o que importa, sobretudo, é a obra, o texto, a análise do texto (...);
- 6) Estabelecimento de critérios críticos de cunho objetivo, "científicos", isto é, critérios que absorvam cada vez mais o espírito científico, (...). Mas sem recorrer aos métodos das várias ciências, e sim procurando desenvolver métodos peculiares ao objeto de estudo da crítica literária (o fato literário), ou métodos literários, "poéticos", estéticos;
- 7) Relegação para segundo plano da preocupação biográfica em crítica; o mesmo em relação aos fatores ambientais, históricos, sociológicos, econômicos, supervalorizados pelo determinismo naturalista;
- 8) Revisão dos conceitos historiográficos, à luz desses princípios, com a criação de nova teoria historiográfica para a literatura, que ponha em relevo o fenômeno literário em sua autonomia, e crie um sistema de periodização de natureza estética e pelos estilos individuais e de época. (Ibidem, p. 640)

Wilson Martins lembra também que à crítica literária competiria antes de mais nada ter como principal alvo a obra em si e analisá-la em seus elementos intrínsecos, sobretudo os que lhe comunicam especificidade artística.

Salientando ter prevalecido no espírito deste grupo um estado permanente de inquietação e busca, além da inexistência, entre seus adeptos, de uma unicidade de métodos, o que em sua opinião não deixava de ser vantajoso.

Citamos neste capítulo apenas algumas das linhas críticas e métodos, talvez aqueles considerados mais relevantes. Dentre os inúmeros métodos críticos existentes, optamos expor somente aqueles que de alguma forma correspondessem às críticas feitas à obra de Cornélio Penna. Há ainda o fato de Bonet e Imbert focalizarem ângulos diferentes, enquanto o primeiro cita a crítica impressionista, crítica estilística etc., focalizando de forma mais intensa aqueles que a praticaram e, ainda, citando vários nomes; o segundo cita o método estilístico, método impressionista etc., dando maior ênfase ao método utilizado, sem citar nomes. Já Wilson Martins parece unir os dois tipos de enfoque, em seu texto ele enfatiza tanto os métodos críticos quanto aqueles que os praticaram.

Também, devemos ter em mente que, dificilmente o crítico usa unicamente um método: muitas vezes, um método prevalece sobre os demais, ou, ainda, diversos métodos coexistem em um mesmo texto. Isto vai de encontro com o que afirma Imbert:

Ao longo desta síntese, não nos cansamos de repetir que toda a classificação é insuficiente e que, na realidade, não há um crítico que se restrinja

a um só tipo, a um só método. ... todos os tipos se misturam, quando é um bom crítico quem está a julgar. Também dissemos que não há um tipo de crítica que seja superior a outra. ... Haveria antes que falar de críticos superficiais e críticos profundos. ... Mas a crítica não existe: quem existe são os críticos. A crítica é algo que os críticos fazem. ... (IMBERT, 1971, p. 205-6)

A seguir vemos em que sentido tais linhas e métodos foram utilizados pelos críticos, especificamente por aqueles que se dedicaram à obra de Cornélio Penna.

2.2. A POSIÇÃO CRÍTICA DOS ESTUDIOSOS DE CORNÉLIO PENNA

Neste trabalho, nós nos restringimos somente aos críticos que abordaram a obra de Cornélio Penna, sobretudo o primeiro romance, *Fronteira*: Octávio de Faria, Tristão de Athayde, Mário de Andrade e Luiz Costa Lima. No entanto, comentaremos, ainda que brevemente, todos os críticos apresentados no capítulo I de nosso estudo.

Os textos de Octávio de Faria e Ruth Pacheco são artigos da revista *Boletim de Ariel*, que, segundo Lafetá (1974) tem o noticiário como principal objetivo. Os textos ali apresentados são, em geral, curtos e informam sobre a obra de um escritor, mostrando suas características principais. Revista



exclusivamente crítica e bibliográfica, conta com a colaboração de escritores das mais diversas especialidades e segue na maioria das vezes a linha impressionista.

Segundo Afrânio Coutinho (1986), em Octávio de Faria o romance articula os problemas sociais do tempo com os grandes e eternos problemas do homem; enquanto romancista cristão, sua preocupação existencial gira em torno dos grandes problemas da criatura, explicando a sondagem social por ele praticada.

Lafetá (2000) revê a participação de Octávio de Faria na Crítica Literária da década de trinta, período em que este publicou seu estudo sobre Cornélio Penna.

Segundo Lafetá, no que concerne à visão política dos anos trinta, o "engajamento" do artista reduzia-se às suas possibilidades de comunicar, de fazer funcionar a literatura dentro do quadro da Revolução de 30. Para o Brasil o quadro fica mais completo se se remete ao subdesenvolvimento e às concepções políticas populistas e demagógicas, que nascem nesse decênio; contexto de que resultou o romance "nordestino", "proletário", que então domina:

Política, romance, reação ao Modernismo. Esses três itens sumarizam a paixão literária dos anos trinta, com seus escritores divididos entre direita e esquerda, com seus romances populistas, com o grande movimento editorial, com os ensaios históricos e políticos, com o abandono dos "exageros formais" da fase heróica e a aquisição de uma consciência da funcionalidade da arte. Esses três traços sumarizam, também, o que foi a paixão de Octávio de Faria. Estreando em 1931, ainda muito jovem, seu lançamento como escritor é característico das novas preocupações: Maquiavel e o Brasil, ensaio político de um autor de 23 anos, é quase signo do que será a tarefa dessa geração que surge: levantar os

problemas sociais do país e tentar propor um programa capaz de resolvê-los.
(LAFETÁ, 2000, p. 228-9)

Os artigos publicados no *Boletim de Ariel* formam o núcleo básico em torno do qual se desenvolve a crítica de Octávio de Faria: primeiro, uma tentativa de definir o romance, enquanto técnica; segundo, uma acusação constante ao romance político; por último, um menosprezo e um esquecimento do Modernismo, visto como um desvio da verdadeira e substancial literatura. A preocupação com o conceito de romance é uma verdadeira obsessão do crítico, que marca a sua campanha contra a ficção documentária dos escritores nordestinos; sua perspectiva é portanto oposta à da corrente dominante, o que o coloca em posição polêmica.

Essa preocupação de Octávio de Faria com o conceito de romance pode ser percebida em seu artigo sobre *Fronteira*, devido à intensidade com que discute a forma do romance. Também neste artigo, aponta o que considera defeitos no romance, não se deixando, assim, influenciar pela proximidade que existia entre ele e Cornélio Penna.

Lafetá lembra que as violentas posições antimodernistas de Octávio de Faria partem principalmente da idéia de que as vanguardas, dedicando-se à destruição das estéticas passadistas, foram muito longe e acabaram esquecendo-se dos valores "essenciais", do "eterno" e do "humano". Para ele, em Octávio de Faria há uma impressionante obsessão da dor existencial, que faz com que nasça nele uma grande incompreensão, valendo-lhe erros grosseiros de julgamento.



Adonias Filho foi considerado, por Wilson Martins, crítico militante, da linha impressionista. Apesar desta classificação, podemos perceber, no texto em que aborda a obra corneliana, uma maior concentração no temático, ainda que caminhe também o estético, visto que além de suas impressões sobre temas, analisa vários elementos estruturais, como personagens, espaço, aproximação com outros escritores, etc.

Tristão de Athayde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima, converteu-se ao catolicismo em 1928, devido à influência de Jackson de Figueiredo.

Segundo Lafetá, Tristão de Athayde foi o crítico do Modernismo; sua palavra podia ser decisiva; seus juízos eram muitas vezes definitivos, finalizando discussões. Ele era visto como crítico lúcido, inteligente, imparcial, sereno, culto, de espírito aberto o bastante para ser capaz de perceber, nas hesitações de um estreante, as potencialidades do talento.

Mas a conversão ao catolicismo marcou uma nova etapa em sua vida intelectual e uma nova maneira de encarar o crítico. Sua imagem, seus juízos e opiniões também ter-se-iam modificado, possivelmente devido à ideologia católica.

Lafetá acrescenta ainda que, após a conversão de Tristão de Athayde, sua influência começou a declinar, embora ainda se mantivesse forte e atuante nos círculos católicos.

Um dos principais traços da ideologia de Tristão de Athayde, de acordo com Lafetá, teria sido a constante crítica ao materialismo, como um combate acirrado contra a grande maioria das correntes de pensamento da época. Na

afirmação do pensamento católico como compatível com a ciência, por oposição à maneira errada e parcial que seria o materialismo, vai apoiar-se toda a sua atividade crítica durante os anos trinta.

Lafetá lembra que, tanto quanto a religião, o problema da nacionalidade ocupa um lugar importante no pensamento do crítico, podendo-se até afirmar que os dois temas – catolicismo e Brasil – estão unidos em seu espírito de forma indissolúvel.

Em termos gerais o pensamento de Tristão de Athayde estaria centralizado em alguns pontos:

1) a preocupação de Alceu Amoroso Lima com os problemas da formação nacional; 2) sua visão da literatura como produto cultural que, portanto, depende em seu desenvolvimento de uma correta compreensão dos outros aspectos do *corpus* social; 3) a idéia da existência, entre os vários aspectos da sociedade, de uma hierarquia na qual o elemento situado no ponto mais alto é a religião. (Ibidem, p. 95-6)

Tristão de Athayde teria iniciado sua atividade crítica sob o influxo do impressionismo, que considera insuficiente, no entanto.

Postulou então uma crítica abrangente, que superasse a parcialidade das críticas histórica, sociológica, gramatical etc., e fosse capaz de explicar a obra abordando-a num movimento tríplice: primeiro, de identificação com a "alma" do autor; depois, de dissecação dos elementos da obra; e, por fim, de síntese das conclusões obtidas. À fase inicial de abordagem, puramente intuitiva e não-racional, sucederiam dois momentos de objetividade e racionalidade. Tristão



julgou assim ter superado o impressionismo crítico e batizou o novo método de *expressionismo*. (Ibidem, p. 118)

Já para Wilson Martins (1983) a crítica de Tristão de Athayde possui dois enfoques principais: o exame do tema (conteúdo ou forma interior) e o exame do estilo. O crítico exigiria apenas que arte fosse "expressão da vida"; portanto o critério de valor não é somente estético, mas ético-estético.

Ao abordar a obra de Cornélio Penna, Tristão de Athayde valoriza o romance *Fronteira* atribuindo grande mérito à coragem do escritor em ser inatual. Esta valorização possivelmente se deva ao fato de Cornélio Penna também pertencer ao círculo dos católicos e ter um estilo diferente daquele predominante na época, contra o qual Tristão de Athayde vinha se manifestando.

Mário de Andrade é, para Lafetá, o crítico mais bem sucedido, no sentido em que ajusta em uma posição única e coerente os dois projetos do Modernismo, desenvolvendo paralelamente a revolução estética e a revolução ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma literatura nacional. Mas Mário de Andrade viveu uma certa tensão entre sua sensibilidade de artista e seus impulsos de intelectual à procura do melhor desempenho no papel de formador da nacionalidade e no trabalho de construção social. E foi exatamente esta tensão, encarada no dia-a-dia da prática literária, que se transformou em um dos princípios básicos de sua vida.

Lafetá aponta, ainda que, em Mário de Andrade a linguagem é pesquisada sob três aspectos: quando se organiza em obra de arte, enfoque estético; quando expressa a vida psíquica individual, enfoque psicológico; e quando é participante



da vida social, enfoque sociológico. É nessas três categorias que Mário de Andrade desenvolve toda a sua atividade crítica; utilizando conjuntamente estes três enfoques, ele tem a oportunidade de refletir sobre a natureza da arte e sua função social.

No final da década de trinta, quando Mário de Andrade exercia a crítica literária no *Diário de Notícias*, sua grande preocupação era o artesanato e a técnica da escritura; esta teria também sido a tônica predominante nos artigos recolhidos em *O empalhador de passarinho*.

Talvez devido a esta sua preocupação com o artesanato e a técnica, é que ele tenha criticado tanto o estilo de Cornélio Penna, julgando "truques de mal gosto" alguns dos procedimentos usados em *Fronteira*. No entanto, ele não deixa de reconhecer o enriquecimento que significou a obra de Cornélio Penna para o romance brasileiro.

Assim como Mário de Andrade, Sérgio Milliet teria também influído na evolução do Modernismo com sua crítica, seu espírito era permeável e compreensivo e suas observações foram sempre de estímulo à abertura de novos caminhos.

Segundo Bosi (1972), apesar de ter sido poeta, foi como crítico que Sérgio Milliet se fez presente na vida cultural do país; em seu *Diário Crítico*, equilibram-se considerações de ordem psicológica e cultural. Sérgio Milliet viveu as perplexidades de uma época de crise, do antes e pós II Guerra, que propunha o problema fundamental da autonomia ou da missão da arte na sociedade. A este



acontecimento se devem os fluxos e refluxos da sua crítica, que ora negava ora admitia o abstracionismo e as aventuras mais radicais das vanguardas.

No texto sobre Cornélio Penna é possível notar a preocupação de Sérgio Milliet com o estilo, com o desenvolvimento da estrutura do romance, pois ele faz várias apreciações acerca da forma de *Fronteira*.

Murilo Araújo foi, segundo Wilson Martins (1983), na maioria das vezes impressionista, passando a partir da década de setenta para a linha formalista. No texto em que aborda *Fronteira* não podemos reconhecer esse traço impressionista de sua crítica, pois se trata-se de um texto biográfico, mais centralizado na vida do autor; apesar de ter sido escrito na época em que a orientação estética já se afirmava.

Ledo Ivo, que também foi um dos poetas da Geração de 45, é classificado, por Wilson Martins, como estético ou formalista; em seus textos discute, explícita ou implicitamente, o problema da linguagem. No que diz respeito a Cornélio Penna, o texto de Ledo Ivo não é uma análise, pois é a transcrição de uma entrevista com Cornélio Penna. Podemos notar que tanto o texto de Murilo Araújo quanto o de Ledo Ivo e em algumas partes também o de Adonias Filho, lembram a crítica biográfica de Sainte-Beuve, que enfatiza a vida do autor para a partir daí entender sua obra.

Maria Aparecida Santilli, de acordo com a classificação de Wilson Martins, até a década de setenta pratica a análise sociológica, mas, a partir da década de oitenta, ele já a inclui na crítica histórica. Em seu texto sobre *Fronteira*, não há grandes indícios dessas duas linhas, apenas vestígios, talvez, da



linha sociológica, no que concerne à escolha dos elementos aí abordados. Sua análise é valorativa, mostrando somente aspectos positivos do romance; possivelmente a linha que pode ser mais reconhecida neste texto é a estética.

Nelly Novaes Coelho tem uma crítica classificada como impressionista, segundo Wilson Martins, mas a partir da década de sessenta surge, em seus textos, uma preocupação com crítica e gramática, e, por volta da década de setenta, ela é incluída na família estética. No texto sobre *Frenteira*, apesar de sido publicado no final da década de sessenta, podemos reconhecer, de forma mais predominante, a linha estética; sua análise é sobre a estrutura do romance, espaço, temas, personagens, convergindo todos estes elementos para um ponto principal, que é o aspecto fantástico no romance.

Fausto Cunha, de acordo com Wilson Martins, desenvolveu uma crítica que oscilava entre as famílias histórica, estética e impressionista, sendo esta última a predominante. Parece-nos possível perceber estas duas últimas linhas no texto em que aborda a obra corneliana; há em sua análise uma grande preocupação com a linguagem, como por exemplo com os muitos advérbios usados por Cornélio Penna; o crítico também aponta muitas imperfeições na estrutura e forma de *Frenteira*, redigido, segundo ele, sem técnica verdadeiramente literária.

Quanto a Guido Bilharinho não encontramos nenhuma referência sobre sua atividade crítica, mas podemos notar que seu texto sobre Cornélio Penna, segue a mesma linha dos últimos citados, tendo, apesar do caráter impressionista preocupações que sugerem as da linha estética.



Luiz Costa Lima, considerado por Wilson Martins (1983), crítico formalista ou estético, parece ter sido quem, em busca de novas técnicas, mais teria invadido o território de outras linhas críticas. Em *A Perversão do Trapezista: O romance em Cornélio Penna* (LIMA, 1976) há diversificação de métodos, dentre eles o estruturalismo, a semiótica, a "estética da recepção", novidade metodológica introduzida, por ele, no meio literário do Brasil. Nestas análises acerca de Cornélio Penna, Luiz Costa Lima questiona alguns aspectos abordados por outros críticos como a questão da homogeneidade da obra e o aspecto fantástico.

Para Wilson Martins, Luiz Costa Lima teria o hábito de mudar rapidamente de posição teórica, vivendo assim em uma revisão contínua de si mesmo. Utilizando inicialmente os princípios estéticos, em seguida, parece ter sido um dos que mais praticou o estruturalismo crítico, passando logo após para "estética da recepção".

Xavier Placer, segundo Wilson Martins, oscila entre as famílias formalista e histórica. No texto sobre Cornélio Penna, a linha formalista é mais nítida; o crítico faz uma análise lexical, centralizada principalmente na abordagem de termos, como advérbios, adjetivos e verbos.

Sobre a atividade crítica de Carolina Maia Gouvêa não encontramos referências, mas seus estudos sobre a obra corneliana parecem poder ser incluídos na linha estética; sua análise, baseada nas teorias do fantástico, aborda vários elementos da obra, como temas, personagens, tempo e espaço.



Edward Lopes inserido, por Wilson Martins, na linha estética, busca, atualmente, na semiótica os princípios para sua crítica literária. É possível perceber tal orientação teórica na análise de Cornélio Penna, o que não significa, no entanto, que a utilização da semiótica seja um aspecto determinante em seu texto.

Ao elaborar uma análise interpretativa da obra de Cornélio Penna, Lopes desvenda caminhos percorridos pelo escritor que, até então, passavam quase despercebidos, como exemplo podemos citar a “reescrita em expansão”, procedimento este que o crítico aborda ao comparar o estilo do escritor ao de Proust.

A leitura de Lopes demonstra não apenas a ampla percepção do crítico, como, também, podemos perceber em seu texto que a atividade crítica caminha para uma espécie de personalização da prática em detrimento do método. Ou seja, ao depararmos com análises no nível desta de Edward Lopes, parece-nos que o crítico não se serviu tanto de determinada teoria mas sobretudo de sua habilidade interpretativa. O que mais sobressai neste caso é a experiência, o estilo único e pessoal do crítico.

Podemos dizer que ao comentar a atividade crítica de Lopes o mais coerente e justo seria mencionar, não a sua base teórica, mas, sim, salientar o método crítico de Edward Lopes, como já ocorre há muito com Antônio Cândido, cujo estilo particular tornou-se mais importante que qualquer teoria que venha lhe servir de base.



O texto de Luis Bueno, assim como as resenhas de Octávio de Faria e Ruth Pacheco, pode ser incluído na linha impressionista. Em decorrência do espaço restrito ocupado por este tipo de texto não há aí lugar para análises; mas cumprem todos com sua função principal que é apresentar um romance recém publicado ou somente lembrar ao público a existência da obra de um escritor esquecido, como é o caso de Cornélio Penna.

Em geral podemos notar que nos textos sobre Cornélio Penna, predominam duas linhas críticas a impressionista e a estética, mas várias outras coexistem com elas.

Entre os textos críticos sobre Cornélio Penna, é possível reconhecer um processo de evolução da crítica. Se nos primeiros textos, do início do século, ainda havia um certo subjetivismo, sobretudo naqueles onde predomina a linha impressionista, nos demais com o passar do tempo há certa alteração apontando a busca de objetividade e fundamentação teórica.



III – PRINCIPAIS ASPECTOS DO ROMANCE *FRONTEIRA*.

Neste capítulo analisamos *Fronteira*, de Cornélio Penna, com base na teoria de Gérard Genette (1979), em *Discurso da narrativa*, estudo redigido com o intuito de analisar *À la recherche du temps perdu* - Genette julgava as teorias existentes insuficientes para a análise do conjunto de escritos de Marcel Proust.

O ponto comum entre a obra de Proust e *Fronteira* é seu caráter “memorialista”; daí a opção pela teoria de Genette. Também foi determinante o próprio procedimento analítico, ou seja a abordagem que faz o crítico francês apenas daquilo que ele considera mais relevante na obra de Proust. *Discurso da narrativa* contém cinco focos de análise: Ordem, Duração, Frequência, Modo e Voz.

Neste estudo procuramos abordar inicialmente os aspectos tempo e espaço; depois personagens e visões. Da interação entre estes elementos surge, também, o elemento fantástico, fator de muitas divergências entre os críticos da obra corneliana.

3.1. TEMPO - ESPAÇO

3.1.1. O tempo e suas variações.

Gérard Genette (1979) desenvolve seu estudo da narrativa tomando como ponto de partida a análise do Tempo. Benedito Nunes (1995), retoma a obra de Genette em *O Tempo na narrativa*. As definições ali presentes são mais sucintas e servirão para explicitar os termos utilizados por Genette. Em *O Tempo na narrativa* são apontados cinco conceitos diferentes de tempo:

- tempo físico, tempo psicológico, tempo cronológico, tempo histórico e tempo lingüístico – que diversificam uma mesma categoria, combinada à quantidade (tempo físico ou cósmico), à qualidade (tempo psicológico) ou a ambas (tempo cronológico), esse último aproximando-se do primeiro pela objetividade e opondo-se à subjetividade do segundo, cuja escala humana difere da do *tempo histórico* e da do *tempo lingüístico*, ambos de teor cultural. (NUNES, 1995, p. 23)

Tempo físico e tempo psicológico:

Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, que se baseiam em estalões unitários constantes, para o cômputo da duração, o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças, intervalos heterogêneos incomparáveis. (Ibidem, p. 19)



Tempo cronológico "é o tempo dos acontecimentos, englobando a nossa própria vida". (Ibidem, p. 20)

Tempo histórico "representa a duração das formas históricas de vida, e podemos dividi-lo em intervalos curtos ou longos, ritmados por fatos diversos". (Ibidem, p. 21)

E, por último, temos o tempo lingüístico:

... tempo do discurso, que não se reduz às divisões do tempo cronológico, revela a condição intersubjetiva da comunicação lingüística. Suas divisões próprias, inteligíveis no ato de execução da fala, dentro do intercâmbio lingüístico (como o 'hoje', ou o 'agora', proferidos em qualquer momento), atualizam-se no texto escrito juntando-se às coordenadas espaço-temporais que o tempo cronológico fornece. ... O tempo lingüístico dependerá do ponto de vista da narrativa, seja da visão onisciente ou impessoal, de proximidade ou de participação (narração em terceira pessoa) do narrador sobre os personagens, seja de sua visão identificada com um deles (narração em primeira pessoa). (Ibidem, p. 22-3)

Contudo, qualquer conceitualização a respeito do tempo exigiria precaução devido à sua pluralidade:

A idéia de tempo é conceitualmente múltiplice; o tempo é plural em vez de singular. Entretanto, suas várias modalidades não são díspares; embora com alcance diferente, a todas se aplicam as noções de *ordem* (sucessão, simultaneidade), *duração* e *direção*, que recobrem, em vez de uma identidade, relações variáveis entre acontecimentos, ora com apoio nos estados do mundo físico, ora nos estados vividos, ora na enunciação lingüística, nas condições objetivas da cultura, nas visões de mundo e no desenvolvimento social e histórico. (Ibidem, p. 23)



Benedito Nunes acrescenta também que na obra literária o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado e acompanha o estatuto irreal dos seres, objetos e situações. Segundo ele, no plano imaginário, o tempo é apresentado somente por meio dos acontecimentos e suas relações, a não ser quando estas ocorrem assinalando momentos ou fases e por meio de expressões temporais (*antes, mais tarde etc.*)

Na obra literária, todas as variações temporais fornecem questões problemáticas, geradoras de grandes discussões, por estar a modalidade temporal condicionada à sua apresentação na linguagem. O tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo cronológico separa; na ficção o tempo adquire imensa mobilidade podendo passar do presente para o futuro, em seguida ir ao passado, e assim sucessivamente, ou até mesmo contrair todos os tempos em um mesmo momento. Correlato do discurso, o tempo ainda se atualiza por meio da leitura.

Relativamente à questão do tempo na narrativa, Genette afirma:

A narrativa é uma seqüência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante). Como a narrativa oral ou filmica, não pode ser “consumida”, senão num *tempo* que evidentemente é o da leitura, e, ainda que a sucessividade dos seus elementos possa ser contradita por uma leitura caprichosa, repetitiva ou seletiva, não se pode sequer chegar a uma analexia perfeita: pode-se passar um filme ao contrário, imagem a imagem; não se pode, sem que deixe de ser um texto, ler um texto ao contrário, letra a letra, nem mesmo palavra a palavra; nem sempre, até, frase a frase. (GENETTE, 1979, p. 32-3)



Genette acrescenta ainda que a temporalidade da narrativa escrita é condicional e instrumental, ou seja, ela é produzida no tempo e existe no espaço, como espaço. Assim, o tempo necessário para a consumação da narrativa é aquele que é preciso para percorrê-la.

Fronteira sugere a forma de diário - de um falso diário. O primeiro capítulo, intitulado "Do Diário:" aponta este tipo de escrita; no Epílogo, tal idéia é retomada. *Fronteira*, entretanto, não apresenta características comuns a este gênero de escrita, como data, referências temporais explícitas. Estaríamos, assim, diante de um relato de gênero ambíguo, ainda que marcado pela narrativa em primeira pessoa.

E não podendo conhecer a vida de Maria Santa senão pelos papéis que me foram confiados, não pude escrever o seu romance, como desejava, e o autor ou autora do manuscrito nos dá apenas o reflexo, a projeção de Maria sobre sua alma, e colocou-se, a meu ver, sob um ponto de vista fora da realidade, e daí a transposição de todas as personagens para um plano diferente do meu, e longe de minhas intenções. (PENNA, 1958a, p.166)

O autor nos informa, portanto, acerca da técnica projetiva a ser utilizada por ele em seu romance. À primeira vista, o procedimento narrativo é bastante comum e a História da Literatura registra inúmeros exemplos de manuscritos encontrados em garrafas ou perdidos entre objetos em sótãos empoeirados, colocando-se, para o leitor, o problema da verdade sobre o narrado.

Cornélio Penna, autor, camufla sua presença e isenta-se de toda e qualquer participação em relação ao manuscrito, posicionando-se como mero apresentador



de um documento, lançando dúvidas, sobre sua autoria e acentuando a subjetividade do narrador. Daí possivelmente, a alusão, no epílogo, ao realismo documental e ao realismo criador.

Porque eu conheci Maria Santa em um só gesto de uma velha parenta minha, em cuja casa permaneci algum tempo, quando de minha viagem ao fundo dessa maravilhosa Minas Gerais, e, se ele me satisfez, não seria decerto do agrado daqueles que, como eu, acham que um romance deve basear-se na 'estricta observação de factos reais' como se dizia antigamente. (Ibidem, p. 165)

Assim, segundo Cornélio Penna, o diário teria sido transcrito integralmente, sem nenhuma correção nem questionamentos, estabelecendo-se um acordo tácito entre o original e sua reprodução. Tudo corre por conta do autor do manuscrito: a introspecção mórbida, o enfoque do mundo a partir de uma certa visão "de fora da realidade".

Em relação à narrativa, o ponto de vista externo impõe uma distância entre narrador e conteúdo representado. Do ponto de vista interno, a representação faz-se a partir do olhar que deforma ou reduz as medidas dos objetos. Cornélio Penna, escritor moderno, alterna esses pontos de vista, desdobrando-os, significativamente.

Escrito, aparentemente, em um momento posterior ao da vivência, o diário alterna as imagens do tempo da memória (resgatado pela narrativa) com momentos em que se suspende o fio narrativo, pois o narrador ou começa as descrições de determinado lugar ou objeto, ou ainda, perde-se em suas reflexões; a

descrição de Cornélio Penna tende a sugerir a ausência de movimento, o que permite ao narrador atravessar fronteiras temporais e espaciais.

O jogo temporal em *Fronteira* atualiza o passado transformando-o, conforme se pode ler no primeiro capítulo, em que se registram cenas da viagem e imagens do interior da casa onde se encontra o narrador. Superpõem-se, desta forma, o tempo da escritura, o tempo da leitura e o tempo histórico.

Vejo, no canto, um sofá enorme. Deixo-me cair nele e só então sinto o torpor do cansaço da viagem, que me invade o corpo todo. E então, afastando por um instante os pensamentos que me afligem sempre, embriago-me com a intensa e confusa recordação da longa caminhada a cavalo, cujas sensações revivo com desesperada delícia.

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

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

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

O narrador do diário vive as cenas na atualidade e cada imagem evocada pela memória corresponde a um signo desencadeador de cenas no presente ou no passado, como em um filme. Também é possível perceber uma sucessão de espaços que se inter-relacionam: quarto - sala - casarão - montanhas, estes reproduzem um sentido de espacialidade que traduz uma elaboração minuciosa do artista.



Em *O Universo do romance*, Bourneuf e Ouellet (1976) apontam três variantes do tempo na obra literária:

- o da aventura: segundo os autores, a história é a primeira dimensão temporal a chamar a atenção do leitor, que procura saber a época em que se situa a aventura contada; lembram que a mais simples das narrações pode, além de escolher um pequeno número de elementos da aventura contada, chegar a utilizar uma complexa armadura temporal, traduzida por antecipações, retornos e cruzamentos de ações;
- o da escrita: "A própria técnica romanesca é indissociável do momento da escrita, pois que o escritor é tributário de modas e de processos da sua época, ao imitá-los ou ao recusá-los." (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 190)
Acrescentam, ainda, que tanto a duração da composição como o momento da escrita são importantes; e
- o da leitura: conforme os autores, existe um desajuste entre o momento em que o leitor toma conhecimento da história e o momento em que a aventura se passa. "Com os anos, o desajuste aventura-escrita permanece o mesmo, mas o afastamento entre o tempo da escrita e o da leitura varia, até ao ponto de mudar o alcance ou o sentido dum livro de uma geração para outra." (Ibidem, p. 192)

Em *Fronteira* o "tempo da aventura" não é revelado pelo autor, ele nos fornece índices não precisos. Portanto, se tentarmos responder à pergunta: "em que época se situa a aventura contada?" só podemos responder que parece ter sido por volta de 1893: do capítulo XIII ao XV aparecem breves alusões sobre um movimento ocorrido naquele ano: a revolta de Saldanha da Gama, Ministro da



Marinha, contra o ditador, Floriano Peixoto. Estas alusões, na verdade, não parecem conclusivas pois são apresentadas por meio do discurso de um personagem, o juiz, que teria visitado a casa onde o narrador teria estado. Tal visita poderia remeter a um momento bem anterior à escrita do diário. Na verdade, no romance não parece haver índices temporais evidentes.

Sobre o "tempo da escrita", também não podemos afirmar nenhuma data ou período. Sabemos, somente, que talvez o texto tenha sido escrito em 1933, data registrada no final do romance, e que foi publicado em 1935.

No que concerne ao "tempo da leitura", este de modo geral, é posterior ao tempo da aventura e ao tempo da escrita; em *Fronteira*, no entanto, têm-se a impressão de que o tempo da escrita do diário, coincide com o tempo da leitura – a leitura desvendando a escrita. O gênero diário remete a momentos imediata ou remotamente passados e projeta o futuro.

Em certa passagem, o narrador informa estarem se passando os acontecimentos no mês de outubro; em outra, há alusões aos preparativos para a Semana Santa – o que também não deixa de ser relativamente vago, mas permite entender que os acontecimentos narrados no diário se passaram durante mais ou menos seis meses.

O tempo da narrativa e o tempo da leitura estão de tal forma sobrepostos que temos a impressão de tratar-se de índices da presença do leitor/escritor. Certas frases entre parênteses, por exemplo, parecem indicadores dessa presença do leitor/escritor, hesitando em decifrar o segredo dos objetos: "(e não tenho coragem de violar o segredo dessas pobres coisas)" (PENNA, 1958a, p. 12).

Assim como o narrador viaja em busca de um passado, o leitor vai ao encontro deste, no momento da leitura.

A descontinuidade narrativa, as imagens isoladas, a quase ausência de relação de causalidade entre os fatos parece mesclar a focalização do leitor com a do narrador, autor do diário.

Cornélio Penna também utiliza muitas aspas; ao contrário dos parênteses, que parecem indicar a inserção de um discurso em outro, aqui as aspas parecem apresentar a manutenção do discurso direto citado:

(e ampara-me nos braços enquanto murmuro para mim, baixinho: "é a minha casa...") (Ibidem, p. 10)

"Elas não trazem nada escrito" – murmurou em seguida, e remirou longamente, pensativamente, os dois anéis que se encaixavam um no outro, e eram de outro vermelho e bárbaro. (Ibidem, p. 15)

Nestes exemplos, as personagens falam para si mesmas, são monólogos interiores, os acontecimentos parecem estar suspensos.

A narrativa obedece a um movimento alternado entre dois tempos, real e irreal, o cronológico e o imaginário, e também entre tons de discurso. A leitura da cena, sob a perspectiva do presente, incorpora um ritmo poético, um tom dramático oposto ao tom irônico do narrador, no momento em que este vive o episódio. Sendo o tempo impreciso na memória do narrador, esta pode, abarcar um repertório de imagens e em uma pluralidade de espaços.



A ausência de datação precisa sugere a temporalidade subjetiva, o sujeito do discurso registra índices temporais lingüísticos como "outro dia", "algum tempo", "depois", que não indicam o tempo cronológico, porém um estado temporal, a memória em busca dos fatos, e levam o leitor a questionar cada vez mais o tempo da história. Observem-se as passagens:

Outro dia nossos olhos se encontraram, quando nos achávamos em uma das salas internas. (Ibidem, p. 51)

No discurso de Cornélio Penna, as marcas da temporalidade remetem também ao emprego de, principalmente, três tempos verbais referentes ao passado: pretérito imperfeito, pretérito perfeito e pretérito mais-que-perfeito. Segundo Genette, a narração no passado pode, de alguma forma, fragmentar-se, para inserir-se entre os diversos momentos da história como uma espécie de reportagem mais ou menos imediata, prática corrente, segundo ele, da correspondência e do diário íntimo. De acordo com Genette a narração se distingue, do ponto de vista da posição temporal, em quatro tipos: "*ulterior* (posição clássica da narrativa no passado, a mais freqüente), *anterior* (narrativa predictiva, geralmente no futuro, mas que não proíbe que seja conduzida no presente), *simultânea* (narrativa no presente) e *intercalada* (entre os momentos da ação)" (GENETTE, 1979, p. 219).

Em *Fronteira*, o tipo de narração predominante é a *ulterior*; pois, segundo Genette, "o emprego de um tempo no pretérito basta para a designar como tal, sem

por isso indicar a distância temporal que separa o momento da narração do da história" (Ibidem, p. 219).

O romance inicia-se com o tempo presente da enunciação, efeito que parece simular uma aproximação do leitor com a narrativa: "Lá na grande cidade onde eu estava, o passado devia ter cessado a sua fuga, e, assim imobilizado, fazia-se apenas pressentir a sua volta próxima" (PENNA, 1958a, p. 40).

Fazer viver esse passado significa, para o autor do diário, atravessar a porta, "fronteira" entre dois tempos e entre dois espaços.

3.1.2. A relação tempo-espaço.

Fronteira apresenta uma técnica narrativa muito apurada, pois faz da descontinuidade a sua dominante. Essa descontinuidade decorre de uma forma de apreensão da totalidade do tempo e do espaço, em que o espaço físico assume características de tempo histórico. O leitor, dotado de um saber, ultrapassa o simples registro do diário, anotações temporais e espaciais, redimensionando os índices aí encontrados. Em certas passagens (especialmente nos capítulos XXII e LXII), o autor do diário insere seus monólogos interiores, pensamentos que revelam uma análise dos fatos já vividos.

O passado é o que a personagem deseja resgatar e ao procurar a si mesma nos diferentes espaços, põe em movimento a imagem imobilizada. Dentro do



enfoque do leitor, esse discurso pleno representa um momento de atualização da leitura, o que só é possível a partir do distanciamento em relação ao vivido:

Muitas vezes, revejo um gesto que, no momento, julguei insignificante, e era, no entanto, como muitos anos depois verifico, toda a meta final daquela parte de minha existência. (Ibidem, p. 121)

Ligar os diferentes fios temporais significa fazer surgir a imagem, colocar o discurso em cena. As imagens imobilizadas na memória do autor adquirem movimento no ato da criação do texto e atualizam-se a cada nova leitura. Como no teatro, o espetáculo se inicia ao abrirem-se as cortinas e os atores, que até então estavam imobilizados, passam a se mover, ainda que lentamente, e cada um coloca a sua máscara de acordo com a cena.

No plano da escritura, não parece possível separar as temporalidades da visão narrativa, uma vez que os processos verbais revestem-se de significações expressivas, de acordo com a mobilidade do ponto de vista. Em *Fronteira*, o pretérito imperfeito indica o corte, funciona como elo de ligação entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado, representa o momento de paralisação da imagem.

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 em desenhos esquisitos, ora separando-se, em fuga rápida, e se escondiam nos grandes rebordos do espalдар.

Pareciam de sangue seco, restos de crime...



Pareciam de sangue cansado, débil, esbranquiçado...

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

Pareciam de sangue!

Recuei com repugnância, e senti, como se estivesse pousado sobre o colchão as minhas mãos, o cavado dos corpos em suor, agitados por inomináveis estremecimentos. (Ibidem, p. 59)

No exemplo acima, poderíamos dizer que a personagem lê o desenho apagado no tecido dos colchões como um signo de violência sexual. O aspecto desbotado das flores passa a representar manchas de sangue e esta representação é descrita no pretérito imperfeito, o que indica a passagem para o ponto de vista interno.

Temos a impressão que o uso do imperfeito, na narrativa corneliana, não significa unicamente o aspecto durativo da ação, mas presentifica um passado, que, na linguagem do narrador, expressa-se em procedimentos poéticos, decorrentes da visão que traduz para o leitor uma nova percepção do mundo.

Essa visão do narrador, que a todo momento é responsável pela mudança de enfoques, também nos mostra a variação de cenas, as diferentes constituições de cenários. A cena corneliana, assim como a proustiana, tem no romance um papel de "centro temporal" (termo adotado por Genette), ou de pólo magnético para todas as espécies de informações e de circunstâncias anexas, quase sempre inflada por toda espécie de digressões, retrospecções, parênteses iterativos e descritivos e intervenções do narrador. Podemos confirmar isto, a partir da seguinte definição:



... fala-se em digressão sempre que a dinâmica da narrativa é interrompida para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto dos eventos relatados; ... com efeito, a digressão reflexiva traduz o mais direto e explícito processo de afirmação de princípios axiológicos e afirmações de recorte ideológico. (REIS & LOPES, 2000, p. 237)

Podemos observar assim como o romance de Cornélio Penna está repleto de digressões, pois a todo momento o narrador tece longas reflexões, por meio às vezes de seus parênteses, que mostram seu caráter intruso.

Uma questão fundamental para o estudo da obra corneliana é a fusão dos indícios espaciais e temporais, tal como é apresentada por Bakhtin:

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa "tempo-espaço"). Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim o transportaremos daqui para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente); nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronotopo como uma categoria conteudístico-formal da literatura (aqui não relacionamos o cronotopo com outras esferas da cultura). (BAKHTIN, 1998, p. 211)

De acordo com Bakhtin, da fusão tempo-espaço surge um todo concreto e compreensivo; o tempo condensa-se, comprime-se, tornando-se artisticamente visível e o próprio espaço intensifica-se, penetrando o movimento do tempo, do enredo e da história. Ele acrescenta ainda que os índices do tempo transparecem

no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido pelo tempo. Este cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o "cronotopo" artístico; o tempo é, na literatura, o princípio condutor do "cronotopo". Todos os demais elementos, imagens que surgem no desenvolvimento da obra literária, se constituem a partir ou em função do tempo.

Bakhtin salienta que espaço e tempo devem ser vistos não como "transcendentais", como sugeriu Kant, em sua *Crítica da razão pura*, mas como formas da própria realidade efetiva, e, ainda, o papel destas formas deve ser revelado no processo do conhecimento artístico concreto do gênero romance.

Em *Fronteira*, a pluralidade decorrente da relação tempo-espaço é muito explorada reforçando a atmosfera de mistério e incertezas que percorrem toda narrativa:

No sentido de criar uma unidade temporal e espacial expressiva da experiência do tempo e do espaço, a obra literária pode fazer uso, como faz, de uma pluralidade de momentos temporais e de uma pluralidade de pontos espaciais, que ficam presos e em contigüidade na obra literária, totalizados, portanto.

Dessa pluralidade temporal, contínua e/ou descontínua, cronológica e/ou acronológica, desta pluralidade de pontos espaciais, contínuos e/ou descontínuos, é que nasce a unidade de tempo e a unidade de espaço da obra literária. (GROSSMANN, 1982, p. 63-4)

Abordamos a relação tempo-espaço, por meio da análise da representação concreta do "cronotopo" pelas personagens, que dirigem o olhar para os interiores esfumados, onde se encontram objetos misteriosos e reveladores, retratos dos



antepassados, imagens de santos. A imobilidade é perfeita: dentro, tudo está em equilíbrio, suspenso no tempo, como em um retrato. Mergulhada nesse abismo, a personagem oscila entre dois caminhos: o movimento em direção ao interior do labirinto ou a aceitação da imobilidade. O primeiro movimento leva à dúvida, ao debate interior, à procura que, muitas vezes, representa a luz; já o segundo conduz à desintegração, à morte e à sombra.

3.1.3. O espaço em várias tonalidades.

O autor do diário narra a história de Maria Santa, de que participam também ele e Dona Emiliania, procurando captar diferentes momentos, no sentido de recuperar a imagem de um espaço maior: Minas Gerais. Como personagem, o autor do diário fez o percurso entre diferentes pontos do espaço; como narrador, tem oportunidade de observar sua caminhada, como a das outras personagens e compor uma imagem de Minas:

São Gonçalo do Rio Abaixo! São João da Borda da Mata! Itabira do Campo! Só a música ingênua e misteriosa desses nomes tão longos e ondulantes, das cidades de onde chegavam caravanas de encapotados, trêmulos de umidade e de cansaço, me animavam e me faziam ver coisas, do outro lado da vidraça zebreada pelos intermináveis filetes d'água, que escorriam velozmente. (Ibidem, p. 115)



O narrador percorre vários pontos da cidade, revelando ao leitor a tradição, a história daquele lugar, por meio de seu olhar que traça minuciosamente as antigas construções, a igreja, as ruas, as montanhas.

Situado no fim da ladeira, o casarão onde mora Maria Santa, com suas portas e janelas sempre fechadas, contrasta com a descrição das casas, em certo sentido humanizadas pelo olhar do narrador que se detém nas fachadas, analisando-lhes o mistério:

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 pôsto de través, como um 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. (PENNA, 1958a, p. 78)

Esta descrição mostra como o olhar é o elemento revelador do espaço e de signos que se destacam em meio a uma composição grotesca e até sinistra que aprisiona o olhar do narrador.

Isolado das casas, o sobrado compõe um espaço à parte, onde se acentua o aspecto fantasmagórico devido às inúmeras, inexplicadas e comentadas mortes ali ocorridas: "... parecia ele próprio cercado de túmulos, pois entre as pedras agudas do calçamento das ruas, as lajes que o rodeavam branquejavam como grandes lousas, de aspecto sepulcral" (Ibidem, p. 23).

No interior da casa, apesar dos quartos fechados, cujas portas se abrem para outros espaços misteriosos, impõe-se ao leitor o cenário da sala, ponto de



encontro - desencontro das personagens, palco de revelação e mascaramento. Neste cenário, onde há uma variação de luz e sombra, a luz natural nunca entra diretamente, somente através das venezianas ou dos recortes na madeira, no alto das janelas, o que torna o ambiente denso e intensifica a relação dramática entre as personagens. "As janelas cerradas deixavam passar apenas uma luz morna, e tapavam lá fora o pôr-do-sol desbotado e a cidade sempre ausente." (Ibidem, p. 70)

A "janela" ocupa em *Fronteira* um papel importante, no sentido em que faz a ligação das personagens com o mundo exterior, fora do casarão. É através dela que o narrador observa Dona Emiliania recebendo os visitantes, dando suas consultas. Mas na maioria das vezes, as janelas permanecem fechadas reforçando ainda mais a situação de aprisionamento em que vivem os seus habitantes, principalmente Maria Santa. Podemos situar a função da "janela" no mesmo sentido apontado em uma análise de *Madame Bovary*, por Jean Rousset:

*La fenêtre est un poste privilégié pour ces personnages flaubertiens à la fois immobiles et portés à la dérive, englués dans leur inertie et livrés au vagabondage de leur pensée; dans le lieu fermé où l'âme moisit, voilà une déchirure par où se diffuser dans l'espace sans avoir à quitter son point de fixation. (ROUSSET, 1973, p. 123) **

* A janela é um posto privilegiado para as personagens flaubertianas, às vezes imóveis e propensas à deriva, envolvidas por sua inércia e entregues à perambulação de seus pensamentos; em um lugar fechado em que a alma envelhece, eis uma ruptura por onde se propagar no espaço sem ter que deixar seu ponto de fixação. (Tradução nossa)

Em *Fronteira*, as personagens têm na "janela" a possibilidade de ver o espaço exterior, sem sair de seu lugar, de seu refúgio, assim como as personagens de Flaubert; não importa se este aprisionamento é imposto ou por opção.

Movendo-se em um tempo quase estático, na sombra, no espaço silencioso e sinistro, as personagens recuam cada vez mais para o interior, isolando-se em seus quartos - espaço onde se dará a solução do drama: "... o cerco me fez recuar até meu quarto, onde me fechei, entre o céu e a terra ..." (PENNA, 1958a, p. 106). Maria Santa morrerá em seu quarto, depois de ter passado pelo sacrifício de se deixar espetar por alfinetes - relíquias dos visitantes.

A luz mortíça dos lampiões e das velas acentua o cenário das sombras por onde se agitam as personagens, pois esta luz artificial cria reflexos geradores do jogo entre luzes e trevas compondo, assim, uma atmosfera de incerteza, em que a presença de imagens fugidias permite ao leitor um mergulho no fantasmagórico:

As montanhas negras, escorrendo chuva, apagadas pelo denso nevoeiro que sobe da terra, calçada de ferro e também negra, caminham aos meus olhos, lentamente, como em sonho sufocante. (Ibidem, p. 9)

As janelas batem e rangem, abrindo-se e mostrando-me, a espaços, o seu interior cheio de miséria e de sombras fugidias. Tudo se confunde com o céu muito baixo, que parece todo ele, também, de lama negra desfazendo-se na enxurrada, que corre por toda a parte. (Ibidem, p. 10)

Esta cena no início do romance descreve a chegada do narrador à casa de Maria e suas impressões iniciais sobre o local, registradas no diário. As oposições presentes na descrição dos acontecimento iniciais parecem indicar previamente as

dúvidas e perturbações pelas quais passará o narrador durante sua estada no casarão. Podemos perceber, por exemplo, as oposições de movimentos apresentadas nestas duas citações, no primeiro caso “...das montanhas sobe um denso nevoeiro...” o movimento começa na terra em direção ao céu (ascendente), já no segundo “...o céu muito baixo parece feito de lama negra desfazendo-se na enxurrada...” tem-se um movimento contrário, é o céu que vem em direção a terra (descendente). Tal efeito demonstra um intercâmbio de posições entre os elementos da terra e do céu.

Em *Fronteira*, o narrador consegue sair do espaço sufocante no momento em que abandona a casa e sai em direção à cidade e à igreja. No interior do templo, sombrio e claro, uma escada em caracol leva ao coro onde há uma janela da qual se pode ver a cidade.

Lá embaixo, as duas ruas em ângulo perdiam-se no desbarrancado enorme, e a igreja que se levantava pesadamente de seus alicerces, como alguém de pernas inchadas e hidrópicas que, a custo, tentasse erguer-se de seu leito parecia prender com seu dorso poderoso, no vértice do ângulo, toda aquela massa esmagadora de terra e pedras. Se ela recuasse em seu esforço, toda uma parte da cidade precipitar-se-ia no vale. (Ibidem, p. 82-3)

O espaço possui um papel tão relevante na narrativa que o escritor o apresenta como se este fosse mais uma personagem; no trecho acima notamos como o espaço é dotado de vida: “pernas inchadas” e “dorso poderoso”. E se recuarmos um pouco na narrativa, “Depois, a estrada longa, os ramos curvam-se para me fustigar o rosto, movidos por silenciosa hostilidade” (Ibidem, p.10),

percebemos que o espaço também é dotado de fazer e sentimento. Talvez a aplicação de tais aspectos, valorizando mais o cenário, venham a custar aos seres participantes da narrativa a ausência dos mesmos aspectos, sendo portanto coisificados, enquanto o espaço é humanizado.

3.1.4. *Analepse e Prolepse.*

Fronteira apresenta uma abordagem mais específica do contraste entre luz e sombra. Podemos reconhecer, respectivamente, estes temas como signos representativos do tempo e do espaço: a luz fará com que o narrador retorne à sua infância, enquanto a sombra lhe mostra o espaço presente. A luz adquire no percurso do narrador um aspecto disfórico, enquanto que a sombra tem mais um aspecto eufórico. Assim, ambos relembram ao narrador que, quando criança, ficara perturbado com a mudança da luz do gás para a eletricidade, uma vez que a luz nova, muito branca, viera cortar "as sombras em secos e compactos blocos" (Ibidem, p. 135) e os cantos do quarto, outrora escuros, agora apareciam nítidos, sem mistérios.

As noites passaram a ser longas e angustiosas, e me parecia estar fora do mundo, dentro de uma prisão mágica, e a minha detestável infância tornou-se ainda mais inerte e triste, espantada e assustada por aquela súbita claridade, que varria de golpe os meus queridos e pequenos fantasmas, e me deixava exaustivamente só, em minha própria presença. (Ibidem, p. 135)

Nesta passagem é possível perceber, também, o que Genette denomina de *analepse interna homodiegética*.

De fato, temos de distinguir aqui duas categorias.

A primeira, a que chamarei *analepses completivas*, ou "remissões", compreende os segmentos retrospectivos que vêm preencher mais tarde uma lacuna anterior da narrativa, a qual se organiza, assim, por omissões provisórias e reparações mais ou menos tardias, segundo uma lógica narrativa parcialmente independente da passagem do tempo.

Com o segundo tipo de *analepses* (internas) *homodiegéticas*, a que chamaremos precisamente *analepses repetitivas*, ou *rappels*, já não escaparemos à redundância, pois aí a narrativa regressa abertamente, e por vezes explicitamente, ao que foi dito. É claro que essas *analepses* em *rappel* raramente podem atingir dimensões textuais muito vastas: são antes alusões da narrativa ao seu próprio passado, ... (GENETTE, 1979, p. 52-3)

De acordo com Genette, a utilização mais típica do *rappel* pode ser encontrada em Proust; ocorre quando um acontecimento já provido a seu tempo de uma significação vê depois essa primeira interpretação substituída por uma outra. Em *Fronteira* nos deparamos com este tipo de regressão a todo momento; trata-se de um processo muito freqüente e permite mesmo classificar o romance cornelianiano como romance de alusões. O narrador, autor do diário, interrompe o fio narrativo a todo instante para reviver algum momento de seu passado, essas lembranças são desencadeadas por alguma imagem do presente.

Conforme Genette, as *analepses* não causam problema de juntura ou continuidade narrativa, assim, "a narrativa analéptica interrompe-se francamente numa elipse, e a narrativa primeira recomeça onde tinha ficado, quer de maneira



implícita e como se nada a tivesse suspenso, quer de maneira explícita, fazendo funcionar a interrupção". (Ibidem, p. 61)

É possível, também, perceber em *Fronteira*, a figura inversa da que acabamos de abordar, Genette a denomina *prolepse*:

A antecipação, ou *prolepse* temporal, é manifestamente menos freqüente que a figura inversa, pelo menos na tradição narrativa ocidental. A preocupação de *suspense* narrativo própria da concepção clássica do romance não se ajusta bem com tal prática, tal, aliás, como a ficção tradicional de um narrador que pareça dever ir descobrindo de algum modo o que se passa ao mesmo tempo que o conta.

A narrativa "na primeira pessoa" presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio fato do seu declarado caráter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel. (Ibidem, p. 65-6)

Genette acrescenta, ainda, que as *prolepses* podem ser: *completivas*, quando vêm preencher uma futura elipse, ou *repetitivas*, quando desempenham um papel de anúncio. Este segundo tipo de *prolepse* parece ser mais freqüente em *Fronteira*. Logo no início do romance já nos deparamos com tal figura:

Através da porta ouço o rumor de vozes.

São homens e mulheres; são criaturas humanas que nunca vi e que me viram; amanhã serão meus amigos e meus inimigos, e formarão em torno de mim uma cadeia cerrada de idéias e de ódios que ainda me não pertencem. (PENNA, 1958a, p. 13)

Neste trecho a presença do advérbio "amanhã" facilita o reconhecimento da *prolepse*, parece ser um anúncio de como será o relacionamento do narrador com as pessoas com que terá contato no casarão. Em outro trecho encontramos uma antecipação referente à semana em que se dará a morte de Maria Santa:

Finalmente o cerco me fez recuar até o meu quarto, onde me fechei, entre o céu e a terra, tendo em minha companhia apenas a lembrança confusa de uma vida próxima e distante ao mesmo tempo, e que já não reconheço, através do nevoeiro psíquico, indistinto, que de tudo me separa, e domina o meu novo mundo como um fantasma indefinível e multiforme, enchendo de vagos terrores o meu isolamento, na espera ansiosa da semana sobrenatural. (Ibidem, p. 106)

Vemos que a *prolepse* também é freqüente em *Fronteira*, e sua presença, assim como a da *analepse*, acaba reforçando a distorção temporal do romance. Tais antecipações agem como recursos para prender a atenção do leitor, que continua à espera do real acontecimento. A utilização da antecipação, dá ao narrador um saber que ele não poderia ter, aumentando, ainda mais, a imprecisão temporal de *Fronteira*.

Nos trechos acima notamos também que em certo momento tem-se a "clareza", em seguida um "nevoeiro", a utilização destes termos parece sugerir uma variação de tonalidades.

A partir dessas citações podemos perceber a importância do jogo de luzes que permite uma visão muito rica ao longo do romance e, à medida que o olhar crítico do leitor avança nessa direção, este pode ler um projeto narrativo que caminha do escuro para o claro. Em *Fronteira* predominam imagens escuras, a

claridade absoluta só aparece nas seqüências a céu aberto e mesmo assim numa claridade cinzenta, ou seja, a falta de nitidez é a maior marca da narrativa. Podemos acrescentar, ainda que, uma maior visibilidade indica saber mais, enquanto que uma menor visibilidade um saber menos; e em *Fronteira* as personagens não podem ou não querem ter conhecimento dos fatos, o saber lhes é proibido.

3.1.5. Descrição e imobilidade.

No espaço exterior, é notável o modo como o autor usa a luz que não aparece de maneira uniforme, mas contrastante, acentuando o objeto através dos vários focos que se movimentam, no sentido de iluminar esta ou aquela figura, destacando gestos, pormenores, associando sujeito e objeto. As variações de tons e semi-tons criam, às vezes, manchas em torno do objeto, como uma pintura em que se destacasse ora o fundo, ora o contorno da figura, ora o pormenor. A figura do ser descrito forma, na maioria das vezes, um quadro, cuja moldura pode ser a janela, o limiar da porta, o interior de um armário.

A descrição em *Fronteira* é muito freqüente, o que revela a preocupação do autor com os detalhes, e também reforça a estaticidade da narrativa.

No geral, o lado mais vulnerável da descrição, e que a crítica não se furta de explorar, é a sua forte tendência para o detalhismo, para a objetivação e congelamento dos seres e coisas e para a inércia, em contraposição ao dinamismo



da narração, sempre interessada num fato potencialmente carregado de tensão. É preciso lembrar, por outro lado, que a crítica também reconhece uma outra possibilidade funcional na descrição que não apenas a que se presta para exaltar ou condenar um espaço ou ajudar na elaboração externa/interna do personagem. Essa outra é uma possibilidade em termos de estrutura narrativa, *stricto sensu*, pois trata de verificar em que medida o parêntese descritivo auxilia na criação de um ritmo narrativo, precipitando-o ou retendo-o. (DIMAS, 1994, p. 41)

No caso de *Fronteira* a descrição implica o congelamento dos seres, das personagens que na maioria das vezes permanecem imóveis diante do objeto descrito, observando. Ela também se contrapõe ao dinamismo da narração fazendo, portanto, uma retenção do ritmo narrativo. Aqui nos referimos à descrição de objetos, mas há também a do espaço, bastante freqüente em *Fronteira*, uma vez que o autor parece querer acentuar o lugar onde se passa a história.

Uma descrição do espaço revela, pois, o grau de atenção que o romancista concede ao mundo e à qualidade dessa atenção: o olhar pode parar no objecto descrito ou ir mais além. Ela exprime a relação, tão fundamental no romance, do homem, autor ou personagem, com o mundo ambiente: ele foge deste e substitui-o por outro, ou mergulha nele para o explorar, o compreender, o transformar, ou se conhecer a si mesmo. (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 163)

Parece-nos que as personagens cornelianas buscam exatamente isso, conhecer a si mesmas. Além disso, percebe-se uma preocupação com o ambiente: a escolha do espaço parece fundamental para a obtenção da expressão temática desejada, que, no caso de *Fronteira*, é a nebulosidade, o aprisionamento dos seres etc.

O espaço opressivo parece predominar nos romances contemporâneos. Por vezes, faz gerar o ódio ou a revolta no coração duma personagem, por exemplo em *Adrienne Mesurat* de Julien Green ou em *Thérèse Desqueyroux* de Mauriac, ou a angústia à volta de quartos proibidos nas novelas de Borges e de Cortázar. Para além desta influência psicológica, o romancista impregna este tipo de espaço de um sentido filosófico. (Ibidem, p. 166)

Cornélio Penna parece ter conseguido trazer este sentido filosófico ao romance, pois suas personagens vivem angustiadas procurando a verdade de suas existências. Sua angústia aumenta por viverem em um espaço totalmente opressivo, um casarão fechado, escuro, e, ainda, vigiado pelo olhar interditor de Dona Emiliana. Vemos, então, que assim como a luz representa um elemento disfórico, no que concerne ao passado do narrador, à sua infância; a escuridão esta diretamente ligada à disforia do presente.

É na preocupação com o descritivo que podemos notar o artista plástico: Cornélio Penna foi pintor antes de ser escritor. Daí o uso, na literatura, de técnicas próprias de sua atividade anterior, daí também, possivelmente, esta preocupação com os detalhes, que faz muitas cenas de sua narrativa assemelharem-se à composição de um quadro; ou talvez tal preocupação resulte da influência de escritores realistas com os quais ele possa ter tido algum contato.

A maioria dos capítulos de *Fronteira* inicia-se com uma das personagens estática, mudando-se apenas o cenário de fundo. Contudo, no momento em que o narrador atribui a ela características de uma figura de quadro antigo, ela se apresenta humana.



Os dois tipos de recurso são processos comuns na obra de Cornélio Penna. Seja a apresentação das personagens como se fossem figuras, integrantes de um quadro, ou o contrário, o quadro apresentando características humanas, com suas figuras que parecem falar em meio ao silêncio do cenário:

Só então surgiram a meus olhos os retratos que pendiam das paredes, de longos cordões vermelhos, presos a ganchos profundamente enterrados na cimalha.

No maior deles, Dona Maria Rosa, de vestido preto de pregas, o corpete apertado, o decote quadrado muito aberto, que cercava o colo amarelo e enrugado, a boca cerrada voluntariosamente, como a cicatriz de uma navalhada, parecia eternamente à espreita, com seu olhar de soslaio, escrutador.

A cabeça pendia para a frente, num esforço para escutar bem, não perder uma só palavra, nem qualquer intenção oculta de quem falasse. (PENNA, 1958a, p. 30)

Assim, enquanto as personagens de *Fronteira* parecem estar sempre em busca do passado, revivendo momentos de um tempo perdido, as figuras dos retratos, os seres que já se foram, que deveriam estar imóveis em suas molduras, parecem criar vida para participar do tempo presente.

A luz também é uma representação do tempo, ainda que quase estático, pois nos raros momentos de claridade é que a imobilidade da narrativa parece ser quebrada, mas logo ao se dar conta do seu espaço, do local em que se encontra naquele momento, o narrador volta à sombra, seja ela real ou apenas imaginária, impedindo-o de ver o que realmente se passa ao seu redor.

A quase imobilidade temporal e espacial cria no romance certa atmosfera de mistério que faz com que o desenvolvimento do relato da história fique no



limite entre o natural e o sobrenatural, o consciente e o inconsciente. O ambiente de trevas é reforçado pela solidão dos seres, que procuram a reconciliação com Deus, e, nesta procura, se fecham no seu universo particular, numa solidão tão angustiante que gera a incomunicabilidade. Assim, resta a estes seres somente o olhar como veículo de comunicação, como meio de contato com o mundo exterior.

Não podendo utilizar a fala com frequência, as personagens são animalizadas como Tia Emiliana "com seus olhos de pássaro noturno" (cap. LXXV), ou manipuladas tal qual objetos, como Maria Santa, objeto de desejo do narrador e usada por sua tia na representação do milagre. O espaço, ao contrário, é humanizado, pois em diversas passagens o autor lhe atribui características próprias dos seres humanos: "...a igreja que se levantava pesadamente de seus alicerces, como alguém de pernas inchadas e hidrópicas..." (cap. XLII) "...a casa parecia suspirar e gemer..." (cap. LX). Assim, espaço e tempo são duas categorias que, em *Fronteira*, parecem unir-se, tornando-se quase indissociáveis. Desta união, muito explorada pelo autor, decorre o clima angustiante e o ambiente parado que caracterizam o romance.



3.2. PERSONAGENS - VISÕES

3.2.1. O modo narrativo.

Segundo Genette, as variações modais são expressões das diferenças de grau na afirmação da narrativa e estas diferenças recebem denominações conforme a forma em que se desenvolve a narração:

Pode-se contar *mais ou menos* aquilo que se conta, e contá-lo *segundo um ou outro ponto de vista*; e é precisamente tal capacidade, e as modalidades do seu exercício, que visa a nossa categoria do *modo narrativo*: a “representação”, ou, ... ; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história, da qual adotará ou fingirá adotar aquilo a que correntemente se chama a “visão” ou o “ponto de vista”, parecendo então tomar em relação à história esta ou aquela *perspectiva*. “Distância” e “perspectiva” são as duas modalidades essenciais dessa *regulação da informação narrativa* que é o modo, (GENETTE, 1979, p. 159-60)

Para que haja esta possibilidade de escolha dos *modos da narrativa*, é preciso haver um sujeito, e este é representado pelas personagens. Do jogo entre diferentes personagens surgem diferentes representações da narrativa. Assim, também seus pontos de vista determinam o grau da informação narrativa. Dependendo do ser responsável pela visão, daquele que mostra seu ponto de vista, teremos um determinado conhecimento dos fatos, podendo ser maior ou menor, de acordo com o papel ocupado pela personagem.



Ao abordar esta questão do ponto de vista, da visão da personagem, nos deparamos com uma das características mais marcantes em todas as personagens cornelianas e a partir das quais tomamos conhecimento do mundo em que vivem: é o olhar, uma vez que a comunicação verbal é entre elas raramente exercida.

As personagens de Cornélio Penna expressam-se pelo olhar que traduz ou calma interior, ou cólera enlouquecida, como no caso de Maria Santa. Este olhar estabelece um jogo entre o "eu" que vê, e o "ele" que é visto, em um movimento constante, quase imperceptível, na passagem da primeira para a terceira pessoa. Ou seja, de objeto do olhar, como peça integrante do cenário, a personagem passa a sujeito que dirige sua visão para outros pontos, no interior do cenário.

3.2.2. Personagens e funções.

Em *Fronteira* parecem sobressair três personagens: o narrador - autor do diário, Maria Santa e Dona Emiliana. Aparecem também o juiz, o padre, a viajante, todos com rápidas passagens, mas que não deixam de ter a sua importância, sendo todos eles colaboradores no desenvolvimento do clima de suspense da narrativa, compondo juntos uma rede de relações.

Cada personagem desempenha uma função na narrativa; em alguns casos uma mesma personagem pode ter mais de uma função. Em *O universo do*



romance, de Bourneuf & Ouellet (1976), a personagem é classificada em seis categorias, sendo:

- 1) O protagonista: uma personagem que dá à ação o seu "primeiro impulso dinâmico"; a ação do protagonista pode nascer dum desejo, duma necessidade ou, ao contrário, de um temor.

Em *Fronteira* podemos inserir nesta categoria tanto o narrador quanto Maria Santa, ambos se desejam e buscam se libertar de um conflito.

- 2) O antagonista: é preciso que apareça um obstáculo para que exista um conflito, esta é a função do antagonista, que age como força opositora.

É o caso Tia Emiliana, que a todo instante tentará impedir o relacionamento entre o narrador e Maria Santa.

- 3) O objecto (desejado ou temido): representa o fim visado ou o objeto do temor.

Para o narrador, de *Fronteira*, o fim visado, ou objeto de desejo, é Maria Santa; para ela, também o narrador é objeto desejado, pelo menos até certo ponto da narrativa, pois ao final, após achar-se traída por ele, o fim visado por ela passa a ser a morte.

- 4) O destinador: a partir do qual uma situação de conflito pode nascer, desenvolver-se e resolver-se devido à sua intervenção.

A personagem de *Fronteira* que poderia se inserir nesta categoria é Tia Emiliana, que além de impedir o envolvimento de Maria com o narrador, aumentando assim o conflito que estes vivem, também se esforça para que se realize a farsa do milagre, levando Maria à morte.



- 5) O destinatário: quem se beneficia da ação ou obtém o objeto desejado ou temido.

Neste caso quem obtém algo em *Fronteira* é Maria Santa, que se liberta do conflito por meio da morte, e Tia Emiliana, que por meio da morte de Maria vê a concretização do milagre, conseguindo assim o que pretendia, transformá-la em santa diante dos olhos da sociedade.

- 6) O adjuvante: ajuda ou se serve da ajuda das categorias citadas acima para atingir os seus fins.

Em *Fronteira* podemos classificar como adjuvantes o Juiz, o Padre e a viajante, que de certa forma colaboram, intensificando ou amenizando os conflitos existentes na narrativa.

As personagens podem, no decorrer da narrativa mudar ou acumular funções e há até mesmo aquelas que parecem não possuir função alguma, sendo apenas um elemento decorativo, mas que no decorrer da narrativa acabamos percebendo que esta também tinha uma função. Elas guardam suas características particulares, sua personalidade e seu caráter, fatores que também influenciam na função desempenhada, ou seja, se no desenvolvimento da narrativa a personalidade ou o caráter de uma das personagens mudar, conseqüentemente, sua função também poderá ser outra.

Dona Emiliana, tia de Maria Santa, tem gestos rígidos que marcam sua estranheza. Em determinado momento, enquanto Maria está deitada na rede e o narrador sentado a seu lado, no chão, a tia senta-se em uma banquetta e segue-se uma conversa entre as três personagens, entrecortada pelo olhar do narrador que

analisa os seus gestos, enquanto Dona Emiliana enrola uma linha vermelha em torno das pontas de uma estrela - moldura para uma imagem de São Pedro. Inicialmente lentos, os movimentos vão se tornando regulares, formando um quadro monótono que o narrador associa ao movimento de uma bruxa no seu tear:

Ela media os movimentos dos braços com admirável precisão e gesticulava apenas o necessário, fazendo tilintar uma infinidade de argolas de ouro e prata, que usava enfiadas nos punhos. (PENNA, 1958a, p. 47)

O comentário do narrador sublinha também características fantásticas da personagem Dona Emiliana: a luz que se reflete nas lentes e os seus estranhos gestos são vistos pelo narrador como imagens de um ser mitológico:

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. (Ibidem, p. 49)

Até mesmo quando retratada, pelo próprio Cornélio Penna, é possível perceber nos traços de Dona Emiliana, o mistério, a estranheza que esta transmite:





Ilustração para a primeira edição de *Fronteira* (1935)

Os olhos de Dona Emiliana não refletem luz como ocorre com Maria, cujo olhar verde, inconfundível, brilha no escuro. Contudo, a luz artificial guia a personagem no caminho das sombras, por onde se movimenta o ser como em uma caverna, cuja pouca luz existente se produz em pequenos reflexos.

As personagens cornelianas interrogam a si mesmas e aos objetos que as circundam e esse contínuo questionamento é revelado pelo olhar que observa, registra e dispõe objetos e figuras no cenário.

O discurso das personagens é sempre entrecortado, reticente, incompleto, o que acentua a impressão de distanciamento em relação ao outro e ao mundo. Os diferentes momentos do "eu" transformam-se em espetáculo, ante o olhar crítico do presente, da mesma forma que o "outro" constitui objeto de análise do sujeito.

Não podendo ou não querendo usar a comunicação verbal, resta à personagem corneliana, além do olhar, expressar-se por gestos. Estes marcarão cada personagem, individualizando-a. Em Maria Santa, por exemplo, o gesto de

beijar o chão com frequência, sua humildade oferecida como um espetáculo, ou talvez seja apenas o sinal de seu remorso, a forma encontrada por ela para se penitenciar e pedir perdão por seus pecados.

E ajoelhou-se, por sua vez, bruscamente, como se uma mola a tivesse forçado a isso, longe de mim, que já me levantara, e me mantinha de pé, sem saber para onde me dirigir, sem saber o que fazer com meus braços e minhas mãos, sem poder olhá-la sequer.

Beijou o chão com infinita humildade. (Ibidem, p. 102)

O olhar crítico de cada personagem apreende os pequenos gestos do outro e os seus próprios, analisa-os, dissecos, não para estabelecer relações com o mundo e com o outro, mas para acentuar as individualidades. O sentido maior da narrativa está, portanto, na representação em si, o que, em outras palavras, pode significar a não-aceitação do outro e a negação de um mundo condenado à destruição. Há uma real impossibilidade de comunicação com o outro, conforme revela o narrador em *Fronteira*: "... não me deixou interrogá-la, como me pareceu dever fazê-lo, brutalmente, como cúmplices que se explicam sem máscaras" (Ibidem, p. 111). Há, também, a consciência do universo opressor, no qual a identidade poderia dissipar-se:

Era preciso fugir novamente, viver outros quadros, respirar outro clima se eu não quisesse perder para sempre o sentido já hesitante de minha própria unidade. Queria voltar a mim, e já não me encontrava, incapaz de reconstituir qualquer de meus processos. (Ibidem, p. 105)

A máscara, mentira, a que se refere o narrador é representada por Dona Emiliana, tia de Maria, que viera da Serra do Grão Mongol, carregada de canastras com pedras semi-preciosas. Ela prepara o cenário para a farsa dos milagres e o narrador descreve, em primeiro plano, uma salva de prata, onde seriam depositadas as doações dos visitantes. Após a preparação do cenário tem-se a consumação do sacrifício – Maria exposta àqueles que acreditavam ser ela uma santa, capaz de realizar milagres, crença incentivada por Dona Emiliana; Maria é ainda alfinetada pelos visitantes que guardavam os alfinetes como verdadeiras relíquias. A consequência desta encenação toda é a morte de Maria e a consequente partida de Dona Emiliana, à semelhança dos viajantes aventureiros de outrora.

Sob este aspecto, Maria pode ser identificada à terra despojada de suas riquezas, usada para o enriquecimento da tia; serve também de material de pesquisa do escritor, que, a partir de um cenário, Minas Gerais, conta a lenda de Maria Santa. Aliás, lenda é a palavra que melhor caracteriza a personagem Maria Santa, pois ela parece se àqueles seres de quem todo mundo apenas ouviu falar, mas poucos viram, poucos conheceram, poucos sabem a respeito. No decorrer do romance, ela pouco se mostra, a não ser em raros momentos de conversa com o narrador, e através dos fatos narrados por ele constatamos sua aceitação do jogo da tia, a própria farsa, talvez por arrependimento, ou mesmo por submissão.

Maria é retratada lentamente pelo narrador, que vai dando informações sobre seu aspecto físico aos poucos, pela narrativa: "o seu olhar verde e vago" (Ibidem, p. 14) e "...com as maçãs muito salientes, a boca reta, os olhos oblíquos,



acentuando os cabelos intensamente negros a vaga semelhança que se lhe notava com as mulheres mongóis" (Ibidem, p.38). Talvez essa semelhança possa ser associada à impressão do relato, ao local distante, diferente, exótico, desconhecido. Como já citamos, a tia teria vindo da Serra do Grão Mongol, "de tão longe, do país das pedras preciosas" (Ibidem, p. 69).

O narrador também integra este conjunto de personagens estranhas e não identificadas, pois em nenhum momento sabemos seu nome e de sua aparência temos breves referências, fornecidas por ele mesmo: "olhar baço", "face manchada e lívida", "o cavado do rosto, o cabelo empastado, a desordem do vestuário" (Ibidem, p. 11). Há ainda outras personagens das quais nada sabemos, que passam pelo romance deixando apenas algumas palavras, como por exemplo, a viajante e outros habitantes da cidade que visitaram o casarão.

Sob a perspectiva do narrador, percebemos um contraste entre presente e passado. Sua trajetória corresponde a um movimento de recuperação desse passado, no sentido de preencher o vazio do presente, por meio da decifração do objeto, variando de acordo com a cena. O ser mais enigmático com que ele se depara é Maria Santa, esta desperta sua consciência rememorante introduzindo-o no plano da escritura, das lendas, das histórias, das superstições, um território mágico, cheio de encantamento. Revela-se, desta forma, a outra face da personagem corneliana: seu olhar está perdido no vazio, mas procura um sentido que pode estar escondido nas pedras, dentro de uma gaveta, atrás de uma porta etc.



Outra marca forte na personagem corneliana é a mudança: o autor está sempre à espreita, registrando cada uma das transformações, expressando-as em descrições, sempre diferentes umas das outras.

A personagem corneliana é marcada, também, pelo sentimento de perda. Em vários trechos, o narrador relembra seu passado, coisas desejadas, pessoas que passaram e não voltam mais. Maria Santa relembra os pais e o noivo que se foram, sem falar na liberdade perdida. Talvez seja, justamente, este sentido de perda o responsável pela estranha personalidade das personagens, mais especificamente de Maria Santa, o tempo todo presa na "fronteira" entre a realidade e o sonho, liberta apenas na morte; era preciso que ela perdesse a última coisa que lhe restava, a vida, para então possivelmente reencontrar-se.

As personagens cornelianas são também ambíguas, no sentido em que nem sempre representam sua personalidade real, isto é, mostram ao outro ser algo diferente de sua realidade interior.

3.2.3. A focalização.

O narrador, autor do diário, é quem mais se expõe. O seu ponto de vista é o único explorado; mesmo quando algo é focalizado por outras personagens, é por meio do narrador que temos conhecimento deste algo.

Constatamos, então, que as visões se superpõem, a sondagem do olhar caminha em direções diversas, seguida de reflexões interiores sugestivas de um



mundo denso, problemático do "eu" colocado em primeiro plano, e no qual a imagem do mundo se reflete. A narrativa corneliana contém inúmeras passagens em que a intensidade da emoção da personagem é transferida para o fundo, para a paisagem olhada, provocando uma tensão, pois a imobilidade aparente da figura em primeiro plano é envolvida pelo cenário de fundo, objeto do seu olhar.

As personagens cornelianas expressam a angústia de toda uma sociedade; não vivendo unicamente seu drama individual, apresentam questionamentos de todo um grupo. Estes traduzem-se no modo de ver o mundo e na forma como o autor usa imagens exteriores para expressar a realidade interior, de modo direto e intenso. A visão da personagem transforma as imagens do mundo a sua volta, que é visto, na maioria das vezes, sob dois aspectos: o real e o fantástico. Algumas, inclusive, passam a figurar como sombras, seres mal delineados, pois o objetivo maior não é representar a realidade dos seres e da natureza, mas traduzi-los em imagens que possam expressar a realidade interior do observador.

Sob a ótica das personagens o leitor toma conhecimento dos fatos. Genette, neste sentido, observa a mudança de focalização elaborando o seguinte quadro:

	ACONTECIMENTOS ANALISADOS DO INTERIOR	ACONTECIMENTOS OBSERVADOS DO EXTERIOR
Narrador presente como personagem na ação	(1) O herói conta a sua história.	(2) Uma testemunha conta a história do herói.
Narrador ausente como personagem na ação	(4) O autor analista ou omnisciente conta a história.	(3) O autor conta a história do exterior.

(GENETTE, 1979, p. 184)

Constatamos, então, que a perspectiva adotada por Cornélio Penna é a de uma testemunha que conta a história, presente como personagem na ação, sendo portanto, um narrador *homodiegético*, isto é, "a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética" (REIS & LOPES, 2000, p. 124). Esta posição do narrador, como personagem, possibilita a *focalização interna*, sob seu ponto de vista, e *externa*, do ponto de vista das demais personagens. Essa mudança de enfoques também é uma constante no romance corneliano, gerando o que Genette designa *alterações*, ou seja, variações de ponto de vista produzidas no decorrer de uma narrativa e que podem ser consideradas como mudanças de focalização.

Segundo Genette (1979), existem três tipos de focalizações:

- Narrativa *não-focalizada* ou de *focalização zero*: que geralmente representa a narrativa clássica.
- Narrativa de *focalização interna*, quer seja *fixa*, *variável* ou *múltipla* (como nos romances por cartas, onde o mesmo acontecimento pode ser evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens epistológrafas).
- Narrativa de *focalização externa*: onde o herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos. (GENETTE, 1979, p. 187-8)

A *focalização interna* observa-se apenas na personagem que narra a história, o suposto autor do diário; a todo momento deparamos com longas reflexões do narrador, dele sabemos quase tudo, mas dos demais personagens sabemos apenas o que o narrador nos mostra, ou seja, fatos exteriores e suposições sobre o que se passaria em seu interior. É o caso de Maria Santa e Dona

Emiliana. Em relação a estas personagens temos outro tipo de *focalização*, a *externa*.

Podemos confirmar esses dados a partir da seguinte definição:

... a focalização externa é constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas ações; sem outro intuito que não seja esse de limitar a informação facultada ao exterior dos elementos *diegéticos* representados, ... se a história é contada em focalização externa, ela é contada a partir do narrador, e este detém um ponto de vista, no sentido primitivo, pictórico, sobre as personagens, os lugares, os acontecimentos. Ele não é, então, de modo algum privilegiado e só vê o que um espectador hipotético veria. (REIS & LOPES, 2000, p.249)

É, portanto, esta a posição que ocupa o narrador de *Fronteira*, de um espectador perante os demais personagens e, perante fatos presentes e passados, registrados por ele no diário; ele transmite somente o visto ou o relatado. No caso dos fatos estranhos que rondam Maria Santa, por exemplo, ele nada sabe e informa com certeza, coloca apenas suas hipóteses, é isto e nada mais que vai chegar ao conhecimento dos leitores.

Os dois tipos de alteração consistem quer em dar menos informação do que aquela que é, em princípio, necessária (*paralipse*), quer em dar mais do que o que é, em princípio, autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto (*paralepse*). (GENETTE, 1979, p. 193)

De acordo com esta definição, acreditamos ser a *paralepse* mais incidente na narrativa corneliana, pois é comum o narrador, em suas longas colocações, ir

além do necessário para haver uma compreensão real do momento, como na citação que segue.

Lá embaixo, as duas ruas em ângulo perdiam-se no desbarrancado enorme, e a igreja que se levantava pesadamente de seus alicerces, como alguém de pernas inchadas e hidrópicas que, a custo, tentasse erguer-se de seu leito parecia prender com seu dorso poderoso, no vértice do ângulo, toda aquela massa esmagadora de terra e pedras. Se ela recuasse em seu esforço, toda uma parte da cidade precipitar-se-ia no vale. (PENNA, 1958a, p. 82)

Nesta passagem, o narrador desvenda não apenas o que vê, mas também suas impressões e pressentimentos diante daquela paisagem, em que seus olhos vêem figuras geométricas se formando e as construções que se personificam.

O narrador se expõe ao máximo, registrando no diário suas longas reflexões e indagações sobre os acontecimentos do casarão e também sobre a própria existência humana. Este ambiente de trevas faz com que ele reflita sobre assuntos desconhecidos, como a morte. Isto é o que podemos chamar de focalização interna, como afirmamos acima e, agora, explicitamos:

... a focalização interna corresponde à instituição do ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem. Erigida em sujeito da focalização, a personagem desempenha então uma função de focalizador, filtro quantitativo e qualitativo que rege a representação narrativa. O que está em causa não é, pois, estritamente aquilo que a personagem vê, mas de um modo geral o que cabe dentro do alcance do seu campo de consciência, ou seja, o que é alcançado por sentidos, além da visão,

bem como o que é já conhecido previamente e o que é objeto de reflexão interiorizada. (REIS & LOPES, 2000, p.251)

Apesar desta mudança de enfoques, podemos dizer que a *focalização interna* é a que predomina no romance, por se tratar de um diário.

A visão da personagem, em *Fronteira*, não tem apenas a função de mostrar ao leitor o cenário, os acontecimentos, mas ela também conduz a personagem que "olha" em direção a um caminho inesperado, que experimenta sensações estranhas ou, ainda, que ao observar os objetos retorna ao passado, mergulha em memórias esquecidas.

E duas pombas passaram junto de mim, em vôos irregulares, como se estivessem indecisas, contrariadas em sua direção pela minha presença insólita.

Logo muitas outras entraram a revoar, em voltas e curvas apertadas e audaciosas, por entre as traves e ferros, e esbarrando nas cordas dos sinos, fizeram brotar um som leve e longínquo, que me inundou de alegria desafogada, e me fez puxar com força, a rir, a corda que estava entre minhas mãos, como sinal de uma alegria inesperada. (PENNA, 1958a, p. 82)

A visão, ou olhar, assinala não apenas a focalização mas, também, revela o signo em destaque. Na visão do narrador, a imagem do pássaro parece provocar-lhe uma lembrança contínua compondo pequenos textos descritivos. Tais textos são capazes de mostrar o momento presente, vivido pelo narrador, e, também, representar um outro momento passado. Essas imagens selecionadas pelo corpo que viveu a cena, convergem na formação da cena final.

A narrativa será o resultado dessa seleção de imagens individuais, mas, como em Cornélio Penna não há um narrador capaz de estabelecer as relações de semelhança e de contigüidade, essa função cabe ao leitor, que examinará cada uma das cenas. Para a personagem de *Fronteira*, a visão é fundamental, escolher perspectivas é prioritário e, muitas vezes, o olhar não segue uma seqüência lógica. Esse método descontínuo, fragmentário e a rápida passagem de um olhar para outro tecem um discurso de fios aparentemente soltos. Em certa passagem do romance o escritor parece fazer uma metalinguagem em relação a esta falta de lógica, a esta descontinuidade dos capítulos : “A minha vida como a de todo mundo, é uma série disparatada de episódios sem qualquer significação seguida e sem lógica.” (Ibidem, p. 72-3)

Ler o romance corneliano significa ler as visões das personagens e a consciência que cada uma delas tem do mundo real, pois a ação é reduzida ao mínimo e o narrador move sua lente para as contínuas associações do ininterrupto discurso interno. O processo dá-se por deslocamento: ao olhar o mundo e o outro analiticamente, o sujeito seleciona o objeto, decompõe as partes, interpreta-as, integra-as em um sentido que, no fundo, remete à descoberta do próprio sujeito. A personagem corneliana raramente se questiona, mas coloca sempre em dúvida o comportamento do outro, transforma-o em imagem, numa busca incessante de sua própria imagem. Essa técnica de espelhamento configura-se no jogo do sentido, nas diversas facetas que compõem a unidade do sujeito que olha o mundo.

É também esse olhar intenso selecionando as imagens que revela os dois aspectos com os quais o autor joga; primeiro, o ser, aprisionado no tempo e no



espaço, participa, mesmo revoltado, das regras do jogo; e, segundo, o ser, liberto da temporalidade, cria um cenário de fantasia no qual se insere, o que resulta na transgressão do interdito.

Assim, percebemos que, mesmo não tendo conhecimento da verdade, o narrador, suposto autor do diário, desconfia de coisas que prefere não revelar e, com esta atitude, entra no cenário criado e participa das supostas "violências" acontecidas e planejadas no romance; ele omite dados que, com certeza, tornariam mais claros os fatos estranhos do casarão. Entretanto, claridade, aqui, parece não ser o desejado pelo autor, pois quebraria o suspense responsável pelo tom dramático do texto. A ambigüidade criada pelas sombras é reforçada também pela escolha do autor, em ter como fundo da narrativa o espaço de Minas Gerais. Assim, as personagens ambíguas, o tempo impreciso, o espaço opressor e sombrio, enfim, a interação destes diversos aspectos gera um outro, o fantástico.

3.2.4. O fantástico: breve introdução.

De acordo com Carolina Maia Gouvêa (1979), Minas Gerais, com seus casarões antigos, as crenças do povo e suas lendas, as montanhas que a circundam parece ser o ambiente propício para um clima sombrio e ambíguo, próprio do fantástico. "Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico." diz Todorov (1975, p. 31)



Exatamente é o que se passa em *Fronteira*: a hesitação entre o natural e o sobrenatural é freqüente. Conforme a crítica, há pouco citada, o fantástico pode ser visto, no romance, como meio de transgressão social e individual, questão esta que é fundamentada também por Todorov:

Em que coincidem a função social e a função literária do sobrenatural: trata-se nesta como naquela de uma transgressão da lei. Quer seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificação. (Ibidem, p. 174)

Portanto, apesar de ser uma narrativa interiorizada, que penetra em assuntos ligados à metafísica, como a morte e o além, a *Fronteira* não escapa inteiramente um caráter social e histórico, que coloca lado a lado a lenda e a realidade social.

O narrador de *Fronteira* revela uma consciência crítica em relação a tudo o que o cerca, tal fato o aproxima ao modo de ver de Cornélio Penna, para quem a descrição do fantástico "casarão" mineiro integra o cenário das montanhas e o ser que aí habita, integra a lenda.

Era uma casa feita de acordo com o cenário de montanhas que a cercavam de todos os lados, e não feita para servir de quadro e abrigo para os homens que a tinham construído com suas próprias mãos. (PENNA, 1958a, p. 17)

Os conteúdos lendários e a maneira como as personagens os interpretam estão relacionados ao discurso, ao processo de enunciação.



Até os meus meninos do catecismo sabem disso, e repetem o que dizem os pais. Para eles, a pobre senhora (Dona Emiliana) acabou sendo uma espécie de ente mágico, de grande poder, e a sua saia preta e o seu casaco de quatinhos devem ter sido costurados pela lua ou pelo Saci-Pererê. (Ibidem, p. 69)

A estrutura verbal corresponde ao suporte da lenda: em um tempo indeterminado, descreve-se um cenário, onde se passará a história. Os índices situacionais do elemento lendário, no enunciado do narrador, apresentam dupla função: 1. Delineiam a característica fictícia do discurso; 2. Encaminham a leitura para a narrativa em sua origem: a lenda.

Há capítulos em que presença do elemento fantástico é mais intensa do que em outros, como é o caso do capítulo XXXIV, em que o narrador caminha pelo jardim com Maria Santa e sente uma presença misteriosa, que lhe dá calafrios. Ele chega a sentir o respirar de alguém mas não consegue vê-lo, apenas sente o passar de um vulto.

Vejamos a seguinte definição:

Definição do fantástico: este exige que três condições sejam preenchidas:

- é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados;
- esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem. O papel do leitor é confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra;
- é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação "poética". (Ibidem, p. 39)

Levando-se em conta esta definição de Todorov, vemos que *Fronteira* apresenta nítidos elementos do campo da literatura fantástica. A hesitação, que é o fator principal para a existência do fantástico, é sem dúvida um dos elementos responsáveis pela estranheza do romance *Fronteira*, pois o narrador se depara com diversos fatos estranhos e por meio de suas reflexões sabemos que ele duvida o tempo todo da natureza daqueles fatos. Seria Maria realmente "santa" ou apenas uma farsante que entrou no jogo da tia, Dona Emiliana, a "bruxa", o "ente mágico"?

Todorov prossegue:

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (Ibidem, p. 31)

Ora, não é, a todo momento, uma interrogação inquietante o que predomina nas suas reflexões de narrador? Não é a falta de compreensão dos acontecimentos o que mais perturba o narrador? Levando em consideração somente estas dúvidas e interrogações do narrador, não podemos classificar *Fronteira* como romance fantástico, mas tais elementos sugerem esta classificação.

Todorov, salienta que:



Todo o "suspense" de uma novela repousa no fato de os acontecimentos inexplicáveis serem contados por alguém que é ao mesmo tempo um dos heróis da história e o narrador: trata-se de um homem como os outros, sua palavra é duplamente digna de confiança; em outros termos, os acontecimentos são sobrenaturais, o narrador é natural: excelentes condições para que o fantástico apareça. (Ibidem, p. 92)

É exatamente o que ocorre em *Fronteira*, o narrador-personagem não só faz parte da história, como é também o autor do diário, cujo conteúdo "confessional", "íntimo", conquista a confiança do leitor.

Cornélio Penna nos mostra em seu romance que, mesmo não tendo uma técnica de escrita tão desenvolvida quanto a de outros escritores (fato que ele próprio afirmou), consegue produzir efeitos de grande intensidade, capazes de criar no leitor uma certa estranheza, ao mesmo tempo prendendo-o pelo suspense.

É interessante observar, também, como no epílogo o autor brinca com o leitor, tentando livrar-se de qualquer responsabilidade, e ao mesmo tempo sugerindo a "veracidade" do diário, a "veracidade" da existência de Maria Santa, que ele próprio não havia conhecido. E mais uma vez a oralidade é realçada: a história de Maria Santa teria chegado ao autor apenas por meio de uma velha parenta, a qual também a teria ouvido de sua mucama, que era a mesma de Maria Santa.

Maria Santa pode ser considerada como a personagem mais enigmática do romance, ela pouco se mostra, nada é realmente esclarecido a seu respeito. Nela podemos encontrar alguns temas típicos do gênero fantástico.



Em seu livro, Todorov (1975) cita vários temas do fantástico. Os "os temas do eu", cujo princípio norteador é a problemática do limite entre matéria e espírito, compreendendo: a multiplicação das personalidades (o duplo), a ruptura do limite entre sujeito e objeto e a transformação do tempo e do espaço (o tempo psicológico corresponde aqui com o universo psicótico). E "os temas do tu", que têm como princípio norteador o desejo sexual, compreende: o diabo e a libido (afirmação da sexualidade vs negação da religiosidade, ou vice-versa), o incesto (transformações do desejo), o homossexualismo (indefinição sexual), o sadismo (crueldade, torturas) e a morte (consequência natural dessa cadeia de temas).

Louis Vax (1974) também alinha vários temas do fantástico, em *L'art et la littérature fantastique*, desdobrando-os em: a) "as fronteiras do fantástico": feérico (encantado, maravilhoso), as superstições populares, o horrível, o macabro, a literatura policial, o trágico, o humor, a utopia, a alegoria, a fábula, o ocultismo, a psiquiatria, a psicanálise, a metafísica; e b) "alguns motivos fantásticos": lobo, vampiro, as partes separadas do corpo humano, os distúrbios da personalidade, os jogos do visível e do invisível, as alterações da causalidade do espaço e do tempo, a regressão.

Considerando-se o resultado do levantamento de elementos do fantástico presentes no romance cornelianiano, parece ser possível afirmar que a grande maioria dos temas acima citados estão presentes em *Fronteira*, alguns de forma mais intensa que outros, como a figura do duplo, a transformação do tempo e espaço, a morte, o trágico, a metafísica e os distúrbios da personalidade. Poderíamos aprofundar a análise levando em consideração cada um destes temas, mas a nossa



pretensão aqui é somente de atentar para a presença marcante do fantástico, deixando esta questão para que futuramente seja desenvolvido um estudo específico do fantástico na obra corneliana.

Carolina Maia Gouvêa (1979), ao abordar a questão do "duplo", viu esta duplicidade da personagem corneliana em relação aos seus próprios fantasmas interiores; também a sexualidade presente em meio a um clima fantasmagórico, foi abordada; sua análise levou-a a classificar o romance como "fantástico puro". Já Luiz Costa Lima (1976) desconsidera o fantástico; também levantou a questão do "duplo", mas ao contrário de Gouvêa, para ele a duplicidade das personagens é vista em relação a outra personagem, outro ser, real, talvez por ele não defender esse lado sobrenatural da obra; para o crítico, esse duplo pode ser, ainda: conjuntivo, quando as personagens se aproximam (Maria e o Narrador) ou disjuntivo, quando as personagens se opõem (Maria e a viajante).

Aliás, do envolvimento de Maria com narrador, ocorre uma cena de forte teor fantástico quando, após várias insinuações, no decorrer do romance, sua paixão se concretiza e tem seu momento de maior intensidade, justamente quando Maria está semi-morta:

Diante do corpo sem consciência de Maria Santa, fiquei imóvel durante minutos eternos, antes de estender as mãos, e tocar com elas a prova real do que se passava em mim, e pude, afinal percorrer, agora já sem medo, os seus seios fortes, extraordinariamente fortes na linha alongada do perfil do seu corpo estendido, todo iluminado por uma luz unida, mágica e mole, que fazia transparecer, como um trabalho de marfim antigo, a caveira mal oculta pela carne lívida e translúcida. (PENNA, 1958a, p. 145)

Antes deste momento, existem outros, em que o narrador fica diante do corpo de Maria, velando e desejando aquele ser, já praticamente sem vida. Este tipo de desejo por seres mortos ou semi-mortos, a necrofilia, também é um dos temas do fantástico.

Podemos dizer que o fantástico tem na obra corneliana uma função muito importante. Se, ao iniciar a leitura do romance, o leitor se ressentia da falta de ação, de comunicação, ao mesmo tempo essa carência pode ser substituída por um efeito particular produzido pelo fantástico, que permite à intriga uma organização particularmente fechada.

Por meio do inter-relacionamento de tempo – espaço – personagens – visões, Cornélio Penna trabalha sua narrativa, alternando planos, cruzando-os, superpondo-os. O ponto de partida parece ser o desenho, a imagem fixa que se movimenta lentamente, motivo de abertura para outras realidades figurativas.

Essas observações permitem-nos pensar no significado da circularidade espacio-temporal em Cornélio Penna, uma vez que presente e passado interseccionam-se e um índice espacial pode desencadear a multiplicidade temporal. Se há, nos romances cornelianos, um sentido de fragmentação do tempo e do espaço, há também um sentido de totalidade. Um ponto liga-se a outro, compondo uma representação harmônica.

Ler Cornélio Penna significa estar aberto aos jogos das temporalidades e acompanhar o movimento do pincel que ora se detém no cenário externo, ora em um ponto visualizado pela personagem e, outras vezes, assume uma dimensão



interior, na tentativa de revelar o sonho e o imaginário do ser, como fazem os pintores surrealistas.

Em *Fronteira*, a visão das minas abandonadas e das cidades decadentes, a imagem da pobreza e da estagnação são registradas pelo olhar do narrador, consciência crítica do presente: “Toda a cidade, na sua longa decadência de oitenta anos, oito séculos na América jovem, não era mais do que um desses pousos alcantilados nos cerros de pedra e ferro, enormes e maciços pára-raios.” (Ibidem, p. 38)

E, como espectadores no cinema, acompanhamos esse olhar como se ele fosse a câmera nos mostrando as imagens de uma Minas Gerais que não conhecemos.

Talvez a análise aqui esboçada não faça justiça à profundidade da obra, pois tentamos ressaltar apenas alguns elementos que julgamos mais relevantes, ainda que de forma superficial. Com certeza, ela será o elemento desencadeador de uma pesquisa posterior mais intensa da obra de Cornélio Penna.

Mesmo sendo, em alguns pontos, complexas, as teorias de Gérard Genette, Benedito Nunes, Bakhtin, Todorov, Vax e Castex nos ajudaram a compreender e desvendar a razão pela qual Cornélio Penna é um escritor que mereça ser lembrado. Ao criar tal estilo ele demonstrou coragem e ousadia, pois em sua época, em 1935, o predominante era o regionalismo; assim, podemos dizer que a publicação de *Fronteira*, marcou não o fim do Modernismo, mas com certeza uma nova fase deste movimento. Depois de Cornélio Penna, vieram outros escritores na mesma linha desenvolvida por ele.



IV – O ESTILO RENOVADOR DE CORNÉLIO PENNA.

Na década de trinta, período em que Cornélio Penna estreou na Literatura Brasileira, o país passava por inquietações políticas, manifestações, conseqüências do pós-guerra, crise econômica, a Revolução de 30, o surgimento do fascismo etc. Em meio a esta crise foi que o escritor publicou seu primeiro romance, *Fronteira.*, possibilitando, portanto, percebermos em sua obra reflexos sutis dessa época de crises. Cornélio Penna não era explicitamente engajado em batalhas políticas; como católico praticante, marcou sua obra de profunda religiosidade e este seu sentimento religioso chegou mesmo a ser associado ao fascismo que fermentava nesta década de 30, o que lhe casou complicações e talvez tenha mesmo impedido maior repercussão de sua obra.

Apesar de inovar, não aderindo ao estilo predominante do Modernismo, não podemos dizer que marcas desta época estejam totalmente ausentes de sua obra; o aspecto social, o regionalismo, o documentário, podem ser aí encontrados, mas a característica maior de seus romances é a introspecção, o aprofundamento na alma humana, no drama dos seres, em seus questionamentos sobre a existência. Ao adentrar neste campo da sondagem humana, Cornélio Penna inicia a linha intimista. Depois dele, outros escritores surgem neste mesmo campo, mas nenhum deles se aproximou tanto do transcendentalismo como Cornélio Penna.



Seu primeiro romance, publicado em 1935, insere-se no período denominado por Afrânio Coutinho "etapa áurea da ficção modernista e das mais altas da literatura brasileira" (Ibidem, p. 277). Opinião esta que vai de encontro com a de vários outros estudiosos, conforme aponta Lafetá:

Com efeito, a opinião unânime dos estudiosos do Modernismo é que o movimento atingiu, durante o decênio de 30, sua fase áurea de maturidade e equilíbrio, superando os modismos e os cacoetes dos anos vinte, abandonando o que era pura contingência ou necessidade do período de combate estético. Tendo completado de maneira vitoriosa a luta contra o passadismo, os escritores modernistas e a nova geração que surgia tinham campo aberto à sua frente e podiam criar obras mais livres, mais regulares e seguras. (LAFETÁ, 2000, p. 31)

Apesar de ser pouco conhecido atualmente e raramente lido, Cornélio Penna já teve sua obra bastante comentada, fato notado ao tentarmos o levantamento da crítica: dos anos 30 aos anos 50 ele ocupava maior espaço na crítica, espaço este que foi perdendo nas décadas seguintes. Após a morte do escritor esta situação se intensificou a tal ponto, que seu nome é mencionado apenas nos aniversários de morte ou nascimento.

No primeiro capítulo de nossa pesquisa, em que apresentamos as leituras críticas dos estudiosos de Cornélio Penna, notamos que todos, mesmo aqueles que apontaram algum defeito em sua obra, reconheceram o valor e o mérito do escritor em ter fugido dos padrões de estilo predominantes na época de sua estréia. Muitas dessas leituras são reedições de publicações anteriores dos críticos. Ao ter conhecimento de tal fato procuramos sempre que possível ter acesso ao texto original, a fim de identificar alguma divergência de opinião, o que não ocorreu.



Também percebemos que no tocante ao "valor" da obra, a maioria dos críticos manteve-se neutra, mesmo aqueles mais próximos dele, como é o caso de Octávio de Faria e Tristão de Athayde, ambos católicos e pertencentes ao mesmo círculo de Cornélio Penna. O contrário também ocorreu, críticos pertencentes a um grupo político oposto, como Mário de Andrade, do qual esperávamos uma crítica negativa, também reconheceram o mérito de Cornélio Penna, mesmo apontando alguns defeitos na obra.

Para compreender e classificar os percursos adotados por estes críticos, fizemos um breve estudo acerca da Crítica Literária no Brasil, tema do segundo capítulo desta pesquisa, o que nos permitiu reconhecer algumas das principais linhas críticas que predominaram em nossa literatura como a impressionista, histórica, sociológica, gramatical e formalista ou estética.

Nas leituras críticas sobre Cornélio Penna, percebemos um predomínio da linha impressionista, sobretudo nos textos da década de 30 a 60; já nas décadas de 70 a 90, houve um predomínio maior da linha estética. Em todos os textos foi possível reconhecer mais de uma linha crítica, sendo a impressionista mais freqüente em todas as décadas. As linhas históricas e sociológicas foram reconhecidas em textos anteriores à década de 60, já as linhas gramatical e estética, foram percebidas com maior freqüência em textos posteriores à década de 70, o que não significa que tais linhas sejam estanques ou limitadas a uma só época; Tristão de Athayde, por exemplo, praticou a crítica de rodapé, impressionista, típica da década de 30, mas já apresentava em seus textos traços da linha estética.



A Crítica Literária do Brasil recebeu influência de várias correntes de crítica estrangeiras como a biográfica, a determinista, a evolucionista, a impressionista, a estilística, a revisionista, a temática etc. Tais influências tiveram maior força no fim do século XIX e início do século XX. As influências estrangeiras continuaram, novas teorias vieram e juntaram-se às linhas já existentes; como a lingüística, a fenomenologia, o estruturalismo, a semiótica, a estética da recepção, etc.

Com a especialização, cada vez maior, dos críticos, também maior era a coexistência de linhas críticas, o que vigora até o atual momento. No entanto, a especialização, o surgimento das novas teorias, determinou também uma complexidade cada vez mais intensa dos textos críticos, o que na visão de muitos estudiosos, acabou por afastar o grande público da leitura daqueles textos.

Por meio deste estudo sobre a crítica em geral em conjunto com os textos críticos a respeito de Cornélio Penna, percebemos ter havido um processo evolutivo, marcado por várias mudanças de enfoque. No início do século XX a preocupação maior era com o autor, sua história, sua vida, das quais considerava-se a obra uma decorrência. Em meados deste mesmo século, o alvo passou a ser a obra em si, o que ela tinha a oferecer, como interpretá-la com aquilo que ela mesma mostrava, deixando de lado seu criador. A partir da década de 80 em diante surge a preocupação com o leitor, e os críticos passam a interessar-se pela recepção, por aquele que consome o produto que é a obra. Há ainda os críticos que "misturam" todos estes enfoques, procurando analisar o processo de interação autor – obra – leitor; procedimento, ao nosso ver o mais coerente, pois tudo se



interrelaciona e tudo parece interdepende, abrindo-se para um campo muito mais amplo de análise.

Sabendo das diversas possibilidades de leitura do romance, tentamos, no terceiro capítulo deste estudo, apresentar uma releitura de *Frenteira*, na qual ficasse demonstrada a atualidade do romance cornelian. A principal base teórica para tanto foram os pressupostos de Gérard Genette, elaborados em data bem posterior à da publicação da obra de Cornélio Penna. A escolha pelo crítico francês deveu-se ao fato de este abordar amplamente um aspecto marcante de *Frenteira*, o Tempo.

Nesta releitura de *Frenteira* notamos a complexidade do romance: nele tudo é aludido, nada é realmente exposto, nada é afirmado. Depende do leitor o decifrar dos mistérios. Esta complexidade permite uma análise quase interminável: nada é realmente definitivo em uma narrativa impregnada do sobrenatural.

Por ser um "romance-diário", a narrativa é descontínua, indo e vindo conforme a fluência da memória do narrador. Isto faz com que antecipações e regressões (prolepses e analepses da teoria de Genette), sejam tão recorrentes na narrativa.

Frenteira mostrou-se um grande romance; muitos dos aspectos abordados em nosso trabalho ficaram inacabados, muitas vezes apenas sugeridos ou introduzidos, deixando-se para uma pesquisa futura o seu aprofundamento. É o caso, por exemplo, do aspecto fantástico, tão nítido mas aqui somente apontado, já que restringimos nossa tarefa a situar aspectos que dizem respeito à estrutura da

narrativa e que mais se sobressaem na obra corneliana: tempo / espaço / personagens / visões.

Finalmente, este estudo permitiu-nos um contato mais íntimo com o escritor Cornélio Penna, revelando-nos sua habilidade e técnica, que ao leitor mais ávido de ação possivelmente nada acrescentaria: a força da obra corneliana está, justamente, na reflexão sobre a condição humana, sobre a angústia do ser aprisionado pela pressão social e moral. A história de sua época, as dificuldades do período entre as duas grandes guerras; o ambiente em que viveu, uma Minas Gerais, com fazendas e casarões decadentes, devido à crise econômica que tomava conta de todo o país, também permeiam seus escritos.

Ao ler *Fronteira* pela primeira vez temos a impressão de que não é romance, de que não há verdadeiramente só uma história por trás daquelas palavras; uma leitura mais atenta faz-nos deparar não com uma história mas com várias, é a história de Maria Santa, as reflexões e angústias do narrador, o misticismo de Dona Emiliana, a decadência dos mineiros, e, talvez, se fizermos uma terceira leitura, ainda mais atenta, descobriremos aí algumas outras, até mesmo a história do próprio Cornélio Penna.

Todos estes aspectos confirmam o caráter renovador do estilo e da temática das obras de Cornélio Penna e sua importância para o conjunto de produções que formam a Literatura Brasileira.



V - BIBLIOGRAFIA

Do autor:

PENNA, C. Fronteira. In: _____. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958a.

_____. Dois romances de Nico Horta. In: _____. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958b.

_____. Repouso. In: _____. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958c.

_____. A menina morta. In: _____. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958d.

_____. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

Sobre o autor:

ANDRADE, M. Romances de um antiquário. In: _____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1940. p. 121-124.

_____. Nota preliminar. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p. 171-5.

ARAÚJO, M. O gênio macabro de Cornélio Penna. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p. 1317-21.



- ATHAYDE, T. Nota preliminar. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p. 3-5.
- BILHARINHO, G. O universo fechado de Cornélio Penna. *Convergência*, v.3, p. 87-8, 1973.
- BRUNO, H. Um romance de Cornélio Penna. In: _____. *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1957. p. 215-7.
- BUENO, L. A intensidade do pecado. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29, dez, 1996. Mais!, p. 5.
- _____. Um desbravador original. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22, fev, 1998. Mais!, p. 6.
- COELHO, N. N. A ficção contemporânea brasileira em sua linha intimista - Fronteira. In: _____. *O ensino da literatura*. São Paulo: F.T.D., 1966. p. 451-60.
- CUNHA, F. Forma e criação em Cornélio Penna. In: _____. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970. P. 119-26.
- FARIA, O. Fronteira. *Boletim de Ariel*, v. 5, n. 12, p. 314-5, 1936.
- FILHO, A. Introdução geral - os romances da humildade. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p. 13-46.
- _____. O coração violado. In: _____. *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958. p. 29-37.
- GOUVÊA, C. M. Cornélio Penna: o gótico. *Linguagem*, v. 1, n. 2, p. 89-100, 1978.



_____. Paisagem mineira e fantástico. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4, nov, 1979. Suplemento Cultural, p. 9-10.

LEDO, I. A vida misteriosa de Cornélio Penna. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p. 56-68.

LIMA, L. C. Ficção: as linguagens do Modernismo. In: AVILA, A. et al. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-9.

_____. Fronteira: a variante sexualizada. In: _____. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. Cap. III, p. 59-73.

_____. Um romance ímpar. *Jornal do Brasil*, São Paulo, 6, dez, 1997. p. 5.

LOPES, E. Coisas e paixões na ficção de Cornélio Penna. In: _____. *A palavra e os dias: ensaios sobre a teoria e a prática da literatura*. São Paulo/Campinas: Ed. da UNESP, Ed. da UNICAMP, 1993. p. 157-67.

MILLIET, S. Nota preliminar. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p. 377-81.

MONTENEGRO, O. Cornélio Penna. In: _____. *O romance brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. p. 231-42.

PACHECO, R. Fronteira. *Boletim de Ariel*, v. 5, n. 12, p. 164, 1936.

PLACER, X. Cornélio Penna. *Supl. literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 26, mar, 1977. p. 3.

SANTILLI, M. A. Angústia e fantástico no romance de Cornélio Penna. In: *Revista de Letras*, Assis, p. 159-65, 1964.



SCHMIDT, A. F. Nota preliminar. In: PENNA, C., *Romances completos*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p. 723-5.

Bibliografia teórica e crítica:

ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo/Brasília: Martins, INL, 1972.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1998.

BARBOSA, J. A. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BERGEZ, D. et al. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Paris: DUNOD (Bordas), 1990.

BONET, C. M. *Crítica literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1969.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972.

BOURNEUF, R. & OUELLET, R. *O universo do romance*. Trad. José Carlos S. Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRAIT, B. *A Personagem*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2000.

BRASIL, A. Crítica literária: impressionismo ou dogmatismo? *Tempo Brasileiro*, n. 60, p. 79-84, 1980.



- BROCA, B. *Ensaio da mão canhestra*. São Paulo/Brasília: Polis, INL, 1981.
- BRUNEL, P. et al. *A crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CÂNDIDO, A. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.
- _____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CÂNDIDO, A. & CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968. 3v., v. 3. Modernismo.
- CARONE, E. *Brasil: anos de crise (1930-1945)*. São Paulo: Ática, 1991.
- COUTINHO, A. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- _____. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro/Niterói: José Olympio, UFF, 1986.
- CUNHA, F. Crítica literária: reflexões da práxis. *Tempo Brasileiro*, nº 60, p. 59-67, 1980.
- DAICHES, D. *Posições da crítica em face da literatura*. Trad. Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1967.
- DIMAS, A. *Espaço e romance*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GENETTE, G. *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.



- _____. *Discurso da narrativa*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GROSSMANN, J. *Temas de teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1982.
- IMBERT, E. A. *Métodos de crítica literária*. Trad. Eugénia Maria M. M. de Aguiar e Silva. Coimbra: Almedina, 1971.
- LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LIMA, A. A. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- _____. Questionamento da crítica literária. *Tempo Brasileiro*, n. 60, p. 105-114, 1980.
- _____. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2v.
- _____. Sob as trevas da melancolia: o patriarcado em *A menina morta*. In: _____. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 239-84.
- _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- MARTINS, W. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2v.
- _____. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, Ed. da USP, 1979. 7v. (1933-1960)
- MOISÉS, M. *A literatura brasileira através dos textos*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.



- _____. *Dicionário de termos literários*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- REIS, C. & LOPES, A. C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2000.
- RICHARDS, I. A. *Princípios de crítica literária*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971.
- RODRIGUES, S. C. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROUSSET, J. *Forme et signification*. Paris: José Corti, 1973.
- SÜSSEKIND, F. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1993, p. 13-33.
- TELES MENDONÇA, G. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- VAX, L. *L'Art et la Littérature Fantastique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
- WELLEK, R. *História da crítica moderna*. Trad. Lívio Xavier. São Paulo: Herder / EdUSP, 1967. 4v.
- WINSATT Jr., BROOKS, C. *Crítica literária: breve história*. Trad. Ivette Centeno, Armando de Moraes. Lisboa: Gulbenkian, 1980.



RESUMO

Este estudo compreendeu uma revisão bibliográfica da Crítica sobre o escritor Cornélio Penna (1896 - 1958). A partir da exposição de alguns dos principais textos críticos, foi feita uma breve apreciação da abordagem adotada por esses estudiosos. Também foi exposta sinteticamente a história da Crítica Literária em geral e algumas das principais linhas críticas, para uma melhor compreensão e contextualização dos textos dos críticos estudados. Fez-se, ainda, uma análise de *Fronteira*, primeiro romance publicado pelo autor, por meio da qual tentamos ressaltar o processo criativo do autor para melhor entender e talvez explicitar as críticas feitas em relação à sua obra. Tais reflexões pretenderam, sobretudo, uma conscientização do processo de renovação elaborado por Cornélio Penna, no que concerne ao estilo literário de sua época, afirmando, assim, sua obra como inovadora na Literatura Brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Cornélio Penna; *Fronteira*; Crítica; Romance; Genette.



ABSTRACT

This study comprised a bibliographical review of the criticism on the writer Cornélio Penna (1896-1958) and, from some of the main critical texts, it was possible to briefly evaluate those scholar's views. The history of Literary Criticism and some critical approaches were synthetically exposed, in order to promote a better understanding and placing of the critical texts studied in this work. An analysis was also done of *Fronteira*, the first novel published by the author, through which we tried to emphasize the writer's creative process to interpret in a more accurate way and maybe make clear the criticism of his work. The objective of these considerations was, preeminently, the awareness of the renovation process elaborated by Cornélio Penna as far as the literary style of his time is concerned, thus, ratifying his work as innovative in Brazilian Literature.

Keywords: Brazilian Literature; Cornélio Penna; *Fronteira*; Criticism; Novel; Genette.



