

1 As primeiras explicações

1.1. Da dificuldade inicial

Como um longo e antigo pergaminho que se desenrolasse diante de seu rosto, passavam por seus olhos visões apagadas, truncadas que se juntavam como pedaços de um jogo, e que adquiriam forma e composição. O texto que explicava as iluminuras, já de si tão claras, era sussurrado aos seus ouvidos por vozes velhas de algumas centenas de anos, que contavam histórias cruéis, porque não tinham fim, de inexorável duração, de inelutável fugacidade.

Cornélio Penna¹.

É como em certos livros velhos que reproduzem, ao lado da página de rosto, o retrato ou a fotografia do autor, nós tentamos, em vão, decifrar nessas feições enigmáticas as razões e o sentido da obra, também o gesto do autor hesita no umbral da obra com o exergo arrogante que pretende, ironicamente possuir o seu inconfessável segredo.

Giorgio Agamben².

Vejo sua fotografia: impecável terno branco, parecendo linho, como os que se vestiam em outro tempo. Óculos finos colocados sobre feições finas, olhos quase transparentes. Aparenta tranqüila amabilidade a posar em frente ao retrato. Uma das mãos colocada displicentemente em um dos bolsos. A outra está em cima da cadeira, em frente ao piano. O piano está aberto, mostrando um contraste lustroso entre teclas brancas e fundo negro. Em cima dele, dois castiçais dourados sustentam velas brancas, finíssimas. Por fim, acima de tudo, paira o retrato da menina. A moldura dourada, o fundo vermelho pálido. Uma pequena almofada sustenta-lhe a cabeça, coroada com pequenas rosas brancas. Não sei se por isso, o resto de seu corpo parece flutuar, de modo que o vestido de brocado não se dobra

¹ PENNA, Cornélio. *Repouso*. Rio de Janeiro: A Noite, 1951, p.280.

² AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Lisboa: Livros Cotovia, 2004, p. 32.

na parte traseira, indicando ali, o movimento do corpo pousado na cama. A saia está intacta, sem dobras e os pés parecem também ligeiramente levantados, não pousam. A alvura esvoaçante do vestido de brocado, os cabelos dourados da pequena senhora, morta em idade imprecisa e por razões desconhecidas, não deixa dúvidas em quem acompanha o homem que se faz fotografar diante dela: parece mesmo um minúsculo fantasma. Presa ao retrato, como a perpetuar o costume de outros tempos, seu movimento parece ir além. Observado com redobrada atenção, seu minúsculo corpinho não parece inerte. Nem a tranqüilidade de suas feições, nem as alvas mãozinhas cruzadas sobre o ventre, indicam o bafejo inexorável da morte. Ela quer sair, mas está quieta. Assim, mais de perto, a morte pode até parecer amigável. Talvez este movimento sugestivo, mistura de impressão assombrada e imobilidade mortal tenha impressionado tanto o dono do quadro. A ponto de organizar expedições dos amigos, tentando convencê-los de sua beleza, de sua paradoxal vivacidade. Olhada assim, bem de perto, essa fantasmagoria parece convidativa, uma guia, uma parceira a levá-lo por caminhos que ressuscitam outros mortos, suas casas, seus pertences postos em desuso. A menina, em sua vivacidade mórbida, parece não estar contente com visitas e conversas, ela quer sempre mais, a confirmar sua curiosidade infantil. Quer falar, fazer jorrar seu testemunho de outra época, quer convencer a todos, quer contar aos outros sua história abreviada pelo segredo que ouviu da boca de sua mãe...

Como a corroborar seu estatuto enigmático que depois se confirmaria, a obra me chega de maneira desconexa como se cada passo do conhecimento dos romances também se revelasse difícil, precário, tanto quanto se mostra a desconcertante imagem do autor. O que primeiro caiu-me nas mãos foi *A menina morta*, seu último livro, romance grandiloquente, considerado como “sua obra mais bem acabada” nas poucas críticas que o autor recebeu, informação de que, mais tarde e de posse e conhecimento dos outros romances, descordei veementemente. A obra esgotada, a quase ausência de crítica, alguns poucos objetos doados a uma instituição de pesquisa – nada mais se oferece à curiosidade do estudioso.

O contato com a obra desse escritor esquivo, que atendia pelo nome de Cornélio Penna parece estar sujeito a uma espécie de encantamento. Cada nova descoberta ameaça destruir a impressão primeira, para, em seguida, acrescentar-

lhe alguns dados afins. Cria-se certa correspondência entre fatos e dados romanescos, sugerem-se elementos que logo em seguida se perdem. Nesse sentido, não seria possível definir satisfatoriamente os modos interpretativos a serem utilizados. Pareceu-me, todo o tempo, que a própria obra em seu conjunto heterogêneo e fantasmagórico insurgia-se contra qualquer raciocínio que o acomodasse num sentido definitivo, assim como se deslocaria para muito além de qualquer ponto de comparação, qualquer classificação temática não só com referência ao período em que está sendo produzida, mas também diante de uma crítica futura.

É impossível, assim, deixar de comunicar o imenso desconforto que a obra do senhor Cornélio Penna suscita não só pelo desenvolvimento das questões controvertidas, mas principalmente por sua rebeldia diante dos parâmetros de avaliação estética exigidos, para que se penetre em seus domínios arruinados e pertencentes a outro momento histórico. É como se o autor nos espreitasse zombateiramente tentando nos desencorajar a presumir nexos, onde ele mesmo não os teria encontrado.

Só mais tarde, reunindo informações e estabelecendo um contato maior com os objetos que compuseram a decoração de sua casa, objetos que compõem uma parte de seu arquivo pessoal, as coisas começariam a fazer algum sentido. Mas, ainda assim, não me foi possível, após longos quatro anos, estabelecer um esboço satisfatório de sua caracterização, capaz de identificá-lo e localizá-lo não apenas como escritor que permaneceu e permanece destacado, mas principalmente de sua figura idiossincrática que me escapa completamente, a cada tentativa espúria e frustrada de recomposição.

Via que por mais que tentasse, meus esforços dariam em nada e tudo o que pude fazer foi empenhar-me em registrar uma experiência marcante permeada por angústia e satisfações temporárias, produzidas pelo contato com o assombro, a grandeza desregrada e irredutível que essa obra me comunicou. Confesso que a afasia e a busca de palavras que calbrassem satisfatoriamente o que precisava ser dito, em sua medida justa, “alguma coerência” foram desde sempre um alto preço a ser pago, mas também um convite a refletir sobre os modos de representação ficcional, nos quais a própria palavra que deveria ser o alento, o meio pelo qual nos foi dada a competência de nos exprimir, se converteria num entrave da

comunicação de componentes dos quais, como seres racionais, deveríamos nos manter afastados.

Para finalizar esta pequena introdução, para me lançar à aventura de tal empreitada, esclareço que não escolhi essa obra. Ela me exigiu um posicionamento, sabatinando-me violentamente, convocando-me para esse desafio. Eu, que sempre tentei falar para compreender, agora deveria calar-me. E fazer da eloquência de meu silêncio, a chave para entrar nesse domínio. Durante o longo processo, precisei recuperar o silêncio como postura condizente com a construção de certo tipo de feminilidade contida e cruel em conformidade com os caminhos que a obra teria me exigido.

Foi preciso encontrar o *Mal*, uma espécie de melancolia solar, toda uma gama de sensações e sentidos escondidos, guardados em caixas mofadas, em objetos rotos e situar o foco de observação ali, naquele local preciso, de atrito com o corpo, onde este se fere, debatendo-se no exíguo espaço entre a forma mais arredondada e um severo espartilho negro.

A primeira dificuldade de se sistematizar um conhecimento sobre a trajetória artístico-intelectual desse autor, que irá aos poucos se constituindo como mais uma de suas personagens, se dá no sentido de recuperar sua origem, indiscernível na predileção voluntária que ele parece desenvolver em se auto-definir de acordo com um conjunto de características herdadas, relativas a uma filiação interiorana, seguindo as indicações de suas famílias paterna e materna.

Desse modo, Cornélio irá abrir mão voluntariamente do cosmopolitismo carioca, para mergulhar no universo do interior das cidades de São Paulo e Minas Gerais. Essa predileção se consolida no conjunto de sua obra como mote para a elaboração de sua atividade criativa, como a redirecionar uma relação mal-resolvida com o passado de seus parentes. Mas, não nos deixemos enganar. Longe de se configurar como um interiorano, o autor freqüentou intensamente as rodas intelectuais da então capital federal. Durante a década de 40, participou desses encontros mantendo não só diálogo, como correspondência com alguns dos que viriam a se tornar os mais renomados escritores de nossas Letras. Uma das referências a esses encontros situa-se justamente numa apresentação biográfica de Clarice Lispector: “(Clarice Lispector) com Lúcio Cardoso (...) Otávio de Faria e Adonias Filho, passa a freqüentar o bar Recreio, na Cinelândia, ponto de encontro

de autores como Vinícius de Moraes, *Cornélio Penna*³ e Raquel de Queiroz. (Cadernos: 2004,13). Destaca-se, no caso, a presença dos companheiros com os quais o autor virá a formar “o grupo dos católicos”, com Lúcio Cardoso, Murilo Mendes, Otávio de Faria entre outros. Diga-se de passagem, que essa caracterização incluída em todas as histórias da literatura brasileira, merece discussão, uma vez que, o envolvimento de Cornélio (tanto quanto o de Lúcio e Murilo) com a Igreja Católica é antes o de um pensador torturado pelas dúvidas do que de um crente em paz com os preceitos e dogmas. A religião é para o autor um ponto delicado, um vínculo paradoxal, que precisa ser considerado com cautela.

A presença constante de Cornélio nessas rodas, nas quais obviamente se discutiam os rumos da literatura nacional, não o influenciaram “positivamente”, nem no sentido de convertê-lo⁴, nem no de torná-lo um autêntico exemplar do “espírito de sua época moderna”. Sua postura foi a de manter uma posição sempre distanciada das adesões convencionais a credos e destacada do movimento moderno, pelo qual nutria uma espécie de desconfiança, que, no fim de sua vida, se permitiu declarar:

Mas a gente acha sempre uma explicação para o seu egoísmo, e encontrei para o meu, a de que no Brasil, a arte é, sobretudo um caso pessoal, e nós precisamos primeiro da formação de artistas, mesmo que sejam cegos e surdos em nosso país, tão ruidoso e tão claro, para depois descobrir-se um nexos entre eles e nascer uma vaga e confusa personalidade coletiva, que poderá ser estudada. *Foi compreendendo melhor isso, que outros, mais felizes, começaram do princípio, e foram buscar a nossa infância selvagem, aceitando com alegria o ponto de partida*⁵. Surgem daí as minhas primeiras dúvidas e perplexidades, e parece-me que muitos outros estão no mesmo beco sem saída, e, como eu, não encontram um pouco de verdade, nem uma inteligência diferente e simpática, que nos esclareça, aconselhando-nos outros caminhos, para que, espreitando *o que se passa mais longe, ao lado e para traz, possamos seguir o nosso para frente, teimosamente, sem a inveja e sem curiosidade inútil*⁶. (Penna: 1958,1349).

No trecho retirado de sua polêmica “Declaração de insolvência”⁷ encontram-se reunidas, as principais resistências do autor: a dificuldade de encontrar um ponto de partida que centralizasse sua produção artística e a recusa a inserir-se em

³ Grifo nosso.

⁴ Movimento empreendido pela fé católica, mas mesmo assim, executado de maneira controvérsia, como teremos a oportunidade de demonstrar.

⁵ Grifo nosso.

⁶ Grifo nosso.

⁷ PENNA, Cornélio. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p.1349.

uma tradição coletiva, caracterizada como confusa e vaga. É nítida a referência aos modernistas que, *felizes*, podem evocar uma infância selvagem e encontrar aí a origem de seu movimento, uma filiação garantida, um alento. Mas Cornélio já não pode. Como tentaremos demonstrar, há na obra do autor uma impossibilidade de participar dos apelos específicos de seu tempo seja pela temática desenvolvida, seja pela escolha lingüística empreendida pelo mesmo, aparentemente mais identificada com uma tradição que naquele momento deveria ser abolida.

Como se pode ver, a problemática suscitada pela declaração já esboça a complexidade da figura do escritor e pode até localizar a encruzilhada na qual ele coloca sua escrita, postura que, em parte, explica o esquecimento a que sua obra será relegada.

A inadequação de Cornélio Penna às tendências modernas aponta um problema mal enfrentado pela crítica. A insistência do autor em se colocar “mais longe, ao lado e para traz” para que pudesse atingir o “seu” próprio caminho “para frente” não deixa de indicar uma perspectiva de análise, perspectiva que só viria a confirmar os trâmites de seu processo criativo, mais identificado com a resistência às novidades. Por outro lado, tributário da inversão e ligado indiscutivelmente à transgressão. Mas a adesão a uma suposta atitude corrosiva não se vincula aos procedimentos parodísticos, amplamente alardeados por uma literatura de cunho moderno. O estatuto de sua transgressão o empurra para a solidão dos que tocaram em assuntos difíceis, aqueles não ditos ou só confessados à boca miúda, que mobilizam extensa carga afetiva e nos colocam frente a frente com o desconforto, o mal-estar e a angústia. O mundo perturbador comunicado por Penna encontra nos lugares esquivos e remotos seu cenário mais adequado, onde, cedo ou tarde, o crime será cometido. Nesse sentido, o autor parece descortinar os componentes de uma brasilidade obscura, até então pouco conhecida pelos entusiastas do “matriarcado de Pindorama”. Sua prosa pode ser lida a contrapelo, na contra-mão da força solar evocada pelo modernismo. Talvez, por esta razão, o autor tenha permanecido inassimilável pelo movimento que tratou de mantê-lo afastado como autêntico exemplar de um tempo perdido. Sua figura melancólica, no entanto, parecer reivindicar seu espaço nas letras nacionais, desafiando os parâmetros do cânone vigente tão empenhados em homogeneizar e catalogar as produções artísticas.

1.2.

A construção de uma brasilidade obscura

Os caminhos criativos percorridos por Cornélio Penna parecem afastá-lo completamente das produções nacionais, já que sua prosa não encontra pares entre seus contemporâneos. Mas, ao contrário, os questionamentos suscitados por ela, parecem se dirigir para um ponto distante, arcaico, muito além da luminosidade exigida pelos processos de transformação modernos. Ao evocar uma temporalidade distante, assumindo um papel solitário e destacado, ele se identifica com as lendas antigas, com um tipo de reflexão e realização artística completamente disparatado das exigências de seu tempo. Sua produção artística evoca uma intensa melancolia a permear a maior parte dos desenhos compostos no início de sua carreira de ilustrador e pintor e principalmente relativa a sua obra literária, divulgada a partir da década de 30.

O desenvolvimento de uma temática melancólica na obra do autor, mais do que se configurar como uma alternativa estética, passa a aludir também a uma certa atitude crítica tomada por ele não só dentro do movimento moderno, no qual sempre ocupou posição lateral, mas também a partir das escolhas do autor em relação à sua figura pública, engendrada a partir do desenvolvimento de um personagem, como teremos a oportunidade de mencionar.

A melancolia na obra de Cornélio Penna cumpre, assim, um duplo papel, espalhando-se da atmosfera de seus livros para suas atitudes pessoais, em uma espécie de “encenação pública”, praticada sistematicamente por ele. Sua aproximação à linhagem dos melancólicos vincula-se ao desenvolvimento de uma temática do *mal*, segundo a apreensão do filósofo francês Georges Bataille. A vinculação melancólica de sua obra, parte da detecção de uma espécie de melancolia solar integrada ao polimorfismo inerente suscitado por esse estado. Para entendermos a melancolia como amplo domínio criativo é necessário revistar alguns aspectos sobre sua constituição, ligada a princípio, à teoria do desequilíbrio dos humores e que vai alcançando, através dos tempos, variadíssimas formas de expressão estética.

1.3.

Melancolia: A origem do termo

A origem da palavra melancolia remonta ao quarto século antes de Cristo. Ela é um derivativo do vocábulo *Melankholia* encontrado no grego arcaico e é composta pelos radicais das palavras *melas* que quer dizer negro e *khôle* que significa bile. A palavra surge dentro de um contexto específico para dar conta de uma doença identificada por Hipócrates, o pai da medicina. Hipócrates foi o primeiro a estudar a melancolia como uma patologia proveniente de um desequilíbrio dos humores. Ele acreditava que a “bile negra” seria a fonte única do comportamento melancólico. “Ela pode ser quente ou fria, mas é instável por excelência” (Hersant: 2005,35).

Hipócrates nota que o estado melancólico evoca um polimorfismo estrutural ligado a uma multiplicidade de estados abarcados pelo indivíduo acometido. Essa multiplicidade é o que determina que o melancólico percorra durante a execução das mais simples tarefas, uma gama extensa de sensações e intuições relativas a estados considerados paradoxais.

Ainda no século quarto no livro *Problemata XXX*, extenso trabalho sobre a melancolia, Aristóteles (o autor presumido) retomará o assunto estudado por Hipócrates. O filósofo acredita que o desequilíbrio causado pelo excesso da bile negra é semelhante aos efeitos causados pelo vinho no processo da embriaguez. Nesse processo, ambos os fatores, o vinho e a bile, funcionariam como moduladores de características pessoais e como tais seriam responsáveis por gradações comportamentais diversas. Se a “embriaguez” causada pela bile negra podia ser considerada como perigosa, ela também oferecia ao indivíduo uma espécie de “estalo prodigioso”, componente próprio da criatividade melancólica. É justamente com Aristóteles que surge uma interpretação inovadora do estado melancólico, interpretação essa que, será aproveitada para sua compreensão como um estado criativo, amplamente difundida a partir do século XVII. Com Aristóteles, a melancolia vai aos poucos se revelando como um campo de especulação filosófica e deixa de estar restrita ao domínio médico e exclusivamente fisiológico. Essa desvinculação não ocorre por acaso. Ela é o resultado de uma mudança paradigmática que favoreceu a abordagem da melancolia como um estado comum a vários criadores:

Pour quelle raison tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui, regard la philosophie, la science de l'État, les poesie de les arts, sont – ils manifestement mélancholiques? (Aristote: 2006,34)

De acordo com o trecho acima, algumas conclusões são possíveis. Mais do que um comportamento de exceção, a melancolia condicionaria um estado psíquico comum às pessoas “excepcionais”, isto é, capazes de vivenciar dimensões existencialmente insuspeitadas ou extrair da chamada “vida comum” uma lucidez perturbadora que os “retira” do convívio coletivo.

Para o filósofo grego, a melancolia está associada ao processo imaginativo e é essa competência que diferencia os homens melancólicos dos demais. Ao se dedicar ao estudo do estado melancólico, Aristóteles encontrará a presença de certa mobilidade que seria o elemento diferenciador entre a melancolia e a tristeza. “La tristesse est monotone; la mélancholie, protéiforme” (Hersant: 2005, 12). A melancolia pressupõe, portanto, um movimento de retirada, de saída, que só permite sua compreensão como um estado vibrátil, daí as múltiplas manifestações artísticas abarcadas por ela. Mais do que uma mera patologia, a melancolia seria um “estado anímico” que conjura uma sofisticada acuidade mental – proveniente de uma lucidez extrema – e uma espécie de paralisia física. Essa paralisia, comum aos estados melancólicos, advém quase sempre de uma espécie de torpor, geralmente instaurado a partir de alguma experiência contundente.

A melancolia sendo mais do que um estado anímico evocaria uma zona de instabilidade semântica e, por essa razão, detecta-se a dificuldade de engessá-la em um conceito. O olhar sobre o estado melancólico através dos tempos demonstra que a dificuldade de identificá-la como um estado uniforme se traduz, inclusive, na profusão de metáforas utilizadas para dar conta de seus principais sintomas: doença do corpo e da mente, cansaço de viver, mal de amor, descrença na existência, apatia diante da vida, entre outras. No que diz respeito à variedade de metáforas, percebe-se que todas elas seriam evocativas de um estado fugidio, como se o homem acometido pela melancolia estivesse sempre procurando colocar em palavras, um extremo desconforto existencial. Embora as descrições do estado melancólico variem de acordo com a época a que se referem, pode-se constatar que as descrições relativas a esse estado são unânimes no que se refere

aos elementos que o compõem. A análise mais detalhada desses componentes favorece a conclusão de que o estado melancólico conjuraria elementos aparentemente contraditórios.

De um lado, a instabilidade, elemento herdado de um desajuste do quadro hormonal, de outro, a paralisia, responsável por retirar o melancólico do convívio coletivo. O que poderia apresentar um paradoxo revela, no entanto, a possibilidade de uma conciliação. Essa conciliação, longe de apresentar um paralelismo, revelaria a possibilidade de união em um corpo que, embora “doente”, se apresenta como portador de consciência. Quase vinte séculos depois dessa primeira definição, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, conhecido por encontrar nos gregos as matrizes de várias vertentes do pensamento contemporâneo, refere-se ao período “entre doenças”, como potencializador de uma acuidade mental semelhante àquela identificada por Aristóteles:

No meu tempo de Basileia, toda a minha dieta espiritual, a divisão do dia incluída, era um desperdício sem sentido de forças extraordinárias, sem cuidar de uma provisão para cobrir o consumo, sem mesmo refletir sobre o consumo e compensação. Faltava um sutil “cuidado de si” a *tutela*⁸ de um instinto imperioso, era um nivelar-se a qualquer um, uma “ausência de si”, um esquecimento da distância própria – algo que jamais me perdôo. (...) Foi a *doença*⁹ que me trouxe à razão. (Nietzsche: 1999, 40)

A apropriação nietzscheana parece resguardar os aspectos de força criativa inerente ao estado melancólico, de acordo com a primeira identificação sugerida pelos gregos.

Mas é durante o século XIX, sob o impacto do texto freudiano *Luto e Melancolia*, que o estudo de tal afecção ganhará um rumo insuspeitado sob a apreensão do pai da psicanálise, como teremos a oportunidade de explicitar mais adiante. O olhar freudiano sobre a melancolia, mais do que definir uma nova teoria sobre o assunto será responsável também pela incorporação de tal estado ao discurso psicanalítico. Esse contato influenciará inclusive, a indexação da teoria por tal discurso - a partir e depois de Freud – de modo a estreitar as relações entre o discurso depressivo e o discurso melancólico. Não se pode negar que essa aproximação contribui para uma perda sensível da apreensão daquela potência

⁸ Grifo do autor.

⁹ Grifo do autor.

criativa, relatada pelos gregos. A equivalência entre os discursos seria responsável por um engessamento do segundo discurso que, como temos tentado demonstrar, se apresenta como vibrátil e polimorfo, seguido de uma tentativa deliberada de monopolizá-lo, definindo-o exclusivamente como um sintoma da depressão¹⁰.

Neste sentido, podemos utilizar a frase de Yves Hersant que parece resolver qualquer impasse relativo ao assunto: “La mélancholie c’est elle même qui parle” (Hersant:2005,37). A desvinculação entre o discurso melancólico e o discurso depressivo se dá na medida em que o primeiro deixa de estar ligado a um indivíduo triste ou deprimido e passa a ser associado a um indivíduo criativo. Essa mudança é definitiva no que diz respeito à aceitação da melancolia como um estado de imaginação e reflexão privilegiadas. Ela reatualiza o *insight* grego, retomando um interessante caminho para interpretar o estado melancólico como um extenso domínio criativo, que não deixa de estar presente durante o desenvolvimento cognitivo do homem ocidental.

O dilema psicanalítico estaria circunscrito, portanto, a uma decisão que envolve o controle da “doença” como mecanismo que visa assegurar uma postura ética, mas que tangencia questões relacionadas a uma inquestionável produção estética. Distante do contexto em que nasce, a palavra melancolia passará, no âmbito da modernidade, a designar um variado espectro de sensações cada vez mais distintas. Sendo assim, alguns resquícios da antiga definição se unirão a outros mais atuais. A inserção da obra de Cornélio Penna nesse contexto evoca ainda, uma múltipla entrada, já que em muitos aspectos ela poderia dialogar com o conceito de melancolia que, como veremos, também se modifica muito desde o seu surgimento na Antiguidade Clássica. A obra de Penna, em seu conjunto

¹⁰ O interesse atual pelo tema encontra na diversidade das fontes melancólicas, uma tentativa plausível de desvinculá-las de um viés psicanalítico. Essa desvinculação teria como base uma reflexão *a partir da* melancolia e não mais *sobre* ela. Tal procedimento seria uma alternativa na busca de todas as possibilidades criativas que o estado traz. Mas a reflexão sobre a melancolia traz, hoje, para o debate psicanalítico uma questão que não pode ser ignorada. Uma das mais frequentes dúvidas que acomete os especialistas diz respeito ao fato de se considerarem as questões éticas envolvidas na “permissão” da doença. Ou mais enfaticamente: pode-se permitir que um “doente” seja deixado sem tratamento adequado em nome de um possível conteúdo estético de sua produção? O tema é bastante polêmico e tem dividido os especialistas. Uns acham que esses doentes deveriam ser devidamente medicados e conseqüentemente “controlados”, mas outros acreditam que o uso da medicação tende a inibir o potencial criativo desses indivíduos. Como se pode verificar, o debate colocaria em questão, de que modo uma determinada produção estética revelaria em seu cerne uma atitude ética. Se de fato o enfoque psicanalítico é, em certa medida, um aspecto que deve ser levado em conta para uma melhor compreensão de um estado melancólico, não se deve desconsiderar que tal discurso embora isento de uma caracterização depressiva já é, por si só, verdadeiramente expressivo.

heterogêneo, composto tanto por seus romances quanto por sua produção plástica, poderia ser creditada à energia “criativa” de um temperamento “melancólico”. Desse modo, não só a predileção do autor pelos componentes mais sombrios e controvertidos, que justificariam seu distanciamento dos temas abordados na literatura nacional moderna, mas também a própria construção das personagens que sugerem inúmeras vezes a circunscrição no âmbito desse estado, manifestando, não raro, a paralisia típica que a afecção engendra.

Há ainda um outro aspecto que poderia justificar a adesão do autor à energia melancólica e este aspecto refere-se justamente à criação de um personagem “Cornélio Penna”, atitude intencional e, em certo sentido programada pelo próprio autor, que vai aos poucos se retirando do convívio coletivo e entricheirando-se em sua casa, como a tentar corroborar as especulações que surgem sobre sua pessoa. A associação do autor a uma “atividade melancólica” pode ser sentida em diversos níveis. Ela se expande desde a escolha da temática a ser abordada e vai até a construção intencional de uma postura apartada, cuidadosamente construída pelo autor, sobretudo nos últimos anos de sua vida, quando ele se retira definitivamente do convívio coletivo, como se este último gesto lhe servisse de legenda para a obra. A vinculação melancólica aparece na obra do referido autor ligada a uma expressão mutável, já que abarca diferentes domínios de sua atividade criativa.

Para entendermos como se dará essa associação aos condicionamentos melancólicos, é necessário que se tente seguir uma linha cronológica, que visa investigar os parâmetros que vão se configurando no sentido da identificação de uma espécie de melancolia adaptada aos componentes locais que não deixa de estar ligada às relações encenadas nos espaços familiares com os quais o autor escolhe trabalhar.

1.4.

Uma melancolia solar? O medo e a sintomatologia do impasse

Por que você está com medo? Não sei...-
respondeu em um cochicho, só sei que tenho
medo.

Cornélio Penna¹¹.

Essas visões, essas audições não são um assunto privado, mas formam as figuras de uma história e de uma geografia incessantemente reinventadas. É o delírio que as inventa, como *processo* que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo. São acontecimentos na fronteira da linguagem. Porém quando o delírio recai no estado clínico, as palavras não mais desembocam, já não se ouve nem se vê coisa alguma através delas, exceto uma noite que se perdeu na sua história, suas cores, seus cantos. A literatura é uma saúde.

Gilles Deleuze¹².

Os conteúdos melancólicos na obra de Cornélio Penna dirigem-se para o desenvolvimento de uma espécie de sintomatologia do impasse, presente em suas narrativas e apontam principalmente, para uma maneira específica de abordar os temas que lhes são caros: a afirmação religiosa, o universo feminino, a aproximação problemática com os espaços familiares. Tais temas, trabalhados sob o prisma da indiscernibilidade, surgem sempre como confrontados com sentimentos controvertidos e desestabilizadores. É premente a necessidade do autor de desvelar o que se passa nesses espaços íntimos como a perverter o domínio privado, tornando-o escancaradamente público.

O mal-estar e o medo, bem como os estados suscitados por estes sentimentos convertem-se na prosa corneliana em uma chave interpretativa irrefutável. Trata-se de uma estratégia destinada a romper as comportas do que ficou guardado no passado e, por razões várias, teria permanecido oculto. O que sua obra nos revela é que é preciso revolver o ocorrido, é necessário enfrentar o

¹¹ PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 2001, p. 246.

¹² DELEUZE, Gilles. *Prólogo. Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.9.

medo que o passado gera. Voltar ao passado é, aqui, um encontro que se pretende libertador, salutar, em última análise. Mas, romper com o passado não é tão simples assim. De fato, não se trata de jogá-lo para um lugar distanciado, e dessa forma, “curar-se”. Ao contrário, é preciso conservar ainda alguma lembrança assombrada, retomar o contato com as ruínas, pois é com elas que se construirá laboriosamente o presente.

Cornélio parece dessa forma, tentar recompor incessantemente uma espécie de percurso fantasmagórico do qual não só sua obra ficcional, mas também sua produção plástica seriam tributárias. Suas lembranças perfazem um trajeto assombrado e é dessa matéria que se constitui seu imaginário criativo.

A construção de tal imaginário na referida obra liga-se aos conteúdos que poderiam estar relacionados ao período que compreende a infância, os instintos que se costumam chamar de primitivos, as imagens arcaicas. Vinculando-se a este período específico da vida do autor, tais lembranças evocariam sentidos e vivências familiares, resíduos de experiências remotas, restos e herança memorialística que lhe chegam através de fontes diversas. Tais narrativas apresentam-se como histórias do passado de suas famílias materna e paterna, as quais o autor credita enorme interesse durante o período de sua formação. Associados a inegável curiosidade, precocemente demonstrada, surgem também relatos que lhe impressionam particularmente, como as histórias assustadoras que contavam as escravas, as lendas fantásticas e irrealis, comuns nas cidades pequenas, interioranas. São estas histórias que mobilizariam suas “primeiras fobias existenciais”, que lhe servirão, mais tarde, para a potencialização do clima opressivo, espectral, presente em suas narrativas. Nelas, a noite, a escuridão, a morte e os estados associados a estes domínios serão intensamente retratados.

De algum modo, as temáticas desenvolvidas por Cornélio, - e aí incluem-se, os quadros e as ilustrações, aos quais se dedicou antes de começar a escrever - tramitam nesse domínio noturno, onde a luz penetra com pouca facilidade, onde não é possível discernir bem o que aconteceu. Ela reatualiza a premissa de que a arte foi, desde sempre, uma maneira de se aproximar do assombro, daquilo que não se pode ver claramente. Cornélio coloca-se dessa forma, lado a lado, dos que fizeram do assombro, e de suas incontáveis afecções, um mote para a criação de suas obras. De Shakespeare a Edgar Alan Poe não nos faltariam exemplos. O historiador da Escola dos Anais, Jean Delumeau encontrou nas tragédias

shakespeareanas, inúmeras referências aos estados noturnos, e por extensão ao assombro:

A obra de Shakespeare tem pelo menos 25% de ações noturnas em suas tragédias. Macbeth evoca “a mão sangrenta e invisível da noite”. “O olho da noite é negro como uma órbita vazia”(Rei Lear). “Sob sua influência os cemitérios bocejam e o inferno exala suas pestilências” (Hamlet). “A noite é o arauto da morte” (Julio César). (Delumeau: 2004,2).

No âmbito da literatura nacional, o clima noturno remonta aos poetas simbolistas, exímios na arte de extrair do assombro as metáforas para seus dilemas existenciais. Na prosa brasileira, alguns autores levaram esta temática às últimas conseqüências de sondagem psicológica, produzindo assim, o tecido sombrio de suas obras. Dentre os que elegeram esta temática, destacam-se as presenças de Lúcio Cardoso, Otávio de Faria, entre outros, responsáveis pela afirmação da vertente mais introspectiva do romance brasileiro. Não só pela semelhança da temática, mas principalmente pelo desenvolvimento de uma atmosfera mística muito peculiar, tais autores representaram a parte menos radiante da geração de 30, agrupados, como já mencionado, sob a designação de romancistas católicos. Esta designação, no entanto, não se presta ao esclarecimento dos propósitos a que serviu a crença na doutrina católica, convertida aqui, em matéria de investigação artística. A manifestação dos mistérios católicos nas obras dos autores mencionados estaria vinculada à relação tortuosa travada com as instâncias de poder controlador e, neste sentido, revelaria os desenganos referentes não só à afirmação da fé, mas também às maneiras de ressemantizar o contato com o sagrado. Em parte, esta aproximação alternativa com a religião seria proveniente do desgaste da fé do indivíduo que deseja desesperadamente crer. Este desgaste indicaria ainda, a complexidade da experiência individual como uma etapa intransponível da experiência religiosa. Daí a semelhança entre os autores que, no Brasil, foram caracterizados como “católicos”. Sobre tais semelhanças Nelly Novaes Coelho, aponta:

E aí temos um dos elementos decisivos no novo enfoque de valores que Lúcio Cardoso realiza em seus romances: as desgastadas tradições, sobre as quais o homem contemporâneo está instalado. Na focalização deste desgaste, o “espaço” escolhido pelo romancista tem um papel importantíssimo na atmosfera dos dramas que ali se desenrolam. Um “espaço” que também é um elemento vital nos

romances de outro romancista mineiro, Cornélio Penna, talento de ficcionista alimentado também pelo assombrado misticismo da mesma região mineira que está presente em Lúcio Cardoso. A província mineira, nos elementos constitutivos elegidos por Cornélio, desde *Fronteira* (1935) (e que aprisionam suas estranhas e místicas personagens...), é o “espaço” que sufoca as de Lúcio: o mesmo ambiente provinciano, corroído pelo tempo, cidades amortecidas pela rotina esterilizadora, casarões antigos, objetos velhos, degraus empoeirados; e envolvendo tudo, a pesada e sufocante atmosfera da estagnação e ruína que o dia-a-dia rotineiro faz descer sobre as personagens, como um opaco manto cinza. (Coelho: 2003,780).

Em Cornélio, interessa-nos identificar os pontos de ligação entre a vivência religiosa e os assombros provocados pelas oscilações da fé. Pois é neste embate que se teatralizam as relações humanas, tendo como pano de fundo o inexorável desgaste causado pelo tempo, como se vê não só em *Fronteira*, seu romance de estréia, como também nos demais.

A trajetória artística de Penna não deixou, desta forma, de dar um tratamento muito particular à elaboração - que repercute evidentemente em sua obra -, seja das temáticas de cunho bíblico, seja dos estados sugeridos pelo medo. Este tratamento estende-se dos questionamentos de ordem religiosa aos dilemas referentes às exigências políticas de seu tempo. Se sua luta contra o amortecimento da fé se manifesta através da ressemantização dos dogmas católicos, sua falta de engajamento no modernismo ou em qualquer outra corrente estética, coloca-o no lugar do criticamente inassimilável.

Cornélio seria, ao longo da vida, refratário a qualquer engajamento, seja religioso, político ou estético. A acuidade da análise das circunstâncias, sempre presente em sua obra, pode ser entendida, talvez, como um tipo peculiar, particularíssimo, de lucidez que o impede de aderir à credos, partidos ou movimentos. No que diz respeito à assimilação do catolicismo não poderia ser diferente. Para uma melhor compreensão de como se manifesta a religiosidade do autor é preciso recorrer a alguns episódios que explicitam melhor a relação particular, “individualizada” que alguns indivíduos estabelecem com os dogmas católicos.

1.5.

Melancolia e *Ascedia*: da afecção patológica à “doença” espiritual

O rótulo de escritor católico dado ao autor, em uma tentativa de impor-lhe uma lenda crítica deve ser considerado mais de perto se quisermos observar como a religiosidade se apresenta em sua obra. Pelas pistas que o autor deixa escapar, seja nas obras ou mesmo em cartas e declarações dirigidas a seus pares (isto é, aos autores também classificados por esse rótulo) esta atribuída “escolha” religiosa vai se estabelecendo de maneira cada vez mais vaga e hesitante. Também neste aspecto, a “adesão” do autor a uma doutrina é sempre problematizada, como se ele mesmo escorregasse, recusando-se a compactuar com qualquer forma mais elaborada de vinculação coletiva.

A insegurança do autor em abordar estes temas, deve-se em parte a um conflito entre a religiosidade recebida como herança das tradicionais famílias mineiras e o questionamento dos dogmas católicos com os quais o autor parece sempre confrontar-se. O tratamento artístico (e romanesco) dos assuntos religiosos se coloca como mais um dos pontos nos quais a familiaridade se torna estranhamento, prolongando dessa maneira um mal-estar sempre ligado às coisas de família. Dessa relação culpada com a instância familiar surge um constante clima de angústia. A referência familiar envolvendo crença, valores e afetos tem a função ambígua de acolher o indivíduo, oferecendo-lhe modos de identificação, e ao mesmo tempo, meios de sufocá-lo com um incômodo controle. Se a religião é, nestes casos, um dos pontos mais importantes de congregação do clã, é evidente que se dirijam para ela os questionamentos mais contundentes, já que, de algum modo, em especial na obra de Penna, *a religião é a família*.

A religião será, então, uma questão delicada e complexa através da qual ele se permite demonstrar, ainda que clandestinamente, todo o seu desconforto em relação à moral e às práticas do dogma que, de alguma maneira, é o caracteriza a religião como instância coletiva. Esse desconforto corrobora a postura solitária do autor em sua desconfiança em comungar com os preceitos coletivos.

O mal-estar inseparável do tratamento da religião permeia toda a obra do autor. É essa matéria, intensamente impregnada pela dúvida, que irá aparecer em sua obra plástica e, posteriormente, em seus romances. Todos eles encenam de alguma forma os aspectos conturbados de afirmação da fé. Neles, é possível sentir

direta e intensamente, o atrito entre o dogma e a dúvida. Desse atrito advirá, não raro, a violência. Da violência avultará o crime. Todos os romances de Penna tramitam na esfera do crime, da transgressão propriamente dita, ainda que esta transgressão se manifeste de maneira contida, e permaneça quase sempre imperceptível como convém ao segredo familiar.

Em seu segundo romance, *Dois romances de Nico Horta*, encontra-se uma pista do vulto que a religião parece ter em sua obra. Em determinado momento, lemos a seguinte sentença: “(é um drama ignorado, depressa esquecido o da meninice sem Deus). (Penna: 1958,135)”. Colocado entre parênteses, o trecho não deixa de demonstrar a dualidade expressa na sentença. As expressões - *A meninice sem Deus, um drama ignorado, depressa esquecido* – aparecem como um detalhe. No entanto, essa lembrança persiste, como uma ameaça fantasmagórica que não pode ser apagada e cujo esquecimento deverá permanecer ignorado.

A desconfiança diante da religião recebida parece perdurar para além dos ensinamentos manifestos nos códigos rígidos, introjetados em uma infância permeada pela austeridade.

É essa relação que permanece mal resolvida na infância, que aparecerá mais tarde, quando Penna, já devidamente consagrado como escritor católico é convidado por Alceu Amoroso Lima para escrever um artigo na revista *A Ordem*, no qual deveria dar um testemunho sobre o ponto de vista católico na arte. Penna recusará o convite recebido, explicitando porque não poderá fazer um artigo no qual deverá defender, sem reservas, as relações entre a arte e a religião:

Meu bom amigo,

Sei que tenho sido grosseiro não agradecendo a distinção que me fez, mas atravesso uma grande coisa, grande para mim. Tentando aproximar-me de vocês, fi-lo por me sentir triste e só; por ahi (sic) você vê com que desorientação recebi o convite, que recuso para fazer uma conferência sobre o ponto de vista catholico (sic) em arte. *Esse ponto de vista catholico* é, para mim, todo um pequeno drama miserável e instintivo sem (?) menor vislumbre intellectual (sic), e vejo com medo que tenho que resolvê-lo muito só e muito triste, porque as soluções com as quais tenho deparado são demasiado grandiosas para o seu amigo fervoroso e muito muito (?) querido.

Cornélio Penna¹³.

¹³ Acervo do Arquivo Tristão de Athayde. Respeitada a grafia do manuscrito.

Cornélio parece duvidar das virtudes agregadoras e apaziguadoras de uma filiação religiosa. Sua atitude parece bastante cautelosa, encaminhando-se para as oscilações e incertezas engendradas pela fé. Desse modo, mostra-se mais interessado em comunicar os aspectos solitários e exclusivos que o processo religioso, entendido como hesitante e dinâmico, tende a sugerir.

De algum modo, esse tipo de postura em relação à afirmação religiosa remonta aos primeiros mártires católicos que, para apreender melhor o sentido da crença, afastavam-se de suas comunidades buscando na solidão, a possibilidade de perscrutar as dimensões insondáveis da fé. A atitude de isolar-se era acima de tudo, reveladora. A liberdade experimentada por esses mártires aproximava-se de uma espécie de transgressão, justificada a partir de seu prévio afastamento dos demais praticantes.

A possibilidade de adquirir um intenso aprendizado estava prevista já nestes remotos retiros medievais. Voltando a este contexto, verifica-se a popularização dos relatos que dão conta de elevado aprendizado espiritual relativo às atividades intelectual e teológica, como se pode observar na história da vida de alguns dos principais mártires católicos¹⁴. O retiro configurava-se também num momento preciso, no qual se testava através dos limites físicos, os limites de ordem espiritual. Da paralisia exigida nas práticas reflexivas surge a idéia da *ascedia*¹⁵.

¹⁴ Os santos eram, para uma imagética católica, exemplos desse retiro anacorético. Os martírios aos quais eram submetidos, muitas vezes determinavam a finalização dos processos que começavam a partir do retiro espiritual.

¹⁵ A palavra *ascedia* deriva do grego *akêdia*, e significa, literalmente, negligência, indiferença ou pesar. Em um primeiro momento, a palavra encontra nessas definições um sentido bastante eficaz. Mas, em um momento posterior, observa-se que ela tem seu sentido completamente transformado. Ainda dentro de um contexto renascentista, a apropriação da palavra pelo cânone católico passa a designar um dos sete pecados capitais. A melancolia passa, então, a ser uma das faces da *ascedia*. Palavra que, agora, relaciona-se ao sexto pecado capital. A *preguiça*, entendida a partir de então como pecado capital, era extremamente perigosa para a Igreja Católica. O estado de torpor contemplativo caracterizado por ela era um dos fatores identificados pelos padres do período como um entrave à plena aceitação dos dogmas católicos. Segundo eles, quanto mais os indivíduos se abandonassem aos questionamentos da alma, mais a Igreja estaria ameaçada e colocados em cheque os seus preceitos. A preguiça, assim como os outros pecados capitais (ira, gula, avareza, vaidade, cobiça e lascívia), era veementemente combatida a partir de um incentivo maciço ao trabalho e ao cumprimento efetivo dos compromissos religiosos. A ameaça causada pela preguiça era, no entanto, um pouco mais perigosa do que as sugeridas pelos demais pecados, uma vez que sob a aparentemente inofensiva face do preguiçoso escondida-se a subversiva promessa do questionamento. É por essa razão que, na literatura do período permanece como no processo de *anacorese*, uma tentativa de se vincular a preguiça a um contato demoníaco. “O demônio da *ascedia* era também chamado de demônio do meio-dia” PRIGENT, Hélène. *Meélancolie. Les Métamorphoses de la dépression*. Paris:Gallimard, 2006, p.31. Seguindo uma antiga tradição, presente principalmente nos países ibéricos e latinos, durante o período do meio-dia quando o sol

A inserção da melancolia em um contexto religioso a partir desse momento, se dava sempre no sentido de ressaltar os elementos negativos ou até mesmo nocivos da mesma. Isso se concretiza na medida em que o estado melancólico passa a ser combatido como desafio ao pleno cumprimento dos preceitos cristãos.

Durante a Renascença aparece na Itália uma interpretação particular sobre o que teria sido para os gregos o estado melancólico. Sob a influência de um retorno ao neoplatonismo, surge na cidade italiana de Florença uma corrente de pensamento fortemente influenciada pelo que os italianos chamavam *Melacholia Generosa*. Segundo os pensadores da época esta melancolia “nobre” seria a encarnação de um ideal de dignidade do homem, segundo a expressão de Mirandole (Prigent: 2006, 23). Mas, mais do que isso, essa dignidade remeteria a um retorno e uma assimilação do que Aristóteles tinha chamado “estado de exceção”. Os italianos atualizaram esse estado de exceção, mas, para eles, o mesmo estaria intimamente relacionado ao “furor divino” platônico. Neste contexto, a palavra melancolia perde de novo seu sentido negativo, patológico, para adquirir a conotação de imaginação inspirada. O homem excepcional seria tocado por uma inspiração divina, daí advindo a sua realização artística. É a partir desse momento, que surge a noção moderna de gênio. Nela, congregam-se as idéias de inspiração divina e imaginação. Dentro dessa visão, o gênio revelaria uma atualização positiva da melancolia e num sentido mais abrangente, uma possibilidade anti-hierárquica de incorporação da divindade, uma vez que estar embuído de um gênio era, antes de tudo, estar em presença de Deus. Mas aqui, o processo de incorporação da melancolia revelava que nem sempre essa atualização se estabelecia de uma forma tranqüila. No conturbado contexto religioso italiano pré-renascentista era comum a prática da *anacorese*. Tal procedimento, muito difundido não só entre os monges, mas também utilizado

atingiria o seu apogeu, era preciso resguardar-se da ação maléfica do demônio. Neste momento, no qual o calor seria mais intenso, os indivíduos estariam “amolecidos” e por isso mais suscetíveis aos questionamentos mais contundentes sobre a existência, a vida em comunidade e a implementação dos dogmas religiosos. Por essa razão, instituiu-se nesses países a “hora da sesta”. O incentivo ao descanso resguardava os interesses dos poderes locais geralmente representados pela Igreja Católica. A instituição da “sesta” era, portanto, uma estratégia da empresa religiosa que detinha, neste momento, uma grande influência sobre o cotidiano individual das pequenas cidades européias. Era natural que o rigor religioso se manifestasse também sobre a irrupção dos casos melancólicos já que essas ocorrências operavam diretamente na discussão e na manutenção do poder da própria Igreja, no que dizia respeito não só à implementação da lei católica, mas também à perpetuação dos preceitos disseminados por tal instância.

pelos indivíduos comuns consistia em retirar-se de uma sociedade que era considerada agônica e corrompida. O retiro em locais isolados era uma maneira de estar a sós consigo, longe das ilusões cotidianas das pequenas cidades. Uma vez afastado, no entanto, era comum que os misantropos sofressem a tentação de demônios ou de seres que teimavam em assombrá-los. A presença dos demônios é atestada em muitos relatos de vida de santos, como é o caso de Sto. Antônio, São Francisco e Jesus Cristo. De algum modo, a visita desses seres fantásticos era uma maneira de relatar metaforicamente a recorrência de certos pensamentos considerados heréticos por colocarem permanentemente em dúvida, a afirmação da fé. Essas visitas perturbadoras, constantemente mencionadas eram apenas uma das etapas decisivas do processo de *anacorese*. Nelas, era possível estabelecer um contato mais direto com aspectos imprevistos em uma assimilação religiosa apaziguada. O processo de anacorese suscitava o contato com elementos imprevistos, que não deixavam de ser pertinentes ao processo de afirmação da religiosidade por vias alternativas.

A melancolia sob a face da ascedia passa a aludir à queda, um dos movimentos principais nos quais se basearia a mística católica. Dentro de um panorama cristão, a queda estaria associada não só ao pecado, como também evocaria o momento crucial no qual Adão sucumbe à tentação. Hildegard de von Bingen, religiosa que viveu durante a Idade Média, encontra nesse episódio um forte apelo melancólico:

Au moment ou Adam a desobéi à l'ordre divin, à cet instant même, la mélancholie c'est coagulée dans son sang, de même que la clarté s'abolit, quand la lumière s'éteint tandis que l'étaupe encore chaude produit une fumée malodorante (...) Em effet, lors de la chute d'Adam, le diable a insufflé em lue la melancolie que rend l'homme tied est incredule (Prigent:2006,37)¹⁶.

Dentro de uma imagética cristã, o primeiro homem, criado à imagem e semelhança de Deus, é também o primeiro a ter contato com a melancolia. O embate travado nesse episódio além de apresentar um desafio a ordem e a hierarquia divina evoca um movimento de retirada, próprio do estado melancólico. Se tal encontro representa uma queda, ligada, como se sabe, ao pecado original, ele também indica o impulso da conquista de um novo estágio de

¹⁶ Nesta citação e nas seguintes, manteve-se a forma antiga, conforme a fonte pesquisada.

consciência. Expulso do paraíso, Adão terá de viver de acordo com um novo estatuto. Embora decaído, ele conquistará a partir desse momento, a responsabilidade sobre sua existência. Não viverá mais sob a tutela de Deus, mas terá que buscar sua subsistência. Trata-se, portanto, de um movimento em parte, libertador. Correspondendo a uma tomada de consciência, a queda passa a ser associada ao temperamento melancólico. O episódio encontrado no livro do Gênesis, inclui ainda, o momento da ira divina contra a sua mais perfeita criatura pois esta teria sido concebida à imagem e semelhança de Deus. Nessa passagem, expõe-se o violento castigo que se abaterá sobre o primeiro dos homens pela ousadia de ter desobedecido aos conselhos divinos¹⁷.

Acompanhando esse panorama, conclui-se que a melancolia além de se caracterizar como um estado polimorfo, adquire através dos tempos conotações e valores diversos. Ela se converte em *melancolia generosa* no período do Renascimento tardio, depois de se ter caracterizado como produto da queda do paraíso. A melancolia disfarça sua potência subversiva sob a designação da *ascedia*. Ela varia de inspiração, gênio, furor criativo a estado maldito, em um período relativamente curto de tempo.

É preciso mencionar que lado a lado com esta via mais institucionalizada e proveniente de uma sistematização greco-romana sobre o assunto, surge uma outra via relativa à teoria astrológica, segundo a qual o comportamento melancólico estaria intimamente relacionado às influências do planeta Saturno. A natureza saturniana era por definição reflexiva, sombria, contemplativa, fria e triste. Essa interpretação revela uma aproximação com as teorias desenvolvidas ainda no século IV a.C., pelos primeiros astrólogos árabes, estes, os primeiros a estabelecer a filiação do estado melancólico ao planeta Saturno. A corrente astrológica, apesar de evidentemente diletante e pagã, teve enorme influência durante todo o período renascentista e a Idade Média. Tanto que a difusão dos

¹⁷ “E ao homem disse: Porquanto deste ouvidos à voz de tua mulher, e comeste da árvore de que te ordenei dizendo: Não comerás dela; maldita é a terra por tua causa; em fadiga comerás dela todos os dias da tua vida.

Ela te produzirá espinhos e abrolhos; comerás das ervas do campo.

Do suor do teu rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, porque dela foste tomado; porquanto és pó e ao pó tornarás. (...) O Senhor Deus, pois, o lançou fora do jardim do Éden para lavrar a terra de que fora tomado”. *Gênesis*, versículos 17, 18, 19,23:1995.

sistemas dos quatro temperamentos através dos compêndios de medicina do fim da Idade Média sofreu a influência das teorias astrológicas árabes. Em tais compêndios era possível encontrar relatos que relacionavam os humores aos comportamentos observáveis nas diferentes idades e também aos elementos da natureza. Ou ainda, uma relação entre tais elementos e os resíduos fisiológicos que compunham o corpo humano:

Il y a l'homme quatre humeurs, qui imitent les quatre éléments: elles s'accroissent em des saisons diverses, elles règnent sur des ages différents. Le sang imite l' air, s'accroît au printemps, règne sur l'enfance. La bile imite le feu, s'accroît été, règne sur l' adolescence. La mélancolie imite la terre, s'accroît en automne, règne sur l'âge mûr. Le fleugme imite l'eau, s'accroît en hiver, règne sur la vieillesse. Quand ces humeurs ne sortent ni pas excès ni par défaut de la juste mesure, l'homme est en pleine vigueur (Prigent: 2006,42).

Segundo a definição da teoria dos humores, a idade madura é a idade melancólica por excelência. De fato, já em Aristóteles a idéia da melancolia ligada a um estado de maturação é bastante recorrente. O melancólico é aquele que por definição, é capaz de apresentar julgamentos equilibrados. A avaliação é justa na medida em que o indivíduo movido pela melancolia pode lançar mão de um fator fundamental num diagnóstico reflexivo: o tempo. A natureza reflexiva age dentro de uma temporalidade bem construída. Valores, escolhas, idéias são estatutos apreendidos na temporalidade. Tudo é pensado, refletido, maturado. Não é por acaso que ainda na Grécia antiga, o estado melancólico também estava relacionado a Cronos, o Deus do tempo. Cronos é Saturno na tradição romana, e para os árabes, os melancólicos são os filhos de Saturno. Do ponto de vista astronômico, Saturno é um planeta distante do sol, cujo movimento de rotação é lento. Sua posição distanciada faz com que ele seja mal iluminado, frio. Os antigos astrólogos relacionavam sua lentidão às características pessoais dos filhos de Saturno. Indolência, desgosto de viver, apatia: esses são os principais atributos do saturniano. Segundo os compêndios da Idade Média, responsáveis pela popularização de tal personalidade, o melancólico era antes de tudo um solitário:

Le melancolique est froid et séc, comme la terre, et toujours a le coeur amer. Demeure pâle et maigre et paraît anéanti, et il est tenace, cupide e avare: et il vit em la plainte, peine, douleur et deuil, et à son infirmité il n'y a pas de remède: il est solitaire et semble um homme monastique, sans amitié et possède une disposition d'esprit imaginative. (Prigent:2006,38)

A solidão atribuída aos filhos de Saturno¹⁸ adviria principalmente da sensação de deslocamento experimentada pelo homem melancólico através dos tempos. Este sempre é caracterizado como um diletante, um não assimilado, alguém que não encontra no mundo uma maneira concreta de expressão. Daí a mobilidade atribuída à expressão melancólica. Ela se fragmenta em diversificados canais de expressão. Esse diletantismo é uma característica que irá anunciar mais uma das referências relativas ao melancólico.

As escolhas de Cornélio Penna associam-no ao tipo melancólico manifesto não apenas na oscilação entre produção plástica e realização literária, mas principalmente na maneira pela qual ele prioriza o trabalho com as ruínas e os objetos provenientes de sua coleção familiar e particular, definindo, assim, os rumos de sua expressão criativa. É melancolicamente portanto, que Cornélio trabalhará o espólio recebido da família. Ao manejar as ruínas recebidas de uma outra época, ele imprimirá sua marca peculiar sobre o período de sua produção criativa. Por causa desse trabalho ao mesmo tempo meticuloso e solitário, afasta-se completamente dos demais autores de sua época. Tal posição destacada, resguardada e defendida até seus últimos dias, pode ser observada não só através de sua reserva em relação à filiação ao Modernismo mas, acima de tudo, através de uma postura retirada mantida em relação à sua vida pessoal. Segundo uma visão predominante no passado, o melancólico se apresenta socialmente como um maldito. Os filhos de Saturno serão os que se colocam à margem da sociedade, voluntária ou involuntariamente. Sob a dupla tutela de Saturno e de Satanás, o

¹⁸ Do ponto de vista astrológico, há ainda uma menção que prediz que a influência do planeta Saturno é quase sempre nefasta. Os astrólogos árabes falavam em uma fatalidade referente aos homens que nasciam sob a conjunção de Saturno. Ao mesmo tempo em que atribuíam ao planeta características como a durabilidade e mencionavam a influência dele na agricultura: “Il est méchant, masculin, durant le jour froid et sec, melancholique (...) il préside aux choses durables et permanentes comme la terre, les travaux des champs (...) il a pouvoir sur les serviteurs des rois, les pieux parmi les faibles, les esclaves, les tourmentés, les hommes de basse naissance, les gens graves, les morts, les magiciens, les démons, les diables et les individus de mauvaise réputation – cela, lorsque sa condition est bonne. Mais lorsqu’ elle est mauvaise, il a pouvoir sur la heine, l’obstination, l’iquiétude, le chagrin, (...) le soupçon entre les hommes; (...) l’avarice envers soi-même et les autres, (...) les métiers vulgaires comme ceux de tanneur, (...) de fossoyeur, de vendeur de ferronnerie, d’objets en plomb et en os”. PRIGENT, Hélène. *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*. Paris: Gallimard, 2006, p.41. A agricultura é uma atividade que depende essencialmente do tempo. É ele que modula os períodos de plantio e colheita, por isso, a associação é perfeitamente pertinente.

indivíduo saturniano se define como alguém que deve ser evitado seja pela agudeza de seu raciocínio, seja pelos sortilégios que sua presença engendra¹⁹.

Conviveriam no indivíduo melancólico duas personalidades bem distintas caracterizadas por estados diferentes. De um lado, a calma propiciada pelo intenso trabalho reflexivo e representada pela aparente apatia própria do estado contemplativo. De outro, uma explosão que torna aparente um temperamento agressivo e descontrolado. Mas, a ambivalência do temperamento saturniano parece acomodar equilibradamente as duas facetas²⁰. Esta atitude atormentada, oscilante e angustiada que pode chegar ao desregramento, as vias do informe, permanece sendo relevante já a partir do século XVI. É a partir desse momento que ela passa a ser encarada como uma desordem espiritual, mas nem por isso menos favorável para o afloramento dos dotes cognitivos. Em alguns escritores do período ela se torna um elemento definitivo. O escritor Ítalo Calvino detecta esta afecção no Hamlet de Shakespeare e acredita que essa matriz melancólica também esteja presente “escondida” em outros personagens do bardo:

Melancolia e humor mesclados e inseparáveis são a tônica do Príncipe da Dinamarca, que aprendemos a reconhecer em todos ou quase todos os dramas shakespearianos, nos lábios dos numerosos avatares do personagem Hamlet. Um deles, Jacques, em *As you like it* (iv,1), assim define a melancolia: *mas é uma melancolia muito particular, composta de vários elementos simples, extraída de vários objetos, e de fato as inúmeras lembranças de minha viagem, com frequência ruminadas envolvem-me numa tristeza resumada de graça.*(Calvino: 2004,32).

¹⁹ Há ainda uma referência importante se se quer compreender a melancolia como um estado vinculado aos indivíduos malditos. Ela revela que, desde a Antiguidade tardia ocorriam relatos que mencionavam as transformações de tais homens em seres irascíveis, cuja fisionomia contrita e raivosa podia ser aproximada de feras como por exemplo, os lobos. De acordo com tais relatos esse tipo de monstruosidade poderia ser causada pelo excesso de bile negra. Nas *Metamorfoses* de Ovídio encontramos uma referência que diz que Cronos a quem se atribui o poder de devorar seus filhos assume de tempos em tempos, uma aparência monstruosa: “Ses vêtements se muent em poils, em pattes de ses brás; ils devient loup, mais il garde encore les vestiges de la forme première: même couleur grisâtre du poil, même furie sur ses traits, mêmes yeux, il reste l’image vivante de la ferocité”. Idem, p.65. A transformação do homem em uma criatura animalesca pode ser interpretada como uma tentativa de liberação das características mais primitivas em tais homens do pensamento. A ferocidade dos animais seria utilizada por eles como um mecanismo de extravasamento de uma emoção contida, evidenciada mediante um estímulo definido.

²⁰ Esse argumento está na base da descrição dos transtornos bi-polares. Segundo uma terminologia psiquiátrica, os pacientes que sofrem desse tipo de distúrbio são comumente conhecidos pela sigla PMD, que se refere a psicose maníaco-depressiva. E parece estar em consonância com esse tipo de definição melancólica. De acordo com os tratados psiquiátricos, o indivíduo que tem esse diagnóstico caracteriza-se pela intensa oscilação dos humores, e pode percorrer uma escala comportamental que vai da euforia mais intensa à depressão mais profunda.

Contrariando as expectativas dos críticos que buscaram acomodá-lo sob o rótulo de escritor católico, Cornélio vai justamente aderir a esses aspectos considerados menos acessíveis seja da imagética cristã, nos quais a presença iminente do pecado equaliza as ações dos homens, seja da vinculação pagã, cuja aferição astrológica aproxima os melancólicos dos filhos de Saturno. Mas recorrendo a este conturbado imaginário, o autor se distanciaria um pouco da atitude do melancólico medieval, já que, através da caracterização angustiada de seus personagens Cornélio prefere cair em tentação, perpetrar o crime, usando o isolamento melancólico como ruptura com a opressão disseminada nos ambientes de seus romances. Sendo assim, os próprios romances se configuram como “quedas” confessadas, e em última instância, como denúncia da constante presença do controle social. É a presença ou a iminência do crime que empurra o pensamento crítico para a reflexão sobre as leis e suplícios que dominam os contextos de controle sobre os quais Cornélio escolhe se debruçar. Nesse sentido, é preciso destacar que todos os romances cornelianos tramitam sob a esfera do crime. Este, é uma ameaça em todas as suas tramas. Em *Fronteira*, a violência criminosa configura-se não só na encenação debochada do percurso religioso de Maria Santa, mas também na suposta prática de necrofilia; em *Nico Horta* encontramos o suicídio, em *Repouso*, o assassinato e, em *A menina morta*, o infanticídio. A escolha do crime como eixo central sob o qual se constroem suas narrativas dá a ver o cenário que predispõe, que quase condiciona as personagens para tal ação, enquanto um destino de que não se pode fugir.

Lado a lado com a possibilidade iminente da transgressão subsiste uma espécie de convite à reflexão e ao aprendizado, observável nos contextos extremamente opressivos e intensamente vigiados. Nesses contextos, lucidez e criminalidade convivem como domínios aproximáveis.

Também nesse sentido, poderíamos identificar o autor como um católico atormentado, hesitante no que diz respeito à afirmação ilimitada dos preceitos religiosos que suas personagens ensaiam o tempo todo burlar, no ambiente do interior do Brasil, extremamente marcado pela presença da Igreja oitocentista.

Para continuarmos aproximando as temáticas cornelianas ao traço melancólico é necessário recorrer a uma transição importante relativa à vinculação da melancolia ao desenvolvimento de uma *interioridade*.

A partir do século XVI há uma nova mudança sobre a interpretação da melancolia como um quadro patológico. Para isso, concorre um grande número de publicações em diferentes pontos do continente europeu. Nessas novas publicações, o estado melancólico é novamente associado a uma inteligência destacada e a uma maneira peculiar de interagir com a realidade.

1.6.

A melancolia e o descobrimento de uma interioridade perturbada

Em 1580, com a publicação dos *Ensaio*s de Montaigne surge uma nova abordagem do criador melancólico. É nesse texto que o autor prefere se autointitular “um pensador retirado” ao invés de apontar a melancolia como geradora de um estado criativo.

Montaigne irá definir a imaginação como uma instância proveniente de uma separação entre o corpo e a alma. Segundo ele, esse isolamento permitiria um mergulho nos caminhos escarpados da criação. É nesse movimento que “l’âme se retire pour se maintenir elle même dans une serenité éternelle”. (Montaigne: 1999,76).

A idéia de “retiro” desde a Antiguidade associada ao estado melancólico, passa a designar a existência de uma interioridade. Essa interioridade resultante da desvinculação entre o corpo e a alma é um elemento fundamental para o novo estatuto que a melancolia passa a apresentar²¹. A ideologia iluminista implementa-se através de um movimento de substituição empreendido em nome da necessidade de rompimento com valores afirmados na obscuridade. Ela se estabelece através da ratificação de uma nova etapa do desenvolvimento humano pautado pela clareza, pela certeza e principalmente, pela objetividade. Os vapores da bile negra, cujos efeitos eram para os antigos gregos responsáveis pela acuidade mental, passam a partir desse momento, a estar associados à falta de Razão e por extensão à loucura. A separação entre a melancolia e a imaginação, agora associada à Razão será uma tendência consolidada no século XVIII. Esse,

²¹ Segundo essa nova abordagem, o movimento de criação não se realiza mais de fora para de dentro, isto é, seguindo uma orientação divina. O processo criativo “brota” de dentro para fora, ressaltando a subjetividade como cerne do pensamento. Paralela a esta idéia, o processo imaginativo passa a estar estreitamente vinculado à racionalidade. Mestre absoluta do período iluminista, a Razão será definida como principal diretriz do pensamento durante o século XVIII. Esse movimento acaba por substituir a melancolia, que passa a ser entendida como uma matriz sensorial duvidosa.

entre outros fatos, contribuirá para uma marginalização da melancolia que passa a partir desse momento, a estar ligada a desrazão e por isso, encarada novamente como uma doença. Mas, se por um lado, a melancolia se distancia pouco a pouco da imaginação, essa separação traz um elemento importante que precisa ser destacado.

A propagação da idéias iluministas promove uma mudança paradigmática no que diz respeito ao processo criativo. Esse, como vimos, deixa de ser entendido como o produto de uma intervenção divina para estar associado exclusivamente ao cogito humano²². No pré-romantismo, o conceito de sublime não está mais circunscrito a uma relação do indivíduo com tais instâncias, como na Idade Clássica. O espaço do sagrado se desloca para o da interioridade, fonte da verdadeira angústia e da perda do sentido existencial. Para Diderot, o mergulho na “interioridade” possibilitaria um duplo movimento. O acesso ao que há de mais elevado em nós – através de um contentamento que nasce em nós mesmos - só pode ser experimentado depois de um contato com a confusão das paixões e das emoções vivas. Pode-se dizer que há nesse movimento, uma certa “nostalgia”. Nostalgia essa que, retoma o momento bíblico fortemente marcado pelo tema da perfeição. O paraíso é o lugar da perfeição, lugar que será vetado a Adão em decorrência de sua desobediência.

Como já referido, o momento da queda de Adão é considerado dentro de uma imagética cristã um ponto determinante. Nele, ao mesmo tempo em que

²² O “gênio” não é mais uma competência vinculada ao furor divino, mas indica o trabalho de uma subjetividade, isto é, da ação de uma interioridade. Essa interioridade opera segundo a Razão e a Sensibilidade, atributos do homem virtuoso, do homem de gênio, do homem iluminista. Na tentativa de definir melhor a Razão, as enciclopédias do período irão se especializar em distingui-la. A uma imaginação ativa, própria do homem racional, elas iriam opor as idéias de embriaguez, delírio e desregramento (furor) ligados a uma expressão melancólica. Apesar da aparente eficácia com a qual os chamados “homens de gênio” do período diferenciavam ambos os estados, encontram-se alguns relatos que demonstram que mesmo os filósofos iluministas tinham dúvidas com relação aos limites entre ambos. Na *Encyclopédie*, Diderot faz uma alusão ao que poderia ser identificado como estado melancólico, demonstrando sua incerteza com relação às fronteiras entre o processo criativo e a melancolia: “C’est le sentiment habituel de notre imperfection. Elle se oppose à la gaieté qui naît du contentement de nous-mêmes: elle est les plus souvent l’effet de la faiblesse de l’âme et des organes: elle l’est aussi des idées d’une certaine perfection, qu’on ne trouve ni en soi, ni dans les autres, ni dans les objects de ses plaisirs, ni dans la nature; elle se plaît dans la méditation qui exerce assez les facultés de l’âme pour lui donner un sentiment doux de son existence, et en même temps la dérobe au trouble des passions, aux sensations vives qui la plongeraient dans l’épuisement”. Idem, p.80.

emerge a consciência de Adão mediante o crime cometido, revela-se também uma tomada de posição do primeiro homem que adquire uma postura mais independente diante da tranqüilidade anunciada pelo mundo divino. Romper com os ditames impostos por um mundo perfeito pressupõe um movimento de libertação segundo o qual a subjetividade se apresenta como duplamente decaída. Primeiro porque ele trai a confiança de Deus e segundo porque ao fazê-lo, apesar de experimentar um certo nível de consciência, essa será sempre uma consciência culpada. A culpa advém de uma certeza individual de que não será possível recuperar aquele estado ideal.

Ao ensaiar o tempo todo uma espécie de confronto indireto com os ditames e códigos que gerem austeramente as famílias tradicionais no Brasil, é possível verificar que Cornélio Penna experimenta de forma intensa, esse movimento duplo no qual se encontra a real possibilidade da transgressão. A perspicácia demonstrada pelo autor ao denunciar o que ocorre por trás das pesadas portas de uma sociedade escravocrata, o coloca no lugar desconfortável daquele que encontra no seio familiar, o estranhamento. Mais do que isso, no lugar difícil de quem opta pela comunicação de segredos que deveriam ser interditados, e, no entanto, exigem uma consciência que pelo duplo caráter que lhe é atribuída, não deixaria de ser uma consciência melancólica relativa ao trabalho dos homens de exceção em qualquer tempo.

Para continuarmos associando a obra produzida por Cornélio com o campo da melancolia é preciso entender que a significação da palavra melancolia vai aos poucos se modificando, separando-se cada vez mais de sua referência primitiva que dava conta de um desequilíbrio dos humores. Distante do contexto de sua definição a melancolia passa a ser compreendida como uma doença da vida moderna e como tal tende a conceituar-se não só segundo novas aferições, mas sobretudo, como parte de um discurso que tenta a todo custo encontrar significados para os conflitos que se intensificam no âmbito existencial. Interessanos, particularmente aqui, a manifestação discursiva da melancolia onde instigantes caminhos interpretativos podem ser aventados.

1.7.

A veiculação discursiva da melancolia: Benjamin e Freud

O filósofo alemão Walter Benjamin ao refletir sobre as mudanças que advém da modernidade destaca a “visão melancólica” da existência como uma forma patente de lidar com as perdas decorrentes desse processo. Segundo ele, mediante as transformações observáveis nesse contexto histórico surgem novas formas de subjetividade, aparelhadas para enfrentar o advento moderno. As novas subjetividades modernas são responsáveis por um tipo de articulação que reunirá o passado – invariavelmente convertido em ruína – e o presente, este representado pelo conjunto de mudanças vivenciadas via experiência do choque. A articulação possível entre tais domínios, aparentemente apartados, cabe ao que o filósofo denomina como a nova “estirpe de construtores”. A eles pertencerá a intrépida tarefa de re-agrupar os fragmentos de uma determinada cultura em uma nova concepção de história. No primeiro momento, Benjamin encontra na figura do poeta francês Charles Baudelaire a personificação perfeita do alegorista²³, aquele a quem é dada a competência de resignificar as ruínas resgatadas como parte de um passado imediato. Para Benjamin, o papel desempenhado por Baudelaire na Paris do Segundo Império estaria bem próximo daquele desenvolvido pelo alegorista, personagem analisado por ele na configuração do drama barroco:

Para Benjamin, a visão alegórica é própria das épocas de desvalorização do mundo dos fenômenos, como no século XVII barroco. No século XIX, esta desvalorização tem causas e formas muito particulares. O sentimento de catástrofe permanente, o *spleen*, encontra na melancolia heróica de Baudelaire uma resposta: a sua poesia como “*mímese da morte*”. Se ressurgem as condições de articulação do efêmero com o eterno, como no período barroco, há uma nova função da visão alegórica. A melancolia moderna não encontra a sua expressão alegórica corporificada no cadáver como na melancolia barroca, mas interiorizada na lembrança (Muricy: 1999,206)

A disposição alegórica do crítico moderno, personificada na figura emblemática de Baudelaire, encontra-se em uma espécie de habilidade manifesta em lidar com os despojos de um mundo destruído, sendo capaz, ao mesmo tempo, de demonstrar uma competência reflexiva típica das épocas mais antigas. Do

²³ O conceito de alegoria é mais bem descrito no trabalho *A Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

embate entre o novo, que surge de maneira impetuosa, e o pensamento que conserva seus elementos reflexivos, produz-se a visão alegórica da existência. Como apreensão típica das épocas de declínio, a crítica alegórica irá se referir não somente à modernidade, mas também ao barroco, bem como a outros períodos históricos. O olhar alegórico explora novas possibilidades de criação já que seria capaz de congregando o fragmento a formas típicas de conjunturas de perda da experiência comunicável, inaugurando uma forma inédita de vivência. O que torna essa dinâmica particularmente inovadora é que em sua estrutura permanece certa dose de inventividade no que se refere ao elemento temporal. Se na modernidade, observa-se uma espécie de convivência de temporalidades distintas, isto se deve principalmente ao fato de que as ruínas das cidades convivem com as inovações propostas pelo movimento reformador. Esse tipo de associação redefine os limites da experiência humana sob a perspectiva da temporalidade, mediada pela nova lógica capitalista que se instaura nas cidades. Diante dela consolida-se cada vez mais a tarefa dos indivíduos isolados que será “articular as vivências desgarradas da modernidade em uma autêntica experiência”. (Benjamin:1997, 36). Se na Antiguidade Clássica, o deus Cronos devorava suas filhas, as *Horas*, modernamente, o mito encontra sua traduzibilidade na própria vida cidadã que sofre os efeitos de um esgotamento implacável sob uma temporalidade cada vez mais complexa. Dessa complexificação, surgem categorias comportamentais e existenciais como aquelas apontadas por Baudelaire e depois redimensionadas pela crítica benjaminiana. É o tempo da instituição da *flânerie*. Na diversificada galeria de personagens encontrados nessa nova atividade, perfilam-se os que serão caracterizados como os novos “retirados”: o marginal, o *flâneur*, a prostituta. Tais tipos oriundos das multidões, além de terem em comum o anonimato, ocupam um lugar diferente dentre os demais na economia ativa da sociedade que se consolida:

A “massa” ou a “multidão”, acontecimento moderno que corresponde ao desaparecimento histórico do indivíduo diferenciado, é um exemplo. A compreensão moderna de indivíduo resulta mais da atomização da massa pelas técnicas de controle: o indivíduo que se constitui aí é o número do documento de identidade, na ordem do mesmo. (Muricy: 1999,203).

Dentro da nova ordem instaurada, o poeta continua a se apresentar como exilado porque o estatuto de sua atividade o relega à margem da atividade

capitalista que se desenvolve nas metrópoles modernas. Começa a se delinear um duplo movimento: embora o poeta se comporte como porta-voz ativo de seu tempo, ele não estará mais imerso no imperativo evocado pela temporalidade moderna uma vez que, de acordo com sua atividade reflexiva, ele participará do pacto capitalista de maneira diversa dos demais indivíduos da sociedade:

O *flâneur*, que não é o consumidor, identifica-se com a mercadoria; nela se encarna, “*como estas almas errantes que procuram um corpo*” de que fala Baudelaire. Não distinguindo o seu lugar na economia de mercado, não compreendendo a sua força de trabalho como mercadoria, o artista “*entra em empatia*” com a mercadoria, confunde-se com ela. Ao desconhecer esta “*natureza mercantil da sua força de trabalho*”, o artista protela a sua ida ao mercado e faz disso um prazer, mas no caminho vende-se como a prostituta: “*Esta santa prostituição da alma que se dá inteiramente, toda a poesia e caridade, ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa*”.(Muricy: 1999,205).

Como alternativa à instituição da *flânerie*, surgem outras categorias existenciais como reflexo do impacto da mudança observada no tratamento do estatuto temporal. Como contraponto principal à figura do *flâneur*, emblemática no que diz respeito aos novos processos de subjetivação observados nas cidades, surge a figura do burguês citadino que de alguma maneira também poderia estar associada àqueles observadores retirados das sociedades arcaicas. De maneira diversa do *flâneur* que participa de forma diferenciada dos novos pactos capitalistas que surgem, o burguês citadino também se destaca no panorama da nova ordem imposta. Para ele é necessário encontrar meios de evadir do espaço público das cidades, de fazer da casa, do espaço afetivo do lar, o seu próprio santuário, local onde se cria um pequeno universo referencial e cuja privacidade é cultivada como um valor solitário e interior. A casa é agora tomada como pequeno universo, construído mediante o esforço constante e inequívoco de re-alocar os elementos da coleção. Nesse sentido, os itens escolhidos não deixam de referir-se ao paciente trabalho com os despojos, com os objetos já em “estado de ruína”, pois os mesmos já teriam sido privados de seu estatuto funcional. Como os sítios arruinados, a coleção não tem lugar no comércio da mercadoria.

Ao *coleccionador* é dada a tarefa de manejo dos objetos que aí, adquirem uma nova ordenação dentro do espaço privado. Dessa forma, ele perpetua a atividade alegórica. Mas o trabalho com as ruínas é transferido para a comodidade

do lar. Sua atividade agora cada vez mais distante da rua e destacada do processo de demolição do espaço público, experimenta novo meio de expressão.

Podemos nos valer dessa conceituação para legitimar a posição de Cornélio Penna no âmbito da iniciativa modernizante que se generalizava no Brasil em meados da década de 20. Isso se manifesta em sua obra segundo uma dupla vertente, um duplo movimento que ora aponta para o exterior, referindo-se à forma como o autor participa ainda que indiretamente, do movimento modernista, e, por outro lado, aponta para a “adesão” a uma via privada, configurando uma escolha política, claramente interior. Se por um lado, sua atividade o aproximaria de uma espécie de *flânerie* no sentido de embaralhar a temporalidade lógica imperativa em seu momento histórico, tomando como matéria de sua arte, a sociedade escravocrata, por outro lado, ela se adequa completamente ao trabalho do colecionador, que reúne os despojos da família decadente em uma ordenação própria, particular, e nesse caso, assombrada.

O trabalho com esse material herdado gera também um *mal*, não só porque revolve experiências dramáticas das quais, por precaução, dever-se-ia manter afastamento, mas também porque aí se pressente, ostensivamente, a força e a contundência da morte, também no sentido da impossibilidade de se recuperar a história familiar em sua totalidade.

É compreensível que por essas razões, o trabalho conduza à realização estética, única mediação possível para dar conta de uma experiência desse porte. Em Cornélio, como veremos, a tentativa de acomodar melhor esse espólio se dirigirá inicialmente à pintura e à ilustração, que surgem já, neste momento, carregadas por cores melancólicas, desoladoras. Suas figuras, principalmente na fase inicial, são caveiras que ostentam ossos alvíssimos, esqueletos descarnados, imagens indefectíveis da operação do tempo sobre a matéria. Posteriormente, e contrariando mais uma vez as expectativas comuns²⁴, o autor se encaminha para o romance e nesse desvio da rota prevista, não deixa de remontar à conceituação benjaminiana. Para Benjamin, aquela “impossibilidade de intercambiar experiências” que distinguiria as existências isoladas da Modernidade será também o lugar do surgimento de uma escrita documental, isto é, do espaço do romance. Como não é mais possível perpetuar a experiência oral da coletividade é

²⁴ E a máxima que prediz que “uma imagem vale mais do que mil palavras”.

preciso utilizar a escrita como uma maneira de registrar os impactos experienciados por essas novas subjetividades:

No romance, o tempo, tomado em seus matizes psicológicos, é constitutivo. É um tempo fragmentado e descontínuo que corresponde à experiência temporal da era industrial. Essa temporalidade rompe com a memória – “a mais épica de todas as faculdades” que está vinculada a um tempo artesanal ou orgânico, aquele em que trabalhando em seus teares, os homens podiam junto ao fogo, ouvir e contar histórias nas quais reconheciam a sua experiência (Muricy: 1999,188).

A perda da memória como faculdade épica encontra no desenvolvimento da atividade romanesca seu escape natural contraposto ao desenvolvimento da atividade oral. Também neste sentido a obra corneliana não deixa de problematizar esses condicionamentos. Ao encaminhar-se para o particular, Cornélio desmistifica os limites entre o romance que se erige como tarefa escritural e o substrato oral, que aqui, não deixa de se constituir como peça-chave. É neste ponto que sua atividade encontra seu estatuto político. O autor chega ao coletivo pela via particular, mas atritando esses estágios, não deixa de refazer o retrato de uma época passada que se constrói, inegavelmente, na confluência “dolorosa” destas instâncias - a escrita burguesa e a oral, popular com potencial crítico-questionador.

O que está em jogo aqui é uma maneira própria de lidar com o componente temporal, uma forma particularmente reflexiva de perceber não só uma dinâmica que congrega muitas temporalidades mas, sobretudo, uma maneira crítica de se contrapor à temporalidade instituída:

Há em toda a poética (...) uma discussão latente sobre uma nova maneira de relacionar-se com a temporalidade instituída. Como temos visto durante a pesquisa sobre a melancolia este seria um fator definitivo para compreender como a personalidade melancólica se engendra a partir de uma relação particular com os aspectos temporais. Essa nova tentativa de resgate ou mesmo de tentar domesticar o tempo a seu favor poderia ser encarada como uma tentativa melancólica? (Muricy: 1999,245)

A tentativa mencionada acima é, no mais das vezes, permeada por um incontestável fracasso. Fracasso este, que a atividade romanesca não deixa, o tempo todo, de referir. A impotência advém de uma percepção “sobrenaturalmente aguçada”, de uma incapacidade de compartilhar uma experiência coletiva. O movimento é essencialmente saturniano já que se realiza

mediante a paralisia reflexiva referente à melancolia. “Os minutos que cobrem o homem como flocos de neve”, referidos por Benjamin podem paralisar seu corpo, mas sua mente continua alerta e reflexiva preparada para amortecer “qualquer choque” que poderá acometê-lo. Isto revela a dicotomia do ato. Embora não o aparente, o indivíduo retirado está sempre mais adaptado à reflexão, correspondendo a um movimento ancestral. Ele se conecta a uma linha sucessória, à família dos saturnianos.

A melancolia reaparece associada à profusão alegórica, como um sintoma do fugaz e da perda, como síntese da sensação da morte. Em Baudelaire, especificamente, isso se conectava a uma sensação proveniente do próprio desmoronamento físico das cidades:

A mimese da morte é a expressão radical do sentimento de transitoriedade, pelo qual o moderno é aproximado do antigo. Benjamin nos fornece a imagem espacial dessa proximidade: a Paris destruída pelas reformas urbanas de Haussmann, revelando nas ruínas a sua caducidade, (...) a edificação da moderna Paris revela a morte em seus escombros (Muricy: 1999, 206).

Mas como esse processo se instituiria em relação a outras categorias identificadas por Benjamin? Como este impacto se traduz na reflexão de um colecionador? De certa forma, esse tipo de reflexão também aparecerá em Cornélio que, já residente na cidade do Rio de Janeiro e percorrendo os espaços cosmopolitas, encontrará sempre um rastro arruinado, que, imediatamente, o conecta com seu passado rural. É nessa atmosfera destruída presente nos elementos corroídos pelo tempo, que ela busca um conforto quase utópico:

Prisioneiro das cidades, sempre a saudade da vida rural arde em mim, e sua intensidade, às vezes, é tão insuportável que me faz sair pelas ruas (...) As árvores cariocas, os jardins, uma casa velha, uma janela derreada que ficou aberta, muros em início de destruição, portões com suas tábuas carcomidas, criam para mim momentos de consolo ilusório. (Penna:1958,32).

Como é comum na reflexão melancólica, o que persiste é o componente temporal, antigo, ao qual se congrega um continuísmo atual. O olhar para o passado não é mais evocativo de uma tradição edificante, mas nostálgico em relação a um estado ideal cuja inviabilidade se traduz nas ruínas que seriam os próprios fragmentos da existência moderna. É essa dialética que irá permitir não

só uma aguçada percepção da descontinuidade como também ressaltará a inserção desse tempo em um conjunto maior representado pela antiguidade:

Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é onde o Antigo encontra o Agora em um raio para formar uma constelação. Em outras palavras, a imagem é a dialética parada. Porque, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação do Antigo com o Agora é presente e dialética: não é algo que se escoe, mas uma imagem descontínua. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (...) e o lugar onde são encontradas é a linguagem. (Benjamin: 2003,45).

Como já aludido, a confluência dessas temporalidades se processa, aglutinando-se de maneira dinâmica na linguagem. O destaque que Benjamin dá à linguagem pode ser observado desde os seus primeiros textos, nos quais ele já a trabalha no sentido de enfatizar sua caracterização mágica e até religiosa sempre contraposta a seu uso trivial, típico de uma utilização burguesa. O filósofo pretende recuperar uma vivência absoluta da linguagem, que se associaria ao passado como condição de possibilidade das conversas. Em sua abordagem do tema, persiste a presença do componente nostálgico, já que para ele, “as conversas lamentam uma grandeza perdida”. Evocar o passado como o tempo dessa grandeza perdida é recorrer à linguagem plena de um estado anterior, paradisíaco. Daí a importância de se recorrer aos estados ditos primitivos, como a infância. Esse retorno possibilitaria a recuperação do estatuto sagrado da linguagem. Não por acaso, Benjamin revisita o mito da Gênese²⁵ e encontra nele esse estado de pureza perdida:

Ao evocar o mito da Gênese, o filósofo não só recorre a um episódio melancólico basilar, mas também transmite esse sentido para a esfera da linguagem. O episódio recorre à imagem de que Deus teria criado Adão de um

²⁵ É na Bíblia, nos capítulos iniciais do Gênese, que Benjamin encontra uma concordância sobre suas idéias sobre a linguagem como “uma realidade última, inexplicável, mística, que só se pode considerar em seu desenvolvimento”. Com a análise do mito, Benjamin introduz na sua reflexão uma outra dimensão que elucida o papel fundador que dá à linguagem: a de conhecimento. Em uma exegese do primeiro capítulo do Gênese, Benjamin distingue três planos hierárquicos da linguagem. O primeiro plano é o da criação: a palavra divina simultânea às coisas. Neste estágio, o homem está ausente e não existe distinção entre linguagem e realidade. O segundo estágio é o da linguagem adâmica, anterior à Queda. Neste momento, existe uma transparência entre linguagem e realidade: o conhecimento das coisas é imediato e completo. A linguagem paradisíaca é a do puro conhecimento pela doação, feita pelo homem, de nome às coisas. O terceiro plano, o da linguagem degradada pela Queda, é aquele no qual a perda da imediatidade e transparência cognitiva, perde-se na confusão de sentidos de um mundo em que se romperam as palavras e as coisas, linguagem e realidade. MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p.105.

sopro e ao insuflar-lhe as narinas com o Verbo, isto é, com a capacidade de se comunicar, estaria lhe transmitindo também a centelha de seu poder criador. A identificação desses aspectos constitutivos é alusiva à idéia de origem, ponto importante da teorização benjaminiana. Depois da cisão ocorrida no momento do Pecado Original ele acredita que há uma distinção bem definida de papéis no que tange à perpetuação da linguagem entre homens e mulheres. Ele identifica no âmbito da expressão livre das palavras já depois da Queda, a existência de duas culturas diferentes, dois domínios essencialmente antagônicos, discernidos como masculino e feminino²⁶.

O objetivo é demonstrar a superioridade do estatuto feminino, no nível da cultura. Já que, enquanto os homens se dedicariam ao uso mais prático da linguagem, isto é, ao combate dialógico propriamente dito, as mulheres resguardariam os conteúdos arcaicos da palavra, onde sobressai o poder transformador do silêncio. As mulheres permaneceram como guardiãs da dimensão sagrada da linguagem. As conversas nas quais silêncio e fala se engendram mutuamente alternando-se, revelariam a própria dinâmica da relação entre homens e mulheres na qual essas categorias se dividem na produção do sentido.

Esse tipo de abordagem pretende revelar que a linguagem não tem como função a mera comunicação de conteúdos, mas visa reverenciar algo mais abrangente. Desse modo, ela não pode ser rebaixada ao nível de puro meio, mas, alçada a um patamar quase político. Para Benjamin não há, pelo menos em seus primeiros trabalhos sobre o assunto, uma cisão entre a palavra e a ação. Pois a ação não é senão a própria linguagem em exercício. A linguagem revela assim não só o seu imediatismo mas, principalmente, instaura-se como domínio auto-suficiente voltando-se para si própria e agindo em si mesma. É em um verdadeiro

²⁶ A assimetria da dialética da conversa encontra sua tipologia no homem e na mulher. Estes pólos definem duas maneiras opostas de relação com a linguagem e, conseqüentemente, para um autor que dá à questão da linguagem importância decisiva, duas culturas radicalmente diversas. É um tanto intrigante aqui o uso dos termos *homem*, *mulher*, para representar os tipos que definem valores culturais diversos e antagônicos. (...) O uso é incontornável: “homem”, “mulher” são aí personagens, como a prostituta, Safo, o gênio. Se no ensaio, o papel das personagens femininas – o gênio é, nesta tipologia, certamente mulher – é valorizado em detrimento de um degradado mundo masculino, não o é a partir de uma perspectiva estética. Ao contrário (...) Benjamin indica com agudeza crítica o caráter reificador da estetização da mulher, especificamente da prostituta. E denuncia como, sob a admiração de quem as respeita como obra de arte (...) esconde-se a negação de sua dimensão humana. Idem, p.85.

processo de purificação da linguagem que emergem seus conteúdos políticos propriamente ditos onde não há a distinção entre a palavra proferida e a ação executada²⁷. Do processo que visa lapidar a linguagem subjaz o silêncio, aspecto intensamente positivado. Ele será sempre um ponto de partida reiterado, um lugar onde as palavras “fracassam em sua intenção comunicativa”. Benjamin relega ao feminino o poder de silenciar e encontra nessa competência uma pausa necessária para a continuidade do processo criativo.

A abordagem benjaminiana da linguagem revisita conteúdos simbólicos que poderiam ser aproximados de uma imagética melancólica. Pois é na dimensão da linguagem que se tenta representar o desalento, a fratura existencial que teria separado os homens daquela experiência harmônica com as esferas sagradas. Ou, mais precisamente, ao evocar a situação ideal na qual seus desejos seriam atendidos mediante a simples proferição, os homens modernos estariam condenados ao fracasso encontrando apenas uma linguagem destruída de sua dimensão primeira, criadora. Falar é para eles a apresentação da perda daquela situação ideal que os condena a atualizar modernamente aquela matriz melancólica presente no momento da criação.

Para Penna, é somente através da literatura e por extensão, aos conteúdos lingüísticos mobilizados por tal atividade, que se pode alcançar esse nível de intensidade, do qual Benjamin invariavelmente nos fala. Em entrevista concedida a um jornal carioca em outubro de 1950²⁸, o romancista expõe em poucas linhas, uma opinião norteadora nesse sentido. Instigado pelo entrevistador, que lhe pergunta *para onde iria a literatura*, o autor enfatiza:

- Para onde vai a literatura? Ela não caminha, ela vive, ela é a própria essência do homem, pois representa justamente a sua vida interior, e será sem dúvida o melhor meio de ele se salvar da auto-destruição. (Penna: 1958, XLXIII).

²⁷ A linguagem debruçada sobre si mesma faz aparecer, de maneira mais límpida, a sua dignidade e a sua essência. Esta ação no interior da linguagem, esta exposição desdobrada e constante de si própria, é o exercício de expressão que visa a “eliminar o indizível da linguagem até torná-la pura como cristal”. É nesta expressão retirada de si própria que a linguagem encontra a sua dimensão política e o escritor o seu estilo: “Minha noção de estilo e de uma escrita altamente política, é a seguinte: conduzir ao que é recusado a palavra; lá onde a esfera da falência da linguagem explode como um poder que nenhuma palavra pode dizer, lá somente pode brotar, entre a palavra e o ato dinamizador, a fagulha mágica que é a unidade de um e de outro, um e outro igualmente efetivos. Idem, p.90.

²⁸ A entrevista ao Jornal das Letras intitulada: “Cornélio Penna faz uma série de confissões” está parcialmente reproduzida nas *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

Como se pode atestar, mas do que mobilizar componentes próprios, o autor compartilha da idéia de que a linguagem ou, mais precisamente, a literatura “se basta”, configurando-se como um domínio quase estanque. O autor também atribui à atividade literária uma espécie de “poder curativo” capaz de livrá-lo da auto-destruição.

Mas o poder da linguagem, convertida aqui em literatura, não se restringiria a estas duas apropriações. Uma outra apreensão recupera os caminhos percorridos por Freud, no que diz respeito à expressão da “doença”.

1.8.

O discurso marcado pela melancolia: Freud

Se em Benjamin atribui-se à linguagem uma competência mágica, relativa à materialização de uma realidade perdida ou a materialização do desejo, em Freud encontraremos nela, a mesma importância fundamental, já que a linguagem é a própria expressão do desejo²⁹. Em Freud, a linguagem é ponto de partida do processo analítico e é através dela que se pode chegar aos diagnósticos. Com ele, surge a possibilidade de associar os aspectos constitutivos da linguagem e à detecção dos quadros melancólicos. Através desses aspectos constitutivos presentes no chamado “discurso melancólico” seria possível destacar os sintomas do que ele acredita ser uma patologia.

A expressão melancólica assume para Freud, aquele polimorfismo que esteve sempre presente na caracterização do estado³⁰. No processo de degradação do ego, comum na sintomatologia melancólica, avulta todo um mecanismo de auto-acusação, na qual persiste uma arguta visão penetrante, mais destacada, em relação às pessoas que não receberiam tal diagnóstico. A observação nos

²⁹ Em Cornélio, não só a *expressão do desejo*, mas também um reafirmado *desejo de expressão* se traduz na referência constante ao silêncio ou ao segredo, estruturas que se alternam em seus romances.

³⁰ A melancolia surge no discurso freudiano vinculada à idéia de luto. Segundo Freud, o luto é o processo salutar pelo qual passa o indivíduo a partir da perda do objeto amado, podendo este variar indefinidamente, (um amor, um ente querido, o exílio em um país distante). O processo lutuoso refere-se ao tempo que a subjetividade percorre para superar a perda do objeto. O luto caracterizar-se-ia pela tomada de consciência dessa perda, pelo processo de despedida consciente, do adeus ao objeto amado. A melancolia se manifesta ao contrário como uma disposição patológica proveniente da incapacidade de lidar com esta perda. FREUD, Sigmund In: *Luto e Melancolia*. Edição Standart Brasileiras das Obras Psicológicas. Completas. Volume XV. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

pacientes, durante os anos, da progressão desse tipo de sintoma, teria levado Freud a indagar: “Por que um homem precisa adoecer para ter acesso a uma verdade dessas?” (Freud: 1997, 56). De certa forma, a pergunta de Freud parece corroborar a perspicácia incomum “infalível” do “doente” melancólico como temos visto, desde sempre, tomado como porta-voz privilegiado em diversos períodos históricos³¹.

Por sua vez, no aludido mecanismo de auto-julgamento, o que sobressai além da latente inadequação de uma subjetividade a uma determinada realidade é uma espécie de radiografia de um universo que se torna cada vez menos viável, do ponto de vista existencial. Desse modo, a destruição do ego melancólico sublinha não só essa circunscrição, mas, principalmente, a crítica dos cada vez mais exíguos espaços de existir. A censura aparentemente relacionada ao ego revela um verdadeiro e constante teste da realidade que parece estar freqüentemente posta em cheque por esses indivíduos³².

As contribuições de Freud sobre o assunto podem ainda ser associadas a temas já trabalhados por ele em outros textos. Torna-se necessário estabelecer os pontos de conexão de seu texto *Luto e Melancolia*, do qual tiramos essas noções, com pelo menos mais três ensaios importantes para a complementaridade do

³¹ Dentro da perspectiva psicanalítica, a gradativa perda do amor próprio, a insatisfação consigo e a conseqüente instalação da doença afirma um estágio de consciência destacado. A patologia refere-se à apresentação de uma consciência subjetiva profundamente atingida pelo contexto que a circunda.

A necessidade que o melancólico manifesta de propagar o seu discurso tornando-o evidente converte-se não só em um desmascaramento de si mesmo, mas em um alerta para o que acontece em uma esfera maior. Se no processo melancólico o que ocorre é uma indistinção entre o ego e o objeto, através da introjeção da exterioridade, pode-se dizer que haverá dificuldade em distinguir o que é domínio privado e o que se refere ao domínio público. Aqui, Freud parece detectar a importância do discurso melancólico na denúncia dos fatos vivenciados na coletividade, na qual a suposta confusão entre ego/mundo, ao contrário do que possa parecer anuncia uma realidade tangível. Assim: “Se o indivíduo perdeu o seu amor-próprio é porque deve ter boas razões para tanto”. Idem, p.54. O que poderia ser interpretado como uma possível contradição configura-se como uma das possíveis chaves de entendimento para a sintomatologia descrita por Freud.

³² A auto-recriminação traduz-se pela atestada capacidade de realizar um deslocamento do ego para o objeto. Através da discriminação desse processo no qual a auto-punição alude a uma realidade caótica, surge ainda um movimento curioso, invariavelmente detectado por Freud, ao se dedicar aos casos de melancolia: “Além disso (os melancólicos) estão longe de demonstrar perante aqueles que os cercam uma atitude de humildade e submissão, única que caberia a pessoas tão desprezíveis”. Idem, p.57. Através da observação dos pacientes, Freud ressalta que os sintomas que definem a melancolia se agregam constantemente aos tipos predominantemente narcisistas. Uma outra característica é a oscilação comportamental comum aos casos. Ao aparente desânimo podem contrapor-se momentos de cólera e euforia. Apesar das notáveis contribuições que o estudo freudiano fornece à teoria sobre a melancolia, esta parece conservar os aspectos polimórficos relativos à sua expressão.

enfoque da questão da melancolia. São eles: *O Mal-estar na civilização, Para além do princípio do prazer e Angústia*.

Em primeiro lugar, reportar-nos-emos às considerações desenvolvidas em *O Mal-estar na civilização* texto de 1917, para traçarmos os aspectos de relação com os demais.

Se naquele ano, o criador da Psicanálise ocupou-se em elencar os sintomas da subjetividade melancólica, reconhecendo-a como uma patologia referente ao processo lutooso, dez anos depois ele irá se deter aos mecanismos sociais que contribuiriam para a manifestação de tais sintomas.

Freud partirá da idéia de que há um antagonismo entre as exigências do instinto humano e as restrições impostas pelo processo civilizatório. Tais restrições estariam sempre se contrapondo à busca da felicidade que é o principal programa do princípio do prazer. Esse programa, que dominaria o funcionamento do aparelho psíquico desde o início da vida humana, seria permanentemente abalado pela sucessão de perdas pelas quais passamos ao longo de nossas vidas.

Freud acredita que a felicidade, ou o que entendemos por ela, é episódica durante a existência e se caracterizaria, principalmente, pela competência que iremos desenvolvendo para evitar o sofrimento proveniente das perdas. O objetivo principal do processo civilizatório seria proteger os indivíduos ajustando os trâmites de seus relacionamentos. Para tal, as exigências desse processo seriam a lei, a justiça e o limite. Mas é nessa dinâmica que surgem as contradições referentes à afirmação do desejo individual e à vontade do grupo. É da tentativa de acomodação entre esses domínios que surgirão as patologias modernas³³. Para “o pai da psicanálise”, o papel do que ele chama “angústia real” no processo adaptativo pelo qual passaria a subjetividade é determinante:

Ora, a angústia real surge como algo muito racional e compreensível. Diremos que é uma reação à percepção de um perigo exterior, isto é, de uma lesão esperada, prevista, que é associada ao reflexo de fuga e que, por conseguinte,

³³ O que Freud defende é que ao mesmo tempo em que a civilização promove mudanças significativas no que se refere à instauração da ordem, esse esforço acarretaria também uma espécie de frustração generalizada, já que o processo civilizatório é constituído por uma renúncia aos instintos mais primitivos. O mecanismo de renúncia constantemente desenvolvido como uma imposição da civilidade estaria relacionado ao recalçamento das emoções, bem como estaria na base de estímulos como a angústia, o sofrimento e o medo. Esses estímulos provêm do esforço de adaptar a construção psíquica individual ao ambiente da coletividade. Sendo a falta de conciliação entre os domínios privado/ público a geradora direta desses estímulos.

devemos considerá-la como manifestação do instinto de conservação. (Freud: 1997, 178).

Os quadros de angústia mais do que meras sensações produziram um sistema afetivo complexo inerente ao desenvolvimento humano. Mas Freud ressalta também a ocorrência de alguns casos nos quais a manifestação da angústia torna-se paralisante diante algum evento do mundo exterior. Há, então, uma diferença entre a angústia “racional” que funcionaria como uma preparação para uma situação desfavorável, seguida de um estímulo motor de fuga, e a angústia que paralisa, apresentando um estado de pavor generalizado, gerado pela mesma expectativa. A utilização do mesmo termo daria conta então, de estados reativos diferenciados.

O mecanismo da angústia tem sua origem ligada ao nascimento. Esse momento mobilizaria toda uma engrenagem fisiológica geradora do sentimento angustiante em função de uma interrupção temporária da renovação sanguínea do feto, que deixa, a partir daí, de depender da mãe. A retirada do feto gera a primeira angústia que é a constatação passageira de que não se pode respirar:

(o nascimento) é o ato em que se acham reunidas todas as sensações penosas, todas as tendências de descarga e todas as sensações corporais, cujo conjunto se tornou como protótipo do efeito produzido por um efeito grave e que depois sentiremos em múltiplas oportunidades como o estado de angústia. (Freud: 1997, 181).

A seguir, correspondendo à programação biológica, o bebê poderá enfim, respirar por conta própria. A primeira angústia é, antes de tudo, uma afecção tóxica provocada pela sensação inebriante que vem da exigüidade da respiração. Etimologicamente a palavra angústia provém do vocábulo latino *angustus* que significa literalmente curto, escasso, exíguo. A angústia natal é o instante deflagrador de uma sensação que nos acompanhará por toda a vida:

Pensamos naturalmente que a predisposição à repetição desse primeiro estado de angústia foi, através de um número incalculável de gerações, a tal ponto incorporado no organismo, que nenhum indivíduo pode escapar a esse estado afetivo (Freud: 1997, 182).

A instauração do quadro de angústia natal, ao qual estamos sujeitos como um condicionamento biológico, guarda ainda um duplo estatuto definidor. Ao

mesmo tempo em que instaura um confinamento, já que estaremos condenados a perpetuar tal sensação como imperativo da espécie, ela também apresenta o momento em que adquirimos certa independência a partir da saída do corpo materno³⁴.

Do ponto de vista clínico é essa angústia primordial que irá se traduzir em diversificada sintomatologia, no que Freud vai designar como “angústia de espera” ou “expectativa ansiosa”. Esse tipo de transtorno refere-se a uma certa expectativa de desgraça manifesta como traço principal de algumas personalidades. A ele somam-se características como humor sombrio, pessimismo que gera uma afecção nervosa nomeada “neurose da angústia”, que Freud acredita estar “devidamente perfilada no quadro das neuroses atuais”.(Freud: 1997,183).

A angústia da “espera” é a fonte do pessimismo diante da existência e essa tendência é um traço de caráter peculiar de muitas pessoas que “fora isso, não parecem absolutamente doentes” (Freud: 1997, 183). Esse pessimismo pode não ter um objeto definido na longa engrenagem da descrição do processo libidinal identificada por Freud. O que é pertinente aqui, mais do que descrever o processo seria encontrar na sintomatologia descrita os indícios de uma personalidade que apresenta certo despreparo na administração das perdas e do sofrimento de uma maneira geral. E age de modo a internalizar essas perdas cuja elaboração pode vir a se manifestar em algum quadro criativo, ainda que este possa ser precedido, não raro, de um abatimento que se manifesta por longos períodos.

Contra o sofrimento que poderá advir principalmente dos relacionamentos travados socialmente, um dos mecanismos mais utilizados seria o isolamento voluntário representado pelo esforço de distanciar-se dos demais membros do grupo. Nesses casos, a tentativa de manter uma independência do mundo externo funciona como um amortecedor das preocupações presentes nesse universo. O isolamento apresenta em última instância um refúgio em um mundo próprio com melhores condições para o desenvolvimento da sensibilidade. O processo que determina a evasão pode ainda ser apresentado por quadros de fuga pela intoxicação. O entorpecimento via utilização de substâncias alucinógenas produziria uma sensação imediata de prazer convertendo-se, portanto, em uma

³⁴ É interessante pensar que, embora a teoria freudiana da angústia se revele como plenamente desvinculada de conteúdos religiosos, ela não deixa de apontar para um momento de superação individual com uma esfera criadora. Nesse caso, a mãe. Ação que irá congrega desamparo e autonomia perante a existência.

tentativa deliberada de desintegração do ego³⁵ face aos perigos da exterioridade. O que poderia, de acordo com Freud, ocasionar um progressivo aniquilamento dos instintos.

A afirmativa paradoxal de que a consciência é o resultado da renúncia instintiva, ou que a renúncia instintiva (imposta por fatores externos) cria a consciência, e a partir daí, exige, então, um número cada vez maior de renúncias instintivas é amplamente difundida na teoria freudiana da angústia. Dentro da intrincada engrenagem elaborada por Freud, no que diz respeito à identificação do mecanismo da angústia, é preciso destacar também a questão da culpa que é uma noção chave para o entendimento desse “mal-estar”:

(...) a intenção de representar o sentimento de culpa como o mais importante problema no desenvolvimento da civilização e demonstrar que o preço que pagamos por nosso avanço em termos de civilização é uma perda da felicidade pela insatisfação do sentimento de culpa (Freud: 1997, 96).

Segundo ele, a culpa ancestral a que estamos todos submetidos invariavelmente, seria um elemento definitivo em nossa constituição individual proveniente do condicionamento arquetípico encenado na morte paterna. A morte simbólica do pai desencadeia a lembrança da afetividade nos atos familiares, como em um esforço de identificação primeira ao amor paternal. Essa primeira “pulsão” teria como contraponto um esforço em sentido contrário, isto é, a recusa radical desse amor apresentada pela morte do pai. Dessa morte simbólica, advém o remorso, sentimento que pressupõe que uma consciência já existisse antes do ato praticado³⁶.

O cerne do processo civilizatório corresponde a uma assertiva que levaria os homens a se estabelecer em grupos e esse ato está baseado automaticamente em

³⁵ Sendo assim, seja através do isolamento voluntário, seja através do estímulo alucinógeno haveria uma disposição criativa, no sentido de que, para Freud, tais indivíduos se comportariam como “demiurgos”, isto é, como criadores de universos paralelos, destacados. Sua iniciativa é sempre no sentido de uma disposição de recriar um mundo ideal adequado a seus desejos e, principalmente, que este esteja apartado de uma realidade considerada demasiadamente forte para ele. Freud afirma também que esse esforço poderia deflagrar um processo de remodelamento delirante da realidade. E nesse processo, o estágio da consciência teria sido invariavelmente afetado. FREUD, Sigmund. *Sobre a angústia*. In. Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas, Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.90.

³⁶ Para Freud matar o pai ou abster-se de matá-lo são ações igualmente decisivas, nas quais a presença da culpa é invariável e sinaliza a ambivalência entre o amor e o instinto de morte: “Por conseguinte é bastante concebível que também o sentimento de culpa produzido pela civilização seja percebido como tal, e em grande parte permaneça inconsciente, ou apareça como uma espécie de mal-estar, uma insatisfação para a qual as pessoas buscam outras motivações” Idem, p.98.

um crescente fortalecimento da culpa. Esse seria o elo que conecta as comunidades humanas, das quais as famílias surgem como resultado desse conflito fundamental:

Se a civilização constitui o caminho necessário de desenvolvimento da família à humanidade como um todo, então, em resultado do conflito inato surgido na ambivalência da eterna luta entre as tendências de amor e de morte, acha-se ele inextricavelmente ligado a um sentimento de culpa, que atinja alturas que o indivíduo considere difíceis de tolerar. (Freud: 1997, 95).

Mas por mais que exista no pensamento freudiano, especificamente nesses textos, uma tendência a se priorizar os aspectos da culpa, como meros mecanismos esquemáticos, os quais a sociedade estaria condicionada a perpetuar, - o que seria de alguma maneira contestável -, em alguns pontos de sua teoria, Freud parece estar mais preocupado em identificar esse “mal-estar” como um grande conjunto de complexidades, como reações que persistem também na constituição do sofrimento e das buscas das subjetividades modernas, observadas agora, sob o prisma das transformações operadas pelo componente temporal no âmbito da cultura, isto é, no que diz respeito à implementação do processo civilizatório. Sua tentativa de apreensão da angústia e da melancolia é de fato definitiva, porque estabelece uma atualização daquela matriz arcaica, que permanece presente como algo de que não se poderia escapar, mas que, ao contrário, seria uma lembrança que o processo civilizatório tornaria ainda mais radical. A melancolia se manifesta como uma via existencial alternativa, mutável e sua influência se faz sentir de maneira insidiosa para além dos limites psicanalíticos. O polimorfismo típico da expressão melancólica pode ser percebido de forma ainda mais ampla, atingindo um espectro cada vez mais abrangente de registros artísticos. Migrando para este domínio, amplia-se ainda de forma indeterminada. A disseminação melancólica, que neste sentido recupera sem qualquer prejuízo, seu estatuto patológico, expande-se para além das palavras inspiradas dos poetas para encontrar representatividade nos gestos melancólicos por excelência: o queixo apoiado por uma das mãos, os olhares piedosos das madonas européias, as representações de artistas retirados com a expressão perdida, o desalento das representações de Cristo. A melancolia produz uma série de posturas plásticas que têm sido apresentadas ao longo dos séculos. Ela

pressupõe, antes de tudo um movimento, e desta forma, não poderia estar restrita a apenas um domínio epistemológico. Pois iria de encontro ao seu estatuto fundamental, comprometendo a ambivalência de sua funcionalidade. É essa ambivalência de sentidos que se congrega cada vez que estamos diante de uma manifestação melancólica. A fuga, o imobilismo e a angústia referentes a uma consciência privilegiada se alinham para dar forma a um estado vibrátil que em sua diversidade, alude sempre a um movimento de retirada, de recuo, para que dessa forma as idéias possam ser maturadas de maneira mais conveniente. A implementação do estado melancólico pressupõe sempre a idéia de uma estrangeiridade proveniente do choque de uma subjetividade com o mundo que a circunda. Este choque, por sua vez, é o episódio decisivo que deflagra a personalidade melancólica e que irmana os acometidos em uma extensa família de saturnianos. Como se, cada artista embuído desse sentimento evocasse elementos de seus antecessores ou ainda como se estivesse reatualizando uma atividade ancestral. De modo que, qualquer abordagem da melancolia como um movimento contemporâneo, demonstra que ela conservaria sempre um componente antigo:

De fait, il y a toujours quelque chose d'antique dans la mélancolie contemporaine: un passe-présent, une répétition de l'inaugural. Individuelle ou collective, elle se révèle dichroniquement; il est impossible de saisir sans remonter aux origines. (Hersant: 2005, 37).

Tanto Freud quanto Benjamin propõem-se, cada qual a sua maneira, refletir sobre o impacto da modernidade, e aqui, poderíamos entendê-la como um processo civilizatório que afeta a construção da subjetividade. A partir disso, não só o estatuto de linguagem estaria inexoravelmente comprometido, mas também é a partir dessa nova experiência que podemos reatualizar o conceito de angústia como a primeira afecção que nos acomete, no momento de nossa entrada no mundo. Em resumo, a angústia revela-se nossa moldura existencial mais arcaica, um conjunto de caracterizações que nos limita, irmanando-nos.

Do ponto de vista da manifestação estética, a partir dessa abordagem, podemos nos deparar com uma verdadeira genealogia que reúne os adeptos dessa matriz e cuja incorporação, determina um imaginário igualmente variável, o que enriqueceria cada vez mais o espectro de suas manifestações.

1.9. Melancolia: uma escolha diacrônica

A consideração das manifestações de melancolia torna-se mais rentável como chave de leitura da obra de Cornélio Penna, na medida em que se adote uma perspectiva diacrônica de enfoque dos romances. Justifica-se tal perspectiva pelo tipo de inserção dessas narrativas no contexto estético da época, onde, além de se apropriarem dos componentes melancólicos atualizados da tradição medieval-renascentista, insistem no resgate de traços efetivamente arcaicos. Pode-se dizer que, explorando a sua maneira a tendência polimórfica da estética melancólica, o texto corneliano propõe uma constelação de imagens, sensações e afetos característicos de momentos históricos bastante distintos.

Dentre as manifestações melancólicas, interessam-nos as que estariam ligadas ao universo recriado pelo escritor na ambientação obscura de suas obras. Dos aspectos priorizados destacam-se: o mal-estar, a angústia, e em último caso, a loucura, uma certa relação desenvolvida com o *mal*, sob o prisma do desregramento transgressivo, a presença da fantasmagoria, do segredo e das estratégias de ocultamento, que em seus romances evocariam a questão da brutalidade velada e da violência, entre outros. O que ocorre em suas tramas é certo imbrincamento desses aspectos, revelando correlações inesperadas entre os mesmos.

Como ponto de partida e para acomodar a assertiva benjaminiana que se reporta ao instante preciso, no qual se rompe o estatuto sagrado da linguagem, evoca-se o segredo, como processo em que o discurso melancólico encontra sua eloquência. Quando perde sua potência criadora divina, a linguagem passa a explorar sua capacidade de desvendamento para inventar, no plano fictício, um mundo de utilidade crítica.

1.10. O discurso melancólico: as estratégias de ocultamento e o segredo

A literatura não resume por si só esta grande política, esta grande ética discursiva; também não lhe reconduz inteiramente; mas é aí que ela tem o seu lugar e as suas condições de existência. Daí a sua dupla relação com a verdade e com o poder. Enquanto que o fabuloso só pode funcionar no terreno indeciso entre verdadeiro e falso, a literatura, no que lhe toca, instaura-se numa decisão de não-verdade: dá-

se explicitamente como artifício, comprometendo-se, porém a produzir efeitos de verdade como tal reconhecíveis; a importância que, na época clássica, se concedeu ao natural e à imitação é uma das primeiras maneiras de formular este funcionamento “em verdade” da literatura (...) A literatura faz assim parte daquele grande sistema de coação por meio do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a pôr-se em discurso; todavia, ela ocupa aí um lugar especial: obstinada a procurar o cotidiano por debaixo dele próprio, a ultrapassar limites, *a levantar brutal e insidiosamente segredos, a deslocar regras e códigos, a fazer dizer o inconfessável ela terá tendência a pôr-se fora da lei*³⁷, ou pelo menos a tomar a seu cargo o escândalo, a transgressão ou a revolta. Mais do que qualquer outra forma de linguagem é ela que continua a ser o discurso da “infâmia”: cabe-lhe dizer o mais indizível, o pior, o mais secreto, o intolerável, o vergonhoso. (Foucault: 1995, 127).

Si les antidépresseurs sont utiles aux dépressifs, contre la mélancolie ils ne peuvent rien. (Hersant: 2005, 34).

Se para Foucault, a literatura encena essa grande ética discursiva, na qual os elementos da composição do enunciado se prestam a desvelar, brutal e insidiosamente, tudo o que deveria ter permanecido oculto pelo controle das instâncias do poder/saber, talvez fosse mesmo mais pertinente buscar no discurso literário, as marcas não suprimíveis da matriz melancólica. A partir da identificação dessa matriz seria possível recuperá-la enquanto produto estético, cujas bases remontariam a uma atividade política. Se no discurso psicanalítico esbarra-se quase sempre em mecanismos próprios de “calar a doença”, dos quais os anti-depressivos modernos seriam apenas mais uma das diversas variantes tecnológicas, na literatura, a observação de traços melancólicos revelaria algo “escondido”, que teria sido ocultado, mas que pode, de tempos em tempos, vir à luz. O discurso melancólico desvinculado dos domínios epistemológicos, nos quais costuma ser encerrado, “fala por si”, recobrando a ruína ou um sistema arruinado que em seus pontos de obscuridade – dos quais a loucura seria apenas mais uma dicção – revela toda a sua potencialidade dinâmica e criativa. Redimensionada nos parâmetros modernos, ela continua a relacionar a dor e o sofrimento, proveniente do embate com a hostilidade do mundo, àquele já referida competência aguda para crítica e a denúncia do real. O polimorfismo revela agora o lado “leve” do peso melancólico no qual poderíamos discernir “o próprio drama como se visto do exterior, e dissolvê-lo em melancólica ironia” (Calvino: 2004,32).

³⁷ Grifo nosso.

Essa dissolução não opera no sentido de descaracterizar ou desinvestir a melancolia de sua potência de assombro, de profundo e permanente impacto revelado a partir do ser diante de situações-limite mas, e cada vez mais positivamente, de transformar o impacto em matéria de especulação filosófica seguida de sua acomodação em realização estética. Exterior, portanto, em sentido mais amplo. E no âmbito da exterioridade, já produto de uma simulação. É através dessa disponibilidade para os “atos de fingir” que a arte recuperaria seu estatuto nietzscheano segundo o qual, seria a realização artística a mais alta “potência do falso”.

Recuperar na referida obra tal matriz melancólica implica em considerá-la mediante a um duplo movimento. De um lado, essa atribuição encena o *mal* do qual sofrem as personagens cornelianas, encerradas em espaços exíguos. De outro, ela pode ser alusiva a uma prática do *mal*, prática essa que em maior ou menor grau, todas as personagens cornelianas estarão condenados a perpetuar. Essa matriz melancólica tende a tentar comunicar o desconforto suscitado por essa vida encerrada em espaços claustrofóbicos. Mas, muitas vezes, a exposição dessa experiência se perde em pura afasia dada a força transgressiva que precisa apresentar.

Neste sentido, poderíamos dizer que seu projeto literário encontra suas bases na identificação de um *mal* que se dissemina em seu texto como meio mais eloqüente de fazer o silêncio falar e também como uma prática encenada para dar conta de uma violência que após algum tempo precisa ser denunciada. Nas narrativas cornelianas, a via de denúncia mais comum é o crime. Mas o crime não é a única prova cabal, *materializável* da presença de um *mal*, que pode permanecer metafórico. A ele, juntam-se outras estratégias de denúncia, que avultam com força no espaço narrativo. O crime não será somente uma das faces da maldade, mas também, e principalmente, uma maneira de transformar aqueles conteúdos austeros, religiosos ou disciplinares, recebidos através de uma educação rigidamente implementada e que permanece marcada como condicionamento do qual não se pode fugir. O recebimento dessa herança calada não só na presença dos objetos colocados em desuso, se traduz também no silêncio imposto pelo trauma, pela necessidade de manter interditados os acontecimentos que geraram o *mal*. Tal processo pode ser observado através da relação que se estabelecerá nos domínios retratados por Penna entre o *mal* e o segredo, que, por sua vez, se liga

invariavelmente a uma disposição feminina ou a criação de um tipo muito específico de feminilidade.

2

A literatura e sua intrínseca relação com o *Mal*

Chega enfim o momento em que é preciso esclarecer os pontos pelos quais a obra escolhida poderia estar inserida dentro da temática do *mal*. Temática em que o *mal* passa a estar associado ao estado melancólico – sobre o qual discorreremos longamente – não porque este represente propriamente um mal, ou seja, qualquer tipo de doença mas por razões mais complexas e específicas. O *mal* dentro da perspectiva com que queremos trabalhar, encontra alguns pontos de aproximação com a idéia de *mal* desenvolvida pelo filósofo francês Georges Bataille. Nessa teorização, o mesmo adquire uma caracterização bastante particular que nos pareceu suficiente para abordar os aspectos constitutivos da obra em questão.

Em primeiro lugar é preciso explicitar que, dentro dessa abordagem, a idéia de *mal* não estaria ligada a uma ação cujo fim apresentaria algum benefício para quem a pratica. O *mal* do qual nos fala Bataille não acarreta nenhuma vantagem para o agente que não seja a própria satisfação de o estar praticando. O *Mal* para além de qualquer ação criminosa, ainda que muitas vezes seja precedido por uma, pressupõe um movimento expansivo próprio, independente. Pertencendo ao domínio do proibido, ele anuncia a transgressão de uma lei partilhada coletivamente. É nesse sentido, anterior, arcaico, seminal. Relativo ao que nos antecede como sociedade organizada, trágico por definição:

A lei da tragédia grega (...) não é denunciada em si mesma, mas o que ela proíbe não é um domínio em que o homem nada tenha a fazer. O domínio do proibido é o domínio do trágico, ou melhor, o domínio do sagrado. É verdade que a humanidade o exclui, mas para o enaltecer. A proibição diviniza aquilo de que proíbe o acesso. Subordina esse acesso à expiação – à morte- mas a proibição não deixa de ser um convite ao mesmo tempo que é um obstáculo. O ensinamento da tragédia grega (...) é que para além de toda a religião há um movimento de embriagues divina que não pode suportar o mundo racional dos cálculos. Esse movimento é o contrário do Bem. O Bem funda-se no cuidado do interesse comum, que implica, duma maneira essencial a consideração do futuro. (Bataille: 1971,23).

O *mal* geraria um excedente para o qual a sociedade onde ele irrompe talvez não estivesse preparada. Daí a necessidade de se criar mecanismos para modular essa força dispersiva que onera e ao mesmo tempo liberta dos condicionamentos sociais. Da incapacidade de aceitação das imposições do “mundo racional dos cálculos” surge o impulso de aproximação com o sagrado. Esta aproximação, mais do que condenável, deve permanecer restrita. Aos que ousam igualar-se às esferas sagradas - salvo os movimentos sacrificiais isolados, empreendidos na ocasião das festas – recaem severas punições que codificam os limites que devem ser respeitados. A teoria de Bataille sobre o *mal* é clara com relação à distinção que deve ser estabelecida, entre o individual e coletivo. Os que não podem ser acomodados na coletividade demonstram uma certa predisposição ao excesso, ao pretenderem, neste caso, igualar-se à divindade. Na medida em que excedem, os excessivos são a própria exceção e assim, não podem afirmar o Bem enquanto medida do interesse comum, instaurando sempre um estado diferente do dominante. O excessivo compromete a chegada do futuro como bem partilhado pela coletividade, pois dentro da esfera temporal ele está sempre tentando recuperar o instante criador, o início, o lugar no qual as coisas jazem encantadas em estado de suspensão³⁸. É por isso que encontrar esse instante mobiliza a transgressão. Esse movimento não está relacionado somente a uma temporalidade revisitada, mas pressupõe o encontro de um universo intacto, livre, que pode ser associado ao mundo infantil, encontrando-se por isso mesmo, destituído de uma maturidade viciada, adulta. Só numa dimensão imaginária, resguardada do

³⁸ Uma das possíveis causas da melancolia é uma nostalgia do paraíso original, do momento em que o homem mantinha com a divindade uma relação harmoniosa, sendo plenamente inspirado por ela. A partir do instante em que esse laço se rompe, cabe ao homem adquirir uma postura melancólica perante a existência, na medida em que, no novo estado de coisas que se instaura, ele é dominado pela nostalgia daquela situação ideal. Essa nostalgia será, no entanto, reavaliada no momento em que os homens duvidam da univocidade do temperamento divino como fica evidenciado em muitos momentos da narrativa bíblica. O que esses textos oferecem é a possibilidade concreta de quebrar o estatuto hierárquico que sempre caracterizou a relação entre os homens e os deuses. Esse movimento apesar de sazonal é desde a Grécia quando se era possível desobedecer a vários deuses e não somente um, como gesto libertador. Embora a consciência do movimento seja quase sempre breve, já que, vem sempre acompanhada de uma reintegração da certeza de que somos falíveis diante de uma grandeza maior que nos abarca. Esse tipo de consciência melancólica oscila entre esses dois pólos. O ciclo é fechado em dois termos: ora na nostalgia do paraíso original, ora na certeza em que ela pode se equiparar à divindade. De uma forma ou de outra, ela apresenta um ser excepcional em suas ações e pensamentos, destacado de uma coletividade determinada.

controle da ordem social seria possível experimentar a própria pulsação vibrátil da vida. Por esse motivo, o movimento excessivo é contíguo à expressão criativa:

Há uma vantagem de ruptura com o mundo para melhor abraçar a vida na sua plenitude e descobrir, na criação artística, o que a realidade recusa. É o despertar, é verdadeiramente pôr em jogo as virtualidades insuspeitadas ainda. Que esta libertação seja necessária a todo artista é incontestável; *pode ainda ser sentida mais intensamente naqueles em que os valores éticos estão mais fortemente fixados*. Enfim, é este o acordo íntimo entre a transgressão da lei moral e hipermoral. (Bataille: 1971, 24).

A infância como o domínio no qual os códigos coletivos ainda não se impõem - pelo menos não de maneira definitiva como no mundo adulto – equivale ao domínio da especulação artística, no qual a liberdade é a tônica das escolhas. Só no espaço literário é possível libertar a transgressão do jugo de uma moralidade instituída. Do mesmo modo, a infância, devido à sua contigüidade com o momento mítico no qual as coisas se precipitam, possibilitaria a invenção, conservando nesse domínio, opções variáveis. Bataille atenta ainda para os espaços nos quais os valores éticos estariam mais fortemente fixados, identificando nestes, uma certa disponibilidade para a transgressão que aí poderia ser sentida de maneira mais contundente.

As perspectivas levantadas por Bataille apontam, em alguma medida, para a ligação entre a literatura e uma espécie de predestinação revelada por alguns, predisposição manifesta para trabalhar com esse tipo de conteúdo transgressivo. Mais do que comunicar uma maldade, a literatura como amplo processo criativo, é ela mesma encarada como produto da dúvida, da semente que coloca o real em estado de instabilidade, à beira do desequilíbrio, da queda, da perda. Lida por esse prisma, a escrita literária, nos seus exemplos mais radicais, apresenta um estado de exceção que, como temos tentado demonstrar, pode converter-se em estado melancólico. Os textos radicais a que nos referimos se comportam como desencadeadores da transgressão, resultando de experiências contundentes vividas ou construídas por indivíduos propensos a atitudes ou posturas desmesuradas.

Em determinadas obras podemos encontrar um acordo mais íntimo entre a lei e o que a ultrapassa ou a transgride. Segundo este tipo de abordagem, quanto maior o espectro de dominação da lei e o aparente domínio dos códigos

estabelecidos, maior será a transgressão, isto é, a ruptura com esse códigos se efetuará de maneira mais radical e irreversível.

2.1.

Cornélio Penna e a escolha do *Mal*

Usando as reflexões de Bataille sobre “a literatura e o *mal*” teremos a oportunidade de perceber que no conjunto das temáticas desenvolvidas pelo autor brasileiro predomina sempre um movimento de predisposição ao ato transgressivo. A escolha dessa temática já indicaria um caminho interpretativo para o lugar deslocado que correspondeu a esse autor durante o percurso de sua produção literária.

O acordo travado entre a lei e a transgressão que a ultrapassa e, ao ultrapassá-la, confirma-a, é a matéria escolhida por Cornélio e esta escolha o afasta radicalmente das produções artísticas do período em que suas obras estavam sendo produzidas. É, portanto, através da liberdade expressada na escolha da própria matéria literária que se chega a um tipo particular de solidão, experimentada por aqueles que não participam dos projetos coletivos. Dos que não podem encontrar num movimento, num grupo, a segurança que estabiliza o fazer artístico. Mas ao contrário, esse mesmo fazer artístico se concretiza num processo desestabilizador, em que se perdem as certezas, se confundem as temporalidades, apagam-se as referências biográficas ou estas se misturam completamente. O trabalho com esse tipo de matéria exige normalmente um contato com antigas tradições. Tal contato, no entanto, jamais se estabelece de forma apaziguadora. Provém dele um movimento de descarte, de transgressão, de profanação das tradições das quais se parte. Aqui é preciso ser antiquado, na medida em que isso é ser estrategicamente transgressor. Mais do que ser um expatriado do movimento corrente é ser um apátrida dentro de seu próprio ofício. Para encontrar tal movimento torna-se necessário demonstrar primeiro uma disponibilidade determinada para o assombro, para tudo que mobiliza universos insondados, proibitivos. É preciso abandonar-se ao declínio, ao crime. Em certos momentos, é necessário empreender um exercício programado de experimentação criativa, no qual não poderá haver nenhum tipo de concessão ao limite. Mas uma expansão de limites, através da sondagem constante do ponto em que seria

possível ultrapassar-se, exceder-se. Para que o ponto limite seja conhecido, isto é, para que se saiba exatamente onde se é possível chegar, é indispensável conhecer bem as regras do ambiente, os códigos que deveriam ser respeitados. Se não é determinado até onde se pode chegar através desse exercício, uma coisa é absolutamente certa: essa busca, esse teste, dirige-se apenas a uma pessoa – o leitor, em sua singularidade:

O mais notável em um movimento como esse é que um tal ensinamento, não se dirige a uma coletividade ordenada de que se tornaria o fundamento. Dirige-se ao indivíduo isolado e perdido, ao qual nada dá senão o instante: é apenas literatura. É a literatura, livre, inorgânica que está no caminho. Por esse fato, é menos levada a transgredir com a necessidade social, representada freqüentemente por convenções (por abusos), e também pela razão do que os ensinamentos da sabedoria pagã ou da Igreja. Só a literatura poderia por a nu o jogo da transgressão da lei sem o qual a lei não teria finalidade – *independente duma ordem a criar* - a literatura não pode assumir o papel de ordenar a necessidade coletiva. Não cabe a ela concluir: “O que disse empenha-nos no respeito fundamental às leis da cidade”; ou como faz o cristianismo: “o que eu disse (a tragédia do Evangelho) compromete-nos no caminho do Bem” (isto é, pelo que respeita à razão). A literatura é mesmo um perigo como a transgressão moral. Sendo inorgânica, é irresponsável. Nada assenta sobre ela. Pode dizer tudo. Ou antes, seria um grande perigo se ela não fosse (na medida em que é autêntica, e no seu conjunto) a expressão “daqueles em quem os valores éticos estão mais profundamente fixados”. Isto não é claro em que o aspecto da revolta é muitas vezes o mais evidente, mas a autêntica tarefa literária só é concebível no desejo duma comunicação fundamental com o leitor. (Bataille: 1971, 28).

A função e o perigo da literatura, nesses casos, seria justamente comunicar uma verdade que a ordem da realidade deseja desesperadamente esconder ou escamotear. Fica fácil entender, assim, que haja necessidade de se encontrar um meio, um canal, ou como quer Bataille, um indivíduo perdido ou isolado apto a estabelecer a comunicação dos componentes controversos, inumanos de que a literatura precisa deixar fluir, dada sua competência inorgânica, irresponsável, irrestringível. Nesses casos específicos, esse fluxo coloca em ação componentes destrutivos dos quais, por sua contigüidade com a morte, deveríamos nos manter afastados, como forma de assegurar o bem da coletividade. Transpor os limites da morte é estar disposto a levar a destruição aos últimos limites, a trazê-la para junto de si mesmo³⁹. Mas essa tarefa exige do “adepto” maestria e cálculo. Já que a

³⁹ Neste caso é emblemática a afirmação do escritor sobre *A menina morta*, quadro que retratava sua tia materna no momento da morte e que lhe foi transmitido como herança de família. Segundo o autor, o quadro, que ficava em um lugar privilegiado de sua casa, num local chamado por ele de “necrotério”, ganhava por vezes dimensões sobrenaturais. De acordo com Cornélio, a menina parecia querer conversar com ele, contar a sua história. Tanto que, ao escrever seu romance

morte não é de fato um domínio do qual se possa impregnar completamente. É preciso estabelecer com ela uma relação cortês, sob o risco de destruição efetiva. O flerte que tais obras mantêm com a morte é ainda, uma oportunidade sempre renovada de afirmar os valores da vida:

A morte e o instante numa embriaguez divina confundem-se no que se opõem igualmente às intenções do Bem, que se fundam no cálculo da razão. Mas ao oporem –se, a morte e o instante são o fim último e a saída de todos os cálculos. E a morte é o sinal do instante que, na medida em que é instante, renuncia à procura calculada da duração. O instante do ser individual novo depende da morte dos seres desaparecidos. Se esses últimos não tivessem desaparecido, não haveria lugar para os novos. A reprodução e a morte condicionam a renovação imortal da vida; condicionam o instante sempre novo. Eis porque só podemos ter do encantamento uma visão trágica, mas também porque a tragédia é o sinal do encantamento. (Bataille: 1971, 28).

A mobilização dessas instâncias engendra vida, criação e morte em uma conjuração trágica. Neste impulso, engendra também o fazer artístico num movimento transgressor que expande o imaginário criativo para lugares insuspeitados. Do contato estreito com a morte que a realidade tende sempre a recalcar, surge toda uma literatura profundamente liberta dos parâmetros morais, ensaiados no convívio diário. Do ponto de vista literário, tudo se pode, desde que fora da lei. É nesse domínio que a obra de Cornélio Penna se instala, uma vez que, em seus romances encena-se constantemente a ruptura dos limites impostos, e assim, a transgressão. Neles, cometer o infanticídio, suicidar-se, violar cadáveres, matar o próprio marido, ou simplesmente enlouquecer, que, neste caso específico, revela uma tentativa extrema de fugir, constituem sempre ações que se concretizam através de um movimento constante de inadequação a uma determinada ordem, em especial, a mais rígida.

O autor parece bastante consciente desse movimento, isto é, desse pacto que em seu ofício, parece cumprir, pondo a descoberto, na superfície do discurso, o que os códigos sociais se empenharam em esconder. Na tentativa de comunicar ao leitor algo que escape das convenções, fica clara a sua opção pela liberdade no emprego dos parâmetros criativos: “O diálogo entre o leitor e o livro é uma

Repouso e sendo parte deste um trecho sobre a menina morta, sentiu quase que uma presença ao seu lado reivindicando algo maior. Assim, o que era para ser apenas um capítulo, ganha espaço cada vez maior em sua imaginação e se transforma no romance *A menina morta*, publicado em 1954.

conversa íntima que nada poderá substituir. A literatura vai diretamente ao espírito sem intermediários” (Penna: 2001, contracapa).

Esse diálogo que se estabelece no espaço íntimo tem sua origem em experiências quase místicas vividas em estados de solidão e distanciamento. Nesse aspecto, a proposta do autor parece aludir também ao retiro exigido pela própria atividade da leitura na qual é preciso resguardar certos cuidados. O silêncio, o isolamento, tudo concorre para uma certa correspondência entre a postura do leitor e os cenários que compõem seus romances. Tais cenários são todos muito escuros, quase irrespiráveis, encerrados por portas muito pesadas, onde a luz tem dificuldade para penetrar. Espaços onde há poucas pessoas, às vezes ninguém. Longe dos olhos perqueridores, a presença da lei é sentida de maneira sufocante, já que não se pode precisar onde se coloca o olhar vigilante, constante, implacável: “Tinha qualquer coisa de sombrio, de ameaçador nos olhos, e viera de outra fazenda onde nascera e diziam ser ele filho do senhor da ama-de-leite da fazendeira”.(Penna: 2001,235). Nesses domínios, onde não há muita atividade, nessas verdadeiras clausuras, são propícios os encontros consigo mesmo. Encontros nos quais irrompem as experiências místicas, os crimes, as transgressões da conduta moral:

Há muito tempo ela esperava ouvir um grito, ou mesmo um tiro, que deveria romper a tensão inexplicável que sentia naquela casa tão calma, mergulhada sempre em paz sonolenta, agora repentinamente vibrante e comprimida por vontade de ferro, pesada e invisível, mas inexoravelmente presente. Esperou que viessem o clamor de socorro, os gemidos que deviam ser provocados pela bala, mas tudo ficara mudo, e a própria natureza parecia também à escuta. (Penna: 2001, 188).

A construção desses espaços sombrios se impõe à própria economia narrativa. Desse modo, não apenas a leitura se transforma no contexto com os espaços trabalhados, mas também a escrita, a própria preparação do texto, se converte em atividade derivada e resultante da decadência de outras esferas da ordem social:

Na verdade aquilo de que se aproxima a literatura, ligada desde o romantismo à decadência da religião (nisso em que, sob uma forma menos importante, menos inevitável, tende a reivindicar discretamente a herança da religião) é menos do conteúdo da religião que do misticismo que é no limite um aspecto quase social. Do mesmo modo, o misticismo está mais próximo da verdade que me esforço por enunciar. Sob o nome de misticismo, não designo os sistemas de

pensamento aos quais é dado este nome vago: penso na “experiência mística” nos “estados místicos” experimentados na solidão. Nestes estados, podemos conhecer uma verdade diferente das questões ligadas à percepção dos objetos (depois do sujeito, ligados finalmente às conseqüências intelectuais da percepção). Mas esta verdade não é formal. O discurso não pode dar conta disso. Seria mesmo incomunicável, se não pudéssemos abordá-lo por dois caminhos: a poesia e a descrição das condições nas quais é comum chegar a esses quadros. (Bataille: 1971, 29).

Dentro dessa acepção, a literatura se torna herdeira dos conteúdos interditados, no caso, conteúdos religiosos, convertendo-se em mensagem quase secreta. Sua função é comunicar aquilo de que o discurso não dá conta. Se o discurso pragmático não pode dar conta disso - desse assombro, desse impacto – no sentido de que ele já estaria desvinculado daquela dimensão mágica da qual nos falava Benjamin, a tarefa se transfere ao discurso artístico, que Bataille traduz como poético. Mas há ainda a descrição dos percursos que antecedem os quadros de solidão extrema. É a partir das descrições dos cenários, das personagens, dos fantasmas que habitam esses domínios de solidão e, porque não dizer, desolação extrema, que Cornélio Penna trabalha:

Toda a fazenda em seguida mergulhou no silêncio angustiante daquela noite cortada de ventos rápidos e frescos, que pareciam o sopro de monstro adormecido, com sentidos presos à casa, à espera... (Penna: 2001, 221).

Será sempre a fazenda arruinada, decadente, as pessoas cujos nervos estão em frangalhos por insondáveis dilemas existências, os pontos de partida para as narrativas. São os discursos que buscam dar conta de experiências contundentes trabalhadas no sentido de perscrutar as nuances de personalidades que se constroem no isolamento, seja no sentido espacial propriamente dito, seja no sentido da inadequação total dos parâmetros existenciais vigentes. O que subjaz nesses quadros como elemento sempre presente é a experiência da morte. Não só a morte como representação de um fim último, como o fim da vida, mas principalmente, através da presença de personagens que literalmente morrem em vida, que se mortificam em seus combates diários com a realidade na qual se encontram inseridos. Caso emblemático da personagem Maria Santa que tem de se contentar com a imposição de uma vida retirada para não perder o título de “santa” em *Fronteira*. Ou de Dodote, personagem de *Repouso*, condenada a um

casamento arranjado com o primo que já não ama mais. Ou mesmo Mariana, a mãe da menina morta que tem seu espaço de mobilidade gradativamente destruído, como veremos no último romance do autor. Nestes casos, não é tão importante a morte como uma ação deliberada, “para sempre”, mas a atitude de perpetuar uma espécie de estado de morte para extrair dele todo um vasto número de possibilidades criativas⁴⁰.

A morte inviabiliza os processos tradicionais de invenção nos quais o ato criativo está sempre associado à vida, ao vir à luz. Onde os outros tipos de manifestações artísticas encontram um fim, este tipo de arte escolhe encontrar um ponto de partida. Há todo um universo vibrátil que concerne a este domínio, convidando a destacar uma certa “vitalidade na morte”:

Duma maneira decisiva, essas condições correspondem aos temas de que falei e que fundam a emoção literária autêntica. É sempre a morte – pelo menos a ruína do sistema do indivíduo isolado à procura da felicidade na duração – que introduz a ruptura sem a qual ninguém consegue atingir o seu estado de êxtase. O que se encontra sempre nesse movimento de ruptura e de morte, a inocência e a embriaguez do ser. O ser isolado a perder-se noutra coisa que não ele. É sempre uma realidade que ultrapassa os limites. (Bataille: 1971, 30).

É a procura desse ser isolado em sua solidão que provoca a perda temporária dos limites entre as experiências vividas no percurso e o objeto criativo. Ao confundirem-se, ser e objeto revelam uma arte que é o resultado de um desregramento, é um produto com o qual a realidade não pode arcar. Porque ultrapassa os limites morais impostos pela necessidade de durar, esta arte vincula-se ao *mal*. Já que o *mal* é essa matéria que só pode ser delimitada porque excede os limites de uma lei racional:

O Mal, nessa coincidência de contrários, não é já o princípio oposto duma ordem irremediável da ordem natural, que está nos limites da razão. A morte, que é a condição da vida, o Mal que na sua essência se liga à morte, é também, duma maneira ambígua, o fundamento do ser. O ser não está voltado ao Mal, mas deve se puder, não se deixar fechar nos limites da razão. Deve primeiramente aceitar

⁴⁰ O dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca é autor de uma frase que sintetiza este tipo de manifestação artística: “Em todas as culturas a morte se apresenta como o fim do espetáculo, o momento no qual se cerram as cortinas. Mas na Espanha e nos países de cultura espanhola a morte é o momento onde as cortinas se abrem”. Dos países de colonização espanhola é sobretudo no México que se observa melhor a destruição dos limites entre a vida e a morte. Durante o fim de outubro e o início de novembro é possível encontrar a dimensão mágica que reúne estes domínios. A celebração da festa dos mortos mais do que uma comemoração do retorno transitório destes à vida é uma oportunidade de exaltar a potência criadora da morte.

esses limites é –lhe preciso reconhecer o cálculo do interesse. Mas no limite, deve saber que nele uma parte irreduzível, uma parte soberana, escapa à necessidade que reconhece. (Bataille: 1971, 34).

Na medida em que a arte literária radical não se fecha nos limites da razão, haverá sempre um movimento no sentido de testar os limites que conduzem ao desregramento. Isto se dá porque, de alguma maneira, este tipo de arte imita a vida no que nela há de mais violento. E dessa violência não podemos prescindir. A arte instaura-se como tentativa de sistematizar em uma linguagem o horror reiterado da vida. “No extremo limite é a queda” diz Bataille. Cair é também um artifício encontrado, uma maneira de reconduzir os estímulos destrutivos que se apresentam de maneira imperiosa na vida:

Algumas vezes é necessário à vida não fugir das sombras da morte, deixá-las pelo contrário, crescer nela, nos limites da queda, no fim da própria morte. O constante retorno aos elementos detestados – ao oposto dos quais se dirigem os movimentos da vida – é dado nas condições normais, mas insuficientemente. Pelo menos não é suficiente que as sombras da morte renasçam *contra nossa vontade: devemos ainda reconduzi-las voluntariamente*: duma maneira que corresponda com exatidão às nossas necessidades (considero as sombras e não a própria morte). Para este fim surgem-nos as artes cujo efeito, nas salas de espetáculo, é o de nos levar ao mais alto grau possível de angústia. As artes – pelo menos algumas delas – evocam sem cessar diante de nós essas desordens, esse despedaçar e essas quedas que toda a nossa atividade tem como fim evitar. (Bataille: 1971, 79).

É da competência de reconduzir voluntariamente para a criação os estímulos das sombras – e não necessariamente da morte, ainda que ela esteja muitas vezes, na base de cada movimento – que surge este tipo de arte profundamente impregnada pela angústia, pelo medo, e por toda uma gama de sensações que nos põem em contato com aquilo de que usualmente tentamos nos afastar. É por isso também que, este tipo de manifestação artística, da qual o escritor Cornélio Penna é incontestável representante, não cabe num limite temporal definido, não podendo responder ao “imperativo do seu tempo”, ela evoca sempre algo para além do mesmo. Talvez uma medida existencial mais justa, uma busca que confronte os limites da própria duração do ser. Dado o empreendimento exigido pela tarefa, é fácil compreender porque é através dela que se penetra em domínios no mínimo perigosos. Contida em cada promessa criativa, existe sempre a possibilidade de se sucumbir à destruição que pode atingir estágios não programados. Mas, nesse caso, o perigo da empreitada não

restringe o estímulo do exercício. Dessa forma, a arte ultrapassa todo e qualquer alcance prático ou comunicativo propriamente dito, para anunciar segredos que só viriam à tona mediante intenso trabalho especulativo:

(...) que o rodeio da arte nos leva, não são menos sinais de morte: se rimos, se choramos, é porque de momento, vítimas de um jogo ou depositários de um segredo, a morte nos parece *ligeira*. Isso não significa que o horror inspirado por ela se nos torne estranho, mas que ultrapassamos neste instante. Os movimentos da vida provocados dessa maneira não têm, é certo, alcance prático: não têm a força convincente daqueles, que precedendo da aversão dão sentimento do trabalho necessário. Mas não custam menos. O que o riso ensina é que ao fugir sabiamente dos elementos da morte, visamos ainda *conservar* a vida; enquanto que entrando na região, de que a sabedoria nos diz para fugir, vivêmo-la. Porque a loucura do riso é apenas aparente. Queimando ao contato da morte, tirando os sinais que nela representam o vazio, uma consciência redobrada do ser, ao reintroduzir – violentamente - o que devia ser afastado, tira-nos, por um tempo, do beco sem saída onde aqueles, que apenas sabem conservá-la, encerram a vida. (Bataille: 1971, 80).

O esforço de prolongar a morte ou mais precisamente, a busca de um estado no qual seja possível conservar a experiência da morte, para que daí surja a matéria criativa resulta em dois caminhos que embora distintos, complementam-se. De um lado, o que há é a invenção ou o exercício de transformar essa sensação de morte em um produto artístico. Esse produto é resultado da disponibilidade, do dispor-se como vítima de estímulos furiosos, habilitar-se, portanto, como objeto de um jogo. Por outro lado, esse jogo mobiliza a capacidade adquirida para manipular o segredo ou a competência que a literatura tem de dizer o indizível. De por em voga a aversão que precede o empreendimento. O riso, aqui tratado como recurso máximo da expressão, é o elemento que sinaliza a fuga e que remete, ao mesmo tempo, à origem e ao assombro. O riso, entendido como último artifício criativo apresenta um esforço de manutenção do componente assombroso da vida. Ele é a medida do reconhecimento de que se entrou nas regiões interdidas pelo instinto de conservação e que a superação se realizou ou que as dificuldades foram de alguma forma superadas, ainda que temporariamente. O que está em jogo aqui é a capacidade de suspender a realidade em nome da conservação de um impulso que embora inegavelmente mórbido, é também vital. Sua principal diretriz opera no sentido de chegar, o mais freqüentemente possível, mais perto dos objetos de seu próprio horror, para que desse contato surja o que é realmente essencial. O perigo de perder-se ou mesmo aniquilar-se na tarefa não é considerado. O risco,

porque é incontrolável, vai contra qualquer tentativa de conservação. Faz do praticante, por sua escolha, exilado. Se este assim se comporta é porque suas opções são sempre contrárias à permanência da vida:

A humanidade visa dois fins: um, negativo, é conservar a vida, (evitar a morte); o outro positivo, aumentar a sua intensidade. Estes dois fins são contraditórios. Mas a intensidade nunca cresceu sem perigo; a intensidade desejada pelo grande número (ou corpo social) está subordinada à preocupação de manter a vida e as suas obras, o que possui um primado indiscutido. Mas quando é procurada pelas minorias, ou os indivíduos podem tê-lo sem esperança, para lá do desejo de durar. A intensidade varia segundo a liberdade maior ou menor. Esta oposição da intensidade e da duração é válida no conjunto, e dá lugar à diferentes acordos (asceticismo religioso, do lado da magia o prosseguimento de fins individuais). A consideração do Bem e do Mal tem de se rever a partir desses dados. (Bataille: 1971, 87).

O que sobra quando se ultrapassa o desejo de durar? Ou, mais precisamente, o que fica quando a vida já se tornou um domínio desinteressante e só a morte parece satisfazer o ímpeto de uma vontade imperiosa? De fato, esse domínio parece se fundar numa intensa liberdade, uma vez que, ultrapassado o instinto essencial de conservar a vida o que poderá se seguir? Bataille assegura que isso é tarefa para uma “minorias” e com essa afirmação pretende menos enaltecer os que seriam os “eleitos” do que reforçar o sacrifício da atividade. Essa minoria corresponde a um movimento particular que pode ser observado não só no trágico, mas também através da decadência dos aspectos fundamentais relativos aos cultos religiosos. Inserindo-se nesta perspectiva minoritária por todas essas entradas, Cornélio não só se apegaria a uma “suspensão” arriscada da “realidade” mas também elegeria uma temática mórbida, potente em seus desenhos e no engendramento da intriga em seus romances.

2.2.

O sacrifício: O trágico, o religioso

A distância que existe entre os que estariam comprometidos com esse esforço de durar e os que vão, num sentido contrário, em direção à transgressão observa-se desde muitos séculos, se considerarmos as principais tradições literárias.

Se remontarmos à tradição trágica é possível constatar que os espetáculos concerniam nos trâmites políticos das cidades (polis), principalmente aos que se referiam à coesão do corpo cívico. A tragédia congregava e convidava o corpo cívico, através da encenação, a participar. Esse convite era a chance de se alcançar o domínio mágico da cena, de se sentir parte da festividade. O “componente maléfico” da tragédia, se assim podemos chamá-lo, era objeto da partilha coletiva. De onde podemos acreditar que a democratização desses componentes atingia um número considerável de pessoas. Por uma outra via, se recuarmos ainda mais no tempo, encontraremos no sacrifício presente nos primeiros cultos pagãos, um elemento centralizador, que norteava o cotidiano das tribos. Através dos ritos sacrificiais, rompia-se esporadicamente com a imposição do trabalho diário. Eles também indicavam a possibilidade temporária de se aproximar das divindades protetoras. Tal aproximação colocava em curso ainda, um contato mais estreito consigo mesmo. A interrupção festiva justificava a perda, mesmo que temporária, dos contornos hierárquicos resguardados cotidianamente:

O sacrifício era o que, em remotos tempos, permitia a quebra parcial da hierarquia divina. Era o momento em que podendo se aproximar de Deus, através da consumação sacrificial, podia-se aproximar também do horror que é Deus. A violência, depois severamente combatida com a revogação dos preceitos de integração social, era ilimitada; pois a compreensão de que a vida implicava esse movimento violento ainda não tinha sido suprimida. (Bataille: 1971, 82).

Se em nosso passado remoto, era comum a aproximação efetiva com o horror que introduzia tais elementos na vida cotidiana, prática também responsável pela unidade do corpo social, verifica-se que o sacrifício vai, aos poucos, deixando de ser essa prática elementar. Para isso, concorrem numerosos fatores. Talvez o mais definitivo deles, seja mesmo a expansão da empresa religiosa. O fundamento coletivo professado pelas primeiras religiões, principalmente a católica, passa justamente a ressaltar a necessidade do afastamento desses componentes mais violentos. Com esse afastamento podia-se aglutinar um número cada vez maior de indivíduos em torno de uma mesma causa. Fazia parte da estratégia católica por em descrédito esses ritos - que eram em sua maioria, politeístas - em benefício de uma religião professada por um deus único. Dessa forma era possível também reforçar a hierarquia que distanciava os fiéis da entidade a que eles se dirigiam. Muitas medidas foram tomadas no sentido

de afastar os componentes desregrados que estavam presentes nos ritos sacrificiais arcaicos. No entanto, embora a religião católica tenha se esforçado por apagar os elementos mais contundentes, alguns procedimentos não necessariamente por seu caráter de violência, mas por evocar uma relação mais direta com as esferas sagradas, - como seria o caso do momento da transubstanciação nas missas - resguardaram algo daquela dimensão mais antiga. Mas de uma forma geral, dentro de uma perspectiva histórica, as religiões modernas foram se distanciando cada vez mais desses rituais e eles deixaram de estar associados às práticas coletivas para se relacionar com domínios cada vez mais restritos.

Na Idade Média, a tentativa de recuperação de uma ritualística pré-católica por um grupo restrito de pessoas foi motivo de intensa perseguição. Não exclusivamente pelas temáticas que esses grupos pretendiam recuperar⁴¹, mas sobretudo pelo fato de que essa tentativa era uma forma secretamente encorajada de transgredir as severas leis que compunham o estatuto religioso:

A feitiçaria torna-se Idade Média, exatamente o inverso de uma religião que se confundia com a moral. Sabemos pouca coisa do *sabbat* – apenas os inquéritos repressivos nos informam, e os acusados, depois de longa resistência, podiam fazer confissões que correspondiam às idéias dos inquisidores. (Bataille: 1971, 84).

Essa poderosa repressão empreendida sistematicamente fazia com que estes ritos se apresentassem como verdadeiras linhas de fuga do sistema religioso, adquirindo, portanto, um incontestável poder político. A reatualização destes preceitos pagãos além de perpetuar antigas tradições conservando-lhes, inclusive, os lados suspeitos⁴² representa a resistência de um determinado grupo de indivíduos a um sistema coercitivo. Nos ritos pagãos, nos *sabbats* e nas missas negras, a subversão dos valores coletivos era secretamente afirmada. Se seus participantes eram tidos como hereges era porque, como em outros momentos históricos, não podiam compartilhar os preceitos institucionais das religiões que dominavam em determinadas sociedades. Esses ritos diziam respeito ainda, aos que eram marginalizados em outras esferas, para além da religiosa. Nesse caso específico, eles eram os *pagani*, camponeses e vassallos, expostos não só à religião

⁴¹ Geralmente rituais em honra dos elementos naturais, como as colheitas.

⁴² De acordo com Bataille, neste sentido, Satã é uma espécie de “dionisius revivus”.

dominante, mas principalmente a um sistema que os mantinha em posição desfavorecida na ordem econômica.

Prosseguindo na observação de um movimento cada vez mais restritivo, é possível atestar a prevalência das mulheres nestes domínios. O papel da mulher na literatura do período dá conta de seres diretamente associados ao *mal*, responsáveis pela corrupção de um grande grupo de pessoas:

Os acentos que (...) se encontrou para afirmar a eminência das mulheres nestas obras malditas parecem igualmente dos mais verdadeiros. O capricho, a doçura feminina iluminavam o império das trevas; alguma coisa da feiticeira, em contrapartida, ligava-se à idéia que nós fizemos da sedução. Esta exaltação da Mulher e do Amor que funda hoje as nossas riquezas morais não tira somente as suas origens das lendas cavaleheirescas, mas do papel que a mulher teve na magia: “Por um feiticeiro, dez mil feiticeiras e esperavam-nas a tortura, as tenazes, o fogo”. (Bataille: 1971, 86).

Essa incontestável prevalência tinha de fato suas razões para ocorrer. Se as altas esferas religiosas consideravam-nas como ameaça era justamente porque sabiam que um *insight* libertário poderia atingir proporções incontroláveis. O *mal*, entendido como tentativa de uma minoria de burlar os dogmas implementados precisava ser combatido. A questão era colocada de forma a medir as relações entre o que se considerava como um Bem coletivo e a ameaça do *mal* que se disseminava secretamente. Essas mulheres, apesar de operarem em uma esfera restrita e sob o risco constante de serem destruídas nas fogueiras, traziam à tona a reflexão sobre um outro tipo de valor. Valia mesmo a pena chegar às últimas conseqüências pela liberdade? Ainda que essa liberdade almejada se concentrasse na prática sistemática do que diziam ser o *Mal*? O risco maior talvez não fosse manter as práticas que implicavam, é certo, numerosos perigos, mas empreender de fato, o movimento de romper com o Bem:

O que eu chamo de *valor* difere, pois, simultaneamente do *Bem* e do *prazer*. O valor ora coincide com o *Bem* ora não coincide. Coincide por vezes com o *Mal*. O *valor* situa-se para além do *Bem* e do *Mal*, mas sob duas formas opostas, uma ligada ao princípio do *Bem* a outra ao do *Mal*. O desejo do *Bem* limita o movimento que nos leva a procurar o *valor*. Quando a liberdade quer o *Mal*, pelo contrário abre caminhos para formas excessivas do *valor*. Todavia não se poderia concluir destes dados que o valor autêntico se situa ao lado do *Mal*. O próprio princípio do *valor* exige “ir mais longe possível”. A este respeito à associação ao princípio do Bem mede o “mais longe” do corpo social (o ponto extremo, para lá do qual a sociedade constituída não pode alcançar); a associação ao princípio do Mal, “o mais longe” que

temporariamente atingem os indivíduos ou as minorias - mais longe ninguém pode ir. (Bataille: 1971, 89).

Estas verdadeiras “associadas ao *mal*” dispostas a ir além dos valores partilhados socialmente como Bem comum, correspondem na Idade Média a um movimento que lhes antecede. Na tradição dos que “foram mais longe” em nome de outros valores – em alguns casos de uma transvaloração efetiva – elas teriam estabelecido um incontestável legado. No entanto, é justamente no que Bataille chama de “procura por formas excessivas do valor” que elas garantiram sua condição minoritária. Assim, o que era imperativo para as feiticeiras da Idade Média está na base de muitos relatos sobre mulheres que quiseram ultrapassar os limites do *Bem* coletivo. Destacando-se em suas comunidades por atividades obscuras, elas estiveram sujeitas a igualmente implacáveis julgamentos.

Duas das principais tradições literárias, a bíblica e a grega resgataram esses condicionamentos que podem ser interpretados na esfera da negação do feminino como ramificação do *Mal* propriamente dito.

2.3.

A negação do feminino, primeiro caso: Eva

A abordagem da mulher como ser que encarna o *Mal* remonta aos mais antigos livros da tradição ocidental. Pelo relato bíblico, talvez a maior “malfeitora” da humanidade tenha sido Eva, aquela que provocou a queda de Adão até então visto como inocente. Concebido à imagem e semelhança de Deus, este pobre homem teria sido a primeira vítima do conluio estabelecido entre a serpente – inegável metáfora do Mal – e a mulher, ente absolutamente suscetível às investidas de Satanás. Dessa relação gerou-se a primeira desobediência ou a insurgência contra os preceitos ensinados na chamada “vida paradisíaca”. A existência no Éden era conveniente a Adão até que o Diabo utiliza a mulher nascida de sua costela, como instrumento para persuadí-lo do contrário⁴³. E ela,

⁴³ “Ora a serpente era o mais astuto de todos os animais do campo, que o Senhor Deus tinha feito. E esta disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda árvore do jardim?

tendo recebido tão desprezível tarefa, cumpre eficazmente sua ignóbil função. No relato bíblico, percebe-se que Eva demonstra ter um perfeito domínio dos códigos estabelecidos, revelando assim a sua culpa, pois sabe exatamente quais são as árvores permitidas e aquela que lhes foi severamente interdita por Deus. No entanto, mesmo assim, ela se permite desobedecer. Com isso, não só sucumbe à tentação mas também libera uma progressividade expressa por um contato com o *mal* que teria permanecido oculta na submissão. É a promessa de romper com um mundo no qual o Bem é um valor coletivo – ainda que esta coletividade atinja um número restrito de pessoas - que a faz atender prontamente à promessa da serpente. Essa promessa não só sela o acordo entre a mulher e o *Mal*, mas também revela a ambição dela de possuir um poder desregrado: “vossos olhos se abrirão e sereis como Deus, conhecendo o Bem e o Mal”. Vislumbrando a fronteira que distingue esses domínios, ela revela o espectro de sua generosidade: divulga o segredo, revela-o ao companheiro. Mas sua generosidade longe de ser recompensada é severamente punida. Da ousadia de seu ato decorre a expulsão do Paraíso. A consciência da transposição da fronteira que separa o Bem e o Mal, em vez de diminuir a distância hierárquica que os separaria de Deus, acaba por destruir por completo os laços daquela, até então, harmoniosa relação. Deus, traído em sua confiança revela no episódio, sua vingativa personalidade condenando-os, ambos, a uma vida de padecimentos:

E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a dor de tua concepção; em dor dará à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido e ele te dominará.

E ao homem disse: Porquanto deste ouvido à voz de tua mulher e comeste da árvore que ordenei dizendo: Não comerás dela; maldita é a terra por tua causa, em fadiga comerás dela todos os dias da tua vida. Do suor do teu rosto comerás o teu pão até que tornes à terra, porque delas foste tomado, porquanto és pó, e ao pó tornarás. (Gênesis: 1995, capítulo 3, versículos 16 e 17:18).

Respondeu a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim podemos comer, mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis, para que não morrais.

Disse a serpente à mulher: Certamente não morrereis. Porque Deus sabe que no dia em que comeres desse fruto, vossos olhos se abrirão, e sereis como Deus conhecendo o Bem e o Mal.

Então vendo a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou do seu fruto, comeu, e deu a seu marido, e ele também comeu”. (Gênesis: 1995, capítulos 2 e 3 versículos 4, 5,6:16/17). Grifo nosso.

Como punição, a mulher recebe o flagelo da dor, vinculado agora, a sua principal competência criativa, isto é, a conceição dos filhos. Mas, além disso, ela terá que se contentar com a submissão, pois assim lhe foi ordenado. A expulsão do Paraíso é o episódio deflagrador de que se engendrará toda uma coletividade. Ao se revelarem culpados, ambos libertam o germe da curiosidade que continuará influenciando seus descendentes. A curiosidade intempestiva, a desobediência aos preceitos impostos manifesta-se já no segundo episódio que envolve a dupla, só que travestida no ciúme desmedido de um de seus filhos. Disposto a vingar-se do irmão, para quem acredita se voltarem todas as atenções, Caim, o primeiro dos filhos de Adão e Eva, cometerá o fratricídio. De seu ato, recairá mais uma vez a maldição de Deus⁴⁴. A conduta criminosa está perpetuada pela descendência. Caim parece levar ainda mais longe as características reveladas pela mãe. Ele ratifica o germe da curiosidade, que definiu o acordo entre a mulher e o Mal. Acordo que se repetirá em diversos momentos do relato bíblico⁴⁵ e que, mais tarde, as perseguições medievais parecem querer, a todo custo, lembrar. No entanto, esses acordos revelam muito mais sobre as situações em que se encontram. Eles aludem ao impulso em direção ao desregramento, à fuga de existências intensamente atingidas pela lei. Eles liberam valores que pelo contexto no qual se inserem, coincidem com o *mal*, entendido como um modo excessivo numa escala de valores austeros.

É fácil entender que esse estado de exceção ecloda como medida de um valor excessivo, vinculado ao *mal*, contrário ao Bem coletivo e associado às mulheres, em função de sua posição nas hierarquias sociais. De igual modo, é possível entender também porque nas ações repressivas todas as atenções estejam voltadas para elas, dada a intensa tentativa de reabilitação dos dogmas religiosos. Era necessário identificar um “bode” para que pudesse expiar as culpas da coletividade. Que esse bode fosse, na maioria das vezes, uma “cabra” ninguém demonstrava grandes preocupações com o fato. Por uma outra via, no processo catártico praticado nos palcos gregos, se encenava a quebra sugerida por esse valor desmedido.

⁴⁴ “Agora, maldito és tu desde a terra, que abriu a sua boca para da tua mão receber o sangue de teu irmão. Quando lavrares a terra, não te dará mais a tua força; fugitivo e errante serás na terra. Então disse Caim ao Senhor: é maior a minha punição do que eu possa suportar”. (Gênesis: 1995, capítulo 4, versículos 11 e 12:20).

⁴⁵ Dalila, Jezebel, Salomé entre tantas outras que revitalizam este pacto.

Longe de um contexto assumidamente repressor como o medieval, as mulheres continuariam a encenar o pacto com o maligno, com as forças que a habilitavam para além dos limites impostos, que a impulsionavam para fora da lei. Seja através da invocação do braço mitológico⁴⁶ no qual não faltam exemplos, seja através da análise dos elementos que compõem os espetáculos trágicos, as mulheres encontram sempre um papel de destaque ou um papel no qual se destaque essa estreita relação.

2.4.

A transgressão do feminino: segundo caso, Medéia

Remontando ao trágico, encontramos talvez uma das mais contumazes criminosas, a princesa Medéia. Longe do arquétipo idealizado que canta a docilidade das mulheres gregas, ela se contrapõe como modelo que personifica uma vontade imperiosa, desmedida, em busca de um fim vingativo.

Seu mito está ligado ao ciclo narrativo dos *Argonautas*, fragmento retirado do material da lendária biblioteca de Alexandria. Medéia era a princesa da Cólquida e filha do rei Aestes. Este, era por sua vez, era filho de Hélios, o Sol. Além da origem nobre por parte de pai, é provável que sua mãe também fosse uma deusa, mas nos relatos essa informação foi suprimida. Por conta de seus poderes de feitiçaria é por vezes descrita como sacerdotisa de Hécate ou como filha dessa deusa, o que explicaria seus profundos conhecimentos de magia. O culto da deusa Hécate era popular em muitas regiões da Grécia. Ligada aos sortilégios e aos encantos da lua nova, esta deusa era encarregada de enviar aos humanos os terrores noturnos, as aparições e os fantasmas. Habitante de terras longínquas que ficavam para além do Hades, era a responsável por acolher os espectros. Seu culto era ligado às artes mágicas e premonitórias. Com o fim do matriarcado na Grécia, Hécate se tornou a senhora dos ritos de magia negra, invocada a preceder as comunicações com o mundo de baixo. Especula-se que durante a Idade Média, os rituais pagãos das feiticeiras invocassem os poderes premonitórios dessa deusa grega cujo culto estava ligado também a fertilidade devido a sua relação com a lua

⁴⁶ Juno, Medusa, as Moiras. Os problemas masculinos estão sempre calcados na presença de mulheres voluntariosas, que não medem esforços para fazer prevalecer as suas vontades.

nova. A invocação de Hácate também se referia às situações limites da existência, como o nascimento e a morte.

A versão mais difundida do mito de Medéia, a tragédia escrita por Eurípedes em 431 a.c. difere um pouco dessa versão. Eurípedes parte justamente do momento em que, repudiada, Medéia arquiteta sua vingança contra Jasão. Como é comum no espetáculo trágico o autor incorpora ao texto elementos e questionamentos da coletividade, como a importância do cumprimento do pacto matrimonial, o papel da mulher na sociedade grega e o desencorajamento da vingança⁴⁷.

A peça começa com Creonte decidido a expulsar Medéia e seus filhos de Corinto, já que os anunciados poderes desta poderiam colocar em risco o matrimônio de sua filha:

Receio - por que dissimular? – que te deixes levar contra minha filha alguma violência irremediável. E tenho mais uma razão para o temer: és artificiosa, possuis mil perniciosos segredos, e não perdoas a Jasão por haver-te banido de seu leito. Também me contaram, e ouço dizer, que ameaças de vingança o pai, o esposo e a desposada. Antes que o tenhas conseguido, quero tomar minhas precauções. Prefiro, mulher, incorrer no teu ódio a ter mais tarde que me arrepende de minha fraqueza. (Eurípedes: 2005, 26).

⁴⁷ A história de Medéia se liga ao destino do jovem Jasão, cujo pai era rei na cidade de Ioclos. Primeiro na linha sucessória, Jasão é destituído do trono por uma traição. Para recuperar seu lugar de direito recebe a promessa da restituição, mas para que essa se efetive, lhe é feita uma proposta arrojada. Deverá recuperar o velocino de ouro, usurpado por Aestes, o pai de Medéia. Para concluir essa empreitada deverá reunir os mais corajosos homens de sua terra natal e partir em uma expedição à Cólquida. Jasão e seus homens embarcam na nau *Argo* – daí o nome os *Argonautas* – com o intuito de realizar a missão. Durante a viagem enfrentam numerosas tormentas mas, são ajudados por Hera, esposa de Zeus, cuja simpatia é cativada por Jasão. Quando chegam finalmente à Cólquida, é Hera quem faz com que Medéia, a neta de Hélios, se apaixone perdidamente por Jasão. Questionado por Jasão sobre o velocino de ouro, Aestes lhe informa que para tê-lo será preciso cumprir uma série de perigosíssimas tarefas. Para cumprí-las, Jasão recorre a Medéia, pois sabe de sua fama e acredita poder contar com seus poderes mágicos. Medéia vale-se, de fato, de seus poderes para levar a cabo as tarefas. É através de sua imprescindível ajuda que Jasão consegue concluí-las e recuperar o velocino de ouro. Ao reembarcar, Jasão quer levar, além do velocino, a dedicada Medeia já que está sob o efeito do encantamento lançado por Hera. Mas o rei Aestes, ao tomar conhecimento das intenções da filha e também da ajuda prestada no episódio do velocino, decide mandar seu filho Absirtes para dissuadir os fugitivos. Medéia mata então o irmão, esquarteja-o e espalha os pedaços pelo caminho para desencorajar o pai de prosseguir em seu intento. Ao regressar a Iolcos, Medéia terá a oportunidade de, mais uma vez, demonstrar seus poderes. O pai de Jasão, já em idade avançada, tem sua juventude restituída ao tomar uma poção feita por ela. Já o rei Pélias, usurpador do trono de Jasão, tendo-lhe pedido a mesma poção, receberá veneno, morrendo logo depois do primeiro gole. A revolta da população de Iolcos contra Jasão e Medéia, devido ao assassinato de Pélias, provoca a fuga do casal e o seu estabelecimento na cidade de Corinto, onde viverão felizes por dez anos. É após esse longo período que Jasão se apaixona por Glauce, filha de Creonte, rei de Corinto e repudia Medéia em nome do poder. Em uma das mais antigas versões do mito, Medéia vinga-se de Glauce e Creonte matando-os. Em seguida é assassinada junto com os filhos pela população de Corinto.

Medéia, uma vez repudiada pelo marido acredita que sua sorte pode ainda piorar a partir da atitude de Creonte, pois sendo expulsa de Corinto não encontrará lugar que a aceite, já que cometeu o fratricídio em sua terra natal. Ela dirige suas súplicas a seus algozes, como esforço último. No entanto, por trás da aparente resignação, Medéia deseja a vingança, pois alega sentir-se “a mais desgraçada das mulheres”. Em seu discurso encontram-se pontos significativos no que diz respeito à tentativa de rompimento com os padrões femininos, tão arraigados na imagem da obediência, da doçura e da fragilidade. Durante a tragédia essa tentativa de rompimento confronta-se com a circunscrição da feminilidade dentro de seus arquétipos, os quais, Medéia tenta o tempo todo burlar. Os argumentos dos algozes de Medéia reforçam o fato dela ser estrangeira, egressa de uma terra considerada bárbara e da lealdade que eles demonstraram para com ela ao receberam-na em Corinto. Mas esses argumentos reforçam ainda a idéia de estranheza suscitada por ela, já que eles não sabem exatamente onde Medéia poderá chegar para saciar sua vingança. Julgando-se perseguida por diferentes motivos, Medéia parece ciente da incompreensão causada por sua “arte”, aos demais habitantes de Corinto:

Tal é a minha sorte. Minha ciência⁴⁸ me atrai ódios (julgada inofensiva por uns, de modo mui diverso por outros), é para eles objeto de escândalo. No entanto, não ultrapassa a medida comum. (Eurípedes: 2005, 27).

Mas à medida que o espetáculo avança, percebe-se que Medéia ultrapassa, e muito, a medida do Bem comum. Os indícios de que seu comportamento rompe definitivamente com os condicionamentos esperados por uma conduta feminina se enunciam em diversos momentos do texto. Sua revolta se dirige particularmente, ao papel desempenhado pelas mulheres nas engrenagens sociais. É se manifestando contra tais questionamentos que ela se torna porta-voz de uma condição minoritária, empenhada em liberar um novo tipo de valor. Valor esse que, se contrapõe aos argumentos encontrados no discurso “masculinista”

⁴⁸ Em alguns momentos do texto, há a referência da ligação de Medéia e Hécate, deusa ligada à feitiçaria: “Não, por minha soberana, pela divindade que entre todas reverencio, e que escolhi como auxiliar, por Hécate, que habita o santuário do meu lar”. EURÍPEDES. *Medéia*. São Paulo: Martin Claret, 2005, p.86.

disseminados habilmente nos espaços de sua circunscrição. Medéia vai recorrer à sua origem nobre⁴⁹, na tentativa de se desvencilhar de uma ordem que a sufoca. No discurso dirigido contra ela de maneira contundente, presente a presença do mal:

Certamente, a muitos respeitos difiro de muitos mortais. Assim, a meus olhos, o malvado, o hábil no falar, merece o mais hábil castigo. Como, com efeito, ele tem confiança na habilidade de sua linguagem em esconder sob belas palavras suas más intenções, não receia praticar o mal. Mas é menos hábil do que supões. (Eurípedes: 2005, 34).

Apesar do incontestável tom lamentativo que domina a primeira parte do texto, no qual Medéia expõe as razões pelas quais não quer ser banida, em um segundo momento, ela se valerá de atributos violentos, por tradição associados ao universo masculino, para reivindicar os direitos num pacto no qual ela se julga desfavorecida. As súplicas de Medéia adquirem uma dimensão não apenas legislativa, isto é, que demonstre a infração de seus direitos como esposa, mas referem-se à própria condição feminina na ordem opressiva daquele determinado contexto. Ela se dirige à iniquidade humana que se volta, na maioria das vezes, para o lado mais fraco:

*De todos os seres que respiram e que pensam, nós outras, as mulheres, somos as mais miseráveis. Precisamos primeiro comprar muito caro um marido⁵⁰, para depois termos nele um senhor absoluto de nossa pessoa, segundo flagelo ainda pior que o primeiro. É então que se joga a grande cartada! Será ele ruim? Será bom? Para uma mulher abandonar o marido é escandaloso, repudiá-lo é impossível. Aquela que entra em uma nova vida e se sujeita a novas leis deve possuir a arte dos adivinhos para prever, pois não conhece o homem de que vai partilhar o leito. Se a prova nos for bem sucedida, se nos unirmos a um marido que não carregue a contragosto o jogo do himineu, nossa sorte é digna de dar inveja, senão mais vale morrer. O homem, dono do lar, sai para distrair-se de seu tédio junto de algum amigo ou de pessoas de sua idade; mas nós, é preciso não termos olhos a não ser para ele. Dizem eles que levamos uma vida isenta de perigos, ao passo que eles combatem com a arma na mão; é falso. *Eu preferiria tomar parte em três combates a dar à luz uma só vez (...)*. Eu abandonada, proscrita, sou ultrajada por esse homem; arrancada por ele a uma terra bárbara, não tenho mãe, nem irmão, nem parente, para encontrar junto deles um porto de abrigo nessa tempestade. Eis a graça única que vos peço: se eu encontrar um expediente, algum artifício, para vingar-me de meu esposo pelos males que sofri (para punir aquele que lhe deu a filha, e aquela que ele desposou) guardai segredo. A mulher é comumente temerosa, foge da luta, estremece à vista da*

⁴⁹ Lembremos de que ela é neta de Hélios, o Sol.

⁵⁰ Referência ao pagamento do dote.

arma; mas quando seu leito é ultrajado, *não existe alma mais sedenta de sangue*. (Eurípedes: 2005, 25).

De todos os aspectos poderosos que a personagem traz, em relação ao rompimento dos arquétipos de feminilidade, a menção à recusa da maternidade⁵¹, que se observa em diversos momentos do texto, talvez seja o ponto mais contundente. Em especial, porque não está vinculado só ao processo de arquitetura da vingança. É a existência dos filhos, o fator que torna a decisão do marido particularmente indigna. Ao expor as numerosas razões de seu descontentamento, o que prevalece é a presença das crianças que estariam condenadas a perpetuar a desonra materna⁵². Os filhos são para Medeia, a medida maior da injustiça cometida contra ela, e é isso que será levado em consideração quando tiver de se vingar do antigo marido. Mas como pretende também assassinar Creonte e sua filha Glauce, a nova esposa de Jasão, matar os filhos será ainda uma maneira de garantir que não caia sobre eles a vingança endereçada à ela. Ao pretender trucidar os filhos, Medéia não só atingirá Jasão, mas garantirá o controle da situação que se apresenta, confirmando cada vez mais o seu poder. Já que concedeu a vida aos filhos é a ela que caberá a decisão do destino de ambos, certificando-se também de que a humilhação cessará. Se foi capaz de suportar os suplícios impostos pela maternidade, quer experimentar a possibilidade de transgredir o tabu:

Amigas, minha decisão está tomada: quero sem tardar, matar eu mesma meus filhos e fugir desta terra, em vez de expô-los, por minhas lentidões, a perecer sob os golpes de mãos inimigas. É absolutamente necessário que morram, e, pois que é preciso, sou eu quem lhes darei a morte, como fui eu quem lhes dei a vida. (Eurípedes: 2005, 34).

⁵¹ “Ah! Infeliz vítima de meu indomável orgulho! Foi, pois, em vão, meus filhos, que vos alimentei, em vão que suportei por vós tantas aflições e me consumi em fadigas, após sofrer as cruéis dores do parto! Sim, em vão, ai de mim!” Idem, p.50.

⁵² “Eis o que fiz por teu respeito, ó mais covarde dos homens! E tu me atraíças! Precisas de outro leito quando tens filhos de mim! Pois se não os tivesse ainda, ser-te-ia perdoado desejar essa mulher. Mas a fé aos juramentos nada mais representa. A mim mesmo me pergunto se crês que os deuses de então já não reinam hoje, ou que novas leis têm agora curso entre os homens porque tens consciência agora de teu perjúrio para comigo?”. Idem, p.32.

A inadequação de Medéia ao que ela acredita ser o flagelo da maternidade, não invalida, contudo, o estatuto de proibição ao crime pretendido. Mesmo assim, ela parece decidida em seu intento. Invocando mais uma vez a sua origem nobre, que a distinguiria das demais mortais, ela estaria absolutamente convencida da legitimidade de seu ato. Ao invés de divinizar o proibido, ela alcança o poder da divindade já que decide proclamar para si o direito, - neste caso o de destruição - adquirido pela conceição. É como se ela tivesse acesso a um tipo de revelação, cuja principal função é legar-lhe uma consciência que as demais mulheres parecem não ter. De algum modo, ela sabe que sua condição é privilegiada, seja pela liberdade que suscita ou pelo fato de se configurar como um movimento que ultrapassa os contornos definidos pelo arquétipo de feminilidade. Dirigindo-se para uma atitude cada vez mais controvertida, ela questiona os limites do “direito” concedido às mulheres. Insurgindo-se contra ele, ela recusa o “dom” recebido: “Os mortais deviam ter seus filhos por outro meio qualquer. Não haveria mais mulheres e os homens ficariam libertos desse flagelo”.(Eurípedes: 2005, 34).

Mas é importante notar que, se em alguns momentos do texto, Medéia questiona a manutenção do arquétipo considerando-o uma fonte de inesgotáveis infortúnios, em outros pontos, ela parece sincera ao evocar a justa medida sugerida por essa condição, enaltecendo esse tipo de consciência, uma espécie de lucidez minoritária, que por esse estatuto não poderia deixar de ser considerada: “*Mas - não quero desacreditar a nós mesmas, somos o que somos, mulheres*”.(Eurípedes: 2005, 45). Esta medida evocada sugere paradoxalmente uma falta de medida, a quebra da *hybris* que desestrutura o comportamento esperado pelo gênero. A afirmação do feminino, neste caso, é pautada justamente no rompimento da expectativa sobre o gênero. É rompendo com o que seria típico ou esperado que ela reforça a possibilidade de abertura, inclusive para o crime. Por tornar-se disponível é que se coloca mais próxima do *mal*.

2.5.

As herdeiras de Medéia: quem são elas?

Tanto Eva quanto Medéia celebram, através dos relatos que as consagraram, essa quebra implacável com o mundo codificado por um cartesianismo masculino.

Seja através da decadência ou da criminalidade propriamente dita, suas atitudes rompem pela violação de determinados pactos com o território circunscrito pela feminilidade que prevê uma atitude programada diante de códigos impostos socialmente. No entanto, com destaque para o mito de Medéia, a insurreição contra os domínios dessa circunscção esbarra nos limites que concernem à existência humana e seu sentido de preservação através do tabu da morte. Nestes casos, a transgressão subverte as características do feminino como um espelho das vontades masculinas. A figura de Medéia talvez empreenda um movimento ainda mais radical já que, ao contrário dos mitos clássicos nos quais predomina o sentido moralizante, pedagógico, neste mito específico a “criminoso” foge pelos céus de Corinto de maneira retumbante no carro de seu avô, o Sol e assim, escapa às punições que a aguardariam, caso fosse capturada.

Diante das diversas personagens femininas que povoam o universo de Cornélio Penna, é possível identificar a recuperação desses arquétipos que envolveriam uma outra aproximação com o feminino. Sua forma de trabalhar com a categoria não passa pelo franco elogio ao gênero, mas por uma percepção ou reconhecimento dos aspectos complexos e tênues que concernem à caracterização do mesmo. Em contrapartida, a abordagem também não irá se encaminhar para o elogio dos traços “fortes” que poderiam aproximar suas personagens de uma caracterização masculina. Passa por um caminho intermediário entre esses domínios, a escolha do escritor.

É possível encontrar elementos desses arquétipos femininos nas personagens cornelianas; entretanto, a incorporação dos elementos que ligam o feminino à transgressão adquire, aí, certas características específicas. Estas, não deixam de vincular as mulheres à criminalidade, mas tal adesão se dá de uma maneira menos agressiva ou mais escondida. A agressividade das mulheres no universo romanescos de Cornélio pode ser sentida de forma velada, como uma caracterização trabalhada de forma dissimulada, embora não menos cruel.

É, portanto, através da identificação de nuances particulares, variáveis de um romance para outro, que o trabalho se dará. A análise deverá ser feita de maneira igualmente cautelosa, pois, no quadro variado de personagens que se apresentam, as técnicas de caracterização das personagens femininas oferecem muitas variantes. Essa análise não deve desconsiderar alguns aspectos fundamentais que

determinaram, por exemplo, a recepção da obra do autor no contexto em que esta se produz. Vamos, portanto, de caso a caso.

2.6.

Literatura como contraface do Modernismo

A relação estabelecida entre o *mal* e o segredo em sua inquestionável ligação ao universo feminino – e nele, todas as variantes que essa relação adquire – definirá os rumos da recepção da obra do autor não só no momento de sua produção, mas também por parte de uma crítica subsequente. Este é um dos pontos principais no escopo deste trabalho.

Ao eleger a investigação do tema das relações familiares por uma via controvertida, na qual prevalecem os aspectos violentos, agressivos e porque não dizer cruéis, Cornélio acaba por se confrontar com uma vasta galeria de personagens – em sua maioria femininos - que teriam encenado importantes papéis em suas lembranças mais longínquas. O que sua literatura nos propõe é uma viagem desconcertante pelos espaços afetivos, nos quais o conforto raramente pode ser encontrado.

Ao invadir esses espaços, ao perscrutá-los por vias não oficializadas, ele reencontra o seu caminho exclusivo, melancólico, no trajeto que o leva através das narrativas, de volta a essas casas corroídas pelo tempo passado. Esse processo regressivo não só recupera uma experiência individual, intransferível mas também reatualiza um componente antigo, avesso a qualquer apropriação vanguardista, na qual o encontro com esse passado apresentaria sempre uma possibilidade de reconhecimento identitário, onde a experiência literária encontraria “aquilo de mais nosso”. O interesse do passado para Cornélio indica objetivos muito diferentes. Se seus companheiros de geração buscavam nos séculos anteriores traços peculiares para construir, em dimensão eufórica, uma imagem de brasilidade, o escritor, melancólico, optou por extrair dos resíduos encontrados a dose necessária de perversidade, capaz de desmistificar tradições e heranças. Trata-se de tarefa difícil mas, – nos termos de Bataille – indispensável à garantia de certa liberdade no presente.

O processo desenvolvido por Penna já não pode se acomodar à assertiva em busca de um passado “seu”. Ou melhor, o encontro com as coisas de seu

passado se dá sempre em uma encruzilhada, que divide essa experiência em dois pólos-limite. De um lado, o encontro com esse passado é inevitável, pois se configura no conjunto da herança recebida como espólio do qual não se pode fugir, a força do “sangue”. O passado não é, portanto, “conscientemente” seu, mas apresenta o conjunto de ações, códigos e condutas desenvolvidas por seus entes familiares que, de alguma forma, escapam completamente do seu controle.

Por outro lado, essa relação revela o extremo desconforto que esse encontro alimenta já que, de alguma maneira ele tende a “reviver” a contundência das histórias passadas, nesses espaços. Nesse ponto, a mediação fabular não se liberta de possíveis componentes controversos, mas, ao contrário, apresenta com cores ainda mais fortes, no espaço ficcional, todo o desconforto vivenciado como experiência familiar.

Tal experiência que se faz, por uma necessidade orgânica, literária, revela-se às avessas, como um segredo que quer escapar e expõe o avesso do mesmo, do indivíduo que não pode fugir de sua história, e que exige para si a tarefa inglória de comunicar seu confronto. Essa comunicação expõe um mal-estar sofrido voluntariamente, a partir de um contato sem intermediários com o que na família há de mais desconcertante. Sua literatura pode ser entendida como uma tentativa de acerto de contas com um passado infame. Acerto que nunca se concretiza, dada a quantidade de fantasmas que conjura. A única maneira de lidar com esses componentes sufocantes é pervertê-los, ainda que ao fazê-lo, não fique clara a intenção do processo desencadeado. Não há alternativas: o encontro só pode ser mediado pela via da perversão, da corrupção dos acordos travados na intimidade afetiva do lar. O que espanta em Cornélio é que nem a contundência de sua história, nem a força de seu relato, deixam de dar a ver uma espécie de delicadeza para lidar com esses componentes violentos. É como se as lembranças o abarcassem no que nelas há de mais perturbador e a literatura surgisse de uma tentativa de acomodar o horror vivido na esfera familiar. Nessa acomodação desaparecem os limites que supostamente separariam estes domínios. A compreensão do autor desse embate se estabelece no terreno da fantasmagoria, do indecível, do indizível, do que escapa de uma apreciação familiar, pelo horror que suscita. Por isso só pode se realizar vinculando-se a algum suporte artístico⁵³.

⁵³ No caso de Penna, essa acomodação ao suporte artístico varia entre a vinculação à pintura e à ilustração e posteriormente se vincula somente à literatura.

Ao empenhar-se no que podemos considerar como expressão contrária ao registro modernizante, o tipo de arte realizada por Cornélio sinaliza para um embate que se recusa ao mero exercício opositivo ou, como quer Roberto Corrêa dos Santos⁵⁴, que negaria “a brutalidade tosca do opor”. A obra do autor apresenta-se como uma alternativa obscura à luminosidade progressista presente nos pressupostos da assertiva modernizante. Há entre o legado moderno e a obra corneliana diferenças definitivas. A começar pelo fato de que não há, por parte do autor em estudo, uma vinculação a qualquer tipo de projeto, que garantisse a pertinência um esforço de adesão. À produção artística definida pela implementação de um *Manifesto*, o romancista contraporá as incertezas e percalços envolvidos no próprio processo criativo. Assim, a partir da expressão de seu labor literário, enfatiza-se a esterilidade de qualquer tentativa de previsão de resultados, o que caracterizaria, a priori, a existência do projeto. A distinção se efetiva, portanto, no próprio ponto de partida.

Ao contrapor-se a perspectiva moderna, que pretendia, entre outros pressupostos, romper com o passado imediato, implementa-se um registro artístico que teria suas bases em uma sintomatologia expressiva da subjetividade, na qual o rosto e em alguma medida o corpo apareceriam como lugares de intensificação dos processos anímicos em detrimento da leveza e da rapidez expressivas de uma máquina mental, impulsionada pelos avanços científicos, onde se torna cada vez mais imperativo, desconsiderar os modelos eleitos pelo Romantismo:

A literatura feita, no chamado alto modernismo, pelos escritores, herdeiros de uma tradição psicológica do século XIX, porém já tributários dos avanços públicos dos saberes médicos acerca das relações entre saúde e patologias do espírito, começa a apagar a importância do rosto. Já não é nele - no rosto - que se escreve o mundo das vontades subjetivas. Age-se agora sobre o próprio mecanismo mental, fazendo emergir à cena dos textos, o pensamento vivo. Uma arte verbal e escritural, construída em presença do leitor por uma compulsão discursiva que ultrapassa a ordem do mundo interior e afetivo disposto em sintomatologias faciais. Não mais a alma subjetiva, mas o próprio pensamento em ação, tornado texto. (...) Interessa aos textos agora não apenas marcar as ações no corpo inteiro, mas - e principalmente - deixar visível a ruptura existente entre corpo, fala e pensamento. (Santos: 1999, 26).

Enquanto o cerne da atividade modernista se baseou nas engrenagens de uma máquina mental cada vez menos vinculada a uma expressão facial ou corporal,

⁵⁴ SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p.26.

interpretadas como retrocesso ao modelo anterior, o anti-projeto cornelianiano irá empreender-se na contramão desse condicionamento. Embora, não possamos dizer que sua literatura seja tributária dos condicionamentos românticos. A produção do autor parece inserir-se em uma via intermediária entre essas duas vertentes. Se no Modernismo, era preciso tornar próxima a presença do leitor, para que este pudesse ser testemunha ou participar da prodigiosidade dos fluxos mentais⁵⁵, para Cornélio parece ser mais interessante manter o leitor afastado das reais causas que produzem, no corpo, a doença⁵⁶. Durante a leitura, não se pode saber com clareza porque aquela personagem se comporta dessa ou daquela maneira. O autor preserva sempre a liberdade interpretativa do leitor no que se refere ao encadeamento do enredo. Nesse encadeamento poderá ocorrer, no entanto, a distribuição de pistas falsas, de falas truncadas tornando o pacto literário cada vez mais difuso, ou nebuloso. Ao se deter sobre o corpo - na maioria dos casos, sobre o corpo feminino - que adoece gravemente, o autor irá propor uma outra reflexão sobre esse domínio. Parece, durante todo o processo, questionar a validade da análise das afecções corporais, perguntando-se, em que medida, elas poderiam ser elucidativas dos motivos que levam à inércia, à degradação, à perda gradativa dos movimentos. Cornélio parece deter-se, principalmente, aos espaços geralmente ligados aos domínios da feminilidade: a loucura (a histeria), a casa, a saleta, o quarto. Cria-se uma contigüidade entre os elementos dispostos nesses cenários e os sintomas próprios do gênero. Tais domínios serão todos revelados sob a ameaça constante da morte, da degeneração que esta opera nas coisas, nas atividades, em tudo o que vive e vai perdendo gradativamente a força. A falência do corpo repercute em tudo o que está à sua volta. O tratamento dado a esse corpo, que porque é feminino, adoece, recebe o enfoque memorialístico, uma vez que, é sempre evocativo da lembrança enquanto estrutura afetiva na qual se celebra o permanente pacto com a morte (o esquecer para lembrar).

⁵⁵ Que é, de algum modo, parte fundamental do processo de engajamento.

⁵⁶ Neste sentido, sua proposta parte de uma mudança de perspectiva sobre o que poderia ser entendido como *leveza*. Pois esta competência deixa de ser atribuída aos processos desenvolvidos pela máquina mental tributária de uma racionalidade instituída e passa a referir-se a uma sabedoria afetiva, que encontraria no rosto e, por extensão no corpo, seus lugares privilegiados de manifestação.

Nos domínios da feminilidade, o processo de enfraquecimento físico se intensifica⁵⁷, apresentando uma dupla acepção. De um lado, o processo ocorre pela manifestação da doença expressa no corpo que adoece progressivamente até sucumbir por completo. Por outro lado, depois desse processo, o corpo sobrevive, mas a sobrevivência serve para demonstrar que na perda progressiva do dinamismo, pode estar associada ou implícita uma vontade desmesurada, por alguma razão contida ou que não foi extravasada. O deslocamento dessa força ou dessa vontade adoece o corpo e pode ser precedida por algo que não se pode compartilhar socialmente, como um crime. Ou ainda, uma atitude intempestiva que eclode para expurgar uma força imperiosa. O enfraquecimento desloca o corpo para uma segunda realidade, ou realidade paralela aos acontecimentos descritos, que acomoda esta nova “vida doente”. A doença e todo o quadro contingencial que ela abarca – imobilidade, delírios, sonambulismo, levitação – passam a apresentar-se como linhas de fuga dos contextos opressivos com os quais, por falta de força física, não se conseguiria romper. O que poderia ser encarado como derrota denota uma segunda estratégia, uma espécie de “plano b” colocado em ação toda vez que uma ordem muito rígida se configura. Este procedimento não é exclusivo das personagens femininas, embora sua ocorrência esteja, na maioria das vezes, ligada aos contextos patriarcais, nos quais “aparentemente” domina uma lei masculina⁵⁸. Nesse aspecto, não podemos deixar de estar convencidos da flexibilidade dos papéis desempenhados, já que a distribuição de pistas falsas, na intriga romanesca, abarca diferentes domínios.

2.7.

O segredo, ou por onde a trama respira

Dos temas não codificados ou não apreendidos pela eficiência dos processos mentais – e por isso não tributários do racionalismo – surge uma literatura profundamente impregnada por um saber rejeitado, paralelo, que inside como “contrabandeado” sobre o discurso instituído. Neste aspecto também, o

⁵⁷ Nico Horta, o único protagonista masculino dos romances de Penna não escapa desse condicionamento. Trata-se, sem dúvida, de uma personagem de figuração feminina, como veremos.

⁵⁸ Atentar para a mobilidade desses papéis. Nos romances cornelianos, muito freqüentemente as mulheres ocupam um lugar geralmente associado ao masculino e vice-versa.

fundamento historiográfico eleito pelo autor contrapõe-se aos temas cientificistas, relativos à mecanização e à rapidez, tão caros aos modernos. Ao beber das fontes da oralidade que permearam sua infância nas Minas e em São Paulo, o autor validará todo um saber que se constrói na contramão das informações oficiais e comprometidas como uma racionalidade vigente e, por isso mesmo, desacreditado se se considera a perspectiva do tempo⁵⁹. Nesta tarefa, acaba por descobrir os meandros que teriam possibilitado a exclusão desses relatos. O caminho seguido pelo autor, no entanto, não privilegiará a mera denúncia, mas o encontro sutil das forças que teriam se constituído para que o silêncio, ou o sistemático apagamento desse arcabouço se efetivasse.

Em sua literatura, o desenvolvimento do oculto adquire incontestável relevância, já que é a partir do esforço em atritar essas intensidades – o segredo e o que vem à luz como enunciado no texto – que a narrativa se constrói. Embora jamais seja revelado, é o segredo que possibilita a identificação de uma espécie de ponto de respiração, nas densas tramas arquitetadas em seus romances. Apenas a presença do segredo já é suficiente para criar o dinamismo observável na alternância de poderes implicados. Ao determinar os pontos de defasagem ou de rareamento, pelos quais a trama respira, o segredo se institui na referida obra como o próprio estatuto instaurador de ficcionalidade. Neste caso, a literatura reclama a pertinência desse elemento que teria sido descartado, do que teria ficado de fora do discurso oficial:

Ela (a literatura) repousa no princípio de que nem tudo é sempre dito; em relação ao que poderia ser enunciado em língua natural, em relação à combinatória limitada dos elementos lingüísticos, os enunciados (por numerosos que sejam) estão sempre em déficit, a partir da gramática e do tesouro vocabular de que se dispõe em dadas épocas, relativamente poucas coisas são ditas em suma. Vamos, então procurar o princípio de rareamento ou, pelo menos, do não preenchimento do campo das formulações possíveis tal como é aberto pela língua. (Foucault: 1995, 138).

É na tentativa de encontrar essas “brechas” por onde a ficcionalidade se constrói que o segredo deverá ser mantido a qualquer custo, sob pena de ao descortiná-lo, invalidar-se a própria obra. Trata-se, ao contrário, de contabilizá-lo

⁵⁹ Pode-se dizer que seu texto se constrói na confluência de temporalidades distintas, já que os assuntos de seu tempo, a denúncia das realidades vividas, ocorre de maneira diversa. Aí o “engajamento” cobrado a um representante do Modernismo se dissipa na prioridade dos temas existências, sempre presentes, em certo sentido.

como presença forte, marcante, afirmando-o sem iluminá-lo, na medida em que é ele que rompe com o mero encadeamento prático dos enunciados em combate. Ao se colocar como obstáculo desse processo, esse silêncio “fala”. Encontrando sua eloquência, pontua o rumo e a descontinuidade da história contada:

Não se trata de fazer falar o mutismo que o cerca, nem de reencontrar tudo aquilo que, nele, ao lado dele se havia calado ou reduzido ao silêncio. Não se trata, tampouco, de estudar os obstáculos que impediriam tal descoberta, retiveram tal formulação, recalçaram tal forma de enunciação, tal significação inconsciente, ou tal racionalidade em devir; mas de definir um sistema limitado de presenças. (Foucault: 1995, 138).

Se o silêncio suscita um sistema limitado de presenças, isto se deve, em parte, a sua vinculação intrínseca a uma dimensão alternativa que na obra referida, está diretamente relacionada à presença das mulheres, especialmente às escravas que manipulam seu conteúdo obscuro, tributário do interdito, do fantástico, da fantasmagoria. Ao definir um sistema do qual o segredo é o ponto de partida⁶⁰, mais do que dar voz aos que foram relegados ao silêncio, devido ao lugar que ocupam em uma determinada ordem social, o autor os colocará em diálogo com as forças que aparentemente os dominariam, instituindo uma outra relação entre eles. Com isso, no lugar de inverter as hierarquias, prioriza a manipulação desse saber que, potencializado, nivela todos indiscriminadamente⁶¹. A habilidade desempenhada, a destreza com a qual se manipula a matéria ocultada não se restringe a nenhuma das vertentes de seus textos. Ela se dissemina pelos enredos, promovendo uma alternância de táticas nos diferentes domínios em que se institui. Essa mobilidade é o que faz com que os excluídos também possam lançar mão desse recurso, ocupando, nesse caso, uma posição privilegiada na engrenagem da trama. Não há nenhum sentido que se coloque “por trás” do que estaria sendo contado. Os relatos se alternam sem a necessidade da busca pelo que realmente ocorreu. Há apenas o relato, e este provém de diferentes origens. O segredo e as

⁶⁰ O ponto de partida da obra é, sem dúvida, a ruína e as múltiplas possibilidades que os sentimentos decorrentes dela podem compreender (o medo, a angústia diante da falência de um determinado sistema social, a vulnerabilidade, o assombro humano diante da plenitude suscitada por “Deus”). Nesse sentido, o segredo é o elemento que permanece nesse domínio da ruína, já que ele destrói o esquema causa-consequência e inviabiliza os nexos convencionais que estabelecem o código lingüístico.

⁶¹ Todos, em maior ou menor grau sofrerão as conseqüências da manipulação desse segredo. Daí que quem o manipula garante o seu poder através da fabulação, arma poderosa nos combates domésticos, travados nos romances.

supostas informações enganosas que surgem em profusão são apenas partes integrantes dos relatos:

Não ligamos essas exclusões a um recalçamento ou a uma repressão, não supomos que, sob enunciados manifestos, alguma coisa permaneça oculta e subjacente. Analisamos os enunciados, não como se estivessem no lugar dos outros enunciados caídos abaixo da linha de emergência possível, mas como estando sempre em seu lugar próprio. Recolocamo-nos em um espaço inteiramente aberto (...) O domínio enunciativo está inteiro em sua própria superfície. Cada enunciado ocupa aí um lugar que só a ele pertence. A descrição não consiste, pois, a propósito de um enunciado, em reconhecer o não-dito cujo lugar ele ocupa, nem como podemos reduzi-lo a um texto silencioso e comum, mas, pelo contrário, que posição singular ocupa, que ramificação no sistema das formações. (Foucault: 1995, 138).

Esse tipo de trabalho que identifica e recorre a uma dicção alternativa mas, nem por isso menos representativa, encontra sua consonância com os temas desenvolvidos por longínquas tradições de subsídio fabular e arcaico, ligadas ao universo feminino. Dentro desse domínio encontra ainda duas vias de fixação. De um lado, ela se vincula aos temas dos contos de fadas e encantamento cujo substrato europeu se coloca nos romances do autor ligado às personagens⁶² cujo letramento justificaria esse tipo acesso. Por outro lado, a vinculação se estabelece através das referências aos contos e mitos africanos que são incorporados aos textos pelas vozes das pretas velhas, das escravas, cujo processo de assimilação dolorosa à cultura dominante não os teria suprimido.

A recuperação desse arsenal narrativo já se apresentaria como uma estratégia de enriquecimento e resistência aos desmandos observados nas leis impostas pelo mundo dos brancos. A inserção destas narrativas produz uma mistura de elementos de outros idiomas⁶³ contribuindo ainda mais para a manutenção do oculto. Encontra-se assim “uma maneira de reagir à pobreza enunciativa (imposta) e compensá-la pela multiplicação dos sentidos”⁶⁴ (Foucault: 1995, 139). Essa reação do trabalho fabular à ordem social incorpora, portanto, um poder que, nas narrativas em que se trabalha com o tema da escravidão,

⁶² Dodote, Mariana, Celestina, Carlota, entre outras.

⁶³ Em *A menina morta*, a língua alemã de Frau Luísa, a governanta do Grotão e os dialetos das velhas escravas. Em *Repouso*, o jargão farmacêutico, com suas fórmulas e nomes científicos, utilizados por Urbano não deixam de aludir a esta estrangeiridade do domínio lingüístico.

⁶⁴ Neste caso, a estratégia do colonizador de privilegiar a compra de escravos de regiões diferentes, com o objetivo de dificultar o entendimento entre os negros e dessa forma evitar as rebeliões, é malograda. “O feitiço vira contra o feitiçeiro”.

geralmente permanece irrelevante. Mas, neste caso, avulta e encontra lugar de destaque. Através desse procedimento é possível ainda recuperar o que Foucault identifica como a “lei de pobreza dos textos”. A recuperação desses elementos marginais possibilita o enriquecimento do texto pela contribuição de aspectos cuja origem remonta aos substratos fabulares, para os quais a presença do corpo é fundamental. Na obra referida, o corpo não é somente o lugar da doença, mas também a via pela qual a oralidade se manifesta. É o corpo, como presença material, que justifica a *performance* engendrando voz – e todas as suas modulações e tonalidades levadas à cena para dar veracidade ao relato – calor, recursos gestuais, visibilidade, enfim. A *performance*, por sua vez, mobilizaria uma espécie de “pedagogia do toque”, do afeto, que a leitura “escrita” não é capaz de encenar. Nesse sentido, o contato que se estabelece a partir da oralidade é extensivo ao ofício das escravas, das amas-de-leite que tinham como função alimentar, transmitir o leite mais forte e melhor para garantir a saúde da outra estirpe. O contato com a oralidade e com um imaginário distante do que se recebe pela via da ascendência expande os domínios criativos a terrenos irrestritos. Gera saúde, salva as crianças, comunicando-lhes outras realidades que lhes permaneceriam interditas, caso o contato estivesse restrito ao limite familiar. Esse acesso permitiria, ainda, o encontro com um outro imaginário mais livre, menos engessado pelas leis que regem a convivência cotidiana. O corpo das escravas é um corpo menos condicionado, mais dançante, menos vinculado à doença, menos sujeito ao peso das amarras da civilidade. Essa liberdade expressa no corpo encontra reverberações no discurso que recorre, por sua vez, às suas linhas de fuga, suas mandingas, seus patuás, seus libertários pontos de subdesenvolvimento. O corpo vinculado à oralidade se torna um microcosmo de um corpo político. Sua atuação (performática) é política, na medida em que comunica uma outra dimensão de resistência, que se contrapõe ao discurso imposto. A partir desse ponto, a pobreza, a restrição dos recursos se converte em um meio para a multiplicação, para a criação irrestrita que poderá também surgir como atividade política. É no sentido de encontrar uma vinculação da política com o que se produz como arte que o filósofo francês Gilles Deleuze dedica-se a investigar a obra do escritor tcheco Franz Kafka. Para Deleuze, a literatura de

Kafka pode ser assim interpretada como uma atividade menor⁶⁵, dentro do contexto específico no qual vinha sendo produzida.

A literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria⁶⁶ faz em uma língua maior. A configuração de uma literatura menor opera, segundo o filósofo, a partir de uma inversão observada no plano político:

A segunda característica das literaturas menores é que nelas tudo é político. Nas “grandes” literaturas, ao contrário, o caso individual (familiar, conjugal, etc.) tende a ir ao encontro de outros casos não menos individuais, servindo o meio social como ambiente e fundo; embora nenhum desses casos edipianos seja particularmente indispensável, todos “formam um bloco” em um amplo espaço. A literatura menor é totalmente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual se torna então mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em uma história se agita nele (Deleuze: 1977, 26).

De acordo com Deleuze, seria possível enxergar toda uma história e seus imbricamentos políticos ao nos debruçarmos sobre determinada obra. Ao escavar uma fenda, ao perturbar com uma língua estranha sobre uma literatura grandiloquente em seus projetos mais ambiciosos, são essas obras que resistem, incodificáveis, dentro do panorama da literatura canônica. A subversão, proposta por estes tipos de literatura, refere-se à criação de uma *enunciação individualada* que, ao afirmar-se como única, irá repercutir de forma contundente sobre as esferas coletivas. De modo que os termos do campo político contaminarão todo o enunciado. Para realização deste tipo de empreendimento não será necessário, portanto, o engajamento a esta ou àquela corrente. Algumas obras caracterizam-se principalmente por evadir dos limites estéticos ditados pelos padrões de sua época já que, quando surgem, não contam com mecanismos críticos de apreensão adequados para acomodá-los.

A ampliação do espectro lingüístico não previsto dentro do quadro de uma época específica, realizada nestes casos, significa, à luz de uma teoria realmente revolucionária, renunciar a uma língua vigente e investigar novas possibilidades dentro desta mesma língua. Ao imprimir sua marca melancólica à luminosidade

⁶⁵ É em seu trabalho sobre Kafka que Deleuze irá desenvolver a teoria da literatura menor, destacando o caso do escritor tcheco, que para resistir politicamente em uma Praga “germanizada” criou meios muito próprios de resistência à hegemonia da língua alemã. O processo é melhor descrito em *Kafka. Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

⁶⁶ A estratégia de Penna é, nesse sentido, alusiva à sua posição própria, deslocada, dentro do Modernismo.

modernista, ainda que por uma via tradicional, Cornélio Penna irá denunciar e abalar, através da supressão das informações e das pistas - procedimento comum na construção de seus romances -, várias certezas próprias à sua época.

Ao voltarmos ao âmbito de seu texto, é possível observar que, se as vias de fixação de relatos variam, diferem igualmente as implicações desses diversificados tipos de atuação. Com relação às protagonistas, a recorrência a este tipo de estratégia narrativa remete à fuga dos contextos patriarcais (ou, de forma não tão direta, aos contextos onde a presença da lei é marcante) nos quais elas estariam inseridas. Nesses casos, é importante ressaltar que, quanto mais rígidos são esses contextos, mais proliferam as estratégias de fuga desses domínios. A recorrência aos contos de fada configura-se como apenas uma dessas vias, mas a ela se associam outras como veremos detidamente.

Mais uma implicação proveniente dessas vias de fixação de relatos se refere, como vimos, ao caráter predominantemente político, de resistência, que o romance adquire ao vincular às histórias das escravas, resgatando-as do descrédito. Aqui, mais do que o estatuto performático inserido através da oralidade destaca-se um outro mecanismo igualmente indispensável para a compreensão da atuação política já que, a importância dada a dicção fantástica está ligada também à indistinção do estatuto de verdade que a obra insiste em apresentar. Um atributo como esse só pode estar relacionado à “docilidade” dos corpos femininos. Se está relacionada com tal materialidade é porque, de alguma maneira, o emprego do artifício está ligado também à consciência clara do ato de fingir.

2.8.

Fingir: o corpo, o rosto, o teatro

A associação que as personagens cornelianas parecem ensaiar com o *Mal*, entendido na concepção de Bataille como insurgência contra uma moral imposta de maneira muito rígida, desencadeia processos de adaptação aos contextos opressores que dominam seus romances. Tais processos envolvem uma competência para a representação que, neste domínio, encontra duas formas de aplicação prática. Uma ligada ao rosto, à expressão facial e leva a uma incessante alternância de máscaras, conforme referência constante no texto e outra, vinculada

ao corpo, ao gesto, às afecções que nele produzem efeitos ou estados diversos, como a estratégia da descorporificação. De certa forma, é possível verificar que em alguns pontos dos textos, tais atividades se entrelaçam, relacionado-se mais ou menos diretamente de acordo com o contexto ao qual se referem.

2.9.

Primeiro caso: a máscara

Numa obra como a corneliana, a importância do estatuto de representação se afirma desde o primeiro romance até o último, adquirindo nesse espaço de desenvolvimento romanesco, competências múltiplas. De maneira geral, num primeiro momento, o emprego de tal artifício diz respeito ao rosto, como estrutura na qual deslizam os significantes, mas não se restringem a este suporte. É como se a atitude representativa exigisse outros suportes materiais que também possam aludir à envergadura dramática do teatro, da cena, que deve comportar os dramas que serão vivenciados. Tais competências, mais do que celebrar uma atividade inerente ao rosto, ensejam convocar também outros suportes, expostos através da modulação vocal e da performance corporal.

Também no que se refere à diversificação, a competência adquirida, voltada para o fingimento especializa-se e espacializa-se, abarcando diversos domínios hierárquicos. Sendo assim, espraia-se em larga escala nos domínios patriarcais, fazendo-se notar não só nas casas escuras, nas quais sinhazinhas competem entre si e com senhoras mais velhas, mas também nas senzalas onde negras se desafiam mutuamente, levando às últimas conseqüências seu inegável poder de persuasão.

Os embates advindos claramente desses conflitos colocam em atrito não só mulheres disputando espaços entre si, mas também confrontadas com uma ordem opressora, que parece tentar suplantá-las, anulando-as todo o tempo. São estes intensos confrontos, que dão a ver as filigranas delicadas que compõem as tramas, construídas como embrincamento dramático das relações experienciadas nestes domínios.

As inúmeras referências à representação que pontuam a obra, explicitam ainda, uma estratégia dirigida à manutenção do teatro encenado nos espaços familiares, uma exigência que se faz cada vez mais forte dada a indisfarçável

carga de violência pressentida neste domínio. É preciso destacar que, subsistente ao atrito, a violência pode ser atestada de maneira predominante, ainda que não possamos distinguir claramente sua origem. A violência toma parte no processo, configurando-se como mais um dos elementos de cena. De algum modo, sua presença insidiosa é proporcional ao que se cala, ao que não pode ser dito, *ao inominável*, que não encontra no espaço narrativo meios de significação. Daí a importância dada ao silêncio, como matriz operacional do universo feminino e também do segredo, lugar de indistinção da violência que se dirige, na maioria dos casos, mas não exclusivamente, às mulheres. Encontrando essa diretriz, a violência pressentida ou presenciada migra a um outro domínio, encontra na interdição sua eloquência às avessas.

2.10.

Um intermezzo: a voz como estrutura na qual desliza o significante

Se é no rosto que se enunciam as sensações e sentidos provenientes de um confronto mais direto com os espaços exíguos, nos quais predomina a violência, a voz adquire nesse contexto igual relevância, já que é através de uma modulação vocal específica – o tom baixo, sussurrado – que, aos poucos, vamos nos inteirando das informações que o enredo nos transmite junto àquele artifício facial.

A voz baixa e tudo que se refere a este domínio de significação - interrupção da comunicação lingüística, especulações e hipóteses sobre o que ocorreu de fato – adquire uma importância cada vez mais decisiva, já que, como se verá, são estas estruturas que contribuem para desfocar a versão oficial da história, desprestigiada em todos os romances de Penna. Com relação a isso, não se pode deixar de destacar o trabalho com a linguagem desenvolvido pelo autor.

Na primeira parte desse trabalho, abordamos aspectos determinantes relativos a uma apreensão benjaminiana da linguagem. Segundo esta, seria possível encontrar ao negligenciar-se um nível mais cotidiano da linguagem, uma dimensão mágica, tal qual a interpretação do mito da gênese, que Benjamin recupera como episódio norteador. Naquela ocasião, recorreu-se ao filósofo para explicar, pela imagem da *queda* uma das faces do imaginário melancólico, aspecto que não deixaria de estar presente no universo cornelianiano. Mas agora, pretende-se

recuperar a outra via de fixação apontada por Benjamin, relativa à distinção dos níveis de expressão cultural referente aos homens e às mulheres. Neste sentido, seria possível também indicar áreas performatizáveis sujeitas a uma apreensão distinta, que os colocaria em pontos equidistantes em relação à manifestação da linguagem.

Para o filósofo alemão, o silêncio, enquanto aspecto decantado de uma contribuição feminina no nível cultural, é não só um elemento intensamente positivado, mas também um ponto de partida sempre reafirmado, convertendo-se num domínio “para além” do fracasso das palavras em sua intenção comunicativa. Tal distinção não deixa de supor uma potência transformadora ligada ao silêncio e, por extensão, à contribuição feminina. Neste domínio, este se transforma e ao fazê-lo, encontra não só a pausa necessária que alimenta todo o processo criativo, mas também uma espécie de “sacralização” inerente a tal atividade. De acordo com essa concepção, o silêncio assim como o justo emprego da linguagem estariam próximos do divino. Quando convertido em linguagem vulgar, isto é, tornados meros “meios”, já teriam se degradado.

Essa conceituação vem-nos servindo para enfatizar o trato cornelianiano dado à linguagem. Em suas tramas, o silêncio é, de fato, um aspecto mais do que positivado (e, na maioria das vezes, intrinsecamente ligado ao feminino) apresentando-se como o meio pelo qual a trama respira, explicitando a dor que permeia os ambientes fechados das casas patriarcais. Mas, por outro lado, aqui, ao contrário da apreensão benjaminiana, que distinguiria um uso “vulgar” da linguagem, veremos que tal uso adquire fins insuspeitados, ou pelo menos, não previstos em tal apreensão.

Se em Benjamin persistiria a crença de que o uso vulgar da linguagem dessacraliza o poder original do silêncio, em Cornélio esta distinção jamais ocorrerá. Assim, não só o uso positivado do silêncio, como também a predominância do substrato oral se alternarão sem que haja a prevalência de um sobre o outro. A importância dada ao substrato oral afasta-se da apreciação benjaminiana que o associa à tradição épica, contraposta ao romance, que surge como escrita a ser vinculada através da tecnologia da imprensa moderna. O romance, como a informação jornalística, contrapostos ao chamado uso oral

levariam ao desaparecimento paulatino da epopéia na modernidade, dada a impossibilidade de “intercambiar experiências”⁶⁷.

Em Cornélio, o romance não pode sequer prescindir da etapa épica. Para ele, a oralidade continua a se fazer presente no processo já que, é no falar vulgar e cotidiano das personagens que se agudizam os aspectos que uma vez ou outra podem levar ao silêncio, isto é, ao processo de “calar a experiência”. Como se vê, oralidade e silêncio, mais do que se complementarem, relacionam-se de uma maneira quase intrínseca.

No entanto, a ênfase na oralidade não se dá aqui, pela recuperação do falar interiorano, de seus neologismos truncados, incodificáveis se contraposto a um falar “cosmopolita”⁶⁸, esforço muitas vezes pretendido pelo projeto moderno. É fato que, um dos objetivos da empresa modernista era tentar buscar apropriar-se de uma matriz oral, “nacional” e, recorrendo a este substrato, pretendia recompor os aspectos mais pitorescos das três culturas que teriam formado nossa identidade nacional: o falar típico, as tradições interioranas, os dialetos negros, a língua indígena.

Cornélio não parece acreditar na viabilidade dessa recomposição, especialmente porque para ele, parece mais significativo se reportar ao processo de assimilação violenta sofrido por tais culturas. Como era de se esperar, a perversão também se instaura neste pequeno exercício, já que o autor transgride mais uma vez, encontrando na relação tácita entre a oralidade e o silêncio uma dinâmica específica. Nela, o que ocorreu de fato, isto é, a história oficial, se perde nas múltiplas versões vulgares, nos micro-relatos que nem sempre cumprem a função de lançar luz à verdade⁶⁹. Esta é mais uma oportunidade de distinguir os diversos níveis com os quais a narrativa se constrói. Através do exercício deste tipo de relato, fragmentado e múltiplo, tomamos conhecimento das inúmeras versões que compõem a história⁷⁰. Se “quem conta um conto, aumenta um ponto”,

⁶⁷ Tal situação está melhor descrita em ‘Experiência e Pobreza’ e ‘O narrador’. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁶⁸ Como ocorre em Guimarães Rosa, por exemplo.

⁶⁹ Esta seria aparentemente a “vingança” de tais culturas, em resposta a violência sofrida por um longo espaço de tempo.

⁷⁰ Neste sentido, podemos demos traçar uma identificação pessoal do autor que escutava as narrativas sobre o passado de seus familiares através de uma modulação especificamente feminina. Primeiro pela via materna, depois, através das parentas que contavam e recontavam tais histórias, dando sempre uma apreciação parcial do ocorrido. Apreciação esta que alimentou as impressões assombradas do autor, e que ele, de alguma maneira, transferiu à sua obra.

a trama romanesca que reúne histórias em mosaico, torna indiscerníveis as fronteiras da verdade ou das muitas “verdades” que o texto comunica, sobretudo para denunciar os trâmites violentos que as condicionaram. Essa tentativa de comunicação crítica é o que torna possível a transformação de uma realidade brutal em ficção.

A escolha do romancista recairá sempre sobre temas imemoriais. Esta manifesta predileção pelos temas arcaicos isolou-o de qualquer vanguarda. Note-se que, ao tratar destes temas, lhes dará um tratamento alternativo. Recorrendo à fabulação, às narrativas orais, concentra-se no domínio do extraordinário, do fantástico e do fantasmagórico como estratégia para denunciar a opressão que permeia as relações entre brancos e escravos. É aí que o autor encontra uma espécie de saber controvertido, que lhe chega como que contrabandeado pelas vozes rejeitadas por um rigorosíssimo controle social. Como mais um dos inúmeros componentes de indiscernibilidade sobressai a presença da voz, ou de uma polifonia feminina, já que é sempre através de uma mulher que o segredo se apresenta. Ainda que neste domínio, encontre lá sua hierarquia que precisa ser, como se sabe, sistematicamente respeitada.

Não importa aqui, descobrir aspectos pitorescos dos falares rurais, mas sim dar conta dos mecanismos de opressão, disseminados nos contextos que se pretende retratar. Também não se trata de recuperar uma história que guarda segredos inconfessáveis; a narrativa delega, aos implicados no processo, o poder intransferível de dar a sua interpretação dos fatos. A inversão dos propósitos convencionais se concretiza não sem deixar seu lastro perverso. A destreza do narrador competente é também insubstituível. Todas as vezes que se tenta usurpar tal competência, manipulá-la sem o preparo devido, o perigo se instaura. O segredo destrói tudo, destrói todos que ousam lidar com tais assuntos-tabu, como acontece em *A menina morta*. Neste livro, talvez como em nenhum outro, explicita-se de maneira contundente, o poder destruidor do silêncio que se espalha em diferentes níveis, levando à destruição e ao desgoverno a opulenta fazenda cafeeira.

A já aludida crueldade corneliana se estabelecerá mais uma vez, respeitando aparentemente os códigos bem amarrados do passado.

Gradativamente a corrupção será empreendida pelas beiras até chegar ao centro do poder. A destruição aqui é processual, ela “mina” todos os espaços com delicadeza, preservando sempre uma aparência ordeira. Neste sentido, suas personagens, embora resguardem os aspectos arquetípicos que as aproximariam das principais figuras transgressoras da tradição ocidental comportam-se, quase sempre, de maneira dissimulada, contida, aparentemente acomodadas em seus cenários originais. Mas ainda assim, mostram-se dispostas a manipular os conteúdos secretos, interditados, que desestabilizam a aparente ordenação dos ambientes.

A dinâmica processada no nível lingüístico que articula modulação vocal, feminilidade e silêncio como índices da opressão disseminada por um longo período, encontrará suas reverberações no corpo, seja ele metaforicamente representado pela casa, real ou imaginada, ou seja, as fazendas arruinadas dos três primeiros romances e a faustosa fazenda cafeeira na iminência de ruir, conforme o último livro. Para os corpos se dirigem os golpes mais duros, as emoções mais reprimidas, como se verá adiante.

2.11.

Segundo caso: o corpo encerrado no espaço privado, a manifestação da doença

O corpo é então posto em repouso, conduzido ao quarto, à cama; nenhum contato maior com a natureza (rua ou jardim), e bem pouco como os espaços mais sociais da casa, a sala ou a varanda. Toda a subjetividade impõe afastar-se do que for público. O corpo é isolado na doença, cerra-se no privado e no artificial. A carga de dor provocada pela cena afetiva impõe recusa à vida. A *defesa* e seus mecanismos são de natureza reativa: para não sofrer de afeto, sofre-se de fato, no corpo – este o modo que a memória escolhe para descarregar. A doença e, em suma, a morte, revelam-se um desprazer menor a substituir um desprazer maior, a dificuldade afetiva. (Santos: 1999,20).

Se o rosto adquire o status de tela, na qual se lê a intenção representativa em seu amplo espectro de informações perceptíveis, em consonância direta como reflexo do cenário, o corpo passa a ser identificado como depositário da sintomatologia dos ambientes. A recusa está no corpo, a humilhação também faz dele sua morada. Daí as inúmeras referências ao que, no corpo, aprisiona ou martiriza: alfinetes, espartilhos, sufocamentos por causas várias, maternidade

como ante-sala do informe. Todos os acontecimentos empurram o corpo para domínios escuros, nos quais a infâmia recebida exige vigiada convalescença. Os longos processos de recuperação, nos quais se antevê um prolongamento voluntário da doença, expressam maneiras de retardar a cura, o momento distante, no qual será possível de novo e com força, estar de pé. É preciso ouvir bem o conselho que diz: “Você ainda não está bem”.

De alguma forma, há uma dinâmica não muito bem amarrada que associa estes três espaços: o que o rosto não pode fingir, o segredo tenta calar sem sucesso, adoece irreversivelmente o corpo. A “doença” nos corpos cornelianos também se especializa indefinidamente. Em *Fronteira*, podemos lê-la no fingimento sistemático de Maria Santa que mais tarde se converte numa espécie de insurgência efetiva do corpo – que morto, se entrega lasciva e religiosamente ao sexo - em *Nico Horta*, a “desistência” aparentemente abnegada do protagonista gera uma ferida indiscutível nos preceitos familiares, e encontra nesse último gesto, a crueldade de um suicídio “apaziguado”.

Em *Repouso*, o alerta se dirige à circunscrição de uma feminilidade programada, acomodada no corpo jovem que se vê na iminência do sacrificio e recusa o acordo com as imposições e códigos pré-estabelecidos. Entenda-se como “sacrifício”, a programação inescapável à maternidade, a sacrossanta capacidade de procriação transferida às mulheres. A tentativa desesperada de fugir desse condicionamento, segue-se a constatação da inutilidade dessa tentativa, levam-no a sucumbir, enfim. Com principais conseqüências: o desconforto, a constatação do informe que se apodera do corpo, o ódio, o crime, a culpa.

Uma espécie de linha que encadeia o tratamento narrativo do corpo, unindo *Repouso* e *A menina morta*. A mal-sucedida tentativa de negar a maternidade, no primeiro, encontra seu fim satisfatório no último. O desastroso desempenho de Mariana⁷¹ como mãe se revela aqui, de maneira irrecuperável. A mãe conta um segredo para a filha. Essa revelação soa como uma confissão envenenada, extinguindo-lhe a vida. É através da proferição desse segredo insuportável, que se cortam, definitivamente, os laços co-sanguíneos que as unem. Aquela que deu a vida, retira-a em seguida, como se tivesse cometido um engano. O engano de Mariana é, desse modo, prematuramente sanado. Ao insurgir-se

⁷¹ A mãe da menina que está morta logo no primeiro capítulo do romance de 1958.

contra a maternidade, livrando-se do que a “incomoda”, não encontrará, no entanto, o apaziguamento esperado. A senhora da fazenda do Grotão é aos poucos recolhida dos olhos dos outros. Primeiro o retiro se restringe à acomodação em seus aposentos, de onde sai cada vez mais raramente. Depois, é transferida para uma fazenda vizinha na qual permanecerá durante boa parte do desenrolar da trama, só retornando já completamente imobilizada pela loucura⁷².

O tratamento dado ao corpo nas narrativas cornelianas se encaminha sempre, no sentido de apresentá-lo como domínio representativo de um desejo não realizado que ainda que se efetive, não apresenta alternativas quanto à sua salvação. Embora o corpo se entregue à transgressão, ainda assim fenece, deslocando as causas da doença para a atmosfera, o recinto, os cenários que envolvem doentamente tais espaços. Como se dá com o rosto e a voz, o que adoce o corpo está para além dele. Esconde-se nas frestas e nos lugares escuros da casa. Por isso, os objetos são tão evocativos para Cornélio Penna. Guardá-los, mais do que manipular o espólio recebido significa re-afirmar que a memória traumática precisa ser sistematicamente alimentada.

A construção de uma memória desconfortável, manifesta arbitrariamente em qualquer uma dessas três estruturas, revela que cada item da coleção particular pode guardar uma referência dolorosa e essa dor, não importam as tecnologias empregadas na cura, *precisa* ser prolongada. Tais acervos parecem colecionar cuidadosa e delicadamente toda a infâmia que a eles se dirigiu. Pressente-se também um esforço de organização, de compartimentação da injúria que se alterna, alocando-se ora no corpo, ora no rosto. Ora na manifestação da voz que não sai, transmutada em afasia.

A princípio, se estes domínios comportam-se como depositários mudos, há o momento em que todo o esforço de organização se perde. Já não se pode mais arcar com o trabalho de gerenciar a emoção. Não se pode mais contê-la. Ela romperá as comportas da contenção instrumentalizada pela rigidez. O nível de saturação é aqui, um dado importante, pois se refere ao caráter processual que culmina, invariavelmente, com a destruição. O processo que pode também culminar com a morte, a loucura, ou qualquer outro meio de perecimento. As

⁷² “- Minha Sinhá, é preciso faze-la levantar e andar! Pode deixar que eu faço isso... estou acostumada com ela! E agarrou os braços da senhora, puxou-os para fora muito devagar, e parecia ser pesado o fardo que tirava de dentro da liteira, incômodo de manejar”. PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 2001, p.538.

etapas da perda de vitalidade parecem aludir às tentativas (frustradas) de evasão. Num ambiente em que tudo concorre para o prolongamento indefinido da dor e do sofrimento, criam-se mecanismos para lidar com a espera. Surgem estratégias – *de defesa* – que vão ensinar os corpos a se comportarem, a “estarem conforme” com a realidade⁷³, ou o que se toma como real. É no espaço de tempo que tende a prolongar o processo, na tentativa frustrada de encontrar a cura, que se adquire certa competência de manobra. Nos contextos dos romances de Penna, tal competência refere-se, no mais das vezes, às estratégias de levitação.

2.12.

Aplicação da estratégia: levitar (a leveza, a levitação)

Resta ainda aquele fio que comecei a desenrolar logo ao princípio: a literatura como função existencial, a busca da leveza como reação ao peso do viver. (...) Respondia anulando o peso de seu corpo, transportando-se em vôo a um outro mundo, a um outro nível de percepção, onde poderia encontrar forças capazes de modificar a realidade. Em séculos e civilizações mais próximos de nós, nas cidades em que a mulher suportava o fardo mais pesado de uma vida de limitações, as bruxas voavam à noite montadas em cabos de vassouras ou em veículos ainda mais leves, como espigas de palha de milho. Antes de serem codificadas pelos inquisidores, essas visões fizeram parte do imaginário popular, ou até mesmo, diga-se da vida real. Vejo uma constante antropológica neste nexó entre a levitação desejada e a privação sofrida. Tal é o dispositivo antropológico que a literatura perpetua. (Calvino: 2004,39/40).

Contraído, abafado, espetado por agulhas, o corpo reivindica maneiras muito próprias para se insurgir contra as agressões externas e contra o que o impede de declarar uma certa independência. Encontra, assim, sua ancestralidade, seu instinto de auto-preservação comum à espécie. Os corpos cornelianos evocam sua ascendência em uma linhagem específica, associada a uma estirpe de conspiradores que sempre guardaram certa desconfiança diante do que lhes era apresentado, mantendo, por isso mesmo, um posicionamento afastado do demais. Essa linhagem versada na arte da manipulação de conteúdos controversos, secretos, sempre buscou maneiras alternativas de lidar com a opressão disseminada, independente do contexto em que se apresentasse.

⁷³ Em *A menina morta* se lê: “Enquanto falava ria-se com sutil inocência, mas suas amigas não o acompanharam nessa manifestação de alegria e seus rostos, cobertos por máscaras inexpressivas, não deixavam ver suas almas (...) e assim tentar chamá-lo àquilo que para elas era a realidade, isto é, o meio delírio em que todos viviam”. PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium. 2001, p.137.

Encontro nesse apelo não só a postura melancólica, amplamente abordada na primeira parte deste capítulo, mas principalmente sua associação com o *mal*, como pressuposto que mobiliza, com risco, às vezes imprevisto, a conduta existencial das personagens. Na manipulação de seus impasses as personagens do autor parecem, no entanto, resguardar alguns preceitos sempre alusivos ao contexto disciplinar nos quais se encerram. Suas posturas de resistência não devem ultrapassar os limites do decoro institucional – salvo quando impulsionadas pelo clamor da loucura, incontrolável, - mesmo sob a pena de “gritando”, reagindo de forma impertinente, receber castigos mais violentos. É preciso alguma delicadeza nessa tarefa. Algum cuidado nessa recusa. O corpo vai, então, minimizar a violência recebida criando seus meios próprios de evasão. Vai pacificar a violência, transformá-la em outra coisa. Insurgindo-se delicadamente, adquire a competência do *levitar*. *Pairar* – recurso que também se realiza na instância dos significantes, daí a importância do segredo, das interrupções dos enunciados lingüísticos – é uma maneira de transformar delicadamente a agressão recebida, transmutá-la em ação leve. Ao peso de existir, oferecer a leveza própria dos descarnados. Elevar o corpo é também uma maneira de tornar o movimento indiscernível. Queda ou ascensão? Em suspenso, entre uma coisa e outra, experimenta-se uma intensa liberdade. As personagens de Penna se comportam como os que não têm posição definida ou os que optam pela anulação da identidade, os que se colocam na *fronteira*⁷⁴. Neste estado, liberto das amarras materiais, movem-se com mais destreza.

A reunião desses condicionamentos acha-se relacionada a diversos aspectos da obra corneliana. Está presente não só na sua produção plástica, mas também, e principalmente, no grande mosaico, no verdadeiro tratado sobre a violência que aos poucos se constrói em seus romances. À medida que se entra em contato mais direto com a obra, percebe-se que tais condicionamentos encontram uma espécie de encadeamento específico, que nos parece bastante significativo para demonstrar não só como integram a estrutura dos enredos iluminando-se mutuamente, mas também como sua obra vai se constituindo como uma espécie de “testamento do testamento” expressivo, mas ao mesmo tempo obliterante, de suas memórias pessoais. Associam-se romances e objetos herdados, conservados

⁷⁴ A manifesta predileção do autor por estas zonas intermediárias: a fronteira da linguagem, da conduta existencial. Não por acaso, *Fronteira* será o título de seu primeiro romance.

ao longo da vida. Tangenciam as matizes de sua história familiar e aludem às cores fantasmagóricas com as quais o autor gravou sua própria experiência. Tal processo desemboca mais tarde, num esforço último de auto-ficcionalização por parte do escritor associando-se a uma conduta condizente com esse imaginário. A instauração deste “circuito” denota como este tipo de escolha, que não deixa de ser “diacrônica”, conduz o autor para uma posição indiscutivelmente diletante.

Para acompanharmos o autor em seu percurso ao mesmo tempo confessional e secreto, é preciso refazer a linha de seu percurso criativo, que começa com a produção plástica e termina com a produção romanesca, seguida da supracitada tentativa de transformar-se numa espécie de “personagem de si”. O mais comum e até mesmo previsível seria começar-se pelo início, isto é, pelo enfoque dos elementos fantasmais referentes à sua produção plástica. Mas, por uma questão pessoal, que aos poucos será explicitada, optou-se por focar primeiro o encadeamento romanesco numa ordem específica, deixando para um momento posterior a análise da produção plástica. Em seguida, far-se-á a associação desse material ao “arquivo Cornélio Penna” que compreenderia todos os pertences do autor. Como se verá, sua obra, independente do suporte analisado, se constitui como um grande conjunto heterogêneo – produção plástica, romances, objetos de coleção – que tende a congrega os temas que povoaram a sua infância. Tal conjunto revela a construção de um imaginário que foi desembocar na sua produção ficcional.

Os romances seriam uma tentativa ao mesmo tempo escancarada e mal-sucedida de “fazer as pazes” com o passado rural de seus pais. Tentativa essa, que embora produza beleza, acarreta também uma indiscutível carga de angústia. O misto de sentimentos que advém dessa tarefa estaria sujeito, entretanto, a uma espécie de lógica própria, a guiar sua expedição a estes espaços fantasmagóricos. Antes de partirmos para a análise de seus romances e, posteriormente, o estudo de sua obra plástica é preciso estabelecer alguns esclarecimentos, relativos à biografia do autor. Torna-se necessário também revisitar alguns episódios específicos de sua vida, para compreender que, em muitos deles, revelam-se informações cuidadosamente “forjadas” por ele. A princípio, vamos às “verdadeiras”: Cornélio nasce na cidade de Petrópolis, no ano de 1896. Dois anos depois, em 1898 o pai, que era mineiro de Itabira do Mato Dentro, falece. A morte do pai do autor faz com que sua mãe e seus cinco filhos partam primeiro para o

interior de São Paulo, posteriormente para Itabira, para voltar em definitivo a São Paulo estabelecendo-se durante alguns anos. A referência a este intenso trânsito familiar, muitas vezes rememorado pelo autor, expõe, aos poucos, a ligação definitiva e norteadora com as essas duas localidades. Nelas, ainda criança, o autor encontra os cenários que mais tarde farão parte de suas histórias. O conjunto romanesco condiciona-se, assim, a partir de tal trânsito. Resolvemos respeitá-lo, como a obedecer-lhe a cronologia das memórias. Os três primeiros romances retratam Itabira do Mato de Dentro e algumas propriedades rurais de seus arredores, e o último, é completamente ambientado em uma fazenda cafeeira do interior de São Paulo⁷⁵.

⁷⁵ Esse trânsito, não deixa também de ser significativo, no que se refere ao contato do autor, ainda criança, com estas cidades.