

3 A disposição do cenário; a casa paterna: Evocação de Itabira

Longamente caminhamos.
Aqui havia uma casa.
A montanha era maior.
Tantos mortos amontoados,
E o tempo roendo os mortos.
E nas casas em ruína,
Desprezo, frio, umidade.

No deserto de Itabira
as coisas voltam a existir,
irrespiráveis e súbitas
o mercado de desejos
expõe seus tristes tesouros
meu anseio de fugir;
Mulheres nuas; remorso¹.

Acomodam-se os elementos à cena. No ambiente onde a luz de um sol de meio-dia penetra com dificuldade por frestas estreitas e por pesadas portas de fazenda, dispõe-se primeiro a canastra cujo peso e brutalidade de ornamentos – compostos por lavra humilde – esconde delicados vestidos. Quando ali dispostos, um a um, por mãos zelosas, rígidos de goma e perfumados de lavanda, não imaginavam para si tão ignóbil destino. Agora jazem amarelecidos e picotados em milimétricas tiras de pano que inutilizaram sua força de beleza. Que terrível humilhação teria suscitado tão vingativo e veemente ato? Quem os teria privado de sua sutil habilidade de adornar? Junto a eles estão também os frascos destinados à *toilette*, os objetos de toucador de que, agora, nem a busca olfativa mais intensa pode recompor o aroma perdido, no longo tempo decorrido. Estão secos, vazios, rompidos...

Lentamente, como que sob o comando de um tempo esgarçado, a luz muda de lugar, iluminando outro canto da cena. Agora são duas e meia. Dispõem-se, então, os móveis antigos, depauperados por insetos ancestrais – são os seres mais antigos de que se tem notícia – e pela ação contínua da umidade e do mofo. Sustentam-se por improváveis palitos de madeira escura que fazem lembrar enormes pernas de aranha,

¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 1993, p.68.

cujo caminhar silencioso é imperceptível aos ouvidos humanos. É preciso conservar a cautela ao testemunhar o lento cortejo que traz, junto com os insetos, os objetos guardados, por tanto tempo. Sob um movimento mais brusco, toda a trama se desfaz e arrisca se perder na fragilidade dos fios. É preciso ainda empenhar toda a máquina afetiva, num último esforço criativo que permita reconstruir, apesar do ancestral trabalho de deglutição do inseto, o corpo que ainda não foi devorado. Se não há corpo, não há crime. É necessário reabilitar o corpo, que agora se apresenta inerte, por exigência da investigação do crime. Tentar recompor da melhor maneira possível o cenário do crime.

Por fim, é preciso destampar a caixa, a grande caixa amarelada pela nódoa das secreções corporais que repousa sobre o móvel, como enigma. Nela, os objetos antigos, cujo nexos familiar se perdeu há muitos anos – um umbigo de criança morta, alfinetes, retratos e recortes – desferem golpes dolorosos sobre o corpo de quem a revolve.

A ruína das casas corresponde ao desgaste que a expoliação mineral operou na natureza local. Neste processo avultam crimes em nome da honra familiar. Deles restam apenas angústia e loucura. É preferível morrer do que entregar a casa às mãos inimigas...

A recuperação desse cenário inóspito, mas que guarda a pulsação da vida inanimada dos objetos conservados por longo tempo, é o que está em jogo na construção dos três primeiros romances do autor: *Fronteira*, publicado em 1934, *Dois romances de Nico Horta* de 1939, e *Repouso* que exigiu um silêncio de dez anos, sendo publicado somente em 1949. É possível encontrar nesses três primeiros romances, a vibração insidiosa e austera de Itabira do Mato Dentro, cidade do pai do escritor, tão finamente retratada na poesia de outro de seus filhos: Carlos Drummond de Andrade.

Em uma das raras entrevistas concedidas, o romancista, questionado sobre as etapas de seu pensamento criativo, expôs timidamente algumas pistas que dariam

conta do misto de incômodo e avidez com o qual tomou conhecimento desse arquivo familiar imaterial que aos poucos recompõe os caminhos de sua própria história:

A confiança nada representa e, se hoje é verdade, amanhã será uma mentira odiosa. Acho que contar o nascimento de um romance em nosso espírito, contar simplesmente, diretamente, sinceramente, como pretendo fazer aqui, é expor sem resultado, aos olhos e à atenção indiferente do público, já que você começa a publicar essas palavras, a nossa mais remota intimidade. Mas vai minha irrisória “confissão”. Como os dois últimos livros que escrevi, *Repouso* viveu sempre dentro de mim, escondido guardado, mas latente e bem doloroso e vivo, pois desde que me conheço ouvia as histórias de Itabira e Pindamonhangaba e das fazendas de meus avós e tios, contadas de forma interrompida, desconexa, cercadas pela mais suave descrição que já me foi dado encontrar, contadas por minha mãe. Eu guardava tudo com avidez, sem demonstrar como era funda a emoção que me provocavam aqueles episódios sem uma ligação aparente entre eles, que eu recolhia e depois ligava com um fio inventado por mim. Era uma observação espaçada, muitas vezes despedaçada pela vida, mas cujos farrapos eu unia nos meus momentos de solidão, que eram muitos, na minha infância lá longe, em Campinas. Depois, uma parenta de Itabira veio de novo para me contar as mesmas velhas histórias, mas já agora com vida, com sangue, com tumulto de sentimentos que se agitavam de todo aquele silêncio, de toda aquela serenidade endolorida, das conversas tão misteriosamente doces do regaço materno. Para me livrar dela, para desabafar a compreensão devoradora que me fazia perder noites inteiras, pensando no que tudo aquilo representava de verdadeiro Brasil, de humildade muito nossa e palpitante, eu comecei, por minha vez, a contar a meus amigos o que sabia e os sentimentos que me provocavam, e lhes pedia que escrevessem sobre a alma de Itabira (...) Mas... era ouvido com espanto ou, então, com o desdém que vi nos olhos e na boca de Raul Bopp, ou, o que era pior, com incompreensão e outras interpretações, que transformavam minhas pobres histórias em simples anedotas de pequena cidade. Foi então que resolvi deixar de lado o desenho, que não me satisfazia e me fazia crer que era um literato que pintava e tentar escrever o que vivia em mim com tanta intensidade, com os problemas e caminhos que se apresentavam à minha frente. (Penna: 1958, XL).

Nessa atropelada “confissão”, o autor aventa algumas possibilidades bastante esclarecedoras no que diz respeito a uma tentativa de análise dos componentes que mais tarde se consolidam em suas tramas. Dentre as muitas pistas, algumas merecem destaque no tipo de abordagem pretendida. A primeira seria justamente a identificação de uma busca da matriz oral que em suas recordações mais antigas, liga-se sempre a uma modulação feminina e que, em seu caso específico, vincula-se primeiramente à fala de sua mãe, seguida do relato posterior e “com sangue” que lhe chega por via da parenta, residente em Itabira. A outra, se refere ao misto de sensações variáveis entre o desconforto e a identificação suscitados pelo relato que o

impressiona ao projetá-lo para o espaço da intimidade familiar, até então desconhecida, o permite encontrar, nessa projeção, “tudo aquilo que (para ele) representava de verdadeiro Brasil”. A afirmação do autor não deixa de ser relevante se recompomos os trâmites que o insularam no movimento moderno. E demonstra que seu encontro com as coisas brasileiras não pode deixar de perpassar a dor, o desconforto e o assombro que seus contemporâneos parecem desconsiderar e, em relação aos quais, a recusa de Bopp pode ser lida como uma eficiente e oportuna metáfora. Para “chegar ao Brasil”, torna-se necessário confrontar-se, deixar-se impressionar por esse conjunto atropelado, por esse misto de sensações, de angústia e alento encontrados no regaço materno. Isso fica bastante claro para o escritor. Para ele, a contribuição a ser dada, no que se refere à construção da literatura nacional, não pode prescindir desse movimento de se voltar para o privado e, palmilhando cuidadosamente os espaços da casa, recompor os tipos e modelos locais. O “Brasil”, no que teria de mais “verdadeiro” só pode ser revelado a partir da observação atenta do que se passa em suas casas trancadas, nas quais o drama da escravidão se revela a partir do movimento do chicote. Neste sentido, uma caixa, um objeto cujo uso não mais se distingue, podem ser tão significativos quanto os apetrechos que apontam para a modernização das cidades, os aludidos *postes da light*. Sendo assim, ele conclui:

Agora, como sempre, com *Fronteira* e com *Dois romances de Nico Horta*, foi apenas uma confidência murmurada de medo, pois que me sentia sob o domínio de alguma coisa muito maior do que minha pobre inteligência, mal servida pelas leituras desordenadas, pelo nenhum cultivo, pela incapacidade que eu sentia tolher todos os meus movimentos. Não é sem sofrimento, sem tristeza, sem recuos, dúvidas e escrúpulos que dou forma a tudo que me vem, pois sei que tudo será diminuído e amesquinhado pela fraqueza de minhas forças, mas sei que no fundo de tudo que vai neste livro está oculta uma mensagem, vive uma verdade cuja duração não sei prever. Entretanto, não quero partilhar dela, não posso explicar melhor o que devia dizer, porque confesso que não sei. E não me fica nem sequer a sensação de alívio de dever cumprido, porque também não posso afastar de mim a secreta certeza de que tudo não passa de uma pobre fantasmagoria, de um pequeno sonho demasiadamente grande para mim. (Penna: 1958, XLI).

O que se percebe é que o autor parece de algum modo, temer a responsabilidade de sua tarefa. Parece saber que, ao se lançar no terreno persuasivo e aprisionante da família, encontrará o *Mal*. Um mal cujo contato adoece. Disseminado, contamina todos, corrói hierarquias e posições familiares bem construídas pelo tempo e pela moralidade. Suscita ódios adormecidos. Implacáveis desejos de vingança. Suplícios e humilhações. Ciente disso, embora hesitante, escolhe abrir a pesada caixa que guarda os códigos e condutas do século XIX, sob o risco de encontrar ainda a ferida exposta, em carne viva. Diante de seu breve desabafo, creio que não há outra saída senão recorrer às obras, na tentativa de elucidar esse percurso feito pelo autor em direção ao seu passado e tudo o que nele se conecta com suas lembranças mais íntimas e, que paradoxalmente, indiciam aspectos de uma brasilidade sombria e melancólica. Trata-se de marca de brasilidade contraditória em relação aos signos com que costumamos nos caracterizar. A recorrência dessas obras alerta para um ponto mal iluminado de nossa matriz brasileira sempre tratada através de uma construção positiva, solar, que o movimento modernista não deixou de exaltar.

Como estratégia inicial de análise, prioriza-se a ordenação de dois blocos, atitude que se justificaria pelo fato de os três primeiros romances de Cornélio retratarem uma atmosfera itabirana, sendo só o último ambientado completamente numa fazenda cafeeira do interior de São Paulo. O segundo bloco se dedica, portanto, às lembranças paulistas, à via materna, que pareceu exigir do autor um tempo maior de elaboração criativa. Aqui, como a percorrer os caminhos indicados pelo próprio, segue-se a ordem cronológica da produção dos romances, já que é possível perceber, nela, um encadeamento específico das lembranças, bem como dos aspectos desconcertantes e dolorosos com os quais o autor decide se confrontar. Em *Fronteira*, a problemática da afirmação religiosa.

3.1.

Fronteira: fervor religioso x loucura

Em *Fronteira*, livro de estréia, escrito em 1934, e publicado em 1935 já é possível observar alguns aspectos que serão trabalhados em toda a obra. O romance

começa com a chegada de um forasteiro a uma cidade interiorana, regresso este, envolto por insondáveis mistérios: “Parece-me que entrei nesta cidade furtivamente, como alguém que volta da prisão para o país natal” (Penna: 1958,9).

O livro é dominado pelo mal-estar e pela hostilidade, sentimentos que mais tarde seriam trabalhados de maneira intensa pelo autor. Essa volta, longe de trazer ao forasteiro alguma tranquilidade, vai aos poucos se configurando em uma escolha infeliz, já que é impossível encontrar no lar a felicidade almejada.

Ao percorrer os espaços da casa, o forasteiro constata as marcas melancólicas que o tempo imprimiu nos cômodos e em suas próprias lembranças. As informações sobre os habitantes e os móveis chegam até ele de maneira esparsa, diluídas nas alusões a objetos, cujas histórias antigas se perderam completamente sob a ação implacável dos anos. Os cenários, agora descortinados conservam um componente espectral, pois sua significação estaria para sempre perdida depois das mortes sucessivas dos entes familiares:

Suas salas gigantescas e toscamente construídas eram mobiliadas com raros móveis muito grandes de pau-santo, rígidos e ásperos e davam a impressão de que os avós de Maria, seus antigos possuidores, levavam uma vida de fantasmas, em pé diante da vida, só se sentando ou recostando, quando doentes para morrer. (Penna: 1958, 17).

A disposição dos objetos no cenário da trama parece estar de acordo com a intenção de se tratar as relações entre as personagens como um teatro. Os elementos que reforçariam a teatralidade da trama estão presentes já nos primeiros capítulos:

Assim o sortilégio desesperado que eu sentia crescer em torno de mim, e no qual me sentia dissolver, não me deixou, desde logo, compreender toda a extensão e a importância *do papel que tia Emiliana representaria*, posteriormente, em minha vida. (Penna: 1958, capítulo IX).

A cena que reúne em uma casa arruinada pelo tempo, o viajante, tia Emiliana e Maria Santa parece, logo de início, determinar os papéis complexos e angustiados que tais personagens irão desempenhar em uma longa incursão pelas memórias da família. O viajante toma seu lugar na cena, já encontrando as demais personagens posicionadas: Maria Santa ou simplesmente Maria, que os habitantes da cidade sob a

influência de tia Emiliana acreditam ser santa, e tia Emiliana, parenta cuja origem também teria se perdido:

Viera de muito longe, Tia Emiliana.

Logo que, através do sertão de montanhas, por aqueles vales de silêncio e de mistério, chegara até ela a notícia da santidade em formação da sobrinha, a estranha lenda que se fizera em torno de sua moléstia e dos crimes que a precederam, a velha senhora pusera-se a caminho.

Depois de longa viagem, surgira de improviso, como se viesse cumprir um destino novo e imperioso. (...) A dureza nervosa de seu corpo, o olhar extinto, os movimentos e gestos, toda a sua atitude tinha um fim, um sentido lúcido e forte, que não compreendíamos ainda. (Penna: 1958,20).

O sentimento de que vem para cumprir um destino imperioso transforma tia Emiliana em uma incansável defensora da santidade de Maria. Mas à medida que o texto avança, as explicações consistentes que garantiriam os supostos milagres da sobrinha se perdem em situações mal-explicadas, em sentenças vagas nas quais prevalecem as referências a atitudes condicionadas, como se as personagens estivessem todo o tempo a representar um papel:

- É verdade. - disse Maria Santa. E eu despertei como de um pesadelo, e percebi que deveria ter recitado o que dissera, como no teatro, tomando insensivelmente as entonações e gestos convencionais dos artistas (Penna: 1958, 42).

As personagens de *Fronteira* são atores porque agem todo o tempo artificialmente parecendo estar cientes de que é essa artificialidade a razão única de suas existências no grande teatro privado que se vai configurando. Se rompessem com suas atuações, a história ficaria comprometida. Dupla chave interpretativa se erige. A primeira sugere que algo de horrível está prestes a acontecer e essa proximidade com a desgraça exige que as personagens se disfarcem, para acomodar melhor a dramaticidade. Com suas máscaras, elas ficariam um pouco mais protegidas; não se apresentando como elas mesmas, libertar-se-iam para viver melhor, sem reservas, a exigência que se coloca.

O confronto está selado entre *o que precisa ser vivido* e o que se esconde, travestido ou investido de suposta realidade: “De repente meus prognósticos se

reuniram e adquiriram, num segundo, existência real, como uma profecia ou maldição”. (Penna: 1958,163) “Era preciso que eu me educasse com a realidade, que adquirisse a experiência da vida corrente e cotidiana, mas quando surgia a ocasião de enfrentá-la, todos os movimentos se tolhiam”. (Penna: 1958, 111).

Em *Fronteira*, acontece realmente algo curioso. Se por um lado, este suposto confronto de contrários, no qual as personagens se debatem constantemente, exige que elas utilizem máscaras para se proteger da grande carga afetiva suscitada pelos acontecimentos, por outro, fica evidente que esses mesmos personagens desenvolvem uma espécie de nostalgia da realidade que funcionaria como uma justa medida, um termômetro para a própria atividade transgressiva que aos poucos vai se instaurando.

Neste primeiro romance, já se apresenta o que parece ser uma das principais problemáticas levantadas pelo autor. Esta se refere à corrupção do estatuto de veracidade do texto, elemento com o qual Cornélio se debaterá em todas as narrativas. Em *Fronteira*, a dúvida se concentra principalmente em certa indiscernibilidade, exposta pelas atitudes ambíguas das personagens que a evocação das estratégias da representação parece reforçar:

Não poderia dizer se o espetáculo que via diante de mim era real, tinha existência própria, ou se minha imaginação dele tudo tirara, e o transformara, fazendo-o viver apenas de reflexos de minha miséria. (Penna: 1958,111).

Para sua estréia na literatura, Cornélio escolhe um romance cuja temática enfoca a questão da afirmação religiosa. Adentrando no sacrossanto território da religiosidade mineira, Cornélio Penna empreende questionamentos desagradáveis, parecendo ir de encontro aos preceitos da catequese recebida. De forma dramática e corrosiva, num procedimento pouco usual para um “escritor católico”, o autor explicita de forma contundente os percalços da afirmação da fé, não sem revelar também as estratégias autoritárias que concernem à implementação dos dogmas católicos.

Fronteira parece reviver toda a tensão concentrada na manifestação devocional. O clima religioso é cuidadosamente construído, não sem deixar escapar informações conflitantes quanto à honestidade das pessoas implicadas no processo

canonizador: “Padre Olímpio é filho do demônio, Deus me perdoe – ajuntou, ao passar por mim, e foi deixando atrás de si um leve cheiro de incenso, vetiver e outras plantas aromáticas.” (Penna: 1958, 49).

O clima do romance intensamente impregnado pelo fervor religioso interiorano, será em certos momentos, propositalmente corrompido por insinuações e suspeitas que levam a crer que o processo de beatificação da suposta santa teria sido forjado. A veracidade dos dados que dariam conta de seus milagres, bem como a incansável tentativa de convencer dos mesmos os habitantes da região, não explicitam jamais os meios pelos quais a santidade se justificaria. Todas as ações teriam sido preparadas por tia Emiliana, na função de organizadora das incursões ao leito onde jaz, inerte, a sobrinha. O livro traz também, menos do que uma problematização da religiosidade ou do misticismo², uma denúncia da violência do controle social interiorano, exercido em consequência dos resultados diretos e desdobramentos de uma educação repressiva, que incentiva posturas forjadas, artificiais, relacionamentos hipócritas e favorece as fugas para o transe, para o alheamento, produzindo reações doentias, a partir da manutenção de formas surdas e autoritárias de domínio.

A criação de uma atmosfera artificial em torno da suposta santidade de Maria esbarra constantemente nas referências à punição iminente, à vigilância constante, à atmosfera criada em torno dela, como um convite a sucumbir à desrazão:

Não queira você criar um ambiente de perturbação de loucura artificial em torno de si – continuei, e olhei com receio para todos os lados – porque seria então um crime humano, e o castigo está nele próprio, nesse mesmo ambiente, que depois se torna espesso, angustiante, e não se retira quando dele nos cansamos, e se agarra em nós, como mancha indelével. É verdade que este tumulto, toda essa infelicidade não pode durar muito tempo. (Penna: 1958, 119).

A construção das cenas dá a ver que por trás de todo o teatro privado, construído em torno da vigilância subsiste um processo mais amplo, no qual o policiamento se exerce de maneira mais constante e mais violenta. A disseminação da violência em *Fronteira* se estabelece de maneira silenciosa, mas nem por isso menos

² Especificamente em *Fronteira*, a “religiosidade” cornealiana é acrescida dos componentes relativos ao provincianismo local. A aplicação do dogma religioso é contaminada por uma interpretação própria, referente a sua implementação interiorana, e assim, atinge de fato, níveis de vigilância mais severos.

cruel. Na criação do teatro privado, a violência encontra-se escamoteada por ações que teriam como propósito único e direto sustentar a qualquer custo a representação. No contexto de *Fronteira*, o martírio da suposta santa que terá seu corpo supliciado por alfinetes, converte-se então, em um emblema da violência que se propaga de forma mais ampla e dissimulada, chegando por vezes a um ponto incontrolável. Aí se mesclam sentimentos como o medo, o desespero e a sensação de impotência ante uma ameaça que, embora se apresente de fato, não revela nenhuma razão aparente:

Não ouve a maldição que parte de cada uma dessas montanhas desoladas, não se arrepia diante da ameaça que vive em cada um desses vales, que se fecham, bruscamente, depois de nossa passagem; o ódio de suas árvores, o desprezo de suas águas envenenadas, pesadas como um remédio?
Vivemos como sitiados, como prisioneiros que se entreolham raivosos, presentindo a chegada de uma desgraça que não se sabe qual é, mas que deve ser, infalivelmente, dolorosa e sem perdão? (Penna: 1958, 153).

A violência pode não ter um ponto de irradiação definido, mas é um componente fundamental nos cenários que se sobrepõem, espraiando-se para além da mera configuração das situações. Ela está na natureza e nas ações, ela é constante e indiscernível. É importante ressaltar que esse incontestável componente violento, presente no texto, tende a se referir às relações que se estabelecem em contextos patriarcais, nos quais sua rígida implementação cria, contrariando por vezes o efeito esperado, múltiplas estratégias de fuga ou evasão radical.

Em relação à observação do conjunto da obra do autor, vê-se que embora essas estratégias possam variar nos quatro romances, elas trazem invariavelmente, para o centro da cena, o corpo. Nas narrativas cornelianas, o que está em pauta é sempre o corpo, como principal lugar de sustentação das marcas da memória. Neste aspecto, é a partir da observação do que se passa no corpo das personagens que podemos aventar uma extensa gama de possibilidades evasivas, que não deixam de aludir ao lugar preponderante que a violência adquire nas narrativas.

Nelas, a violência se converte em um símbolo material, em um lugar delimitado e restrito onde se encena a manifestação da ação cruel e que, posteriormente, caracterizará a lembrança traumática. Este não é entretanto, seu único papel uma vez que, como teremos a oportunidade de constatar inúmeras vezes,

a ação violenta operada na esfera corporal indicará também uma constante e notável capacidade de transmutação, de passagem de um estado a outro, de movimento que vai da estagnação à fuga.

3.2.

O teatro privado: artifício e disseminação da violência

A presença do artifício teatral em *Fronteira*, mais do que um recurso utilizado como meio de troca entre os indivíduos, configura-se como estrutura de sustentação das ações que envolvem as personagens. Nos espaços narrativos construídos por Cornélio Penna, o fervor religioso ocupa parcela significativa. No entanto, essa religiosidade não serve de defesa contra a violência. Ao contrário, frequentemente, as formas de misticismo são usadas como condutoras de ações repressivas e autoritárias. De algum modo, tal uso é o que conduz a encenação, cumprindo um papel no amplo espetáculo de violência que vai se descortinando aos poucos. A presença da violência parece, por vezes, ultrapassar o fervor religioso amplamente comunicado nos espaços narrativos. O atrito entre essas duas estruturas dá a ver um movimento que pode ser sentido e que predispõe ao pecado, que convida à tentação.

O convite à tentação, cuidadosamente reiterado, sempre a espreitar a todos configura-se de fato, em uma ameaça constante, que exige práticas mais eficientes no sentido de reforçar o controle. Em contrapartida, a observação de um regime severo no qual as leis e os preceitos são bem conhecidos, parece indicar uma outra via de inserção das personagens. Essa via se apresenta como linha de fuga, à medida que as situações claustrofóbicas se configuram. As tentativas desesperadas de evasão são também competências ligadas ao corpo, como estrutura capaz de encenar uma memória violenta, ou antes, uma lembrança traumática. Esse tipo de lembrança evocaria ainda um conjunto de ações marcado pela crueldade vivenciada por um determinado tempo e que, somente um crime poderia minimizar as conseqüências.

A presença constante dos crimes³ em todos os romances cornelianos funcionaria como uma espécie de válvula de escape radical, como uma atitude desesperada e última de denunciar o que ocorre em uma escala secreta, embora não menos ampla. Longe de ser apregoado em voz alta, o crime se converte também em mais uma estratégia silenciosa, porém contumaz, de resposta à violência disseminada.

Em *Fronteira*, a proximidade que se parece querer denunciar entre a violência e a implementação dos dogmas religiosos, reflete ainda, a urgência da denúncia do que se passou entre as pesadas paredes dos lares patriarcais. Aqui, reaparecem os elementos caros ao escritor, relativos aos temas bíblicos, cuja abordagem, longe de produzir sentidos moralizantes, buscaria expor uma linha de identificação dos homens com o pecado. É importante ressaltar que os romances cornelianos tramitam na esfera do crime e da contigüidade desse domínio com a queda, isto é, com a possibilidade de se ceder à tentação. Nestes casos específicos, o ato de ceder ao crime sugere que não se pode estar de acordo com a manutenção da violência velada e que só o crime - e toda a violência crua que ele suscita - é capaz de dimensionar a amplitude da crueldade disseminada por um longo período de tempo. Seguindo este encaminhamento de análise dos romances cornelianos observa-se uma infinidade de competências ligadas a diferentes estratégias de evasão. Por vezes, tais estratégias se colocam no limite da criminalidade e só neste domínio tornam-se legíveis. Mas em outros momentos, as maneiras de evadir os espaços que se fecham cada vez mais, apresentam-se como alternativas menos radicais de confrontar o aprisionamento.

3.3.

O corpo supliciado: a evasão, a afirmação da feminilidade pelo crime (pela transgressão)

- Que significa isto? – perguntei com inquietação.
- Achas-me bonita? Acha que estou bem? Interrogou ela, por sua vez com voz ciciante? (Penna: 1958,32).

Em *Fronteira*, as principais estratégias de evasão apresentam-se principalmente como fuga pela sexualidade. A sexualidade, enquanto par oposto à

³ Crimes que nem sempre se apresentam de modo direto ou inequívoco; são na maioria dos casos, insinuados, referidos de modo cifrado, pouco claro.

pulsão de morte, integra-se de forma definitiva aos demais elementos presentes na narrativa. A fuga do contexto opressor, no qual a violência impera, só pode se realizar pela via transgressiva, como se verá à medida que a narrativa avança. Neste caso específico, a transgressão advém da relação entre Maria Santa e o forasteiro. A ligação que se estabelece entre eles é, desde o início, um misto de confusões afetivo-sensoriais, de arrebatamentos esparsos e ambíguos, controlados bem de perto pela onipresença de tia Emiliana:

Nesse instante, os nossos olhos se cruzaram, e nossos olhares como que se embaraçaram um no outro, com seus raios oblíquos e fugitivos. Imediatamente a voz me fugiu, e com ela todos os pensamentos que me acudiam em borbotão, como se viessem de fora e, que a inspiravam e lhe insuflavam vida. (Penna: 1958,123).

O reconhecimento de ambos se dá por uma via obscura que revolve não só lembranças de um passado ignóbil, nunca mencionado, mas também caminhos controvertidos e objetos que envolvem antigos segredos. Os utensílios cobertos por uma indefectível camada de mofo e guardados em caixas esquecidas, parecem guardar uma espécie de vivacidade mórbida, um tipo de eloqüência ignóbil, só acessível mediante um contato mais sutil. É como se o reencontro entre Maria e o forasteiro resgatasse uma via de auto-identificação vinculada a um universo de insetos e seres de tipo molecular, que vivem e trabalham em silêncio em espaços de pouca luminosidade, e que essa relação, parece querer reabilitar:

Passamos algum tempo sem trocar palavra, até que um dia a encontrei parada diante da cômoda, e indicou-me, com um gesto, o que olhava tão absorvida.

Fitava uma grande caixa oblonga, com tampa de vidro, emoldurada de cabiúna e peroba num desenho forte e simples que formava um quadro pesado e faustoso de mau gosto.

Através dos vidros viam-se bichos e reflexos fulvos, uns, outros rubros como brasas, com carapaças cinzeladas em detalhes infinitamente pacientes. Outros ainda, verdes e trabalhados como jóias antigas, pareciam dormir ali dentro, tal a gentil e ingênua naturalidade com a qual tinham sido dispostos. Reparei com atenção e distingui a um canto, como se estivesse ali de tocaia, pregado com alfinetes no fundo formado de orelhas de pau gigantescas, coladas umas às outras, uma espécie de enorme besouro, aranha ou escorpião de tamanho desusado, pois lembrava a todos três, e tirava de cada um, com assustadora simplicidade, os seus aspectos mais inquietantes. (Penna: 1958, 53).

A descrição dessas situações obscuras, nas quais a presença de elementos ambíguos sugere pequenas torturas e suplícios, tanto quanto culpas e enganos, parece um modo cifrado de dar conta da feminilidade de Maria. Feminilidade construída através de referências esparsas e cuja origem se liga a ações suspeitas, possivelmente criminosas.

A construção da feminilidade da personagem se estabelecerá desse modo, através de signos contraditórios que vão desde sua vinculação às santas até a identificação de certa postura controvertida bem distante dos modelos religiosos que seu transe místico parece evocar. A existência de um duplo, que aqui já aparece como um artifício para reforçar a representação consolida-se, neste primeiro romance, como uma tendência que se confirmará nos demais:

E tive os olhos presos pela figura de Maria Santa, cuja fisionomia tranqüila nenhuma expressão voluntária compunha ou ocultava, e agora parecia surgir, para mim, de entre as rendas toscas que a cercavam, como o fantasma de outra mulher, até ali ignorada. (Penna: 1958, 132).

Em um ambiente impregnado pela necessidade de reafirmar a mortificação, o suplício que neutraliza o pecado, a relação que se estabelece entre o casal ensaia burlar, todo o tempo, as fronteiras muito bem delineadas impostas pela moral que define a morte como finalidade destrutiva e a sexualidade como diretriz vital, estruturas que, via de regra, seriam constantemente colocadas em oposição. Particularmente em *Fronteira*, nota-se um esforço no sentido contrário, isto é, de inverter os condicionamentos sugeridos por estas estruturas. Assim, não só a vida tem seus componentes corrompidos pela intervenção sistemática dos procedimentos que sentenciam uma espécie de “morte em vida”, compartilhada sem revolta pelas personagens, mas também a morte se converte em um lugar no qual, como se verá, pode-se experimentar algum tipo de vitalidade mórbida.

É para o corpo inerte da santa que estão voltadas as atenções de todos, quando tia Emiliana organiza as incursões de fiéis que, munidos de torturantes alfinetes, desejam ter a oportunidade de espetá-los e, assim, garantir a autenticidade de suas relíquias:

Os visitantes, que nos rodeavam, indiferentes às nossas preocupações, rezavam uns, ajoelhados, e de olhos fixos no rosto de Maria, enquanto outros, dela se aproximando, espetavam novos alfinetes em seus braços, furtivamente, com fria curiosidade, como pretexto de se tornarem eles depois preciosas relíquias, que serviriam de socorro e alívio para muitos males. (Penna: 1958,139).

O corpo semi-morto da santa que parece suportar o martírio em conformidade com os desígnios exigidos pela beatificação guardará, quase secretamente, algumas estratégias que lhe permitem revidar a violência que lhe é delicadamente imposta durante um logo período. A postura da santa aparentemente inerte e inofensiva, parecendo ceder a tudo, situa-se numa fronteira mal-discernível entre o delírio coletivo dos presentes e sua própria suposta loucura. Certamente, tal situação guarda ainda segredos insuspeitados. A inversão se confirma trazendo para o foco narrativo o corpo, estrutura material na qual a reversão se cristaliza. Este movimento reforça também a presença insidiosa e opressiva dos atributos religiosos que funcionam como uma espécie de contraponto das ações empreendidas:

Para me guiar naquele terrível labirinto, para o qual me conduziam os dois interlocutores, eu precisava aceitar Cristo como um ponto de partida, mas não o encontrava perto de mim. E senti-me submergir na solidão, perdendo-me por entre as coisas estranhas que se tinham juntado a mim, e que me acompanharam sempre, sem comigo se unirem completamente. (Penna: 1958, 155).

A presença e a necessidade da afirmação religiosa vão aos poucos se apagando tanto através da constatação de que não se pode “aceitar Cristo”, quanto pela certeza cada vez mais poderosa de que há uma busca desenfreada, uma força quase sobrenatural, atraindo as personagens para a transgressão:

Desde que ouvi essas palavras, e senti nelas uma secreta intenção, não tive ânimo de sair de perto de Maria Santa, e ali fiquei até o último visitante depois de olhar-nos de soslaio, e tendo espetado, furtivamente, um alfinete no braço de minha amiga, se retirou como um ladrão, esbarrando nos móveis e não sabia onde esconder as mãos. (...).

Contemplei, por muito tempo, o rosto de Maria Santa, impassível, imóvel, como uma estátua funeral das antigas catedrais européias, e, de repente, alguma coisa em seus braços me chamou a atenção, e fez com que me erguesse de onde estava, e me aproximasse vivamente. (Penna: 1958,141).

O segredo inconfessável de *Fronteira* revela-se na suposta violação do corpo da santa que morta, ou semi-morta, sucumbe à transgressão libertando-se, enfim, do jugo opressor da religiosidade:

Ela estava envolta em um hábito amplo de flanela branca, que a escondia toda em grandes pregas, e desenhava castamente suas formas, tornando-a muito longa, em linhas todas simples e de severa harmonia.

Nos ombros a túnica era presa por laços, e meus olhos, neles se fitando intensamente, me fizeram compreender, e depois ver, que estavam desatados, e deixavam entrever a carne morena e pálida das espáduas de Maria, por entre dias bordas de vestuário imaculado, que, apenas tocado por meus dedos cautelosos, caiu, para os lados, com surpreendente facilidade... (Penna: 1958,142).

Como que para prolongar o gesto transgressivo, o autor interrompe assim o capítulo. As reticências servem para corroborar o gozo da corrupção, a fuga irrestrita de uma vida inteira dedicada à ascese religiosa e à privação dos prazeres mundanos. É assim também que o espaço da morte se converte em um momento de irrupção de um estado vital. Essa vitalidade só pode ser fruída, quando a santa se liberta da observação dos códigos absorvidos em seus anos de mortificação. É neste estado fronteiro, no “entre a vida e a morte” que a inversão pode acontecer de fato.

A inversão se instaura mais uma vez para comunicar a liberdade. E, de algum modo, corromper a própria interdição sugerida pela morte. Neste sentido, a morte estampada no corpo da santa não é somente sedutora, mas é também um convite persuasivo a penetrar em domínios secretos. É de alguma maneira, a facilidade de acesso ao corpo morto que impele o forasteiro a prosseguir em seu sacrílego intento. Ele afirma sua curiosidade e neste aspecto, não há nenhum horror em sua escolha. A suposta interdição apresentada pelo corpo inerte, não necessariamente atua contra o desejo mas, ao contrário, ganha a força de um convite reiterado. No capítulo seguinte, a inversão se confirma:

Uma renovação lenta, como um cântico, o despertar sucessivo, ritmado, de forças novas, o palpitar, que se fazia sentir, a princípio surdo e longínquo, mas depois bem próximo, bem nítido, correu por minhas veias como águas que invadem murmurando, a princípio hesitantes, depois em louco tumulto, *a rede de irrigação de uma campina*,

o palpitar de um *sangue mais humano e generoso, despertavam em mim toda uma vida nova, involuntária e terrível, como um festim funerário.*

Passei assim, depois, muitas horas, com o corpo voluptuosamente estendido, os membros laços pendentes para fora da arca, onde de novo me refugiara e cuja tampa, pesada e eriçada de tachas, me parecia de inexplicável doçura.

Gozei, com indizível tranqüilidade, da pacificação de todas as minhas inquietações, de todos os meus antigos terrores, e aquela vida animal que nascera agora se agitava em mim, em surdina, despertava as fontes mais secretas de minha energia, sem depender de minha vontade e dos desejos mórbidos de meu espírito⁴, que se tinham retirado para as trevas de onde tinham vindo, em bandos confusos.

A sugestão de prática da necrofilia que ultrapassa o interdito, possibilitará a anulação do envolvimento pecaminoso. Tal atividade “jorra”, literalmente, possibilidades libertárias de experimentação animalesca. Num nível animal, a reflexão sobre a morte - e dos estágios abarcados por ela, a putrefação, a decomposição – desaparece na irreversível afirmação do desejo. O que novamente ocorre é o surgimento do duplo. Desdobramento das personagens assaltadas por desejos interditados pela lei religiosa e social que impera no romance. Esse duplo que surge impetuosamente corresponde a uma espécie de devir animal que, liberado da lei, vincula-se a níveis insuspeitados de investigação transgressiva:

O divórcio que houvera em mim, e que se tornara nítido e palpável, era a causa dos meus remorsos inviolados, e do perdão impossível de meus próprios sentidos.(...)Via com delicioso pavor, o nascimento, a criação muito complexa e difícil do animal que, de um salto, me deveria dominar, aplinar e destruir, talvez para sempre, as curvas e os ângulos de meu caráter incompleto, inacabado.(Penna: 1958,144).

O devir animal opera nessa circunstância, a medida da transposição para um outro nível de consciência. Instaurado, é esse devir que evidencia completamente o estado de inacabamento do ser. É na prática do *mal* que ele se transforma. O *mal* destrói a certeza, torna possível uma comunicação mais próxima com o que se pode ser quando se aceita integrar um movimento de experimentação radical.

A mera sugestão da necrofilia não deixa de ser um dado definitivo em relação ao testemunho conturbado que o narrador parece querer nos dar sobre suas lembranças familiares. A experiência religiosa é levada ao seu limite extremo. Parece-nos sugestivo que isso ocorra justamente no seu primeiro romance. A

⁴ Grifos nossos.

necessidade do autor de se colocar na fronteira, na encruzilhada moral que o sufocou e ao mesmo tempo o alentou durante toda a sua vida, está de alguma maneira traduzida no último capítulo de *Fronteira*, inserido sob o título de Epílogo.

Nele, o autor enquanto narrador, explica que os acontecimentos relatados no livro fariam parte de um diário entregue a ele, dado por uma parenta, por ocasião de uma viagem às Minas Gerais. Aqui, surge uma tendência confirmada nos demais romances, que se refere à predileção pela indistinção entre o que teria ou não, de fato, ocorrido⁵. Em determinado ponto do epílogo, o autor explica:

Porque eu conheci Maria Santa em um só gesto de uma velha parenta minha, em cuja casa permaneci algum tempo, quando de minha viagem ao fundo dessa maravilhosa Minas Gerais e, se, ele me satisfez, não seria decerto do agrado daqueles que, como eu, acham que o romance deve basear-se na “estricta observação de fatos reais” como se dizia antigamente.(Penna:1958,165).

De algum modo, as explicações que a parenta lhe dá não parecem satisfazê-lo completamente. O autor quer procurar alguma informação ou pista que não estaria contida nesse relato tido como oficial. Ao escolher reunir suas justificativas num epílogo, hesitará, revelando sua incerteza:

Não é, pois, um epílogo, porque não sei o final deste romance, e quando perguntei à minha parenta quem tinha escrito este jornal, e que fim tivera, ela apenas se persignou, e desviou o olhar de meu rosto.(Penna: 1958,165).

A recusa velada da parenta lhe sugere um outro caminho elucidativo sobre o que poderia ter ocorrido de fato pois, na mesma conversa, aquela deixa escapar que sua mucama era a mesma que servira Maria Santa. É a esta pessoa - que conservaria ainda os alfinetes que teriam sido instrumentos do suplício da antiga ama - que o autor se dirige em busca de um relato possivelmente mais genuíno, mais desvinculado da estrita ligação familiar:

⁵ É importante ressaltar que nos romances de Penna, não há o propósito realista de investigar fatos, mas antes, as preocupações éticas e políticas de denunciar os excessos perversos dos costumes do passado. E, talvez neste gesto, possamos ler uma tentativa de exorcizá-los completamente.

E esta contou-me, com sua assustada simplicidade de negra velha, que as senhoras da cidade, logo que souberam que enterro de Maria Santa ia ser feito simplesmente, se tinham reunido, compraram metros e metros de veludo branco e rendas de prata, tinham devastado seus jardins e quintais, e, depois de revestir com o pano precioso o próprio caixão preto, tinham carregado nos ombros, primeiro sua tampa, transbordante de lírios, logo a seguir o esquife, onde do cadáver surgia apenas o rosto, de entre as mesmas flores, e quase encoberto pelo véu e pela grande grinalda de botões de laranjeiras. (Penna: 1958, 166).

De acordo com o relato desprezioso da velha mucama, a “santa” teria sido enterrada com uma grande grinalda de botões de laranjeiras, símbolo indefectível de um casamento que não teria ocorrido pelas vias comuns. Essa informação, colocada de maneira subreptícia na “versão oficial” demonstra que o segredo alude a um acontecimento que, nas esferas familiares, permanece interdito, calado, até a morte, extremo e derradeiro limite existencial. No entanto, a grinalda é colocada como que para denotar que o segredo é compartilhado por todos. O Epílogo se empenha em valorizar o acesso do narrador a este tipo de testemunho que lhe permite entrar em contato com uma versão não-oficial da história. Nela, permanecem os conteúdos controvertidos, pintados de maneira ainda mais contundente do que na sua história familiar. É na confluência dessas versões que, em alguma medida, o romance se constrói.

O relato ouvido da boca da escrava revela um outro aspecto, indiscernível por vezes, na versão marcada pela hegemonia afetiva sufocante que aparece de maneira preponderante, em *Fronteira*. A distância entre o *oficial* que chega ao autor via diário, constituindo-se numa versão escrita, e o conjunto de versões orais de sua história, só se resolve, de fato, nos trâmites próprios da ficcionalidade. As lembranças afetivas oficializadas pela via familiar são sempre interpeladas por estes relatos infames, que o autor não deixa de considerar:

E não podendo conhecer o mundo de Maria Santa senão pelos papéis que me foram confiados, não pude escrever o seu romance, como desejava, e o autor ou a autora do manuscrito nos dá apenas o reflexo, a projeção de Maria Santa sobre sua alma, e colocou-se, a meu ver, sob o ponto de vista fora da realidade, e daí a transposição de todas as personagens para um plano diferente do meu, e longe de minhas intenções. A oposição entre o mundo real e o mundo interior resultante dessa retirada voluntária tornou-se uma luta angustiante na fronteira da loucura, e daí o título que resolvi dar a este livro. (Penna: 1958, 166).

Ao declarar a impossibilidade de percorrer satisfatoriamente os caminhos escarpados e porque não dizer, dolorosos da memória, Cornélio despacha-se para um território além da realidade que, no entanto, conserva as tensões observadas neste domínio. É de fora da real opressão da família, mas tendo em vista o espectro dessa atuação, que o romance encontra sua realização:

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

Como tinham ido parar ali? Não sei explicar, e não quero saber o segredo que guardam, presos por uma fita e pelo alfinete que a velha mucama me deu... (Penna: 1958, 167)

Ao terminar assim o Epílogo, Cornélio reafirma a indefinição, sugerindo dados que destacam a culpabilidade, a criminalidade latente da família. A referência ao Juiz, de algum modo presente nos papéis deixados junto com o diário que conta oficialmente a história da santa, serve também como metáfora da relação que se estabelece mediante ações e atitudes suspeitas. As informações que chegam ao autor não deixam de manter implícitas as atitudes criminosas, destacadas a partir do contato com uma via menos oficial. As conversas com a mucama revelam não só segunda realidade - uma segunda versão dos fatos - mas também exigem uma segunda presença disposta a se encontrar sem reservas com esses componentes obscuros. Eclode mais uma vez a questão do duplo, tema incessantemente trabalhado por Cornélio.

O contato estreito com seus romances permite a percepção de uma espécie de linha conectiva imaginária a aventar certos nexos possíveis em relação à construção dos romances. Se em *Fronteira*, ressalta-se a questão da religiosidade cuidadosamente corroída pela sexualidade propiciada pela morte, o romance seguinte encaminha-se justamente para a elaboração da engrenagem do duplo, procedimento que não deixa de aludir a uma acomodação subjetiva que se capacita para lidar melhor com a infâmia e a corrupção familiar. É disso que trata, pois, o *seu* Nico

Horta: da eclosão retumbante do tema do duplo, que surge para abarcar a dramaticidade de uma experiência contundente.

3.4.

Nico Horta: o duplo e as duplicidades fundamentais

É em um dos capítulos iniciais de *Fronteira*, romance publicado em 1935, que ouvimos a primeira referência a Nico Horta⁶ personagem do romance que só seria publicado em 1939:

Crime? A sua lembrança fora se apagando em mim, como um ruído que se afasta. Muitas vezes me interroguei com surpresa, sem saber o que responder as minhas próprias perguntas. Já que ninguém se lembraria, certamente de nada... Mas alguma coisa existia sempre em minha vida, e a figura contraditória de Nico Horta vivia latente, ao meu lado, ocultava-se em meandros de minha memória, cercava-me e confundia-me disfarçada em idéia de morte, de suicídio, ou em pressentimentos vagos e misteriosos. (Penna: 1958, 35).

A presença latente embora e vaga de Nico na memória do viajante, reivindica para si um romance. Nele, o autor nos apresentará seu único protagonista masculino. À medida que a narrativa flui, constata-se por uma série de razões que Nico irá percorrer, durante todo o romance, um caminho destacado, controverso e angustiado. A começar pelas circunstâncias que envolvem seu nascimento. Sua mãe, Dona Ana, após a morte repentina do primeiro marido, casa-se de novo, ainda grávida. A viuvez traz a ela um grande alívio já que o primeiro casamento se realizara sob condições que desagradavam sua família, ocasionando, inclusive, sua saída da casa dos pais. O casamento transformara-se aos poucos num suplício do qual Dona Ana só desejava se libertar:

Esperava-o, como sempre, imóvel, paralisada subitamente por um repouso total, como a caça que ouve o tropel dos caçadores junto de sua toca, e esperava enfim, serena, o seu sacrifício...

⁶ Procedimento que só viria a confirmar a tese de que seus romances apresentam um traço conectivo referente a um confronto com suas lembranças familiares.

Fitava na porta, por onde ele devia entrar, os seus olhos que viam e não viam, perdidos e agudos, enterrados sob os supercílios, numa espera silenciosa, sinistra, vigilante e ausente ao mesmo tempo.

No fundo da noite, além das terras sombrias, a cidade espreitava silenciosa.

Sentira-o aproximar-se como num sonho, e recebera, nas travas o seu beijo imundo. Era como se a própria noite, entrasse pelas janelas abertas, como se toda a miséria da terra a possuísse e afirmasse sobre ela o seu implacável direito de futuro e de vida eterna. (...) E de súbito o corpo de Nico se inteiriçava, e seus braços formaram uma pesada cadeia em torno dela.

O relógio, lá embaixo, bateu num só golpe a noite alta e ela viu naqueles olhos, na sombra, a marca do Anjo emissário.

Arrancara-o de si, deixando-o cair como uma coisa, um farrapo que se desprendera lentamente, pouco a pouco, do seu corpo dolorido.(Penna: 1958, 187).

As circunstâncias que envolvem o segundo casamento são obscuras, procedimento narrativo que como temos visto, é caro ao escritor. A possível elucidação da obscuridade perde espaço para as digressões e reflexões de D. Ana sobre o estado em que se encontra. As referências à gravidez são sempre negativas e ela atribui a esse estado mais um momento de privação que tem de passar após libertar-se do jugo insuportável do primeiro marido. A revolta e a repugnância são aos poucos substituídas por um sentimento novo, que em um primeiro momento, D. Ana não sabe nomear. O que lhe vem primeiro é uma repentina sensação de liberdade “Totalmente só, demasiado livre...”.(Penna:1958,190). Mas essa primeira sensação é acompanhada da certeza de que não está mais sozinha, pois carrega em seu ventre uma ignóbil lembrança daquela vida desgraçada. A “alma nova” a que se refere ao constatar o “ventre enorme” é a prova material de que seu corpo não mais lhe pertence. O estranhamento proveniente daí é que faz com que D. Ana sinta um enorme desconforto com a situação:

Não era a realização de um amor, de um prazer, sequer de um instinto, aquilo que tinha dentro de si. Tudo se passara de fora de seus sentidos dormentes, de sua imaginação sempre posta em surdina, pelas preocupações e pelo desastre incompreendido do primeiro casamento.(Penna: 1958,192).

A maternidade com os eflúvios de felicidade que a preparação de um novo ser devia trazer só aumenta a sua sensação de desespero físico e psíquico. Para ela, “Todo seu corpo se preparava, em silêncio, para uma festa, para a qual não se sentia convidada”. (Penna: 1958,193). O nada esperado momento do parto trará uma grande

e desagradável surpresa: o nascimento de duas crianças. Diante dos gêmeos e perguntada pela parteira como se chamarão os meninos, Dona Ana afirma sem nenhuma emoção na voz:

- Este chama-se Pedro.
 - E o outro? – interrogaram.
 - Chama-se Antônio – respondeu ela, apressadamente – é o nome do pai.
- Mas logo benzeu-se, diante dos olhos parados que a fitavam, e repetiu:
- É Pedro meu Deus... é Pedro que é o nome do pai... Antônio é o nome do outro...!(Penna: 1958, 194).

As particularidades do nascimento e da nomeação vão moldar o destino de Nico. Esse dado é crucial para entendermos como o protagonista irá conduzir os caminhos de sua vida. O nome Nico, interditado nessa nova família por lembrar uma série de maus presságios e acontecimentos que deveriam ser esquecidos, evoca uma espécie de encantamento sinistro o qual a criança irá, de algum modo, personificar. Em contrapartida, ao lhe conceder esse nome, D. Ana parece misteriosamente querer reviver seu passado inglório, uma vez que a cada momento que se dirige ao filho, nomeando-o, é como se trouxesse de volta todo aquele pesadelo:

Mas o menino ficou mesmo sendo Antônio, e parecia não poder viver sob o peso do nome do primeiro marido de sua mãe. Enquanto seu irmão surgia para vida entre gritos e risos, ele murchava a um canto do leito, esquecido, encolhendo-se, todo enrugado como se quisesse fugir, esconder-se de todas as enfermidades que o espreitavam, afugentadas pelas cores radiantes de seu irmão gêmeo.

Era a presa fácil, era o resto, o reverso da vida de Pedro.

E foi naturalmente que todos passaram a chamá-lo de Nico, como era apelidado aquele que lhe dera o nome, e para distinguí-lo do morto, diziam todos: Nico Horta. (Penna: 1958, 195).

Condenado pelo mau agouro do nome, Nico irá crescer fadado a se contentar com as migalhas de carinho endereçadas ao irmão. Sendo não mais do que uma duplicidade decaída deste, Nico viverá como um reflexo distorcido de uma existência gloriosa. O jovem Nico, cujo comportamento paciente, dócil e até mesmo resignado, jamais se revolta com a desigualdade que o distingue do irmão, terá sempre plena consciência de que é um enjeitado, alguém de quem as pessoas desviarão seus

olhares, tecendo comentários maldosos. O desprezo coletivo lhe é particularmente doloroso quando vem do pai, espécie de figura mítica para o pequeno Nico:

Quando saía só com o pai, e ele o puxava brutalmente pelo braço, Nico Horta compreendia e explicava para si próprio a hostilidade que sentia crescer, sem remédio, no coração do velho, e o olhava em silêncio, com pena daquele estranho que o tolerava por motivos misteriosos.

(...) Quando, em vista, seu pai pousava a mão sobre a cabeça dele, e dizia com voz velada: “É o meu segundo filho...”, sem lhe dizer o nome, Nico sentia um bálsamo muito doce correr pelas suas veias, morno e vagaroso, e abaixava a cabeça rubro de humildade e contentamento... (Penna: 1958, 196).

Pelo caráter quase penitente que Nico irá apresentar durante sua trajetória na narrativa, poderíamos traçar um paralelo entre a personagem corneliana e a personagem bíblica Jó, mas antes torna-se necessária uma análise da questão do duplo, tema indiscutivelmente proposto pelo romance.

3.5.

Esaú e Jacó: fraternidade x rivalidade

A problemática do duplo é um motivo recorrente na literatura. Aqui, ela será utilizada para denunciar não só o tratamento diferenciado que os irmãos irão receber ao longo de suas vidas, mas também para destacar as diferenças latentes de seus comportamentos e escolhas. A figura do duplo, amplamente utilizada⁷, é alusiva

⁷ O tema dos irmãos separados por diferenças intransponíveis não é exclusivamente tratado pelo autor em *Dois romances de Nico Horta*. No seu último romance, *A menina morta*, ele está presente também na relação entre o patriarca, o Comendador e seu irmão, como fica evidenciado em muitos trechos: “Os dois irmãos tinham se odiado desde meninos, no colégio, quando se tornou bem nítida a diferença entre eles, pois o mais moço logo assumiu o primeiro lugar na classe e o professor o dava como exemplo ao mais velho, depois de acentuar com desdenhosa admiração a sua elegância e os seus penteados que serviam de modelo para os maiores, insubordinados. Todos sabiam que ele recebia jornais e revistas de Paris e falava francês como os parisienses, pois o preceptor que os educara na fazenda viera daquela capital e fizera dele o seu predileto, sem prestar atenção ao *cadet* cada vez mais gordo e pesado (...)”. A citação revela ainda dados escusos possivelmente retirados da própria biografia do escritor, fazendo referência direta à casa herdada por ele, localizada na Praia de Botafogo, Rio de Janeiro: “No leilão feito de tudo que enchia a grande casa do Rio de Janeiro, na Praia de Botafogo, eles se disputaram acicamente nos lances, na intenção evidente não de ficar com alguma coisa daquelas salas onde tinham vivido sempre longe, sempre separados pela sombria impaciência que manifestavam ao se virem, mas com o fito único de impedir a compra intentada pelo irmão. E assim não tinham conseguido trazer nada para as respectivas fazendas e tudo se dispersara na mão de estranhos”. PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 2001, p.90. Como se pode

ainda às dicotomias fundamentais – *o Bem e o Mal, a Virtude e o Pecado, a Força e a Fraqueza* - que o próprio espaço literário tende a apresentar. Por outro lado, podemos também referir a questão dos duplos ou dos gêmeos propriamente ditos ao contexto bíblico. Se nos reportamos ao *Antigo Testamento*, veremos que tal problemática pode estar ligada à existência de pares que geralmente disputam valores e apresentam características opostas, como também podem caracterizar aspectos dicotômicos da própria divindade. A narrativa bíblica nos oferece ambos os exemplos. Um desses exemplos é a história de Esaú e Jacó. Filhos de Isaque e Rebeca, o par se envolve, ainda muito jovem, em uma disputa pela progenitura. Segundo consta, Esaú teria sido o primeiro a sair do ventre materno, seguido de Jacó que teria vindo ao mundo segurando um dos calcanhares do irmão. O nascimento teria sido, de fato, premonitório, já que a narrativa prossegue até o momento em que a disputa se concretizará. Jacó pergunta se Esaú não estaria disposto a vender-lhe o direito à progenitura por um prato de lentilhas. O irmão concorda, sem saber que o outro conspira contra ele. Aproveitando-se do fato de que o irmão sai para caçar, Jacó disfarça-se e, fazendo-se passar pelo irmão, recebe do pai a benção que seria dedicada ao primogênito. Ao voltar e perceber o embuste, Esaú protesta, mas não recebe do pai nada além da declaração de que será condenado a viver como proscrito: “Longe dos lugares férteis da terra será a tua habitação, longe do orvalho do alto céu; Pela tua espada viverás, e a teu irmão, servirás; mas quando te tornares impaciente, então sacudirás o teu jugo do teu pescoço”. (Gênesis, 27:39, 40).

Embora Esaú tenha perdido temporariamente a disputa por seu lugar de direito, é na própria proferição de seu pai que se encontra a chave para uma mudança. Dependerá exclusivamente dele, a virada que lhe permitirá se livrar de sua situação desfavorável. Para recuperar a progenitura é necessário que sua impaciência se manifeste e afaste o jugo imposto. As narrativas que abordam as histórias dos irmãos raramente ressaltam o sentimento fraternal que deve imperar nos espaços familiares. Elas aludem a contendas, quase sempre geradas por sentimentos como o ódio e o

perceber, subjaz o clima de animosidade e, conforme a história de Esaú e Jacó, o mais moço utiliza-se de sua esperteza para suplantar a progenitura, direito adquirido através do nascimento.

ciúme, e que suscitam ações desmedidas, transgressivas. Disputas, nas quais os irmãos são colocados lado a lado como inimigos ferrenhos⁸.

3.6.

O caso Caim: isolamento x progressividade

De volta ao *Velho Testamento*, é no Gênese que iremos encontrar personagens controvertidas como Adão e Eva e seus filhos Caim e Abel⁹.

Segundo o relato bíblico, o crime cometido por Adão e Eva marca definitivamente a história dos homens. No entanto, esse mesmo crime coloca-os em um grau mais elevado de consciência. É mediante uma ação transgressiva que eles demonstram postura autônoma em relação a um mundo considerado ideal. É, portanto, a partir da queda que eles serão responsáveis pelos seus próprios destinos. Pode-se detectar um quadro de progressividade que se instaura a partir do crime. Em contrapartida, avulta com força a postura desregrada da divindade que aparece como implacável e intolerante. Esse não seria, de fato, um dado novo com relação à postura divina. À expulsão de Adão e Eva e à condenação de Caim somam-se outros relatos que dão conta de uma divindade contraditória e injusta. A expulsão de Adão e Eva seria apenas o primeiro de uma série de eventos nos quais Deus se mostra incapaz de suportar qualquer tipo de traição. Essas personagens, em alguma medida, comportam-se como exilados, pois suas trajetórias, apesar da diversidade de motivações, circunscrevem-se fora de uma ordem divina. No entanto, poderíamos destacar que em seus diferentes processos de reclusão, transformam o que seria um movimento

⁸ No romance *Esaú e Jacó* de Machado de Assis, os gêmeos Pedro e Paulo tecem relevantes considerações sobre os regimes que decidem apoiar. A permanência da Monarquia e a possível implementação da República ganham ares de disputa doméstica, nas vozes de seus intensos defensores e o debate que poderia restringir-se ao plano político, estende-se à disputa do amor de Flora, terceiro vértice do triângulo que intensifica a disputa entre os irmãos.

⁹ De acordo com o que nos informa a Bíblia, Caim teria matado Abel por ciúmes. Segundo consta, Caim, o primeiro filho de Adão e Eva, era lavrador e Abel, pastor de ovelhas. Um dia, tendo o Senhor lhes pedido que trouxessem oferendas, o primeiro lhe trouxe frutas e o segundo um cordeiro. De acordo com o relato, Deus demonstra ter gostado mais da oferenda de Abel, pois nesse tempo era costume oferecer animais que eram imolados em sacrifício. Caim, enfurecido, desferiu golpes mortais no irmão. A partir daí, teria sido condenado a vagar pelo mundo e marcado por Deus para que não o matassem. Como podemos atestar, Caim atualiza o destino maldito inaugurado pelos pais que, ao sucumbirem ao pecado original, relegaram a humanidade ao degredo.

melancólico em um processo expansionista. Adão e Eva, expulsos do paraíso, e, em certo sentido, tomados como malditos irão constituir a raça humana.

Uma outra história bastante significativa nesse sentido é a trajetória de Jó, parte integrante do mesmo *Antigo Testamento*. Neste livro a ira divina reaparecerá, agora direcionada a Jó. Mas este vencerá os desafios impostos e ao fim da narrativa, será eternizado como virtuoso e paciente face a um Deus que será designado como injusto e implacável. Tais posturas acarretam conseqüências que vão da decadência à libertação.

3.7.

O caso Jó: ira x resistência pacífica

O livro de Jó descreve as desventuras de um homem aparentemente frágil que, para ter sua fé atestada, sofrerá com a força de um Deus implacável¹⁰. O comportamento de Deus que no texto, é designado pela forma hebraica Javé, dá motivos para grande desconfiança. Este não seria um dado novo relativo à personalidade divina, já que em outros momentos, principalmente no *Antigo Testamento*, relatos sobre uma postura mais irascível não deixam de aparecer.

De acordo com o texto, Deus, incitado por Satanás resolve voltar sua atenção para seu humilde servo Jó. Tendo sempre se destacado por seu comportamento exemplar Jó não sabe muito bem porque suas ações serão postas à prova. No entanto, depois de numerosos castigos, sua conduta permanecerá firme e paciente diante das imposições descabidas e das restrições absurdas que a divindade lhe impõe, o que acabará por neutralizar a fúria divina. Se em um primeiro momento, a atitude penitente de Jó parece não surtir qualquer efeito, à medida que os castigos ficam mais severos e ele se faz instrumento da ira de Deus sem protestar, a raiva divina começa a se aplacar.

¹⁰ “Na época em que o livro surgiu, já havia testemunhos de várias espécies: fora traçada uma imagem contraditória de Javé, imagem de um Deus excessivo em suas emoções, e que sofria por causa desses excessos, um Deus que reconhecia a cólera e o ciúme que o corroíam, o que lhe era doloroso. A percepção existia ao lado da falta de percepção, a bondade ao lado da crueldade e a força criadora ao lado da vontade destruidora”. JUNG, C.G. *Resposta a Jó*. Petrópolis: Vozes, 2001, p.7.

Segundo consta, a implacabilidade divina provém, sobretudo, de um comportamento oscilante que não conhecia linearidade. O Deus do *Antigo Testamento* não terá ainda uma única face benfazeja como no *Novo Testamento*. A descrição de suas características dá conta de uma personalidade excêntrica que variava de acordo com as situações, não se caracterizando, portanto, pela justiça. Os atos dirigidos a Jó fazem com que ele se distinga dos demais, uma vez que é escolhido para suportar as investidas da divindade contra ele. Ele é retirado do convívio dos demais servos e passa a ter seu comportamento testado.

Como temos visto, a melancolia teve, ao longo dos tempos, numerosas interpretações e em algumas delas esteve ligada aos homens de gênio que se excluíam de uma determinada sociedade ou grupo para dedicar-se à reflexão e aos estudos superiores. Nos casos das personagens bíblicas citadas, apesar de viverem um processo alheio às suas vontades, este acaba produzindo a evasão e a posterior reflexão sobre algum dilema existencial. A história de Jó é um texto que demonstra uma insurgência contra o divino. No entanto, isso não se manifesta de maneira herética, isto é, pela denúncia clara da ignomínia divina. Tal mensagem se coloca nas entrelinhas. Durante todo o percurso doloroso de Jó que perderá gradativamente seus rebanhos e seus filhos, terá sua esposa e seus amigos propositalmente incitados contra ele e cairá doente, ele jamais duvidará da moralidade de Deus e apelará para sua justiça em muitos momentos do relato. O que se destaca é o fato de que Jó é apenas instrumento para um confronto com uma força que o suplanta, abarcando todas as instâncias do seu ser. Daí advindo a duplicidade da personalidade com a qual ele é obrigado a se confrontar¹¹.

¹¹ Segundo Jung, Jó suscita justamente a face de Deus que não está sujeita à elaboração de preceitos éticos. Ele apresenta um Deus oscilante, dividido. A perseguição começa justamente quando ocorre o que Jung denomina como um *confronto intradivino*. Na medida em que Deus se deixa perturbar por Satanás, ele expõe toda a sua suscetibilidade para a maldade. Suscetibilidade esta, compreendida claramente por Jó. Nesse ponto, há uma inversão, pois cabe a Jó apresentar uma função benfazeja cabendo à divindade um comportamento mais humanizado. Se por um lado, as agruras do pacto estabelecido entre eles recaem duramente sobre Jó, por outro, é esse movimento que suscita um Deus mais humano, isto é, passível de fraquezas e capaz de cometer injustiças. A imparcialidade do julgamento divino ainda não foi proclamada, como mais tarde no *Novo Testamento*. Deus adquire uma postura mais dinâmica. Ele primeiro se coloca no nível de uma instância maléfica aceitando a investida de Satanás contra Jó. Depois coloca-se no nível de seu próprio objeto persecutório, como podemos verificar no trecho: “Com o teu olhar humilde todo altivo/Esmaga os ímpios no mesmo lugar onde se encontrem./Submerge-os todos juntos no pó da terra./Amordaça a sua face num lugar

A atitude de Jó acaba por se configurar em uma espécie de resistência pacífica. Sua estratégia consiste em redirecionar a ira que a princípio lhe é dirigida, para um ponto inócuo no qual o que avultará será justamente a injustiça de Javé e a conseqüente esterilidade da empreitada divina. Por que questionar a fidelidade de um de seus mais humildes servos? Neste aspecto, poderíamos sublinhar a fragilidade de Deus diante das investidas demoníacas afinal, se a onisciência é um de seus atributos, como é largamente alardeado durante todo o texto, por que ele sucumbe às investidas de Satanás? Depois de percorrer um longo e tortuoso caminho relatado no texto, após intenso sofrimento, Jó experimenta uma espécie de vitória. Ao passo que Deus fracassa pelas mãos de Jó que, embora menos poderoso, é indiscutivelmente mais estratégico, tendo sua face completamente transformada. A atitude de Jó que pode ser entendida quase como uma “não-ação” acaba por reforçar o caráter desmesurado da conduta de Deus e apesar do esforço quase sobre-humano para cumprir as tarefas impostas, ele vence porque jamais se revolta. A contraposição das condutas demonstra claramente o estoicismo de Jó e a irascível personalidade de Javé. Deus fracassa, Jó transmuta-se.

A parábola de Jó é bastante significativa no que diz respeito à superação, à paciência, ao esforço solitário já que, se Deus está contra Jó, quem poderá ampará-lo? O clima tortuoso que domina o texto revelará uma personalidade tenaz e arguta, empenhada em provar sua inocência diante das injúrias que lhes são dirigidas¹².

escondido./Então eu também te louvarei,/Pois a tua destra te conquistou a vitória”(Jó 40: 7-9).Nesse trecho, mais uma vez, revela-se a duplicidade de sentido que caracteriza toda a parábola. Nele, concentram-se as referências a Jó que, humilhado no pó da terra, é exaltado aos olhos de Deus. Nesse momento, sua estratégia de resistência pacífica é por fim reconhecida. Seu aniquilamento físico é proporcional à sua tenacidade moral que permanece inabalada ante as mais pérfidas investidas divinas.¹²No livro *Resposta a Jó*, Jung menciona a hipótese de que no *Novo Testamento* Deus estará dando uma resposta ao mártir bíblico. Segundo ele, como resposta ao processo doloroso que o personagem irá injustamente experimentar, Javé mandará mais tarde (no Novo Testamento) seu próprio filho – que seria uma de suas manifestações – como Jesus Cristo. A encarnação de Cristo que irá sofrer com as iniquidades dos homens seria justamente a resposta dada ao martírio de Jó. O despojamento da divindade que adquire uma face humanizada tem no texto algumas explicações. A primeira seria a metamorfose de um Deus que no Velho Testamento se apresenta como irascível (Javé) em Cristo cuja personalidade benevolente seria uma derivação daquela manifestação implacável. Como conseqüência há a humanização da divindade que perdendo seu estatuto de inatingível experimentará em sua própria carne o desalento da via crúcis. Segundo a análise de Jung, Deus condensaria características aparentemente inconciliáveis como o Bem e o Mal. Através dessa interpretação conclui-se que Deus não é essencialmente bom, como fomos condicionados a acreditar. Os percalços sobre os quais se constrói a religiosidade seriam o testemunho conclusivo das nuances reveladas da personalidade

De algum modo, a caracterização de Nico Horta se aproxima da personalidade de Jó¹³. No entanto, Cornélio se preocupa em, ao escolher um personagem aparentemente obediente, não deixar de perverter as características que o aproximariam do mártir bíblico, ainda que essa perversão se dê de maneira delicada e indireta. Se as reverberações de Jó em Nico Horta não aparecem de maneira tão direta numa primeira leitura, a comparação entre ambos se faz necessária, já que no livro, a questão da religiosidade se coloca como ponto de oscilação, levando à duplicidade, elemento inerente também à própria personalidade de do protagonista. Nico Horta não é somente um duplo, o gêmeo que surge não sendo esperado pela família. Sua personalidade apresenta também uma caracterização pendular, demonstrando uma obediência que de fato não possui, como ficará claro quando vai aos poucos desistindo de viver. O arcabouço bíblico aqui, já aparece corrompido: no entanto, se faz presente como nos demais romances de Cornélio Penna.

divina. Se Deus é atravessado por uma gama variada de sensações e sentimentos, também os homens construídos à sua imagem e semelhança resguardariam esse condicionamento.

Um outro ponto abordado no livro diz respeito às revelações apocalípticas do Evangelho de São João. O Evangelho segundo João é baseado na descrição da doutrina escatológica. O apóstolo João valendo-se de seu vasto conhecimento erudito descreve os últimos dias da raça humana sobre a Terra. Jung é categórico ao afirmar que o texto bíblico apresenta-se como confluência das mais diversificadas teorias pagãs. Com isso, o psicanalista suíço pretende estreitar os laços que unem os diferentes campos das chamadas doutrinas místicas. O que pretende ainda é demonstrar como o texto de João está impregnado por um imaginário relativo à esse determinado período histórico profundamente influenciado pelos temas da danação e do fim do mundo. Temas muitas vezes recorrentes nas doutrinas pagãs. O paralelismo latente em João irrompe sob forma de visão no interior da consciência. Segundo Jung, essa irrupção é autêntica a começar pela utilização particularmente improvável para um cristão daquela época, de material pagão no qual é plausível que haja até mesmo influências da astrologia. Através dessas considerações Jung alude a uma matriz comum entre os diversos braços religiosos, mas também às características relativas aos textos clássicos ou literários propriamente ditos. JUNG, C.G. *Resposta a Jó*. Ed. Vozes. Petrópolis, 2001, p.84.

¹³ Em suas *Obras Completas*, no texto introdutório, escrito por Adonias Filho encontramos, de fato, esta aproximação: “A homogeneidade é a grande característica da obra de Cornélio Penna. Os quatro romances apesar das tramas isoladas – uma para cada livro - se articulam numa espécie de monobloco, estabelecendo, em mosaicos distintos, um só painel verdadeiro.(...) Examinados em seus componentes temáticos dominantes, nessa carreira episódica que estrutura a mensagem os romances se concentram no mesmo espaço social, na mesma órbita humana, na mesma problemática especulativa. Um completa o outro numa espécie de intercurso. A partir de *Fronteira*, prosseguindo em *Dois romances de Nico Horta* e em *Repouso* até atingir *A menina morta*, a mensagem evolui horizontalmente. É vertical esta penetração. Todos os elementos e valores já estão no romance de estréia : o mundo sombrio, o fundo místico em sangue, a conversão da angústia, a catolicidade orientando a inquirição escatológica. *Esse núcleo existencial, que se diria um reflexo bíblico - e relacionado, por isso mesmo, ao fluxo que vem de Jó a Gabriel Marcel, emerge de romance a romance assegurando unidade e coerência à obra de Cornélio Penna*. PENNA, Cornélio. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p. XIII. Grifo nosso.

Em *Seis Propostas para o próximo milênio*, Ítalo Calvino atribui à *rapidez* uma das causas para disseminação dos textos clássicos. Seria possível decantar as filigranas dos textos arcaicos através da recuperação de seus emblemas míticos e símbolos em textos mais modernos. Para o autor italiano é justamente essa competência que vai determinar o grau de eternidade desses textos. Quanto mais evocativos dos temas comuns, isto é, que perpassam diferentes culturas, maior será a possibilidade de duração de determinada manifestação literária, sendo esse atributo o que irá defini-la como “clássica”. Melhor será se os registros construídos atualmente se utilizarem ou acrescentarem mecanismos diferenciados aos modos de fabular.

O escritor argentino Jorge Luís Borges, em entrevista concedida a um jornalista brasileiro, perguntado sobre sua incontestada erudição, atribui a mesma ao fato de ler sempre os mesmos livros. Ao contrário do que se pensa, concluía o escritor, “não tenho uma vastíssima biblioteca. Mas uma biblioteca com livros eleitos”. A resposta de Borges não deixa de enfatizar as propostas desenvolvidas por Jung e Calvino, convencidos de que são sempre os mesmos temas que mobilizam os escritores. O estudo comparado das literaturas apresentaria o produto desse embate entre textos. Valendo-se desse importante arsenal, e na tentativa de encontrar o “apocalipse de cada tempo”, muitos escritores empreenderam esse caminho de volta aos temas clássicos, que percorrem um número diversificado de sensações relativas aos percalços de uma vida humana, muitas vezes levada aos extremos.

A utilização desse profícuo material não se dá no sentido de exaltar os aspectos doutrinários desta ou daquela corrente religiosa, mas com o objetivo de resgatar um poderoso e criativo imaginário. Mais do que apontar um encaminhamento religioso da obra do autor em questão – o que seria de algum modo empobrecedor - a proposta é levantar todo um universo mítico e simbólico indiscutivelmente fascinante e rentável do ponto de vista criativo, que permeia cada um de seus livros. Certa de que os domínios cornelianos alcançam a órbita do crime, do pecado, do desespero, pretendo identificar na obra citada os aspectos que se comunicam com esse universo decadente.

A investigação de certo “apocalipse do nosso tempo”, perfeitamente identificado por muitos dos críticos do autor, é aqui eleita como prisma de análise. O apocalipse,

como limite escatológico no qual as almas torturadas serão julgadas pelas ações pecaminosas que supostamente cometeram, é um ambiente sempre atualizável e sujeito à reflexão.

3.8.

O caso Nico Horta: confluência de relatos

De acordo com a análise estabelecida sobre os textos bíblicos seria possível identificar também em *Dois Romances de Nico Horta* um importante aporte do imaginário complexo, atualizado em um universo regional, mineiro, intensamente marcado por uma atmosfera religiosa.

Assim como Jó, Nico Horta irá personificar essa figura que parece contestada por uma força superior que ele não sabe de onde vem. Apesar de essa força não possuir uma origem definida, como é o caso da personagem bíblica, ele será esse ser sobre o qual as amarguras resvalam desde o conturbado instante de seu nascimento. No entanto, o destino de Nico irá contrariar um pouco a parábola bíblica.

Durante todo o romance, Nico corresponderá aos presságios suscitados pelas circunstâncias de seu nascimento. Comportar-se-á de forma reclusa, adquirindo uma postura retirada. No fim da adolescência, quando seu irmão gêmeo irá finalmente sair pelo mundo, ou mais precisamente para a cidade, após a morte do pai, é ele quem permanecerá ao lado da mãe. Seu espaço será sempre o interior e o íntimo. Ou nesse caso, a clausura da fazenda arruinada. De lá, só sairá ante a decisão da mãe, cabendo a esta o desejo de migrar enfim, para a cidade grande. É importante notar que as decisões recaem sobre Nico, mas nunca partem dele. Ele permanecerá durante todo o tempo como um espectador passivo diante dos acontecimentos. Na cidade, uma vez estabelecido, vai trabalhar justamente em uma repartição pública, ambiente prontamente convertido em um novo claustro. É importante ressaltar que a conduta de Nico vai sempre destacar aspectos femininos, sobretudo se contraposta ao temperamento mais agressivo e viril de seu irmão. Poderíamos neste sentido, destacar a polaridade constitutiva do duplo. Enquanto Pedro, espécie de “duplo positivo”, sai para desbravar espaços e galgar posições no espaço público, Nico permanece nos

domínios doméstico e privado funcionando como um tipo de “dama de companhia” para Dona Ana. A chegada à cidade, a descoberta de um novo tipo de trabalho com o ingresso no cartório, não modificam em nada seu caráter contido e completamente suscetível aos caprichos da mãe. É mediante a sinalização desta que Nico tem sua atenção despertada para Rosa, uma das filhas de seu chefe no cartório. A influência de Dona Ana na vida de Nico é tal que provoca a irritação de Maria Vitória, moça que Nico conhece ainda na fazenda:

Mas a submissão absoluta de Nico Horta decerto a revoltava, quando Dona Ana, em súbita explosão de cólera, inesperada, brutal o acabrunhava com meias censuras, ditas em frases ríspidas, cortantes, silvadas, e o pobre gesto apagado, a queda natural e simples de suas mãos no regaço muito separadas uma da outra, devia ter um significado que ela nunca pudera bem compreender. (Penna: 1958, 200).

Maria Vitória terá uma dupla função na narrativa; ao mesmo tempo em que atrai as atenções dos gêmeos Pedro e Nico, será um dos vértices do triângulo formado por Nico e Rosa. Mas ela também será a principal antagonista de D. Ana, sempre no sentido de alertar Nico para a constância de seu comportamento submisso. Quando Nico vai embora para a cidade, fica distante da influência encorajadora de Maria Vitória, aproximando-se da filha do tabelião e desenvolvendo com esta última uma relação conturbada, marcada por hiatos e interrupções:

A filha do tabelião fitava em Nico Horta seus olhos, perturbados e sombrios em sua face pálida, e mordida maquinalmente a caneta que pusera entre os dentes. Parecia que olhava para ele e com ele falava através de um véu espesso. Teve uma confusa vontade de abrir as janelas de par em par, de chamar os dois rapazes que sentia moverem-se na outra sala à escuta, e ficou imóvel, com a impressão de que, se fechasse os olhos, cairia num abismo sem fundo, escorregando para despenhadeiros irreconhecíveis. (Penna: 1958, 315).

A angústia que provém do relacionamento entre Nico Horta e Rosa refere-se principalmente ao fato de não haver entre eles uma comunicação direta. Seus diálogos são interrompidos por olhares aflitos, às vezes por pessoas que entram no recinto e interditam o que estava sendo dito. Dessa forma, o autor trabalha para que não possamos saber jamais as reais motivações do relacionamento entre eles. Nico agirá sempre com neutralidade em relação a ela mas, como nada é dito ou expresso de

forma efetiva, Rosa cria expectativas enganosas sobre essa relação. De sua parte, Nico nada afirma ou contesta e, como veremos, este será o principal motivo para a tragédia que se abaterá sobre Rosa. A relação de ambos é pautada pelo interdito e pela afirmação de sentimentos furtivos e contraditórios, como é possível atestar em inúmeros momentos da narrativa:

Rosa andava a seu lado com pequenos passos, que apenas agitavam a fímbria de sua pesada saia. Um delicioso e confuso medo a invadira e pesava sobre ela. Parecia-lhe que se desfazia com o vento e com o leve sacudir dos arbustos a prisão que a encerrava sempre, e os horizontes longínquos e largos de fora surgiam aos seus olhos cheios de espanto, e sutil e profundo tremor. Contemplava a si própria, animada por uma vida misteriosa e autônoma e foi inconscientemente que murmurou, por entre o sorriso velado e submisso que lhe entreabria os lábios:

- Que felicidade...(Penna: 1958, 323).

Se para Rosa, esses encontros revelam uma remota mas real esperança de felicidade, para Nico, o que se destaca é sua aparente incompetência para lidar com os sentimentos, o que o impede de dizer toda a verdade e acabar com as esperanças da moça. Essa revelação não ocorre jamais:

- A escravidão das pequenas amigas – pensava Nico Horta, olhando-a, vendo suas mãos, muito claras se agitarem sem razão, cortando aqui e ali galhos das framboesiras que ocultavam os frutos em seus espinhos – escravidão das pequenas amigas prende meus braços com grandes grilhões e os pequenos sentimentos de que elas vivem, cortando-me todas as saídas.

- Felicidade! – disse ele em voz alta, comentando agora as palavras de Rosa – as menores alegrias parecem-me emprestadas... pequenos empréstimos feitos de má vontade e de forma humilhante, e eu os repilo com raiva e com o vago receio de estar cometendo um sacrilégio continuado... É preciso sempre substituir uma mentira antiga por uma mentira nova...

Nico Horta olhava para as águas mortas do rio e de sua alma, bem guardadas pelo repouso imerecido, pela serenidade do egoísmo... E parou imóvel, gelado, comprimido pela verdade, como um cadáver em seu caixão.(Penna: 1958, 324).

Embora “comprimido pela verdade”, Nico é incapaz de comunicá-la, apesar de uma vaga consciência de que sua conduta é errada. Consciência esta que será reforçada a partir dos trágicos acontecimentos que se sucederão. A mistura de sentimentos que caracteriza o conturbado encontro de Nico com a filha do tabelião resulta no suicídio de Rosa que acontece depois do casamento de Nico e Maria

Vitória. É a partir do suicídio de Rosa que Nico retoma o isolamento suspenso depois do casamento com Maria Vitória:

Nico Horta no dia seguinte, quando o sol deixava já o céu nu e pálido, voltando do enterro de Rosa, que se matara naquela manhã, foi para o seu quarto de solteiro e fechou a porta cautelosamente à chave, barricando-a com pesada canastra. Mesmo assim quis correr ainda os duros ferrolhos, que resistiram ao seu esforço, ferindo-lhe os dedos. (Penna: 1958, 368).

Neste momento avultam os fantasmas de sua existência perturbada, fantasmas que teriam se afastado repentinamente pela promessa de felicidade que o casamento com Vitória lhe trouxera:

“Por que fechara assim a porta, entricheirando-se em seu quarto?” voltou a refletir, imóvel, e olhando por cima do ombro para o canto onde se desenhava confusamente a porta.

- Parece até que alguém me persegue! – exclamou tornando a rir e quis andar. Mas, vinda de longe, uma vertigem amarga o percorreu todo, pregando-o onde estava. Alguém viera em sua perseguição, ele bem o sabia, e ficara à sua espera, hoje, amanhã e depois, como uma antiga armadura, que ele deveria revestir e animar por muito tempo pelos anos que lhe restassem de vida. (Penna: 1958, 369).

O entrincheiramento de Nico é o primeiro passo para o seu fim. Nesse aspecto, seu destino se torna aos poucos kafkiano. Como Gregor Sansa, o célebre personagem que tem um dia seu corpo transformado no de um inseto e vai se tornando imóvel, Nico Horta vai aos poucos se restringindo a espaços cada vez menores. Primeiro o quarto, agora bem protegido pela pesada canastra encostada à porta, depois a cama, de onde se levanta cada vez mais raramente. As visitas dos familiares que deveriam ser encorajadoras exercem um efeito contrário, apavorando ainda mais o protagonista e fazendo com que ele se recolha cada vez mais. Se antes a casa conservava sempre sua face misteriosa, agora ela representa uma clausura de que a alma perturbada de Nico deseja se libertar.

Com *Nico Horta*, Cornélio Penna se coloca na trilha dos autores que se dedicaram à investigação desses domínios nos quais a dúvida nas escolhas vitais torna tudo confuso e tortuoso. A angústia que permeia o imaginário desses autores

advém da busca incessante pela elucidação dos mistérios mais insondáveis da existência. É válida a observação do filósofo Albert Camus: “Sempre houve homens para defender os direitos do irracional. A tradição do que podemos chamar de pensamento humilhado nunca deixa de estar viva”. (Camus: 2006, 36).

3.9.

Suicídio x esgotamento: o descondicionamento, a escolha positiva

A partir dos eventos apresentados no romance, é possível esboçar uma reflexão sobre a questão do suicídio. Poderíamos afirmar que enquanto Rosa comete o que podemos entender como um *suicídio ativo*, Nico se deixa envolver pela morte, desistindo paulatinamente de sua existência amargurada, atitude que poderia ser interpretada como uma espécie de *suicídio passivo ou indireto*. Ao contrário do ato deliberado de Rosa Andrade, a filha do tabelião, Nico Horta vai aos poucos desistindo de viver, suas forças irão se extinguindo paulatinamente até a morte. A atitude aparentemente “desinteressada” de Nico revela, no entanto, a perversão de um estatuto bíblico fundamental. Esse estatuto se refere à perpetuação da vida. De acordo com as *Sagradas Escrituras*, após o êxodo dos judeus do Egito, Deus se dirige a Moisés ditando-lhe dez mandamentos que serão os pilares ou as leis fundamentais do povo escolhido, os hebreus. Segundo a comunicação divina, o sexto dos dez mandamentos é justamente o que formula a sentença: “Não matarás”. Ao proferí-la, Deus não só irá instituir uma regra fundamental de uma série de interdições, como também explicitar sua onipotência já que Ele seria o único autorizado a conceder e retirar a vida. Do mesmo modo que insuflou pelas narinas de Adão o sopro da existência, caberá à sua jurisprudência ceifar a alma dos corpos viventes.

O suicídio é um tema controvertido não só do ponto de vista religioso, mas também por suas implicações éticas e existências. O filósofo existencialista Albert Camus dedica um dos capítulos de seu ensaio, *O mito de Sísifo*, a elaborar uma reflexão sobre o suicídio. Segundo Camus, o suicídio não é apenas um assunto que diz respeito ao campo religioso, mas se converte em um assunto de interesse filosófico:

Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia. O resto, se o mundo tem três dimensões, se o espírito tem nove ou doze categorias, vem depois. (Camus: 2006, 17).

Para ele, o suicídio seria umas das alternativas ao mundo absurdo que se descortinava em meados dos anos 30. O livro publicado em 1942, em plena Segunda Guerra Mundial em uma Europa devastada pela investida nazista, propõe-se a refletir sobre a resistência e os rumos da humanidade diante da barbárie.

O mundo absurdo descrito por Camus é, guardadas as devidas proporções, o mundo apocalíptico vislumbrado por João. Só que no pensamento camusiano avulta com força o componente político. O que Camus descreve como absurdo seria a atualização de um “apocalipse do nosso tempo”. Segundo a doutrina existencialista defendida por ele, a consciência da realidade é a arma de que os indivíduos dispõem para continuar vivendo em um mundo apocalíptico. É através dessa tomada de consciência mediante o embate com um mundo absurdo que a angústia se instaura. A angústia será, portanto, o produto de uma consciência privilegiada dos fatos e depois dela, há duas atitudes possíveis. De um lado, ela dará lugar à revolta. Ou, mais precisamente, ao homem revoltado. Para o filósofo, o homem revoltado não é aquele que renega o mundo, mas o que afirma aquilo que lhe foi negado no mundo. Sua posição não é niilista, mas combativa. Camus afirma a condição em que vive, seja ela a mais absurda. Neste sentido, seu pensamento encaminha-se para a transposição dos elementos da realidade, ligando-se essencialmente à transgressão. A outra possibilidade aventada por Camus é o suicídio, que se converte em uma maneira de sucumbir, ou deixar que a realidade nos ultrapasse. Embora não haja no pensamento camusiano uma aceitação do ato suicida, ele nos alerta para o fato de que o suicídio é uma escolha individual. Sendo assim, poderíamos encará-lo como uma forma de romper com os condicionamentos maquínicos que estamos fadados a repetir durante a existência. O simples ato de *existir* exige o cumprimento de uma série de atividades previstas. O suicídio não deixa de apresentar uma descontinuidade brusca do convencional ou do que se consolidou como costume. Desejar morrer supõe que se reconheceu, mesmo que instintivamente, a inutilidade de uma existência programada. Ou que se quer descartar a manutenção do ridículo ato de representar no imenso

teatro da existência. Nesse ponto não podemos deixar de resgatar que a questão da teatralidade na obra de Cornélio. Matar-se, mais do que mera desistência, torna-se um gesto efetivo que finaliza ou interrompe uma cadeia de gestos condicionados. É o que poderíamos dizer que ocorre com Nico Horta. O romance culmina com a desistência de Nico, que viu coisas muito grandiosas, que experimentou sofrimentos enormes num estoicismo que só podia culminar no esgotamento:

Consciência e revolta, estas recusas são o contrário da renúncia. Pelo contrário, tudo o que há de irreduzível e apaixonado no coração humano, lhes insufla ânimo e vida. Trata-se de morrer irreconciliado e não de bom grado. O suicídio é um desconhecimento. O homem absurdo não pode fazer outra coisa senão esgotar-se. (Camus: 2006, 67).

Mais uma vez, é preciso reforçar que a tese de Camus não sai em defesa, como se poderia pensar, do ato suicida. Mas ela estabelece distinções fundamentais com relação ao estatuto do ato. Uma dessas distinções se refere à desvinculação do suicídio de uma moldura social “Sempre se tratou o suicídio apenas como um fenômeno social. Aqui, ao contrário, trata-se, para começar, da relação entre o pensamento individual e o suicídio” (Camus: 2006, 18). Embora o autor reconheça o ato como libertário até certo ponto, o que o pensamento camusiano defende seria a resistência e a conseqüente negação do suicídio:

Mas, se é difícil fixar o instante preciso, o percurso sutil em que o espírito apostou na morte, é mais simples extrair do gesto em si as conseqüências que ele supõe. Matar-se, em certo sentido, e como no melodrama, é confessar. Confessar que fomos superados pela vida ou que não a entendemos. (Camus: 206, 19).

Para Camus importa resistir e não ceder aos apelos fáceis do mundo absurdo, embora ele reconheça que alguns espíritos absurdos possam extinguir-se. Há uma idéia bastante interessante desenvolvida por ele, que é a possibilidade de *esgotar-se*. Esgotar-se ao contrário de sucumbir, equivale a expirar depois de ter vivido desmesuradamente. Ou conscientizar-se no absurdo. Tal consciência é enfocada no momento presente, no *hoje*, vivido de maneira contundente e sem concessões. É nesse sentido que a experiência absurda se afastaria completamente do suicídio.

Mas na teoria de Camus, surge ainda uma outra distinção que nos interessa particularmente. Entre “matar-se” e “continuar vivendo” há um movimento bastante sutil. No meio desses dois domínios há a possibilidade do esgotamento. Esgotamento que parece ter sido a alternativa escolhida por Nico Horta. Desde seu nascimento, o protagonista tem seu destino marcado por uma conjunção sinistra de fatores. É o segundo filho, o não esperado, é o que recebe o nome maldito do pai. Sua existência será permeada pela obscuridade e o sentimento de estrangeiridade será uma constante em sua vida. A sensação de não pertencimento vivida por ele dominará todo o seu percurso. No entanto, se a passividade foi a marca de seu comportamento durante toda a sua vida, ela vai aos poucos se transformando em um esforço dirigido ao aniquilamento, pelo menos na intenção de encontrar a morte. Se por um lado, o suicídio de Rosa se configura como um ato efetivo de extermínio, sendo portanto, apresentado como uma atitude viril no sentido de dar cabo da própria vida, Nico vai conservar sua atitude feminina, desistindo lentamente até desaparecer:

- Padre, eu sinto que morro aos poucos – disse Nico Horta fitando, fascinado, a placa de metal com pequenos orifícios que tinha diante de si – quando chegar o verdadeiro momento de minha morte, nada terei já para entregar a Deus. Será apenas um corpo e um espírito morto que os homens virão buscar em meu leito. Todos os dias que passam eu sinto se desprender de mim, desagregar-se um sentimento antigo ou uma curiosidade nova, e quase nada me resta de todo o aparelhamento de que me revesti, como medida de defesa, para encarar a vida, porque não encontro em mim mesmo oriente, e sinto que ele se fecha sobre minha alma, e parece-me que estou roubando, que estou mentindo... Pesa sobre minha consciência essa falsidade continuada, esse cálculo prévio, e, sobretudo, essa limitação laboriosamente criada. Não quero ver o amanhã, que se aproxima opaco e morno, nem quero ver os dias passados, que se afastam uniformemente atozes. (Penna: 1958,361).

O propósito vago de “esgotar-se” transcende os parâmetros filosóficos, projetando-se em direção ao âmbito religioso. Esgotar-se é mais sutil do que morrer. No entanto, esse esgotamento transgride, ao disvincular-se de ambos os domínios. É saindo desses domínios que se configura uma atitude melancólica. O *dégout* é próximo do retiro. O retiro é o destino da personalidade melancólica que nesse caso, perderá sua capacidade reflexiva numa gradação que culminará com sua conseqüente extinção.

A referência ao percurso de Nico Horta não deixa de consolidar a relação pouco convencional do autor com os temas religiosos e, em escala mais ampla, com os dilemas existenciais. Suas personagens, e nesse caso, particularmente Nico Horta, rompem com muitos condicionamentos sociais, morais e até mesmo filosóficos. Em seus romances as motivações para essa ruptura, isto é, para o crime e a transgressão, ganham de fato, uma enorme relevância. Em seus quatro romances é possível atestar a presença de um momento preciso, no qual é possível saltar qualitativamente para um degrau mais afastado da existência comum.

Ao reatualizar a parábola bíblica do homem que é testado e se sente confrontado por uma instância superior, uma força invisível que modela o seu destino, o autor irá anular o exemplo do homem penitente que cumpre sua sina impassível e seria capaz de oferecer a outra face.

Ao conscientemente “desistir” de uma existência pautada na sombra, isto é, da vida na qual desempenha sempre papel secundário e obscuro em relação ao irmão, Nico subverte as indicações que lhe são imputadas. Ele se retira da responsabilidade de ter vivido uma vida penitente e regrada, na medida em que a renega cometendo um suicídio passivo. Nico inaugura assim, um outro tipo de confronto. Ele não só perverte a lei divina como frustra as expectativas depositadas nele ao longo de sua vida. Ele é ativo na passividade da morte. Escolhe pelo menos uma última vez. Escolhe a renúncia. É importante lembrar que, se sua chegada ao mundo é inesperada - ele é o segundo a ser retirado do ventre materno -, o desfecho de sua existência também o será. É nesse momento final que Nico será mais subversivo, pois contraria as expectativas da lei de Deus ao mesmo tempo que extingue a confiança na lei dos homens.

O suicídio revelaria em última instância, a inutilidade do sofrimento. O indivíduo se sente constantemente ameaçado por algo que o domina. Daí provém toda a idéia de estrangeiridade, ponto importante da obra camusiana. É acima de tudo, esse não reconhecimento a partir do confronto com a realidade do mundo, que produz a consciência das personagens camusianas¹⁴. O mito de Sísifo é recuperado pelo autor

¹⁴ Não só Sísifo como Lescot, o personagem de seu romance *O estrangeiro* teriam suas posições justificadas dentro do diversificado quadro de suas personagens.

como um emblema do mundo absurdo, onde a tragicidade continua sendo um elemento fundamental. Segundo o mito grego, Sísifo foi obrigado pelos deuses a rolar uma pedra gigantesca ladeira acima:

Os deuses condenaram Sísifo a empurrar incessantemente uma rocha até o alto de uma montanha, de onde tornava a cair por seu próprio peso. Pensaram, com certa razão, que não há castigo mais terrível que o trabalho inútil e sem esperança (Camus: 2006, 137).

No entanto, apesar da esterilidade da tarefa, Sísifo não perde a capacidade de julgamento e seu trabalho não pode ser considerado inútil na medida em que é nesse esforço contínuo que sua consciência é reforçada:

No caso deste, só vemos todo o esforço de um corpo tenso ao erguer a pedra enorme, empurrá-la e ajudá-la a subir uma ladeira cem vezes recomeçada; vemos o rosto crispado, a bochecha colada contra a pedra, o socorro de um ombro que recebe a massa coberta de argila, um pé que a retém, a tensão dos braços, a segurança totalmente humana de duas mãos cheias de terra. Ao final desse prolongado esforço, medido pelo espaço sem céu e pelo tempo sem profundidade, a meta é atingida. Sísifo contempla então a pedra despencando em alguns instantes até esse mundo inferior de onde ele terá que tornar a subi-la até os picos. E volta à planície. É durante esse regresso, essa pausa que Sísifo me interessa. Um rosto que padece tão perto das pedras já é pedra ele próprio! Vejo esse homem descendo com os passos pesados e irregulares da volta para tormento cujo fim não conhecerá. Essa hora, que é como uma respiração que se repete com tanta certeza quanto sua desgraça, essa hora é a da consciência. Em cada um desses instantes, quando ele abandona os cumes e mergulha pouco a pouco nas guaridas dos deuses, Sísifo é superior ao seu destino. É mais forte que sua rocha.(Camus: 2006,138/139).

Essa consciência provém da superação da lei divina, como bem reforçam algumas personagens camusianas. Sob a perspectiva da história literária, há toda uma família de autores que gravitam em torno desses temas. A aludida tradição dos humilhados começa com Jó e encontra suas reverberações contemporâneas em Dostoiévsky, Kafka, Kierkegaard, Melville. Somam-se a esses, outros nomes provenientes do braço trágico. Entre os escritores nacionais é impossível não pensar em nomes como Graciliano Ramos, Lúcio Cardoso, entre tantos outros. Podemos assim traçar um paralelo entre Nico Horta e o protagonista do conto de Melville, *Bartleby o escrivão*. Bartleby como Nico Horta é funcionário de uma repartição pública.

Na novela, ele nos é apresentado por seu antigo chefe que trabalha em um pequeno escritório localizado no bairro nova-iorquino de *Wall Street*. É esse chefe que terá sua rotina de trabalho totalmente transformada a partir da admissão de Bartleby. Logo depois da contratação, o chefe percebe que apesar da indiscutível eficiência de seu novo funcionário, esse, quando questionado ou exigido, expressa-se sempre através da mesma sentença: “ Eu prefiro não fazer”. O que a princípio, é considerado como uma excentricidade, vai aos poucos se transformando em um martírio para o chefe da repartição. No entanto, durante a novela todas as vezes que ele decide tomar qualquer atitude mais drástica com relação ao funcionário rebelde é impedido por uma sensação estranha que o domina e o paralisa: “Mas havia em Bartleby algo que não apenas me desarmava estranhamente, mas que, de certa forma, me tocava e me desconcertava” (Melville: 1986, 35).

Diante da recusa pacífica de Bartleby que conserva sempre certa gentileza ao negar, o chefe permanece não só desconcertado, mas também impotente diante da situação instaurada. O funcionário não somente o irrita, mas inspira-lhe certa compaixão:

Proteger Bartleby, compreender sua estranha obstinação, pouco ou nada me custaria, enquanto salvaguardo na minha alma aquilo que eventualmente poderá servir de belo consolo à minha consciência. Mas nem sempre eu tinha este estado de paciência. A passividade de Bartleby, por vezes, me irritava. (Melville: 1986, 41).

A situação se prolonga por algum tempo, quando o chefe, agora completamente transtornado e tendo já apelado inúmeras vezes para o funcionário, resolve deixar o escritório e estabelece-se em um outro endereço. Ao cabo de alguns dias, recebe uma carta do novo proprietário exigindo sua presença e reclamando da incômoda e constante presença de Bartleby. Desesperado e certo de que jamais lhe será possível libertar-se do funcionário, já que está completamente convencido de que Bartleby tem sobre ele uma influência inexplicável, o chefe irá declarar:

Não há nada que irrite mais uma pessoa séria do que a resistência passiva. Se o indivíduo que se depara com essa resistência não for de má índole e se aquele que a adota não for perfeitamente inofensivo, então, o primeiro nos seus momentos de boa

paz, se esforçará caridosamente em apreender pela imaginação o que parece inexplicável ao seu raciocínio.(Melville: 1986, 40/41).

Como podemos observar, Bartleby irá utilizar-se da estratégia empreendida por Jó. Resistirá pacificamente até o fim. Mas ao contrário do que ocorre na parábola bíblica, seu principal oponente, o chefe da repartição, estará sempre dividido entre a punição que deverá ser aplicada e a compaixão que ele poderia suscitar:

Pela primeira vez na minha vida, uma irresistível melancolia se apoderou de mim. Eu não conhecera, até então, senão uma certa tristeza, por vezes até benfazeja. Todavia, agora, os laços de uma humanidade comum me mergulhavam em uma profunda consternação. Uma melancolia fraternal! Ambos, eu e Bartleby, éramos filhos de Adão. (Melville: 1986, 52/53).

É justamente um profundo sentimento de melancolia que irá irmaná-los, equiparando-os a um mesmo estágio de perplexidade. Assim como Javé, o chefe de Bartleby experimenta uma aproximação real com o funcionário. A partir dessa aproximação o que prevalece é a nostalgia de um mundo ideal. Bartleby se comporta como um homem melancólico. Sua atitude passiva e distante o coloca fora do universo produtivo da metrópole. Nesse sentido, a novela de Melville não é apenas uma crítica aos efeitos de um mundo moderno e veloz que embota as subjetividades relegando-as ao isolamento. Ela retrata uma experiência contundente do homem que desiste de sobreviver em prol da vida propriamente dita. Da vida que, nesse caso, se manifesta na própria preferência por esgotar-se. Bartleby assim como Nico Horta “prefere não” continuar sobrevivendo como um autômato. Para usarmos uma expressão machadiana, ele irá se comportar como um “náufrago da existência”. Um retirado do convívio das pessoas comuns, um isolado.

A melancolia fraternal mencionada pelo chefe não acomete somente Bartleby. Ela é extensiva a ele próprio. Através do excêntrico funcionário, lhe é possível imaginar como seria evadir do mundo pragmático do *negócio*, isto é, como seria negar as exigências sociais, agindo de forma diferente em um universo onde as solicitações são tão constantes. A atitude de Bartleby apresenta uma descontinuidade extrema com a vida que seu chefe está acostumado a viver. Ela perturba os alicerces de suas crenças mais arraigadas. Ela o desarma. E é por isso que sua postura irá

mobilizá-lo, suscitando-lhe uma variada gama de sentimentos que vão do desconforto à pena. Em contrapartida, a ele é vedada a capacidade de reação. Daí advindo toda a sua impotência: “Eu podia ter pena do seu corpo, mas o corpo não o fazia sofrer; era a alma que sofria e essa eu não podia alcançar”. (Melville: 1986, 57).

Consciente do sofrimento do funcionário que não deixa de adquirir por vezes uma postura cínica, o chefe se vê colocado em uma verdadeira encruzilhada moral. Pois, ao mesmo tempo em que é exigido pelos demais no sentido de tomar uma atitude enérgica, ele sabe que não pode atentar contra a segurança e a integridade do “mais solitário dos homens” (Melville: 1986, 59). É assim que o chefe de Bartleby se isentará da responsabilidade de tomar qualquer atitude contra ele. A decisão será tomada, finalmente, pelo novo proprietário do escritório que decide denunciá-lo. Bartleby é então preso.

A isenção do chefe, que não se permite atentar contra a integridade do antigo funcionário, não impede, no entanto, que entre ambos se estabeleça uma forte relação. Dessa forma, durante o curto período em que Bartleby permanece na prisão, continuará recebendo visitas do antigo chefe que se dedicará até o fim a descobrir o enigma que envolve a personalidade de Bartleby. Enigma que jamais será descoberto já que Bartleby definhará até a morte, mantendo-se calado até o momento fatal. É preciso destacar que para chegar nesse ponto drástico do processo, Bartleby obedecerá a um rígido regime direcionado a esse fim. Não só a fórmula repetida à exaustão, “Eu prefiro não fazer”, mas também o próprio regime alimentar composto por bolinhos de gengibre contribuem para sua morte. Todas as atitudes do excêntrico escriturário revelam, apesar da indiscutível brandura, uma rebeldia velada quanto às ordens e imposições maquínicas de um universo produtivo e eficiente. O destino mais provável de Bartleby é o esgotamento. Ele perfaz um percurso absurdo que não deixa de configurar-se como um percurso melancólico¹⁵. Como o será o desfecho de *Nico Horta* cujo personagem transgride as leis que antecedem à sua existência.

¹⁵ O caso Bartleby, que acaba com um quadro de definhamento, pode ser ainda aproximado ao que ocorre com Gregor Samsa. O personagem kafkiano que terá aos poucos o corpo metamorfoseado em um inseto monstruoso guarda algumas semelhanças com o escriturário de Melville. Sobretudo se observarmos os finais de ambos. O fim melancólico de Bartleby é análogo ao final de Gregor esmagado entre os frutos que lhe são atirados como alimentos.

De algum modo, Cornélio adquire uma postura que pode ser associada a Nico Horta, seja por tentar burlar os espaços sacrossantos da família mineira, ausentando-se em mortificação assombrada pelos caminhos da lembrança, seja por denunciar a morosidade destrutiva do universo burocrático moderno que, com suas leis, impossibilita um contato humano mais freqüente. Em todos esses casos, tanto as leis do mundo pragmático da burocracia como os interditos expressos nos dogmas religiosos são transgredidos e devidamente ultrapassados. Poderíamos interpretar as mortes até aqui examinadas, como um esgotamento dessas subjetividades postas em questão. Mas no universo cornelianiano, a transgressão não estaria somente direcionada ao esgotamento de si, como vimos no caso de Nico Horta. Ela abarcaria um espectro maior de crimes, é o que pretendemos destacar.

3.10.

Repouso: a feminilidade irremediavelmente ligada à transgressão

No terceiro romance de Penna e também o último a abordar o universo mineiro, persiste a sondagem dos espaços familiares sob o prisma da brutalidade velada que culminará com o crime. Retorna-se à fazenda arruinada e à cidadezinha decadente para se recriar a história de Dodote e Urbano, primos que se casam após o primeiro casamento do rapaz. O casamento, sonho antigo da protagonista converte-se, contudo, em um verdadeiro pesadelo e a convivência difícil culminará com a misteriosa morte de seu primo-marido Urbano, que teria retornado à cidade natal após a morte do avô, para trabalhar em uma velha farmácia deixada por este.

O casamento e a promessa de felicidade que tal evento poderia trazer vai se transformando em uma tarefa cada vez mais árdua de ser suportada. Para Dodote, é quase impossível romper com os aspectos mais contumazes de sua personalidade em nome de uma adequação às exigências do matrimônio:

Talvez o seu terrível isolamento desaparecesse, se conseguisse vencer a tentação contínua e diabólica de negar o seu próprio eu, de considerar-se apenas um ponto de reunião e de encontro de casos e circunstâncias, sem significado real, que um dia, se dispersariam como folhas que tinham nascido e crescido nas copas da árvore, e depois, queimadas pelo sol, caíam e ficaram retidas, algum tempo junto às raízes

nodosas, mas um grande golpe de vento as leva de repente, varridas com fúria cega. (Penna: 1951, 75).

Em muitos momentos do texto, essa tentativa frustrada de aceitação do casamento se transforma em oportunidade de confessar uma espécie de inadequação crescente. No entanto, é a própria inadequação que permite a construção de um lugar bem definido de identidade feminina:

Mas para que? nada trazia em suas mãos... tinha em si apenas a maldição do perfeito humano, a perfeição de sua desgraça, de seu destino devorador e rápido. De que lhe valeria uma queixa que é sempre um pedido indireto? Nenhuma consolação possível poderia vir até ela, para remediar ou curar a sequidão de sua vida, o abandono sem sacrifício que a todo instante se tornava mais fundo, cada dia mais completo pelos pequenos afastamentos, pelas distâncias minuciosamente criadas pelos que a cercavam, e a deixavam sem arrimo. (Penna: 1951, 194).

É de alguma maneira essa persistente inadequação, manifesta por ela em muitos momentos, que a faz perceber a necessidade de encontrar uma via mais radical de evasão, já que a mera reação ao que ocorre em um casamento frustrado não parece ser razão suficiente para livrá-la de tal fardo. É o agravamento sem remédio da situação, na qual Dodote se vê enredada, que vai aos poucos empurrando-a para a transgressão.

Em *Repouso*, como nos demais romances de Penna, a fuga de uma existência frustrada encontrará meios próprios de ruptura com os condicionamentos restritivos impostos pela família. Neste romance específico, a fuga de um contexto opressor adquire, no entanto, algumas especificidades. Persistem não só a caracterização das personagens femininas como seres levitantes, “(...) e o corpo alto e nítido fazia com que caminhassem bem ágeis, leves, como suspensos no ar” (Penna: 1951, 168) - contraponto inesperado entre o peso do crime que se anuncia e a leveza existencial que apesar disso, surpreendentemente se revela – mas também a referência ao duplo, ou a uma duplicidade, produto da bipartição individual, que aqui, se prestará a algumas finalidades.

3.11.

O duplo em *Repouso*: representação e evasão pela via fabular

Assim como Maria Santa e Nico Horta, Dodote também lançará mão de certas estratégias de representação, úteis na manutenção do teatro privado e familiar. No texto, as referências ao ato de representar permanecem constantes. Em quase todas elas, persiste a idéia de que a utilização de tal estratégia poderá ser empregada com diferentes finalidades. O que ocorre é uma espécie de oscilação de funções para tal emprego, que se prestará a diferentes usos de acordo com a exigência da situação:

Sabia que era chegado o tempo de abandonar para sempre a companheira, de sufocá-la, de matar a parte de seu ser que a fizera passar por todas as angústias e procurar bem dentro de si mesma, no fundo de sua alma, a região onde conhecia que viviam e vegetavam as pequenas e humildes manias, as pobres superstições e a doença invisível e vagarosa de encantamento e de maravilha de sua infância, que a fizera viver e a sustentara em seus momentos de abandono e de incompreensão.(Penna: 1951, 176).

Em outros momentos, a utilização das estratégias de representação é veementemente negada, como se a presença ou a irrupção do duplo fosse rejeitada, ou precisasse desesperadamente ser censurada. De alguma forma, é a irrupção do duplo que alude a uma existência não afeita à moralidade, liberta dos trâmites opressores familiares, daí a necessidade de negá-la. Expressa nesse mecanismo, fica clara a impossibilidade de não-eclosão da duplicidade:

- Não quero representar.... Não quero representar – mas sentia que as lágrimas lhe vinham aos olhos, no esforço inútil de encontrar a dignidade sincera que desejava manter. (Penna: 1951, 203).

Não olhavam para ela mesma, e sim para alguém que não podia reconhecer, que vivera e se interpusera entre ela e cada uma daquelas aparências.(Penna: 1951, 242).

Parecia-lhe que se tinham acabado as dúvidas, e que agora encontrava enfim o papel certo para representar, que estava dentro de suas forças (Penna: 1951, 244).

Essa oscilação referida ao ato de representar é o que sustenta a construção dos personagens. É ela que direciona as ações – a alternância das máscaras, o gestual empregado, geralmente mais contido, as modulações vocais – utilizadas a cada

situação que se apresenta. O emprego constante deste tipo de artifício parece se adequar perfeitamente aos meandros relativos a um universo feminino. Neste domínio, a vinculação aos atos teatrais ganha força e diversidade, especificando-se a cada novo uso. Podemos constatar, ainda que de maneira incipiente, o estabelecimento de um pacto firmado entre as personagens femininas que, ao se estender ao leitor, comunica a ruptura ou a subversão dos critérios vinculados a uma racionalidade moderna.

À representação une-se uma outra estratégia que pode ser percebida de maneira mais explícita através da referência ao conjunto de tradições populares, as lendas e histórias de infância de Dodote. Em *Repouso*, as referências a esse imaginário, por tradição ligado ao universo feminino, encontra uma via destacada de reprodução. Trata-se da memória da experiência infantil que neste caso, avulta toda vez que Dodote relembra as histórias fantasmagóricas contadas por sua ama-de-leite Chica:

De muito acima de suas recordações mais antigas, quando ainda menina e dominada pela personalidade tão complexa em sua primitividade, tão singular pelo estreito consórcio de bom senso e mentira que caracterizava a sua velha mãe preta, vinha o desmentido de sua ilusão, da viagem e do rapto. Ela sabia que aquela carruagem noturna e solitária, que percorria as ruas soturnas e desertas da cidade, não a vinha buscar, e dentro dela não vinha o anjo companheiro, não poderia partir nele, porque já trazia o corpo da senhora assassinada pelas escravas, e aquele corpo devia ser conduzido assim, eternamente, sem dilações. A morta devia estar ainda com o longo vestido branco, com três ordens de babados nas saias de tarlatana, presos com laços de seda alvíssima, mas todo manchado de sangue vivo e palpitante, que não devia secar nunca, enquanto não se cumprisse a maldição que as negras em revolta tinham lançado sobre ela. Devia ser assim arrastada pelo mundo afora, em busca do noivo desaparecido. Mas o noivo não saíra da cidade, onde seu corpo devia estar escondido em algum desvão, e por isso a carruagem passava sempre em frente à Ponte ... e todas as janelas e portas se fechavam à sua passagem. (Penna: 1951, 269).

Nessas histórias, contadas e recontadas por escravos e escravas, avulta sempre uma inversão de ordem hierárquica, na qual se sobressai não só a competência fabular dos subalternos, mas também uma destreza incontestável na manipulação dos conteúdos assombrados e fantasmagóricos. Cada vez que isso ocorre é como se, através dessa manipulação, eles pudessem exercer um poder normalmente negado pela posição pouco privilegiada que ocupam dentro da engrenagem social presente nesses contextos.

O clima sombrio, assustador, é revivido de maneira intensa pelos “brancos” que demonstram toda a sua suscetibilidade aos enredos desenvolvidos:

A pequena carruagem que passava, altas horas da noite, quando velava, sozinha e perdida em seu quarto, e fazia cantar os guizos do pescoço do cavalo, para pedir que abrissem caminho, apesar da rua inteiramente deserta, era para Dodote motivo de terror. (...) Quase todas as noites era esse o sinal de partida, para ela, para a grande viagem, para regiões remotas e cruéis, para lugares de onde não se volta mais, e cujos caminhos são cobertos de lama negra, e o odor acre que deles exala faz esquecer o mundo. (...) Depois de percorrer muitas léguas a galope, embalada pelo rodar suave e veloz, distinguia gradualmente, a seu lado, a figura luminosa e de vagos contornos do anjo que a acompanhava fielmente (...) o guizalhar agudo; e a respiração de toda a cidade parecia erguer-se e absorvê-la em seu ritmo surdo e portentoso, que formava então uma só e poderosa prece... (Penna: 1951, 268/269).

A referência à cultura oral, principalmente em *Repouso*, encontrará também outros empregos. A insistência do autor em trabalhar com estes temas, aqui, se revela não só através da contigüidade desse universo com o imaginário feminino dos contos de fadas, mas também denuncia uma espécie de reversão moral dos aspectos constituintes neste tipo de registro. O acesso a esse imaginário tende a suscitar uma espécie de confronto existencial entre a acomodação da feminilidade a modelos pré-existentes e a realidade adversa que domina tais contextos. A insustentabilidade existencial que irmana as personagens advém do sentimento recorrente de inadequação e desespero, sugerida por esse confronto. A recorrência de situações semelhantes tende a demonstrar a fragilidade e até mesmo a falência das expectativas de felicidade feminina. As promessas e alegrias expostas nas histórias contadas distanciam-se completamente dos códigos e condutas impostos por uma educação austera, afastando-se também, em um estágio posterior, da realidade na qual tais personagens se inserem, repleta de privações e renúncias, e apartada de qualquer promessa de felicidade.

A perda gradativa dos espaços de atuação, a inadequação à realidade que se implementa de forma desconfortável, não invalida, no entanto, a possibilidade de evasão pela via imaginária, mas ao contrário, tendem a reforçar a presença desses conteúdos que se tornam cada vez mais flagrantes em toda a narrativa:

Na meia obscuridade, cortada de jactos de luz brutal, os mastros embandeirados, as barraquinhas cobertas de panos de cores vivas, os grandes galhos de árvores plantadas em desordem, como ingênuo ornamento. Davam a ilusão um pouco grotesca de floresta encantada, fantástica, de legenda estrangeira, onde os anões, os gnomos, os gigantes, os ogres e as princesas deviam se encontrar, em um misto de miséria e riqueza ostentosa. (Penna: 1951, 15).

(...) Quando se apoiava em seu regaço de virgem velha, de escrava desprezada, e Chica contava-lhe as suas histórias docemente absurdas e incoerentes (...). (Penna: 1951, 34).

A referência constante a esse tipo de substrato narrativo não deixa de dar a ver as tentativas de evasão, motivadas pela perda da idealização dos espaços de circunscrição do feminino, que no caso de Dodote, não se restringem ao casamento infeliz. O romance em estudo abre um espaço importante de questionamento sobre os modelos de idealização da mulher. Modelos esses, nos quais Dodote parece não poder se enquadrar. Neste aspecto, uma das passagens significativas do romance é quando a personagem, durante um passeio, vê passar casualmente, a moça mais bonita da cidade:

Foi justamente nesse instante que Dodote viu surgir e aproximar-se a moça que diziam ser a mais bela da cidade. Vinha vestida de branco, deixava arrastar pelo chão a fímbria de suas saias, e segurava junto à cintura uma pequena bolsa de seda, como as esmoleiras das damas antigas. Parecia que tudo se preparava para sua passagem e a luz misteriosa, que tudo confundira num só tom de azul sobrenatural, não deixou que as misérias da paisagem, as feridas das casas, feitas pelo tempo e pelo descaso dos homens, tão insolentes e visíveis ao sol, se chocassem com a sua figura.(...) Acompanhou-a até que chegou bem próximo, passou, e subiu a rua, com a segurança e simplicidade de sua realeza.

- Eu não seria capaz de andar assim! Parece que a rua é lisa e plana, e ela não vê os que a observam...- pensou Dodote, afastando deliberadamente de seu espírito outras idéias que a espreitavam, e estavam prontas para crescer e para tornar confusa a sua humilhação. (Penna: 1951, 107).

O contato mais estreito com a beleza, suscita o contraste entre a realidade onde Dodote vive e um universo que julga menos infeliz. Sua visão se converte em mais uma oportunidade de constatar sua inadequação que, como se verá, não se restringe nem ao casamento arranjado, nem a seus aludidos e parcos atributos físicos. Ainda que este aspecto, a perturbe particularmente:

Subiu para seu quarto e consertou os cabelos diante do espelho, onde se refletia o seu emaciado. Fixou-o por alguns momentos, fez um gesto de desprezo, de desagrado, e disse com infinita piedade na voz:

- Feia...

Dodote ficou sentada junto ao lavatório, e suas mãos acariciaram com movimentos indecisos os objetos que se achavam sobre ele. Pegou uma das molduras muito simples, de madeira, onde se via o retrato de seu irmão, tirado na longínqua cidade onde tinham passado algum tempo de sua meninice. E o menino se animou e saiu de seu quadro, reviveu recordações, refez cenas distantes. Uma delas se desenhou com nitidez em sua mente.(Penna: 1951, 108).

O encontro fortuito com a moça mais bela da cidade acaba por fazer aflorar também as lembranças de tempos menos difíceis, nos quais não só ela, mas também sua família estavam protegidas por uma aura de fama e glória. O episódio serve, assim, como momento de constatar que, além da inadequação física, Dodote também perdeu a sua “realeza” na história antiga da pequena cidade. Ao passar pelas ruas corroídas pelo tempo decorrido, ela parece querer recuperar uma posição que a moça, privilegiada pelos atributos físicos que lhe faltam, ter-lhe-ia usurpado:

Para eles, certamente, a presença de Dodote, conhecida pela sua caridade inexaurível, bisneta do patriarca que governara a política da cidade tanto tempo, da descendente de homens que tinham construído a cidade pedra por pedra, que a tinham marcado com seu amor. (...) Dodote teve então um leve e fugitivo sorriso em seus lábios. Relembrou como sentira então, a superioridade de se encontrar em seu país, de trazer sobre si roupas de seda, apesar de já gastas e remendadas com muito cuidado e disfarce (...) Já compreendera o contraste que representava em sua vida o que os outros pensavam e o que era o verdadeiro íntimo. Todos viam nela a menina rica, filha de um homem faustoso, casado com a moça que viera das Minas Gerais, e trouxera como dote a força de sua família poderosa, e ela sabia que o outro lado, quando as portas se fechavam, era muito outro. (Penna: 1951, 108).

Ao constatar que foi usurpada, traída pelo destino que se coloca a sua frente como uma condenação, Dodote refaz de alguma forma, o percurso de suas antecessoras. Percurso este, no qual é preciso acreditar nos condicionamentos imputados a uma feminilidade programada e aceita por todos: “ É preciso ser princesa, é preciso ser bela para ser amada – disse ela, e olhou para sua efêmera companheira, que lhe produziu o sorriso de desdém” (Penna: 1951, 110).

As reflexões de Dodote se encaminham no sentido de reforçar as artimanhas do teatro privado encenado no lar, conforme as aparências que não correspondem ao que ocorre de fato e principalmente à tentativa, a qualquer custo, de manter uma

dignidade que lhe escapa. Mas ela de alguma forma, esboça, o tempo todo, romper com tais escolhas.

A desvinculação entre esses dois universos, o público no qual se tenta manter, ainda que sem sucesso, uma posição privilegiada, e o privado, no qual a representação se torna cada vez menos possível, está no centro das relações conturbadas que se estabelecem nos romances cornelianos. E em *Repouso*, pode-se sentir tal condicionamento de maneira realmente vibrante.

Assim como Maria Santa, Dona Ana, Rosa e as demais personagens femininas criadas pelo autor, Dodote é completamente suscetível à construção de uma feminilidade sombria, disposta a sucumbir, mais cedo ou mais tarde, à transgressão. Mas, ao contrário de Maria Santa, cuja dissimulação programada corrói silenciosamente a religiosidade austera imposta por tia Emiliana, e de Rosa, cuja assertiva positiva a leva ao suicídio, livrando-a, da humilhação de ter sido trocada, Dodote parece conservar segredos ainda mais controvertidos que em um primeiro momento, ficam escondidos nas informações truncadas sobre sua personalidade.

Ao lado da profusão de tipos femininos elencados pelo autor¹⁶, é em *Repouso* que se toca de maneira mais sensível nos meandros da construção de uma identidade feminina limitada (e emoldurada) pela severidade de códigos e condutas do século XIX. Dodote personifica uma extensa gama de questionamentos e suas atitudes nem sempre correspondem aos parâmetros imputados pela rígida ordem social encenada no interior das Minas. No decurso de *Repouso*, a manifestação de sua inadequação que como se vê, teria muitas causas, tomará rumos insuspeitados, demonstrando sua obstinação em romper de uma forma mais radical com os condicionamentos que lhe foram impostos. Dodote parece assim, um pouco mais determinada do que Maria Santa a virar o jogo das implicações de uma ordem social e familiar especialmente rígida.

¹⁶ É, sobretudo em *A menina morta* que a galeria de personagens femininos cornelianos é mais complexa.

3.12.

A virada de Dodote: da beleza decadente à monstruosidade

Em *Repouso*, podemos observar desde as primeiras páginas, uma forma particularmente precisa, uma competência rara, arguta, para problematizar uma espécie de duplo movimento relativo ao gênero feminino. O estudo de uma vertente feminina, dentro da prosa cornealiana, desaguardaria em dois pontos que, embora aparentemente ser absolutamente distintos, se complementam mutuamente. O primeiro concerne ao fato de que, a explicitação de tal vertente feminina em seus livros encontra uma espécie de universalidade, de modo que as dores de suas mulheres encontram reverberações nos anseios próprios da condição humana, apresentando questionamentos que revelam um posicionamento crítico, eminentemente político, dentro da engrenagem social na qual se encontram.

Em segundo lugar, o enfoque dado às nuances que compreendem este domínio revela a particularidade do universo feminino, como um lugar repleto de sutilezas vetado aos olhos práticos de uma objetividade masculinista. O autor trabalha não só com uma espécie de temporalidade distinta, que diferencia claramente a morosidade e a delicadeza das atitudes femininas da objetividade esperada pelas masculinas, mas também no sentido de focar melhor o ambiente de atuação das mulheres, geralmente inserido na interioridade. Seja a interioridade física, através do desenvolvimento da introspecção, seja no sentido da ambiência que se volta para os ambientes fechados, restritos, privados. Na primeira metade do romance, Dodote parece dividida entre as lembranças tristes de seu passado pouco esclarecido para o leitor e a imposição do casamento com Urbano. A caracterização da personagem se debate entre esses dois limites:

Seu espírito amadurecera muito depressa, sem que ninguém o suspeitasse, e toda a mísera decadência, toda a incerteza, toda a vergonha oculta de sua casa se tornara evidente para ela, que não podia dizer, porque não conhecia as palavras que a exprimissem, a dolorosa angústia que sentia ao ver a derrota e o esfacelamento da vida de sua mãe. Tudo isso jazia confuso em sua cabeça, e tudo fora feito para que ela esquecesse até o nome de seu pai. Mas, perdera para sempre a noção de segurança e de paz duradoura, e ela mesma tinha a impressão de violar um segredo quando tentava recordar o que se passara antes da morte de seus pais. Tinha sido uma outra menina. Os avós eram tudo para ela, mesmo distantes e incompreensíveis como

sempre lhe pareceram na sua velhice incalculável, e substituíram imperiosamente as imagens de dois seres moços e dolorosamente ligados um ao outro, que logo desapareceram para não mais voltar. (Penna: 1951,109).

A constatação de que está perdida, de seu não pertencimento, e porque não dizer, de sua extrema sensação de estranheiridade, o que a tornaria irremediavelmente uma estranha na família que a acolhe depois da morte dos pais, se dá a partir das lembranças da vida triste da mãe. E de algum modo, Dodote não está disposta a reviver essa história. Pelo menos, não parece resignar-se a tal destino. A partir da segunda metade do romance fica mais clara a insurgência da personagem contra os condicionamentos que a condenariam a refazer o caminho iniciado pela mãe. Se tal insurgência não se manifesta de maneira tão direta, é fato que ela encontra no casamento arranjado uma de suas motivações mais relevantes.

Dodote passa então a traçar um caminho novo, que oscila entre a recusa da idealização feminina, retirada daqueles contos de fada que lhe foram incessantemente narrados, e a efetiva repulsa pelos espaços de circunscrição do casamento, instituição da qual embora tente, não consegue escapar. Pelo menos, não pelas vias usuais:

Tinha podido apenas remoer em seu peito a cólera e a dor que lhe causara este desmoronar de sua concepção de felicidade, para que o marido não desesperasse, sem defesa como era contra a adversidade. Agora, que não precisava mais ocultar a sua intenção de organizar tudo em torno dela, para enfim cruzar as mãos e morrer, via que lhe restavam apenas algumas peças disparatadas de seu jogo. Tão difícil, assim arruinado e envelhecido, de reconstituir, de fazê-lo tomar um sopro vital de razão e de lógica, de dispor, sem reduzi-las a pó, das almas que lhe tinham escapado entre os dedos.

A sua tarefa era muito forte e perigosa, mas o tempo urgia. Era necessário criar um novo lar em torno dela, tirar das sombras o desânimo e da tristeza figuras que deviam ressurgir animosas diante do futuro, e fazer com que, em um milagre de ressurreição, aprendessem a sua verdadeira língua, diferente entre as dos outros homens, a linguagem secreta da família. (Penna: 1958,95).

Dodote parece se dar conta aos poucos de que é preciso ordenar bem os sentimentos disparatados que o casamento lhe proporciona. O perigo e a força de sua tarefa residem justamente nessa sabedoria. Depende disso a perfeita arquitetura de sua vingança. Tal vingança só se concluirá se ela encontrar uma linguagem secreta,

inerente à adesão ao clã¹⁷, que por sua vez, estaria radicalmente desvinculada da linguagem das trocas “comuns” estabelecida entre os homens. A linguagem que ela quer encontrar tanto perpetua uma vinculação ancestral, familiar, ligada à criminalidade, como também re-inaugura o pacto estabelecido entre as mulheres e a transgressão. É no sentido de romper definitivamente com uma posição renunciadora que a personagem vai indagar: “- Que é que eu quero? Por que é necessário que eu vá me oferecer, como se fosse me imolar, sacrificar-me?” (Penna: 1951,104).

A virada de Dodote se dá justamente nesse ponto, quando ela percebe que ao inverter a situação na qual se encontra, mais do que fazer a troca de seu papel de vítima pelo de algoz, vai operar a modificação completa de seu destino, mudando o rumo de sua história enquanto substituta da mãe no centro da instituição familiar. Nesse momento, Dodote rompe com os condicionamentos que lhe foram severamente impostos enquanto se prepara para se transformar em monstro, isto é, sucumbir ao informe, ao reverso de sua espectralidade feminina.

3.13.

Da preparação ao inumano: *Thérèse Desqueyroux*, uma pequena digressão

Thérèse Desqueyroux, romance do escritor católico francês François Mauriac publicado em 1927, teve a sua primeira edição brasileira em 1943, sob o título *Uma gota de veneno*. Publicado pela extinta editora Irmãos Pongetti do Rio de Janeiro, a tarefa da tradução, considerada primorosa, ficou a cargo do até então pouco conhecido poeta, Carlos Drummond de Andrade¹⁸.

No prefácio de Drummond, a descrição do que ele mesmo chama “atmosfera Mauriac” não deixa dúvidas. Os interiores, o enredo, a trama em si, encontram-se encerrados em um indefectível clima pesado. A angústia e a desolação extremas podem ser sentidas, particularmente, nos espaços familiares, decorados com baús e retratos antigos:

¹⁷ É preciso lembrar a aura “criminosa” que pesa sobre as famílias cornelianas. Há sempre menção a um crime cometido por um ente familiar, crime de que, no entanto, o leitor jamais tomará conhecimento.

¹⁸ Autor também do prefácio, posteriormente incluído em suas *Confissões das Minas*, 1944.

A “atmosfera Mauriac”, sabe-se o que isso quer dizer (E Thérèse Desqueyroux bem o reflete): são os pinheiros enchendo o horizonte, a desolação das landes, o calor sufocante numa sala cheia de ações frustradas e velhos retratos; cheiros de terra, de resina, de baús, de roupas; e a chuva que cairá sempre, envolvendo não só as personagens como o leitor. (Andrade: 2002, 12).

A identificação de tal clima é também percebida como convidativa no que se refere à atuação das personagens. O poeta prossegue sempre tentando encontrar a influência que o clima, construído meticulosamente pelo autor, opera nas ações desempenhadas pelas personagens. Este elemento, tão trabalhosamente imbricado, não seria uma exclusividade desse romance. Drummond recorre a outros críticos da obra de Mauriac, outros que como ele, parecem querer encontrar um nexo entre a religião e o produto artístico, que se cria a partir dela (ou como se verá, para transgredí-la). Todos são unânimes em afirmar que o catolicismo de Mauriac mobiliza-se em sua obra com fins imprevisíveis. Nesse aspecto, é preciso recorrer ao próprio autor que em uma declaração em seu próprio *Journal*, teria afirmado o que Drummond cita e comenta:

“Os que fazem profissão de crer na queda original e na corrupção da natureza não suportam as obras que dão testemunho dessas coisas”. Em traços muito sumários, ficou definido o acordo entre o romancista religioso e sua religião, entre Mauriac e o catolicismo. O escritor versa matéria proibida, matéria de escândalo; pintar o pecado é convidar a pecar. Mas quando se tem o gosto da profissão e essa profissão é de romancista, não se pode fugir ao romanesco, isto é, ao pecaminoso.(...) De qualquer modo, a difícil posição de Mauriac é fonte de constantes riscos, porque o homem não abandona sua fé, nem a sua literatura. (Andrade: 2002,10).

Para celebrar esse conluio entre fé e arte, é curioso que Mauriac tenha escolhido como protagonista Thérèse. De algum modo, é nela que esta atmosfera tão meticulosamente descrita opera particular influência. É para ela que o convite à transgressão se mostra de maneira mais irrecusável. Tanto assim que seu crime, diga-se logo, a tentativa de assassinar o marido, não teria, a princípio, nenhuma razão aparente. O crime que não chega a se concretizar, aqui, é o que menos importa. Importa a tentativa, ainda que malograda. Tanto melhor que seja assim: as cenas de tribunal, as injúrias dirigidas à ré que impassível, parece convicta de sua verdade dão ao romance um clima conspiratório. E a conspiração parece bem acordada entre os

componentes da família. Mas embora todos se voltem contra Thérèse, ela não se comove. A longa convalescença do marido, os parentes a incriminá-la, a sabatiná-la violentamente, não podem sequer afetá-la. Thérèse parece se mover com mais destreza numa região indiscernível entre a culpabilidade e a possibilidade de resgate social. Região na qual ela, como fantoche particular de seu criador, caminhará com indiscutível altivez. Qual seria, então, o enigma proposto por *Thérèse Desqueyroux*?

No romance, não encontraremos pistas que decifriam completamente seu temperamento misto de delicadeza e ferocidade. Talvez seja melhor continuar recorrendo ao prefácio, no qual, pouco a pouco, seu enigma pode ser parcialmente solucionado, levando-se em conta referências ao seu autor:

Para compreender Mauriac, portanto, é preciso aceitá-lo como é, romancista obcecado com o problema da culpa e do resgate. Não o problema da consciência moral, pura e simples, comum ao crente, ao cético, ao ateu, ou o da responsabilidade jurídica, forma civil dessa consciência. Sua fraqueza, como sua força vital, vêm daí. (Andrade: 2002, 11).

Como se vê, autor e protagonista debatem-se na mesma esfera. Dizer que Thérèse é uma criminosa, moral ou religiosamente, não seria uma afirmação suficiente. É preciso mantê-la em estado de crime, como que para garantir sua sobrevivência¹⁹. Se acaso o autor fizesse, por capricho, que seu marido morresse e ela pudesse enfim, beneficiar-se com a prisão, talvez ela não pudesse resistir. O que importa nesse pequeno relato sobre a queda feminina, é prolongar ao máximo a esfera da transgressão proposta por seu suposto crime, alongá-lo, expandí-lo, ainda que ele não realize *o mal*, isto é, a morte do marido. O “*mal*” engendrado por Thérèse é muito diferente do mal habilmente disseminado nos espaços da família. Sua “contribuição” maléfica, que de fato existe, advém de uma curiosidade, da negação da

¹⁹ A tal ponto que o romance de Mauriac tem uma continuação. Uma outra história onde Thérèse, livre das acusações que lhe foram imputadas, se muda da pequena cidade onde a tentativa de crime ocorreu e vai morar em Paris. Neste aspecto, pode ser dito que ela se livra de mais um de seus incômodos, como o pequeno trecho pode confirmar: “Argelouse é realmente uma extremidade da Terra; um desses lugares além dos quais é impossível continuar, o que se chama de um povoado. Nem igreja, nem prefeitura, nem cemitério – alguns sítios espalhados em redor de um campo de centeio, a dez quilômetros da vila de Saint Clair, a que os liga uma só estrada ruim”. MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p.35.

mesmice cotidiana, do impulso que a leva a desejar uma realidade diversa da sua. Realidade que parece envenená-la. O mal da família se define - se traduz - no conjunto de normas, nos chamados bons costumes, costumes estes que Thérèse não pode suportar. É para tentar sobreviver a esses costumes, ultrapassando-os de algum modo, que ela se vê disposta a sucumbir ao crime.

A sobrevivência de Thérèse na trama vincula-se a uma espécie de fórmula definida: *tentativa de crime + pista não apagada = estado latente de transgressão ou culpa indefinida*. A presença da fórmula no romance é um dado precioso, já que a sobrevida da protagonista como transgressora depende exclusivamente de uma prescrição farmacológica, encontrada depois do ato, no bolso de seu casaco:

Clorofórmio. 30 gramas.
Acontina grânulos nº 20.
Digitalina 20 gramas.

Com essa fórmula, vertida “distraidamente” no copo de licor do marido, Thérèse não pretende destruí-lo unicamente. Bernardo é apenas um dos vértices que a aprisionam na instituição. Atingindo-o, Thérèse pretende aniquilar algo que considera muito mais perigoso. Uma ameaça contra a qual, caso não aja prontamente, não terá como escapar:

Não, não: obedecera a uma lei profunda, inexorável; não destruíra aquela família, ela é que seria destruída; tinham razão em considerá-la um *monstro*, mas também ela os julgava *monstruosos*. Sem que nada aparecesse exteriormente, iam aniquilá-la com um método lento. “Daqui por diante, essa poderosa máquina familiar estará montada contra mim, por não ter sabido nem travá-la nem fugir a tempo da engrenagem. É inútil procurar outras razões além desta: porque eram eles, porque era eu”. Mascaram-me, salvar as aparências, iludir, esse esforço que realizei por quase dois anos, imagino que outros seres (que não me são semelhantes) perseveram nele até a morte, talvez salvos pelo costume, *cloroformizados* pelo hábito, embrutecidos, amortecidos pelo seio da família maternal e todo-poderosa. Mas eu, eu... (Mauriac: 2002, 116).

Thérèse quer dar à família um pouco de seu próprio veneno²⁰. Quer encontrar nessa atitude desesperada, um antídoto contra a *cloroformização* engendrada pela

²⁰ Daí o título da primeira edição brasileira.

ocupação dos espaços familiares. Encontra no marido, uma vítima aleatória de sua fúria. Ele, que não morre, tem apenas a oportunidade de experimentar um pouco do veneno que, se melhor administrado, poderia dizimar a família inteira. Bernardo é o escolhido e tem a possibilidade de conhecer uma inteligência maior que a sua, contrariando uma prerrogativa dominante em sua comunidade: “Porque o marido deve ser mais instruído que a mulher; e a inteligência de Thérèse já era famosa; um espírito forte não havia dúvida”. (Mauriac: 2002,37). Se o ódio à família destilado por Thérèse é feroz, o crime é o que lhe sobra como uma atitude que parece convidá-la, sem a possibilidade da recusa. Mas num primeiro momento, a atitude de Thérèse passa por desinteressada:

(...) enquanto sua mão grossa e cabeluda se esquece em cima do copo e as gotas de Fowler caem na água. Engole de um trago o remédio, sem que Thérèse, embrutecida pelo calor, pense em advertí-lo de que dobrara a dose habitual. Todo mundo deixou a mesa – menos ela, que quebra amêndoas frescas, indiferente, alheia àquela agitação, desinteressada daquele drama, como de qualquer drama além do seu. O sino de alarme não toca. Bernardo entra enfim: (...) E pergunta: “Será que tomei minhas gotas?” e sem esperar resposta, de novo as fez cair no copo. Ela cala-se por preguiça, por fadiga, sem dúvida. Que espera naquele minuto? Impossível que eu tenha premeditado calar-me.” (Mauriac: 2002, 98).

Logo em seguida, fica clara a intenção do enredo romanesco de projetá-la à transgressão sem reservas, sem remédio: “Mas Thérèse não tem mais nada a examinar; ela se afundou no crime escancarado; foi aspirada por ele”.(Mauriac: 2002,99). Um outro aspecto também chama atenção neste capítulo. Ele se refere à quantidade do remédio tomado, levando a crer que, se Bernardo tomasse apenas a dose habitual de suas gotas, sua morte talvez fosse mais lenta, afastando a culpa que recai, sem dúvidas, sobre a esposa. Mas ao tomar duas doses, Bernardo tem seu destino selado, envenenado, adoecerá seriamente. Durante o processo de sua convalescença, as suspeitas recaem diretamente sobre Thérèse que, se aos olhos dos habitantes da cidade, nunca tinha se enquadrado nas prédicas da boa esposa, tampouco se sensibilizou, já casada, com as aludidas benesses da maternidade:

Por mais que houvesse sofrido nessa época, foi no dia seguinte ao parto que Thérèse começou realmente a não poder mais suportar a vida. Nada disso aparecia à

superfície; nenhuma cena entre ela e Bernardo; (...) Aí estava a tragédia; que não houvesse um motivo de rompimento; seria impossível prever um acontecimento que impedisse as coisas de correr assim até a morte. (...) As exclamações costumeiras (“Esta senhora não poderá renegar...”) impeliam Thérèse a sentimentos extremos, que nem sempre sabia dissimular. “Esta criança não tem nada de mim”, insistiu. “Vejam esta pele morena, estes olhos de azeviche. Reparem nos meus retratos: eu era uma garotinha pálida”.

Não queria que Maria se lhe assemelhasse. Não desejava nada em comum com aquela carne despregada da sua. Começava a espalhar-se o rumor de que o sentimento materno não era o seu forte. Porém a senhora de la Trave garantia que Thérèse gostava da filha à sua maneira: “É certo, a gente não deve pedir-lhe que vigie o seu banho ou mude seus cueiros: não é sua especialidade”.(Mauriac: 2002, 94/95).

O crime atribuído a Thérèse se converte paulatinamente em uma ação extrema de alguém que jamais correspondeu às expectativas previstas, fosse demonstrando interesse ao desempenhar as funções esperadas por uma boa esposa, fosse dedicando-se a cuidar ou demonstrar algum afeto pela filha recém-nascida. Neste aspecto, ela já revela sua predisposição sombria, obscura, insurgindo-se delicadamente contra a maternidade, espécie de momento tabu, que envolve a vida feminina. Thérèse não se acanha em denunciar todo o seu “não-pertencimento” ao seio de uma família que não reconhece, em nenhum momento, como sendo dela. O nascimento de sua única filha só vem a corroborar sua estranheiridade contraposta aos domínios familiares, que chegará a um nível de saturação irrestrito. Mauriac trabalha no sentido de operar – paralelamente ao processo que desemboca na tentativa de assassinato – uma espécie de “desfiguração” da personagem que vai se desumanizando, pois apresenta atitudes consideradas contestadoras, tomadas por “astuciosas”. Aqui, se estabelece um jogo instigante que se refere à conjugação de características paradoxais. A extrema sensibilidade de Thérèse que se desenvolve como uma espécie de “mecanismo de defesa” ao embrutecimento familiar, é o que acaba por criar meios de “desumanizá-la”, isto é, de projetá-la ao informe, moldura existencial que sua atitude tida como “monstruosa” prescreve. Thérèse converte-se por seu crime (sua tentativa) numa espécie de reverso da forma feminina, comumente associada à pureza, à beleza, ao recato. Isso fica claro no momento em que seu marido ao desconfiar de seu intento, de seu objetivo de matá-lo, refere-se a ela como “monstro”. A suposta monstruosidade aludida pelo marido aparta-a do domínio familiar e o que eram

apenas suspeitas de um comportamento “estranho” ganha status de criminalidade de fato. Thérèse refaz assim, um percurso transgressor que a antecede. Percurso este, que liga às mulheres ao movimento da dúvida, da queda, da transgressão. Sua habilidade neste domínio pode ser atestada em muitos momentos da narrativa.

3.14.

O estado de exceção: a predisposição ao informe, o crime e a rejeição da maternidade

Todo o seu corpo recusou obedecer-lhe. Sentiu-se ferida pela idéia de que talvez fosse ainda mais doloroso para elas saberem que nunca tinham sido compreendidas, que não era uma ingrata, mas sim uma...

Cornélio Penna²¹.

Assim como Thérèse, Dodote vai aos poucos assumindo uma postura cada vez mais distanciada das prédicas que colocam o feminino num lugar de idealização e pureza. Mas as semelhanças entre as duas vão além das aparentes coincidências que envolvem seus destinos. A digressão se justifica tanto pelos inúmeros pontos de aproximação entre os criadores das duas personagens - católicos, obcecados pelo tema da transgressão, assombrados pelas lembranças familiares, etc – quanto pelas semelhanças presentes na construção das respectivas histórias. As caracterizações de Argelouse e Itabira também guardam seus pontos de contato, seja por se tratar de cidadezinhas provincianas e conservadoras, seja pelo fato de abarcarem casas austeras, nas quais os sinais de operação do tempo imprimem-se de forma marcante. A presença da religiosidade é ainda um dado comum a essas localidades.

A semelhanças entre as histórias que envolvem Thérèse e Dodote parece contingencial, se estamos de acordo com a prescrição de que o desenvolvimento de uma certa atmosfera apresenta-se como convite irrecusável à criminalidade. Ambas, ao sucumbirem à monstruosidade reativa, são impelidas a romper com a passividade esperada das mulheres em seus respectivos contextos. A proximidade que as une

²¹ PENNA, Cornélio. *Repouso*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1951, p.281.

converge ao contrário para um ponto comum, relativo a uma predisposição à queda, tanto quanto para uma tendência ao “informe” que ambas, em algum momento de suas respectivas histórias, irão adquirir.

Pelas posturas assumidas, ambas inauguram uma espécie de “estado de exceção” contraposto não somente ao nível familiar, mas principalmente ao status social, estendido também ao plano político. Quando se apartam desses domínios, chamam a atenção para a posição desfavorável ocupada pelas mulheres nos contextos dessas casas patriarcais. Suas posturas desmedidas que levam ao crime ou a simples tentativa de cometê-lo, apresentam-se como uma espécie de metáfora do *mal*, amplamente difundida nessas localidades aparentemente tranqüilas. Tais posturas aludem a um processo de sistemática dissimulação desencadeado por um longo período de tempo que no entanto, causam um grande estranhamento por ocorrer justamente dentro da circunscrição familiar, entendida aqui não só como a casa, espaço sacralizado pelas leis religiosas, mas também como a comunidade, que não deixa de estar também sob a influência, por vezes nefasta, dessa instituição.

Dentre os muitos aspectos que se destacam no denominado “estado de exceção” que justificaria esta proximidade entre Dodote e Thérèse, dois chamam de fato a atenção. Eles se referem a dois traços contundentes, comuns a suas personalidades. O primeiro alude a uma espécie de habilidade adquirida para manipular o *veneno*, entendido aqui como metáfora do *mal*, etapa decisiva para o desempenho de seus papéis no teatro familiar. Cumpre destacar que este *mal* manipulado por elas, pode ser encontrado fartamente no próprio seio familiar. A elas cabe apenas a competência de transmutá-lo em germe de criminalidade. Cabem aqui, todos os reversos: o remédio que vira “veneno” é também a afetividade que sufoca, que aniquila e que, caso não seja prontamente combatida, pode até mesmo matar. O *mal* é assim, o produto de uma reiteração dos conteúdos encontrados na familiaridade. O crime que advém desse contato continua a ter suas bases no reconhecimento. Tal reconhecimento é tamanho que dele avulta um radical estranhamento. Como se o organismo dessas mulheres confessasse o horror que é assemelhar-se às demais parentas. Esse mecanismo não deixa de estar presente no outro aspecto de semelhança entre ambas. Aspecto que concerne ao desenvolvimento

a uma espécie de aversão ou rejeição à maternidade, que também pode ser compreendida pelo mesmo princípio do anterior.

Em *Repouso*, a complexificação desses traços que acabam por interagir, corresponde a um encadeamento processual que precisa ser respeitado, para compreendermos as circunstâncias que envolvem o crime. Como já havíamos abordado, dentro do percurso narrativo de *Repouso*, Dodote se encaminha para uma virada decisiva, que não só mudará seu destino, mas trará implicações significativas também para sua família. No capítulo XXV, a encontramos reflexiva, insatisfeita com os rumos de seu casamento.

Olharam-se e, calados, abaixaram as cabeças e cada um refletiu sobre si mesmo, absortos, sem gestos. Cada um deles sabia que as palavras não lhes traria remissão, que o passado já tão longo não era um bem comum entre eles, pois seus caminhos não tinham sido sequer paralelos, e apenas os prendia o pensamento constante da união que fora o projeto de seus pais, desde o nascimento de Dodote. (Penna: 1951, 91).

As informações contidas neste capítulo são decisivas, pois é a partir dele que podemos definir o momento no qual Dodote passa a dirigir, de uma maneira um pouco mais organizada, sua fúria contra os imperativos matrimoniais. Neste momento ela abandona as falácias do discurso doméstico, longamente apreendido no período de sua formação, para se voltar para um outro grau de consciência. Aos poucos, ela começa a se desprender das molduras que mantêm a feminilidade associada ao recato e a docilidade. E vai direcionando sua atividade para domínios insuspeitados.

Como acontece com as demais personagens cornelianas, essa virada só será possível via transgressão já que os espaços vigiados pela família não permitem outro tipo de atitude. Embora neste caso específico, além da além da “arquitetura da vingança”, o crime aconteça de fato, este se concretiza de uma forma contida, como era de se esperar nos ambientes nos quais a austeridade impera. Por isso mesmo, a vingança de Dodote contra os seus não é sequer pressentida pelos demais moradores da casa. Nem mesmo Chica, sua ama-de-leite e espécie de confidente, nota qualquer diferença em seu comportamento, que se torna a cada dia mais suspeito.

Ao apresentar um comportamento incomum, inteligente e dissimulado, Dodote aproxima-se cada vez mais, de Thérèse, ora através da demonstração de uma tristeza desinteressada, ora expressando-se com estudada “falsidade”:

Era uma figura de cera que os amigos e visitantes viam, com olhos sonolentos que não fitavam a ninguém, indiferentes ao que se passava diante deles, e os lábios levemente cianosados e com cantos caídos, em uma expressão de tristeza desinteressada, raramente pronunciavam algumas palavras, quando a interrogavam com insistência. Mas eram sempre justas as poucas observações que fazia, e se alguém prestasse bem a atenção a elas, teria a impressão de que eram estudadas, nunca espontâneas, sempre concisas. (Penna: 1951, 212).

As muitas transformações experimentadas no tempo decorrido do casamento, não são uma exclusividade de Dodote. Elas não deixam de atingir também o marido que com o passar dos anos, também dá sinais de desgaste físico e emocional, desgaste esse, plenamente percebido pelos amigos e parentes que visitam sua casa:

Muitos dos amigos que se tinham juntado em torno dele, alguns ainda lembrados de sua infância comum e outros novos, mas que tinham conhecido os antigos moradores da casa, e queriam continuar a tradição de amizade, retiravam-se muitas vezes da botica desanimados com a frieza progressiva de Urbano, e comentavam entre si a diferença que se fazia rapidamente em seu físico e em suas maneiras. Parecia-lhes que envelhecera muito rapidamente depois de casado, e notavam seus cabelos grisalhos, cada dia mais numerosos, que tornam brancas as fontes, a flacidez da pele, quase sem cor, os olhos nublados, quase por uma nuvem cinzenta.

- Está velho, e não tem idade para isso – repetiam, em suas ausências no laboratório (Penna: 1951, 212).

A percepção desse tipo de desgaste que vai se aglutinando nos móveis, nas casas e principalmente nas pessoas não deixa de aludir também a uma espécie de morosidade dos acontecimentos, exclusiva das cidades interioranas, nas quais o conservadorismo, em parte atribuído à influência religiosa, imprime sua marca de espera constante. Esse tipo de tempo, reforçado pelas entediantes obrigações do casamento, exerce uma influência mortal em tais indivíduos. Os pequenos traços da morte acumulados chegam a tal ponto de saturação que culminam invariavelmente

com a paralisia. São esses “índices da morte”, de uma “morte em vida”, que fazem aos poucos com que essas pessoas se transformem em verdadeiros autômatos:

Entretanto, movia-se um pouco como autômato, pois seus gestos eram maquinais, e caminhava com estranha inabilidade, como se os braços e as pernas não fossem seus, e se tornasse necessária uma atenta vigilância sobre eles, para que agissem dentro do normal. Quando pousava as mãos sobre um móvel, espalmadas, elas pareciam mortas, de tão pálidas, tão cansadas e exangues, cortadas por veias escuras e muito altas, em caprichosos arabescos, por onde devia correr um sangue muito velho e lento, e formavam mapas amarelados pelo tempo, de distantes e sinistras regiões, onde tudo fosse desolação e esterilidade. (...) Todo o seu ar de ausência e meio sono, de raro em raro interrompido por momentos de extraordinária animação, ou de violenta contradicta, produzia naqueles que o olhavam uma impressão fantomática, de incompressível tristeza, de estranha piedade. (Penna: 1951, 213).

A estranheza percebida em relação ao comportamento do marido, não é só sintomática do desgaste físico que ele parece demonstrar. Sua causa seria o peso dos anos, o cansaço causado pelo trabalho exaustivo na botica do avô, seguido da leitura obsessiva dos compêndios de farmacologia que se estendem noite adentro. Dodote vê nesta conduta “diferente”, uma espécie de ameaça velada e silenciosa que parece se dirigir sorrateiramente a ela. Assim, ela decide agir de imediato com o objetivo de resguardar algo em que se julga implacavelmente ameaçada: sua integridade física. Esta decisão vem acompanhada da constatação de que sua relação se encontra realmente numa espécie de beco-sem-saída, bem como da certeza de que ela estaria sob uma influência sinistra, que a obriga a proceder de maneira incompreensível:

Tinha procurado no amor daquele homem, pensava ela imóvel no seu canto, como (...) um animal nocivo e perseguido, tinha procurado no amor daquele homem o amor dos homens. Para ele se dirigira com as mãos estendidas, os olhos cegos, mas houve um dia em que, a um gesto seu, diante de palavras que dissera, e que não sabia se fora ela mesma que as pronunciara, pois tudo se passara sob um estranho signo, e parecia que anjos diabólicos teciam a trama desses instantes sem nome, um gesto que ela não recordava se de ameaça, de partida ou desamparo, vira, de repente, erguer-se de seu lado um homem diferente. Que amargura a fizera proceder como procedera? Não podia explicar a si mesma porque deixara-se abrir a brecha, praticar-se a cesura, que se tornou incompreensível e logo sem limites. Tinha agora junto de si um homem, que caminhava pela vida como um estrangeiro, que conhecia toda a sua carne, e não sabia quem ela era. (Penna: 1951,70).

Dodote é levada pelas circunstâncias a proceder como Thérèse. Mas, ao contrário desta, sua vingança é pouco alardeada e ninguém desconfiará de sua conduta, com exceção do próprio Urbano que ao pressentir as reais intenções da esposa, dirige-lhe as seguintes palavras:

Mas quando já estava na porta, pareceu-lhe que Urbano dizia, com inconfundível expressão de ódio, apesar do meio tom em que foi pronunciada, uma só palavra: monstro. (...) e tirava chispas de fogo das pedras, com as patas inquietas.

- Monstro...

Acima de tudo pairava o monstro, sem forma, invasor, sufocante...(Penna: 1958: 231, 232)

As últimas palavras proferidas por Urbano serão definitivas quanto ao enquadramento de Dodote em uma outra moldura existencial diferente da que ela havia adquirido até este momento da narrativa. Elas levantam a possibilidade de ela tê-lo envenenado, já que em determinado ponto do texto surge, despretensiosamente, uma citação a uma substância denominada *ubaio*.

Segundo o *Compêndio Italiano de Farmacologia e Botânica*, o ubaio²² é uma planta extremamente venenosa e seu uso comum é expressamente proibido. A utilização de tal substância por Dodote a aproxima ainda mais de Thérèse que também faz uso da manipulação de veneno para tentar matar o marido²³. A vinculação à monstrosidade também está presente no romance de Mauriac:

“Como são possíveis tais coisas?” Por ser um monstro, Thérèse sente profundamente que isso é possível, e que por um nada... Ajoelha-se, aflora com os lábios a mãozinha estendida; espanta-se com o que brota de mais profundo do seu ser, sobe aos seus olhos, queima suas faces: algumas pobres lágrimas, ela que não chora nunca! (Mauriac: 2002, 118).

²² Num episódio anterior, durante a arrumação da botica, Urbano já teria alertado a esposa do perigo da manipulação desta substância: “Urbano, nos primeiros dias de seu casamento, no dia da grande arrumação, e ambos estavam cobertos de pó e teias de aranha, dissera-lhe rindo muito, com gestos exagerados de medo e de precaução: - Larga isso depressa! É veneno, minha filha, capaz de matar uma tribo inteira!”. PENNA, Cornélio. *Repouso*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1951, p.200. Tal informação só viria a comprovar a culpa de Dodote.

²³ Tanto Dodote quanto Thérèse revelam aqui, suas vinculações à feiticeira Medéia seja pela manipulação de poções venenosas, seja pela rejeição, em maior ou menor grau, à maternidade, encarada nos três casos como fardo insuportável.

É a própria Dodote quem dá pistas de seu comportamento secreto e criminoso: “Fechada no silêncio e no medo, ela compreendia agora a sua infinita covardia, e como tinham sido rígidas as leis da maldade que a guiaram...” (Penna: 1951, 241). Convertida em “mostro”, a personagem reforça sua aptidão à transgressão, apresentando uma espécie de reverso do arquétipo feminino. Dodote já teria questionado tal modelo em outro ponto da narrativa (o episódio em que ela encontra fortuitamente a moça mais bonita da cidade e se define como feia). A palavra aqui, não adquire somente um tom pejorativo, que fere a suposta essência feminina, ao convertê-la em uma espécie de contra-prova da beleza. Ela revela a possibilidade de se ceder ao crime, a reversão mais absoluta das normas sociais que Dodote ensaia o tempo todo operar²⁴. Neste aspecto, a designação “monstro” se associa àquela ferida narcísica que Dodote experimenta ao se comparar com a moça mais bonita da cidade. Os dois episódios correspondem a uma espécie de diversificação da imagem feminina geralmente associada à beleza, à delicadeza e à passividade. Os episódios referidos apresentam a feminilidade sob um enfoque insuspeitado, que revela a mulher disposta a sucumbir ao informe revertendo uma referência importante construída na expectativa social. O esforço de subjugar-se a uma existência programada onde o casamento seria o principal pilar institucional, será aqui severamente contestado. A inadequação será ainda extensiva à maternidade, encarada por Dodote como uma espécie de ante-sala do informe:

Mas sentia que dentro dela se passava qualquer coisa de enorme, desmedido, inteiramente fora de seu entendimento. Um mistério hostil, perigoso, nascera e crescia, sem que nada pudesse impedir a sua formação implacável, e invadira toda a sua vida. Tudo seria modificado, e seu sangue não podia suportar a presença devoradora daquele ser que a destruiria em febre lenta...

²⁴ Neste aspecto, o crime cometido por Dodote não é apenas algo que está condenado pela lei dos homens, mas ele atinge em cheio duas das mais importantes interdições religiosas. A primeira é o sexto mandamento: “Não matarás”, e a segunda seria a regra católica que preconiza que “o que Deus uniu em matrimônio, nenhum homem é capaz de destruir”. Ao ir de encontro a estas duas sentenças, ela reatualiza de algum modo, os preceitos de uma concepção religiosa segundo a qual a mulher ocuparia sempre uma posição decadente. Sobre essa sentença discorreremos na primeira parte desse trabalho. No contexto do romance, Dodote parece completamente ciente desta prerrogativa: “Deus não está comigo – queixou-se ela – está com todos”. PENNA, Cornélio. *Repouso*. Rio de Janeiro: Ed. A noite, 1951, p. 235. A afirmação a condena de fato, pois dentro da imagética católica, presente também neste romance não existe nada pior do que ter Deus contra si. Mas a distância de Deus é o que vai fazer com que Dodote se sinta livre, inclusive para rejeitar a maternidade como veremos no item a seguir.

- Filho de fantasma – repetiu ela, como um eco de ruínas, e sentia que a alegria que a fizera erguer-se fugia, mais fugia para diante, indo dissolver-se no futuro, de novo indecifrável. (Penna: 1951, 263).

A insurgência aos parâmetros sociais se transfere para uma não-aceitação da maternidade que se afirma cada vez mais como uma espécie de ameaça invisível e silenciosa, como o anúncio de uma presença para qual não se sente preparada. Esse desconforto que a ameaça de uma nova vida traz a Dodote é reforçado pela lembrança do marido que vive, como um fantasma, sempre a seu lado. O “filho do fantasma”, a criatura porvir, torna-se a materialização da lembrança traumática, já que é o fruto do casamento infeliz, presença assobrada a lembrá-la do que deveria permanecer no passado. De certa forma essa presença anunciada a alerta de que seria preciso fugir, mas que esta tentativa de fuga será para sempre malograda:

A idéia fixa de fuga, com sua sinistra atração, a visitou novamente. Era preciso fugir, fugir, fugir...mas devia arrancar primeiro de si mesma, de sua alma, das profundezas de seu ser, aquele corpo desconhecido e doloroso, cujo peso se arrastava de um lado para outro, como um fardo torturante, inevitável. (Penna: 1951, 275).

Tudo se desvanecera, e o espelho da cômoda, que até este instante parecia coberto de crepe brilhava agora, com luz tranqüila. Refletia com nitidez, a cama, e nela o seu corpo disforme, muito grande, erguido no centro, coberto com os lençóis alvos, como se fosse uma montanha com suas geleiras eternas...(Penna: 1951, 291).

Depois de se livrar do marido, o destino lhe guarda ainda, algumas surpresas desagradáveis. De fato, é como se Dodote tivesse sido colocada em uma sinistra encruzilhada. As agruras a que estará submetida até o fim, têm em parte, explicação no momento em que seu verdadeiro nome é enfim conhecido pelo leitor, na página 265: “- Minha pobre Maria das Dores - disse ela sufocando um soluço – como compreendo sua inquietação e tristeza”. (Penna: 1951, 265). A escolha de seu nome legítima de algum modo o seu percurso amargurado, cheio de sofrimentos e dilemas, e entreabre, com a delicadeza de sempre, o segredo que envolve Dodote.

O clima mórbido²⁵ que domina os romances de Penna figura aqui, nas pequenas coisas, associando-se a todo o desconforto que a maternidade traz: “- O enxoval está completo. Até nele figuram dois palitozinhos pretos e duas mantas roxas... naturalmente para o luto aliviado!” (Penna: 1951, 272). A gravidez por sua vez, será sempre enfocada como um momento doloroso no qual não só se revelam todas as suas frustrações, mas também será o momento em que Dodote adoecerá gravemente:

Dodote estava condenada pela medicina dos homens, e com ela o filho que estava para nascer. Era preciso aceitar a sentença, devia resignar-se, habituar-se, não sabia como à solidão total, e veria sair da casa da família, que agora era quase uma ruína, mais aquele corpo, onde cessaria de correr todo o sangue, para sempre, pois teria nas veias apenas lágrimas... (Penna: 1951, 297).

Mas o “estado de morte”, como ameaça iminente que perdura ao longo de algumas páginas, não se concretizará no óbito. Dodote vai aos poucos se restabelecendo, “milagre” atribuído por todos à gravidez: “A cidade inteira conhecia agora a nova de que Dodote chegara quase ao termo da agonia, mas conseguira vencer a morte, e ganhava todos os dias, lentamente, novas forças”. (Penna: 1951, 309).

A “odiosa gravidez” acaba por salvar-lhe a vida. O longo período da convalescença culmina justamente com o nascimento da criança que coincidirá por sua vez com a morte da avó de Dodote. É flagrante a intenção de ressaltar o movimento contínuo da existência e da linha sucessória que articula os entes familiares. Para o filho de Dodote nascer, a avó morrerá, e assim se perpetua o

²⁵ As sugestões espectrais trabalhadas por Cornélio convertem-se, às vezes, em passagens realmente aterrorizantes, como a que se segue: “Fixou-se no sepulcro de mármore branco, muito simples onde o esquife fora depositado, e cuja lembrança tinha bem viva na memória, pois muitas vezes o visitara, quando ainda guardava apenas o corpo de sua mãe. E refletiu que talvez, com as águas que o lavavam agora, a pedra que o fechava, recolocada ainda aquela manhã, mal segura nas juntas, talvez tivesse tombado para um lado, e o morto podia ter saído, assim libertado... E Urbano tiritando de frio, com as vestes escorrendo em longos fios de líquido esverdeado, as carnes desfazendo-se e desprendendo-se dos ossos, que surgiam aqui e ali muito brancos, reluzentes de umidade, surgiria lá do fundo, e quem sabe subia, nesse instante, as escadas da Ponte. Viria até ali, abriria com as mãos esqueléticas o trinco da porta, e chegaria até ela, para suplicar-lhe que não o deixasse sozinho lá longe, que o abrigasse também”. Idem. p.259.

incessante movimento existencial. Depois do cortejo fúnebre e do enterro da avó, os quais por motivos óbvios Dodote não poderá acompanhar, nascerá a criança:

Naquela mesma tarde nascia um menino, *que parecia morto*²⁶, e levou muito tempo para chorar. Foi recebido por Siá Nalda, que não deixou a viúva ficar no quarto, onde só puderam entrar o médico e a empregada.(...) Olhavam ambas espantadas para o menino, como se estivesse morto, e, só depois de ouvirem os gritos estridentes que soltou, voltaram da inexplicável surpresa que lhes tirava a iniciativa, e as fazia pensar que sonhavam um sonho mau. (Penna: 1951, 318).

A mensagem corrosiva, captada durante o parto, quando o recém-nascido parece morto, repete-se no momento em que Dodote constata que o filho, ao nascer, apresenta deficiência nas pernas. Tal deficiência é encarada de forma inusitada já que ao conhecê-lo, após longa convalescença Dodote afirma em resposta ao médico:

- A senhora nada sofrerá – continuou o médico, e não interrompera o que dizia nem uma vez, pois via que o rosto de Dodote, apesar das pálpebras abaixadas, estava sempre sereno, iluminado por dentro, por uma luz suave e tranqüila. – Mas o menino... viverá muito tempo!
- Não sofrerei... não sofrerei. – Disse Dodote, muito baixinho, com infinita doçura. – Meu filho será o meu repouso! (Penna: 1951, 323).

O “repouso” de Dodote advirá da ameaça que continua a anunciar uma vida repleta de privações. O filho dependerá dela e a continuidade dessa relação simbiótica pós-parto, a impedirá definitivamente de romper com seu passado. Passado este que continua a ser assombrado pela lembrança de Urbano. A criança e sua deficiência nas pernas continua a aludir à paralisia, invariavelmente observada como conduta pertinente ao âmbito familiar. O nascimento que normalmente apontaria para uma perspectiva de renovação denota, ao contrário, a permanência, a certeza de que não se pode escapar do passado, que pesa como destino comum a cada geração do clã.

Com o fim de *Repouso* fecha-se o ciclo paterno, sem que haja, no entanto, qualquer perspectiva de cura dos males cujos sintomas foram descritos e investigados ao longo dos três livros. O passado para Cornélio se configurando como que um território da impossibilidade, seja física, já que não se pode mais “estar lá” – e neste

²⁶ É importante ressaltar a predominância das inversões, procedimento sempre caro ao autor. Neste episódio, fica nítida a intenção de explicitá-las. Assim, o menino que acaba de nascer “parece” morto.

sentido, o trabalho memorialístico será sempre um exercício ficcional - seja psicológico, pois a visita aos tempos idos jamais trará o conforto desejado mas, ao contrário, mobilizará sempre os conteúdos controvertidos que os acordos familiares tentaram calar em vão e que vazam pelas comportas do corpo via crime, via transgressão.

4

Segundo cenário: A casa materna; A fazenda do Grotão. Exortação à Pindamonhangaba

Aqui a luz também é escassa. Mas o olhar que vagueia despreziosamente pelas amplas dependências do edifício, não deve se deixar enganar. No entorno, tudo é indicação do fausto. Impossível não se assombrar com a opulência e a pujança da fazenda cafeeira, que se compõe de diversos mundos. A senzala e sua contribuição inegável à economia de tipos específicos: as escravas ardilosas, os escravos fujões, as escravas antigas, detentoras dos segredos das famílias. Na casa-grande, extensa galeria de parentas e agregadas chegadas de origens e motivações diversas que devem permanecer ocultas: primas pobres do senhor e da senhora, e uma governanta estrangeira que se assombra com a liberdade dos corpos nativos. Como que a dialogar, negando o corpo da fazenda, corpo forte e intransponível, desenvolvem-se entre as mulheres, competências várias. Levitar, ludibriar são algumas delas. No que tange aos objetos da cena, nenhuma economia: os enormes móveis de jacarandá escuros como a pele dos negros, uma caixa de música suíça, que toca o Hino Imperial, profusão de pratarias e louças. Profusão de alimentos e distrações palatáveis: são bois e porcos mortos numa hecatombe festiva, são chocolates em folhas de Flandres e queijos do Reino. Guardados todos em altíssimas prateleiras que vetam o acesso infantil. Os doces fumegam em tachos de cobre para dar conta da produtividade da terra. Laranjeiras, jaqueiras, jabuticabeiras jorrando frutos de doçura tóxica...

4.1.

A menina morta: o segredo inconfessável, o exercício da delicadeza

Em seu último romance, publicado em 1954, Penna se dedica a recuperar os traços memorialísticos que o ligam à história materna. Ambientado em uma opulenta fazenda cafeeira do século XIX, o romance se destina a percorrer os espaços vigiados da estratificada sociedade escravocrata. Através do tratamento ficcional, o livro contém matéria para um tratado sociológico sobre as relações entre escravos e senhores. Foi a construção desse intrincado *tableau* de costumes que chamou a atenção da tradutora, no prefácio da edição francesa do livro:

Originnaire de la province de Minas Gerais, ces confins de l'ancien royaume où, dit-on, le secret était la tradition, Cornélio Penna a passé son enfance dans l'une de ces fazendas de la vallée du Paraíba. L'histoire qu'il raconte, baignée, d'un mysticisme presque primitif, pourrait être celle de sa famille. Cette proximité du drame qui a inspiré le roman et qu'il s'est plusieurs fois fait raconter par des témoins encore vivants explique son trouble à en dévoiler tous les ressorts. Héroïne em quête de vérité, Carlota mettra elle-même toute la durée du livre pour accéder de la révélation. Ce n'est pas le moindre mérite du romancier que nous peindre, mieux que l'historien, mieux que le sociologue parce qu'il en fait une synthèse vivante, un monde qui, si l'on n'y songe, n'a disparu que depuis un siècle laissant des traces profondes dans le Brésil moderne, et qui hante encore l'inconscient de notre occident "civilisé", comme une faute inexpiable et refoulée. Ces qualités font à n'en pas douter de *La Petite Morte* le grand roman brésilien sur l'esclavage²⁷. (Penna: 1993, IV).

Além de se constituir como talvez o mais completo retrato romanceado sobre a escravidão no Brasil, *A menina morta* é uma narrativa onde subjaz a tão aludida atmosfera fantasmagórica criada pelo autor nos demais romances que o antecederam. De fato em *A menina morta*, a força do fantasmagórico atinge seu ápice e a investigação do sistema autoritário do século XIX se empreende através das memórias ficcionalizadas do autor. É inegável aí, uma pretensão deliberada à monumentalidade, fato que talvez tenha feito com que este romance chamasse a atenção da crítica, muito mais do que os outros três, sendo tratado até hoje, como a "obra-prima" de Penna. No entanto, é possível constatar de início, que a monumentalidade atribuída ao romance é constituída de matéria arruinada. Trata-se

²⁷ A tradução, bem como o prefácio da edição francesa, ficaram a cargo de Cécile Tricoire. PENNA, Cornélio. *La Petite Morte*. Paris: Métailié, 1993.

do resultado da dedicação ao trabalho com os restos e lembranças doloridos do passado. Talvez por isso, neste como em nenhum dos demais romances, a presença da morte se imponha ao relato de maneira tão decisiva.

O caráter monumental dado ao romance não só pelo tamanho – as 540 páginas – mas também pelo grande número de personagens, contribui para a construção de uma narrativa primorosa em muitos aspectos. Aos olhos das críticas, pareceu certamente, que o autor, enfim, teria conseguido atingir certa legibilidade, ausente em seus outros livros. Seja como for, em *A menina morta* o itinerário das lembranças traumáticas da infância conduz a uma trama obscura, cheia de segredos e enigmas manipulados habilmente por uma interminável galeria de personagens femininas.

Na articulação da trama, a violência chega a limites extremos. Não só impressionam as descrições dramáticas e minuciosas das cenas de chicoteamento²⁸ dos negros, mas também causa impacto uma violência mais contida, gerada pela proliferação de contendas familiares, onde as personagens humilham umas às outras.

A menina morta representa também o fechamento de um ciclo memorialístico que começa com *Fronteira*, ambientado na cidade paterna de Itabira do Mato Dentro. Segue com *Dois romances de Nico Horta*, cujos cenários oscilam entre a cidade mineira e a fazenda e *Repouso*, também evocativo de Itabira.

Nesta segunda parte da análise, optou-se por focar primeiro os romances que se passam na região do pai do escritor. A princípio esta escolha pareceu estar de acordo com a cronologia estabelecida por ele mesmo. Mas à medida que o trabalho avançava, notou-se que mais do que respeitar um mero nexo cronológico²⁹, este esforço apresentava uma espécie de tentativa revisionista do passado empreendida pelo autor. Cada etapa, ou cada romance é de algum modo, alusivo aos pedaços significativos de sua história e *A menina morta* seria de fato, a etapa mais difícil, a que exigiu mais

²⁸ Na página 420, encontramos uma dessas dramáticas descrições: “Mais rápido ainda, o moço agarrou o preto pelo peito da japona por ele vestida e fustigou-o às cegas em furiosos golpes com o chicote que trazia na mão direita. O trintanário recebeu as chicotadas que deviam marcar profundamente a sua carne, mal protegida pela pobre libré por ele envergada, sem qualquer gesto de defesa, sem experimentar fugir ou se proteger, nem mesmo tirar o pé debaixo do engradado, a esmagá-lo. Mantinha os olhos muito abertos em expressão, e era semelhante ao animal resignado à dor por ele sabida inevitável, e entregava-se à vontade do dono sem restrições, esquecido até dos primeiros instintos das criaturas”. PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 2001.

²⁹ Exercício ao qual Cornélio nem sempre se submeteu.

tempo de elaboração³⁰, a que está inescapavelmente ligada ao feminino, pois dedica-se a retrazar os meandros, nem sempre agradáveis, da história de sua mãe. História essa que apesar do fausto, da incontestável opulência no contexto da economia escravocrata do século XIX, já é contada sob o prisma da decadência.

A intriga do romance se constrói em função da morte de uma menina³¹, morte supostamente provocada por um segredo que a pequena teria ouvido da boca de sua mãe. *A menina morta* se estabelece assim, sob o incontestável signo da morte. Cabe lembrar as referências do autor ao fato de o livro ter tido, como inspiração primeira, o quadro recebido por ele como espólio e que retrata uma criança morta. Mas o peso do romance, a urgência da escrita de algo maior, viria posteriormente, por ocasião da redação de *Repouso*, como nos esclarece o próprio autor:

- Vou lhe contar uma coisa curiosa. Curiosa para mim, bem entendido, retificou logo o nosso entrevistado. E vi que estávamos parados diante de um retrato que representava uma menina de vestido brocado branco, estendida em seu bercinho, muito branca com uma coroa de rosas também branca cingida na cabeça. (...) – Escrevi um capítulo para o *Repouso*, antecipadamente e tinha perto de mim esse retrato. Quando reuni depois todos os capítulos, ele se destacou dos outros, inteiramente diferente, com outro ambiente, com outra alma. Era a fazenda de café que se fazia ouvir, com sua voz murmurante, onde o pranto dos escravos se mistura com a alegria da riqueza dominadora em marcha. E tive de excluí-lo, guardá-lo, mas não me foi possível conter tudo o que a florou em minha imaginação. Os velhos momentos vividos em Pindamonhangaba, o sangue materno, as recordações, os sentimentos que me tinham embalado, sobrepujados mas não vencidos pela força sobre-humana de Itabira, vieram à tona, e vou escrever outro livro, que se chamará simplesmente *A menina morta*. (Penna: 1958, LXVI).

Conforme as primeiras razões explicitadas pelo autor, o livro como a corresponder à conjuração de fantasmas do passado a partir da qual foi engendrado, irá tramitar na esfera da morte. Não só da morte, limite existencial propriamente dito - presente já nas páginas iniciais, que se prestam a relatar minuciosamente o longo processo de preparação do minúsculo corpo da menina para o sepultamento, - mas

³⁰ Bem ao modo da subjetividade melancólica, que exige o tempo do juízo, o tempo da maturação, que dá às coisas a justa medida.

³¹ Supostamente uma tia materna do escritor, como consta na Introdução às *Obras Completas*: “Era uma tia sua, falecida em 1852, que tinha sido retratada já morta, na Fazenda do Cortiço, em Porto Novo”. O trecho faz referência ao quadro da menina morta, uma das relíquias mantidas por Penna em sua casa de Botafogo. O espaço abrigava também outras pinturas do passado, reunidas num local que recebeu do autor o sugestivo nome de “necrotério”.

também da degradação inexorável, da ruína a que estará submetida a aristocracia familiar. O livro também não deixa de ser um retrato do que se convencionou chamar de “morte em vida”, da perda gradativa dos espaços de existir, por razões variadas.

Neste sentido, o romance terá um papel definitivo no elenco das memórias revisitadas por Penna. Ele surge em um momento específico como a coroar um lento exercício rememorativo, que durou décadas. É, portanto, uma espécie de produto da tentativa de acerto de contas com esse passado austero, implacável, solidamente construído pelos códigos familiares. Antes de se chegar a ele, foi preciso confrontar-se com a religião, corrompendo-a (*Fronteira*), encontrar o duplo de si, aquele que está disposto a romper com tudo através de uma forma delicada de suicídio (*Nico Horta*), foi preciso aprender a converter o mal recebido na família no veneno capaz de dizimar a própria família (*Repouso*), para enfim, chegar à Mãe, à conjuração sinistra capaz de dar à luz³². E aqui, como se verá, capaz de retirar a vida.

A postura do *décadent* que narra as perdas existenciais de um lugar privilegiado é inteiramente assumida por Cornélio, em todo o percurso. Ao inviabilizar os nexos mais óbvios que o ligariam ao memorialismo, Cornélio nos lega, como produto, uma obra que já é um misto de homenagem e denúncia de sua história em diversos níveis: pessoal, familiar e social. Mas em *A menina morta*, de fato, esta tarefa encontra uma espécie de delicadeza específica, relativa principalmente a uma espécie de confronto entre os corpos presentes: o corpo faustoso da fazenda cafeeira, com seus códigos e normas de austeridade, em sua disposição de esmagar os corpos individuais, cuja subjetividade se pautaria, por sua vez, no desenvolvimento, cada vez mais palpitante, de uma interiorização angustiada. Tal desenvolvimento adquire a forma expressionista, já que os corpos individuais de Penna aparecem transfigurados pela angústia, força que corrobora o estilhaçamento a que estariam submetidos.

³² De fato, no romance anterior, o autor já teria esboçado um flerte com este domínio, ao transformar a maternidade numa espécie de ante-sala do informe. Mas em *A menina morta*, essa discussão sobre a maternidade se radicaliza na possibilidade de ela engendrar também a morte.

4.2.

Presença do corpo forte: o corpo da opulência, o paradoxo do corpo que quer se insurgir contra a materialidade

Como já mencionado, a narrativa se inicia com os preparativos do corpo da menina, - morta em idade imprecisa e, ainda neste primeiro momento, por razões desconhecidas - para o sepultamento. A preparação do corpo mobiliza todos na fazenda. Escravas de “dentro” e de “fora”, a governanta alemã, as primas agregadas do Comendador, pai da menina que acaba de morrer. Neste processo fúnebre, lêem-se nitidamente os lugares bem definidos pela hierarquia que separa as mulheres do Grotão:

A mais velha mantinha o corpo da menina morta dentro da banheira de zinco, posta sobre a banca muito baixa, de óleo vermelho com abertos em triângulos e a outra o lavava, passando pelos bracinhos ainda redondos, as covinhas do cotovelo ainda visíveis, pelas perninhas muito grossas, a esponja embebida em água perfumada com alfazema e sabão francês. (Penna: 2001, 20).

O processo, muito penoso para tais mulheres, não é sequer presenciado pela mãe da menina, Dona Mariana, que permanece durante todo o tempo dos preparativos, recolhida em seus aposentos. A ausência sentida e denunciada pela senhora mais velha denota alguma perplexidade, já que ela não compreende os motivos escamoteados em tal atitude:

- Não sei como se pode abandonar uma criança assim, meu Deus! – e as palavras ciciavam um pouco, pareciam sair dos cantos da boca, pois a prendia ao meio com o dente – não sei... o coração de monstro não conseguiu guardar esse tesouro! Ainda se vê ser a menina destinada a tornar-se mulher robusta, capaz de ter muitos filhos e fundar outra fazenda maior que esta! Não há justiça neste mundo... não...(Penna: 2001, 21).

A cena que abre o romance é bastante significativa sobre o clima que vai se produzir entre essas mulheres empenhadas em resguardar seus lugares na bem marcada hierarquia presente na casa. Este lugar da dignidade, que parece se perder dia após dia, é defendido fervorosamente e para isso, não está descartada a manipulação dos segredos de família que passam de uma geração a outra como um

móvel, uma jóia, um objeto qualquer no rol dos itens da herança. São essas mulheres que perderam sua posição, seu dinheiro, sua liberdade em terras africanas ou européias, seu amor de juventude, que manipulam este segredo. A manipulação dos assuntos secretos se estabelece sempre mediante o desconforto, o desalento gerado por grandes perdas existenciais. Podemos sentir a decadência que paulatinamente vai se convertendo em ardil, a ferida antiga que mal curada, dirige-se implacavelmente ao outro.

A implacabilidade desse *mal* vem por vezes disfarçada num manejo de corpo, num sorriso atravessado, em mãos que suam e tentam manter seu calor, em um peito que arfa comprimido pela fita apertada. O *mal* que já estava lá no vão de uma estante de jacarandá, a vileza, expressão delicada da crueldade, tornam-se a expressão dos acontecimentos contidos, abafados, mas que não deixam de aludir a uma grandeza perdida, escondida, cuidadosamente acomodada no decoro, que deve ser mantido a qualquer preço.

Esse movimento lento, sussurrado, a voz que vai aos poucos se extinguindo, ficando baixa para acomodar o segredo, diz respeito a corpos frágeis, capazes, no entanto, de grandes gestos dramáticos. Sua fragilidade acomoda grandeza, beleza decadente, um pouco de maldade, sim, mas uma maldade quase singela. A maldade aqui, é uma espécie de reação esperada, “programada” para dar conta da opressão presente no corpo institucional.

Em *A menina morta*, podemos trabalhar com uma oposição flagrante que vai contrapor duas formas específicas de afirmação da materialidade. A título de explicação, denominamos *corpo forte*, o corpo faustoso. No romance, ele é a estrutura tentacular representada pelo Grotão como domínio alicerçado nas relações de classe, tão bem delimitadas na estratificação presente em uma fazenda cafeeira a que se submetem todos os corpos individuais. Em contraposição a ele estão todos os outros corpos, aos quais denominamos *corpos frágeis*, já que existem, materialmente, no limite de suas energias físicas. No romance, tais corpos se apresentam como afetados por forças de intensidade grandiosa, convertidas no entanto, em modulação menor e muitas vezes, em estratégias escapistas. Tais forças de menor intensidade se estabelecem no sentido nietzscheano segundo o qual seriam estes, os corpos

superiores, os mais afetados e também, nessa escala, os mais resistentes: “Superiores (...) são os que mais sofrem com a existência – mas possuem também as maiores forças de resistência”. (Nietzsche:1997,87)

O embate que se dá entre essas duas estruturas, o corpo forte, viril e os corpos frágeis, femininos, passivos, apresenta a reversão de uma escala de valores comuns, segundo a qual os homens, detentores da força viril tendem a dominar as mulheres, cujo comportamento estaria vinculado à passividade. Em todos os romances do autor presentifica-se uma espécie de reversão desse condicionamento. Mas aqui, esta reversão se radicaliza. Cornélio propõe uma reconciliação de princípios aparentemente dicotômicos. Não se trata de evocar qualquer tipo de transcendência. Não é a alma que se desprende do corpo, reforçando a dicotomia entre ela e este domínio. Mas é a própria materialidade que se insurge contra o princípio material e levita. O aparente paradoxo revela-se no contexto do romance da seguinte forma: quanto mais alguém se dispõe à receptividade, a aparar os golpes que lhe são dirigidos, mais se fortalecem os parâmetros de resistência desenvolvidos. Isso ocorre em *A menina morta* em muitos níveis, mas talvez o mais significativo deles esteja exposto no lento e inexorável caminhar da fazenda para o desgoverno. O desgoverno da fazenda do Grotão, cenário do romance, denota uma tentativa espúria de equilíbrio entre todo o *mal* – este podendo ser lido como insurgência contra a moral rigidamente estabelecida - presente nos corpos individuais em sua busca desesperada para livrar-se da opressão, e o mal expresso como uma legenda natural que está na terra, nos frutos, na natureza, em tudo. A tentativa de equilíbrio entre essas duas forças se mostra impossível, desde as primeiras páginas do romance. Muito dessa impossibilidade de equilíbrio advém da tentativa de sufocar ou esconder um embate feroz que se estabelece entre estas estruturas.

Com relação aos corpos individuais podemos dizer que eles estariam sujeitos a duas formas mais elementares de sujeição: a primeira refere-se a uma espécie de aparente *adestramento* que as personagens de Cornélio em geral apresentam. Esse tipo de condicionamento alude a uma série de medidas disciplinares que se dirigem a estes corpos: a religião, as regras respeitadas na manutenção do teatro familiar (a constante substituição das máscaras, a voz sempre modulada no tom baixo, o

gestual), os chamados “bons costumes”. A segunda forma de sujeição elege a *interiorização* como meio mais comum de manifestação. É a utilização de tal recurso que permite um confronto com o conjunto de imposições do corpo social. Contra estas duas formas mais gerais de sujeição, o corpo desenvolve mecanismos próprios, verdadeiras estratégias de defesa. Tais estratégias podem ser de resistência, como por exemplo, a *levitação*, ou de fuga radical. Nestes domínios, podem se alternar entre os crimes e a manifestação da loucura. No universo cornelianiano surge, para cada novo romance, uma nova estratégia de resistência e de fuga ou evasão radical. Em *Fronteira*: a necrofilia. Em *Dois romances de Nico Horta*: o suicídio. Em *Repouso*: o assassinato. Em todos os romances, aparece uma tentativa de romper com uma espécie de *narcore* presente nos espaços da circunscrição familiar. A criminalidade, o suposto gesto transgressivo se concretiza justamente a partir de uma atitude desmesurada que rompe com o encadeamento lógico previsto pelo *adestramento*, nestes espaços. Ainda que ao serem cometidos, todos os crimes conservem uma espécie de delicadeza arquetípica, que impede um confronto mais direto com a lei vigente.

As ações desregradas que se produzem ainda que aparentemente estejam vinculadas à morte, são desempenhadas justamente num sentido contrário. As personagens cometem crimes em busca da vida, em favor do pleno favorecimento desta, isto é, tentando reverter um processo de *desvitalização* em curso, no âmbito patriarcal em que se acham envolvidas. Com sua insistente predileção pelos movimentos reversivos que resultam em perversões, o texto de Cornélio afirma a vida como veículo de acesso ao estranhamento máximo, como domínio que se aparta do familiar, como busca que pretende, sempre, se contrapor ou fugir ao adestramento e à narcotização³³. Em *A menina morta*, o elo estabelecido com a transgressão se dá justamente contra a morte, embora a morte esteja presente em muitos momentos da narrativa.

É impossível falar de *A menina morta* e não tornar a abordar amplamente a questão do segredo, que é uma espécie de eixo central sobre o qual se erige o romance. O segredo e as múltiplas versões sobre o que teria ocorrido. O livro narra

³³ Confrontar com a primeira citação da página 58.

justamente a morte de uma menina. Mas o que não ficaria claro, logo de início, é que a menina morre porque adoece gravemente depois de ouvir um segredo de sua mãe:

- Que tristeza seria essa, que a fizera assim chorar e elas não tinham sabido consolar, haviam deixado chegar àquele ponto, agora ultrapassado, e de tudo tendo ficado apenas um pequeno fantasma?... (Penna: 2001, 86).

É como atitude assumida pela menina que o silêncio faz sua entrada triunfal na história. Instaurado pela presença do pequeno fantasma, o silêncio permanecerá como motivo deflagrador que estabelece a ligação entre o segredo e a misteriosa morte da criança. Essa ligação baseia-se no embate entre *o que nunca será dito* e o que, a partir daí, se configura como tentativa de se criar interpretações esclarecedoras sobre o que teria se passado. Isto gera um confronto, um desequilíbrio expresso pela distribuição de pistas falsas que torna cada vez menos acessível, o que realmente possa ter ocorrido. De uma maneira geral, o livro é um grande tratado sobre o inconfessável, sobre o “segredinho sujo” presente em todas as famílias, sobre a decadência, sobre o que os familiares não puderam manter. *A menina morta* é o livro resultante do que Cornélio fez com as muitas narrativas que ouviu em sua infância, grandes depositários de segredos e crimes, histórias da ignonímia dos trâmites familiares que traz carga mais pesada quando dirigida às mulheres.

Neste sentido, é compreensível em sua obra a presença marcante do silêncio, atributo principal de uma feminilidade decadente, mas também do crime, espécie de antídoto máximo contra a paralisia. É compreensível também o lapso de quinze anos, que foi o tempo de maturação respeitado pelo autor entre sua estréia literária e este livro, o último livro³⁴. Aliás, é mais do que compreensível, é quase sintomático que ele tenha esperado uma vida inteira para enfim descobrir, descortinar, ou simplesmente tocar o segredo de família. Ao tocá-lo, ao presentí-lo, Cornélio recupera sua *ferida sutil*³⁵. Neste sentido, o corpo encontra seu lugar de origem que é

³⁴ O último livro, como se depois dele o autor não tivesse mais nada a dizer. Mesmo a tentativa de escrever outro livro é mal-sucedida, restando deste nada mais do que alguns fragmentos.

³⁵ O termo é usado na *Genealogia da moral* de Nietzsche: “Crescimento da potência lá onde houve abundância de feridas mais sutis, através das quais aumenta a necessidade de apropriação”. NIETZSCHE, F. *A Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.57.

a experiência do próprio autor. Neste caso, mediada pela exclusiva competência de transmutar as feridas grosseiras do passado em sutileza. Com *A menina morta* compreendemos que é preciso manter o “segredinho sujo” da família a qualquer custo. Sob pena de, ao descortiná-lo, destruir-se também a beleza. Assim, as *defesas* desenvolvidas pelas personagens transferem-se a seu criador:

A apropriação vem do fato de que o corpo não suporta a ferida, de que ele não aguenta mais. A potência do corpo (aquilo que ele pode) se mede pela sua exposição ao sofrimento ou às feridas. Mas Nietzsche diz: *as feridas são as mais sutis*. Isto quer dizer que a exposição do corpo se faz no interior dos mecanismos de defesa... e que o protegem das feridas mais grosseiras. Sutil, aqui, não quer dizer leve ou benigno, mas, ao contrário, quer dizer que as defesas operam suficientemente para que eu tenha acesso à profundidade e à violência de uma ferida sutil – ou, inversamente, que eu tenha acesso à sutileza que esconde uma ferida grosseira. (Lapoujade: 2002, 88).

Para que se tenha acesso à violência que causa essas feridas, o mais aconselhável seria transformá-las em feridas sutis, isto é, em artifícios doadores de beleza. A exposição das feridas só acontece apoiada numa transvalorização da experiência traumática. Em muitas instâncias, esse processo estaria associado também a uma espécie de ficcionalização ardilosa empreendida pelo autor. É a estetização por uma via cruel que possibilita um re-encontro com a experiência do passado que, por sua vez, só pode ser resgatada mediante a perversão dos trâmites mais óbvios da memória. O que Cornélio faz aqui, nada mais é do que um extremo exercício de transmutação da dor em beleza. Esse livro é, de fato, em muitos sentidos, um empreendimento da delicadeza.

4.3.

Duas ou três palavrinhas sobre o silêncio, o segredo e a delicadeza (a feminilidade)

Em termos filosófico-teóricos, ninguém equacionou tão bem silêncio, delicadeza e segredo como Roland Barthes. A façanha é apresentada no seu livro *O neutro*, conjunto de anotações, aulas e seminários ministrados no *Collège de France*, de 1977-1978. Nesse tratado, Barthes levanta noções importantes sobre estes três conceitos, traçando uma espécie de encadeamento entre eles. O primeiro ponto de

análise debruça-se sobre a questão da “franqueza” abordada como contraponto da “neutralidade”. Para Barthes, “*le neutre ne peut se dire franchement*”³⁶. Com tal afirmação, Barthes visa não só defender a *neutralidade* como atitude que se distancia da burrice mas, principalmente, resguardar uma ligação entre a *delicadeza* e o *implícito*, assim como nos informa. A condição para que estas categorias mantenham-se intocadas é justamente o respeito às leis de um *silêncio cético*³⁷. O silêncio jamais pode ser dito francamente, isto é, confessado, sob o risco da perda da delicadeza:

Quando um cético adota uma atitude silenciosa, não está buscando na dúvida um refúgio confortável, ou um meio de evitar um erro. Ao contrário, só está descrevendo um estado de equilíbrio de sua alma diante de representações incertas e submetidas a forças igualmente contrárias. (...) Notar, é importante, que o silêncio do cético não é um silêncio da boca (os céticos falam como qualquer um), mas um silêncio do “pensamento”, da razão, do sistema implícito que subjaz a toda a filosofia, toda declaração, todo discurso não contingente, articulando-os – fala: aceita na sua superfície, na sua contingência. O que se recusa é a fala sistemática (dogmática); em última instância, seria possível dizer que a “tagarelice” como discurso da pura contingência, é uma forma de silêncio, que demonstra as falas (isso deve ser dito com prudência, pois os tagarelas são uns chatos). (Barthes: 2003, 57).

O silêncio é retomado como uma postura cética envolvida na manutenção de um certo nível “intocado” quase místico, que a comunicação diária, empenhada na mera repetição aleatória e corriqueira, teria perdido. Na obra de Cornélio Penna, o que garante a crueldade do texto é justamente essa relativa *indecidibilidade* presentificada através do silêncio. Já que ele é, ao mesmo tempo, uma marca de não autoridade referente ao que teria ocorrido, “A Verdade” do que se passou, e também o que foi calado de forma traumática, uma espécie de “silêncio mortal” que evolui indiscutivelmente para a morte.

O silêncio³⁸ é a postura dos que visam a neutralidade. Neste sentido, a atitude corneliana que opta por manter o segredo a qualquer custo, sobretudo nesse último romance, denota uma espécie de silêncio consciente, que se configura numa tentativa de neutralizar não só as artimanhas opressoras do discurso, mas também a guerra de relatos que se configura nos trâmites familiares, para estabelecer as múltiplas versões

³⁶ O neutro não pode ser dito com franqueza, ou francamente.

³⁷ Este ceticismo silencioso não deixa de referir-se ao temperamento melancólico.

³⁸ O “calar” se converte assim, no silêncio restaurador do pensamento, corroborando a personalidade melancólica.

do ocorrido. Apesar de tudo, o que subjaz é o silêncio como postura delicada de demolição das dicotomias:

Silêncio: primeiramente, suposta arma para desmontar os paradigmas (os conflitos da fala); depois essa arma solidifica-se em signo (ou seja, preso num paradigma): o Neutro, que é a esquiva dos paradigmas, vai então tentar – paradoxalmente - burlar o silêncio como signo, como sistema. (Barthes: 2003, 60).

Ao agarrar-se ao silêncio, Cornélio inviabiliza de alguma forma, o percurso memorialístico ao qual estaria submetido. E esse talvez seja o enigma, “o claro enigma” que ele postula. O silêncio é um índice da interdição do segredo, é uma suspensão que leva a história para um indeterminismo não autoritário. Nenhuma das versões é forte o bastante para persistir, nem tampouco há uma versão oficial da história. O silêncio é uma libertação da história. Uma auto-imposição da afasia. Esta posição destrói qualquer nexos entre sua história pessoal e sua produção artística. O “segredinho sujo” permanece inalcançável. Por outro lado, o silêncio não deixa de indiciar a impossibilidade de se expor o que “verdadeiramente” ocorreu, o que “de fato” teria engendrado o trauma.

Ao postular esses índices de rarefação, o romance se erige como reversão da história pela via da delicadeza, isto é, ele expõe o uso da violência, da beleza cruel, para enfrentar a crueza de um passado que teria permanecido secreto. Neste sentido, poderíamos apontar neste e nos demais livros de Penna, elementos que dizem respeito à construção de estratégias de resistência. O segredo adquire estatutos variados; num mesmo objeto, ele é veneno e antídoto, segundo a apreciação que os fatos adquirem no percurso narrativo. No texto, situações nas quais o segredo é quase desvendado aparecem constantemente:

Parou, no entanto, com a pena no ar, e mergulhou em suas reflexões. Nunca abria os escaninhos daquela mesa, nunca tentara sequer ver se havia aí algum segredo, alguma gaveta onde fossem guardadas cartas ou mesmo documentos esclarecedores. Estendeu a mão esquerda e com ela puxou a carrapeta próxima, mas não conseguiu movê-la. Lembrou-se então de ser necessário tirar até o fim a tábua sobre a qual se escrevia, para soltar as prisões todas, e fê-lo depois recuar da cadeira. (Penna: 2001, 379).

O que importa aqui é que o autor prolonga o quanto pode, o espaço de tempo abarcado por este “quase”. Embora o autor não faça concessões com relação à elucidação do segredo, este permanecerá lá o tempo todo, como que para nos lembrar do que a sua mera presença significa. O segredo é o que faz perdurar a presença do *mal*, é a estrutura que indicia esta presença. Ainda que este *mal* nos chegue por sugestões delicadas. O *mal* está presente neste livro de maneira insidiosa, de modo que, por vezes, ele pode até ser tocado. Dos muitos episódios que tratam dessa presença, dois deles a tratam, de fato, como dado material. É interessante notar que a alusão constante ao *mal* que parece rondar as dependências do edifício acaba se materializando. O primeiro episódio referente a essa presença versa justamente sobre uma suposta visita mais do que esperada, pelo *mal*:

- Com todo este alvoroço as meninas esqueceram a banheira que lá passou a noite toda na despensa, cheia de água servida tal qual Dona Frau a deixou... – e, ao ver nos olhos de Celestina que não tinha explicado bem, a mucama terminou agora séria, deixando transparecer certo tremor na voz – Nhãnhã então não sabe? Quando isso acontece, o *Sujo*³⁹ vem tomar banho também na bacia! Nossa Senhora, coitada da Dona Frau, pobre senhora alemoa! Foi por isso que ela ficou tão nervosa e andou rodando a noite inteira sem sossego e sem saber porque! (Penna: 2001, 252).

O *mal* aqui, é o próprio demônio, objeto produzido por uma espécie de inconsciente coletivo feminino, que anseia por ele, que espera por sua visita como um amante eventual, mas assíduo. Em outro episódio, o *mal* também aparecerá, agora metaforizado no nome do cavalo que Carlota, a filha mais velha do Comendador que volta à fazenda depois da morte da irmã, ganha de seu suposto noivo:

A Sinhazinha quis acariciá-lo, mas o animal ao sentir a mão pousada na anca assustou-se e escoiceou a bufar ruidosamente, as narinas muito abertas e os olhos alucinados a revirarem, vertiginosamente:

- Quietos Satã, quietos Satã... – murmurou em tom muito suave, muito carinhoso, o rapaz vestido de chimango azul extremamente desbotado.

- Satã? – interrogou a Sinhazinha. Porque você o chama de Satã, Sátiro?

- Ué, Nhãnhã, pois foi assim que me disseram ser o nome dele... mas se Nhãnhã não quer posso chamá-lo de outro jeito...

³⁹ Grifo nosso.

A Sinhazinha percebeu ter o cavalo vindo da fazenda vizinha já com aquele nome e nada disse, mas quis de novo fazer-lhe carícias e maquinalmente passou os dedos atrás de sua orelha, e logo o cavalinho sacudiu a cabeça de alto muito entusiasmado como se tivesse respondendo uma pergunta. (Penna: 2001, 330/331).

Mas nem sempre o *mal* aparece de maneira tão direta. Ocorrem também as metáforas do *mal*, que aparecem vez por outra no texto, e não deixam de ser maneiras delicadas de se aludir a esta presença, de referir-se a ela com certa melancolia. O *mal* revela sua ambivalência e também neste sentido, toda a crueldade e o rigor de uma percepção que não é, em nenhum momento, condescendente com os aspectos mais controvertidos da história.

Este tipo de procedimento também ocorrerá em outros pontos importantes do texto. Como o episódio que envolve Carlota e a escrava Dadade. Dadade é umas das escravas mais antigas da fazenda, supõe-se que ela tenha sido aia da avó do Comendador. Por esta razão, é mantida fora da senzala, em um aposento perto da cozinha, desde que se tornou parálitica. Quando volta à fazenda, Carlota passa a visitá-la frequentemente. Durante essas visitas, Dadade finge confundir-la com a bisavó, engano que Carlota não se preocupa em desfazer. Estabelece-se entre elas uma espécie de acordo tácito, que lhes permite fingir e que também acaba se configurando numa oportunidade não desperdiçada de experimentar outras identidades. Este pacto teatral vai se fortalecendo entre ambas, à medida que as visitas de Carlota à velha senhora se intensificam. Cria-se entre elas uma amizade mentirosa, liberada da consciência de classe que naturalmente as separaria. Mas esta relação continua a ser pautada por uma certa maldade, seja pelo lado da escrava, que se aproveita de tal pacto para se vingar dissimuladamente da vigilância dos brancos (embora fraca sobre ela, por causa da doença), seja pelo lado de Carlota, que dá “por caridade” à escrava alguns momentos de convívio social.

Dadade personifica de alguma forma, a competência, a habilidade que as escravas têm para lidar com os conteúdos maléficos, expressos principalmente, pelos ardis e encantamentos sinistros que elas podem lançar sobre os brancos. Tais escravas, ao chegarem ao Brasil trazem com elas de suas terras longínquas, essa

intrínseca relação com o *mal*⁴⁰. Dadade até tenta demonstrar uma crítica sobre o estado de coisas que aí se engendra e se refere, de fato, à uma perda da “pureza de sua gente”:

- Eu sempre dizia a mim mesma que a minha dona não esqueceria de mim, e não me deixaria aqui sozinha e abandonada. É só crioula que eu vejo, só negrinhas que vem tratar da negra, tudo gente ladina, e eu sinto falta de meus brancos! Depois dizem ser eu feiticeira e rabugenta, mas como se há de tratar esses bichos do mato, todos a fingir de gente. A minha sinhá velha sabe como eram diferentes os escravos da fazenda, todos bons, todos legítimos de nação. Mas, chega um pouco aqui na luz, minha Nhangana, pois quero ver melhor sua boniteza... eu quase não enxergo mais nada! Também, já estou velha, há tanto tempo minha mãe me trouxe dentro dela, de Angola. (Penna: 2001, 375).

Para Carlota, esse contato é extremamente enriquecedor, pois é através dele que ela vai tomando uma consciência às avessas do que ocorre na casa. Suas visitas a Dadade vão aos poucos se constituindo numa espécie de entrada no universo mais perverso da fazenda, universo que ela, recém-chegada da Corte, não conhece muito bem. Esse ingresso, no espaço perigoso da fazenda, representa também uma entrada no mundo adulto, no mundo de códigos e condutas ainda não tão bem dominados por ela. Já que, pelo que nos conta o livro, ela passa sua infância e parte da adolescência afastada da fazenda, para onde só regressa eventualmente por ocasião das férias escolares.

Os episódios são significativos já que neles, Carlota percebe a verve enganadora da escrava, e, ainda um pouco inocente para este “jogo”, questiona-se se está agindo de forma correta ao prolongar por tanto tempo o fingimento:

⁴⁰ Em *A menina morta* há inúmeras passagens que fazem referência à competência das escravas para manipulação do *mal*. Dentre elas, destaca-se a história recontada por Dadade a Carlota referente a um fantasma, supostamente de alguma escrava, que teria ajudado sua avó a vestir-se, em determinada ocasião: “- A Sinhá velha no princípio não conseguia perceber nada mas sentia que a negra escapava de perto da cama, e então segurou-lhe os cabelos, que eram finos e lanuzados, e levantou-os. E deu um grande grito, que todos na fazenda ouviram... – Por que vovó Dadade? – Por que ela não tinha rosto não ... Nhangã Clara! Celestina a princípio não entendeu bem. Depois, quando compreendeu tentou levantar-se e fugir, mas não pode, pois as pernas se recusaram a mover-se. Ao fim de algum tempo quis reagir e firmou a voz para perguntar: - Não tinha rosto como? – Não tinha não Nhangã Clara. A vela alumiu um vazio. Era só cabelo e pescoço... PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 2001, p.136.

Carlota escutava em silêncio a tagarelice da parálitica, mas sentia vir do fundo de si mesma traçoeiro sentimento confuso, de vergonha ou desolação. Não podia ficar ali serenamente, a representar o papel de outra, a se fazer passar por pessoa morta⁴¹ há tanto tempo! Reconhecia ser ato de caridade dar alguns instantes de sonho e de engano ao espírito já obscurecido da escrava tão idosa, nos últimos dias de sua vida tão longa, tão trabalhosa, sem nunca ter sido alumiada por qualquer esperança. Era, porém com repugnância crescente que sentia sobre si o olhar fixo da velha, e tinha vontade de fugir de repente, para não ver o sorriso enorme de sua boca desdentada, quando fazia pausa e parecia esperar que ela dissesse qualquer coisa. (Penna: 2001, 376).

Para Carlota, as novidades da fazenda são ao mesmo tempo instigantes e assustadoras, pois ela não está acostumada com um contato tão estreito, com tão grande número de pessoas. Entretanto, esse “aprendizado” nem sempre lhe parecerá prazeroso, já que esses encontros serão sempre uma oportunidade reiterada de crescer, isto é, de perder paulatinamente a inocência, postura ética, neste primeiro momento, acompanhada por uma espécie de busca da verdade a todo custo. Tais episódios são importantes, pois neles, Carlota ainda se apresenta como alguém que oscila entre a dissimulação presente no teatro encenado pelas demais personagens femininas do romance e a busca da tal verdade. Este é o momento em que a filha mais velha do Comendador passa a ceder a teatralidade, competência amplamente manifesta pelas demais mulheres da fazenda, embora, a princípio, Carlota não saiba direito como agir, para tomar parte na engrenagem que a coloca como mais uma fingidora:

Sentia-se má e incapaz de algum esforço para ser bondosa, mas a revolta de todo o seu íntimo foi se tornando tão forte, que se pôs de pé bruscamente e balbuciou:
 - Dadade, eu não sou quem você pensa! Vim aqui mesmo de propósito para enganar e fazer você pensar que era a vovó do Oliveira....
 - Ora Nhanhã Carlota, eu sei que Sinhá Celestina está doente, até acho mais perrengue do que eu... Mas minha Sinhazinha pode dizer que a negra tem pedido a todos os santos pela saúde dela...
 Carlota viu-a fechar os olhos e mover os lábios rapidamente, como se fizesse uma curta oração. Parecia ter esquecido a sua presença e caminhava silenciosamente para a porta, quando ouviu ainda a voz de Dadade dizer:
 - À benção Nhanhã, Deus a acompanhe...

⁴¹ Curioso que essa preocupação de Carlota em se deixar passar por alguém que já morreu há tempos, reaparece no fim do romance, quando ela toma para si, a postura de morta ao proferir a seguinte sentença: “Eu é que sou a verdadeira menina morta”. Idem, p.541.

Sem explicar por que assim fazia, sem compreender o desapontamento cujo ardor lhe queimava o rosto, Carlota foi precipitadamente até o alpendre. (Penna: 2001, 377).

Ao perceber que a escrava sabe muito bem quem ela é, mas finge confundir-la com a bisavó, Carlota compreende que esta é uma prática comum nas dependências da fazenda e que não se restringe à personalidade manipuladora das escravas. Sua aprendizagem do universo adulto se estabelece paulatinamente, na medida em que entra em contato com essas mulheres mais velhas e inegavelmente mais perversas. Tal aprendizagem é pautada pela amargura, pela sabedoria e por que não dizer, pela astúcia. No entanto, a lição mais dolorosa que se dirige a Carlota ainda está por vir. O anúncio de que as coisas não lhe são favoráveis se dá justamente no episódio em que ela se dá conta da morte da escrava. Episódio no qual, ela atenta para algo de que, até então, não tinha desconfiado:

Andou alguns passos em direção do lado oposto da residência, no sentido da grande varanda e lembrou-se da velha Dadade com certeza ali entregue ao mais completo abandono, sob aquelas telhas enegrecidas pelo tempo (...). Desde a ombreira teve a certeza de que morte a tinha precedido em sua visita, furtivamente, e a anciã recebera já sua libertação mais segura e mais alta. Uma esquisita decepção como se o solo tivesse fugido a seus pés, quando se dispunha a seguir seu impulso e não pode se desapegar do umbral onde se detinha, oprimida pelo odor profundo e mortal que vinha do interior do tugúrio, até que sentiu a voz do senhor Manuel Procópio a chamá-la, chegada de volta de Porto Novo.

-Fui fazer a declaração de óbito de Felicidade, a Dadade⁴² – disse ele – mas não sei como fazer para enterrar o corpo. Não posso contar certo com nenhum dos homens... (Penna: 2001, 532).

A descoberta do verdadeiro nome da escrava, sua cúmplice em histórias inventadas e em identidades forjadas, coloca Carlota em um nível mais avançado de consciência. Tal episódio, funciona como uma espécie de perda total da inocência, já que é a partir dele que Carlota pode intuir as poderosas engrenagens familiares que estão por trás de sua volta ao Grotão. A morte da Felicidade, que permaneceu por todo tempo parálitica num catre miserável, é de algum modo a constatação de que

⁴² A revelação do nome de Dadade que seria o apelido da escrava Felicidade se aproxima da revelação do nome de Dodote, apelido da protagonista de *Repouso* que em verdade se chamava Maria das Dores. Com esse recurso, Cornélio parece querer esclarecer que os nomes guardam verdadeiros recados, informações relevantes sobre quem os possui.

alguma coisa maléfica está por vir. A Felicidade é enganosa e efêmera. No detalhe da última frase dita pelo administrador, a Felicidade está “insepulta”. Condenada a pairar como promessa distanciada para todos os habitantes que moram naquela fazenda. Carlota vai aos poucos percebendo que seu retorno à fazenda do Grotão tem um fundamento definido. Ela volta não só para ocupar o lugar que a irmã morta deixou vazio, mas também para cumprir um destino, já há muito tempo traçado.

4.4.

A preparação de Carlota: recuperação do destino materno, desgoverno

Das muitas personagens femininas do romance, Carlota interessa particularmente, pois é a partir de sua chegada à fazenda do Grotão, por ocasião da morte da irmã mais nova, que se delineiam aspectos importantes de sua personalidade “em formação”, e também, ao se referirem a esse processo, chamam a atenção para os espaços exíguos em que o feminino se circunscreve, neste, como nos demais romances de Penna. Sua chegada à fazenda é um evento marcado pelos maus presságios, como se através dele, se pudesse antever ou profetizar coisas terríveis, como bem comprova a sentença proferida por sua ama-de-leite:

- Eu digo, Nhãnhã, que não vou esquecer de juntar um raminho de arruda e outro de manjerição, para livrar Sinhazinha Carlota do mau...
- Que mau, Libânia ?
- O mau senhora Dona Celestina, ele é só um! (Penna: 2001, 260).

De algum modo, a escrava sabe que a volta de Carlota não é apenas um evento relacionado com a morte da menina, mas está ligada também a outros acontecimentos, como fica evidenciado na seguinte interrupção: “- Ora Nhãnhã, não dizem todos que a Sinhazinha vai casar-se com algum senhor barão? Assim, ela entende logo que... (Penna: 2001, 260)”. A interrupção da escrava sugere que essa chegada guarda sentidos escusos, mal-explicados e proferidos à boca miúda. Tal chegada não será somente como se verá, um passo decisivo na biografia da jovem Carlota, mas também algo que pode definir o destino do demais habitantes do Grotão. No decorrer do romance, o que era apenas sugestão, vai aos poucos se tornando

ameaça de fato: “Mesmo quando se trata de um casamento por conveniência, é de bom gosto guardar as aparências” (Penna: 2001, 380).

A construção da personalidade de Carlota se confunde com sua preparação para uma vida adulta, na qual ela parece destinada a perpetuar o destino de sua mãe, que antecedendo-lhe em geração, não teve como escapar de um casamento por conveniência. É isso que subsiste como principal consequência de sua volta, embora não fique muito claro para ela no início, com quem e porque deverá cumprir tal compromisso. As informações, a princípio, lhe chegam truncadas:

Não demorou muito e de novo bateram. Eram todas as senhoras em visita, tendo à frente Dona Virgínia, que se sentou com autoridade na cadeira posta junto à sua cabeceira.(...) Foi logo indagando sorridente, se estava indisposta e o que sentia, e terminou por afirmar dever ser logo chamado o médico moço da fazenda próxima. Aludia sem dúvida ao jovem que mandara sondar o Comendador sobre um casamento destinado a ligar as duas famílias vizinhas. (Penna: 2001, 290).

E passam, à medida que o tempo decorre, a fazer referência a uma trama bem amarrada, da qual Carlota não teria aparentemente como fugir. Sua “preparação” a coloca de certa forma, em uma encruzilhada existencial para qual não tinha sido preparada na Corte, aparentemente distanciada dos acordos travados por seus familiares. Este contato mais estreito com os habitantes do Grotão modifica sua personalidade sobremaneira e faz com que em pouco tempo ela pressinta o pior, isto é, que de fato o processo que culmina com a “perda de sua inocência” é irreversível:

Apenas, nela havia mudança sutil, que só depois de exame calmo poderia ser notada. Envelhecera, e não estava mais ali a jovem que chegara do Colégio. Qualquer coisa de acerbo em sua boca, a sombra que agora velava em seus olhos faziam dela outra mulher e a menina desaparecera irremediavelmente. (Penna: 2001, 479).

O processo de tomada de consciência de Carlota, denunciado na constatação de seu “envelhecimento”, não será, no entanto, aceito por ela passivamente como geralmente ocorreria com as demais mulheres residentes no Grotão. Se num primeiro momento, ela parece entregar-se a tal destino, num momento posterior, veremos que ela tenderá a escapar dos compromissos firmados pelo pai. Esta fuga se dará, entretanto, através de mecanismos sutis.

Ao contrário de sua mãe que desde a sua chegada, permanece confinada em uma propriedade próxima da fazenda do Grotão, Carlota insurge-se delicadamente contra o destino que lhe foi imposto. Ela foge ao padrão dominante no romance, inclusive porque será ela que tomará as rédeas, ainda que temporariamente da fazenda, antes da paralisação de todas as suas atividades. Desde sua chegada ao Grotão, Carlota constatará que a morte da menina antecede a uma série de eventos que vão culminar com a impossibilidade total de controlar as forças de destruição presentes naquele lugar. Essa constatação se dá aos poucos, embora tenha um sentido quase palpável de inexorabilidade. Ao chegar, Carlota recebe a notícia de que não poderá ver a mãe, que depois da morte da menina foi recolhida pelos parentes em uma fazenda próxima. Em seguida, ela toma parte nos preparativos do casamento, assumidos pelas demais moradoras do Grotão que na ausência de Dona Mariana, vêm em tal tarefa mais uma oportunidade de medir forças e, mais do que isso, encontram nessa tarefa, uma possibilidade real de salvação.

No entanto, o casamento de Carlota, dado como certo por todos, vai aos poucos se tornando um acontecimento distante. Neste livro, é importante ressaltar o peso que as coisas não realizadas tomam. A menina que morre, portanto “não vinga”, o casamento que embora acordado, não acontece, as promessas que não se concretizam. Já mencionamos também a importância que adquirem na obra do autor, as inversões, as pequenas perversões que ele insere nos enredos. No episódio em que se descrevem os preparativos do casamento de Carlota, uma dessas inversões é flagrante. Ela se refere à escolha do vestido de noiva:

- Prima, não quer ver conosco a *Mode Illustrée*? Estamos admirando aqui a mais linda *toilette*... – disse-lhe Sinhá Rola, com sorriso radiante a remoçar-lhe a fisionomia.

- Não... muito obrigada – foi a resposta obtida, passado algum tempo e a voz da senhora, distante, velada, parecia vir de longe. Tinha agora dobrada em certa página cujos modelos coloridos se destacavam vivazes e a revista folheada atentamente há já alguns minutos e então acrescentou:

- Este vestido aqui – mostrou de longe o figurino – parece-me o mais belo e apropriado para a circunstância.

Qualquer coisa no tom em que foi dita essa frase fez as outras deixarem imediatamente as publicações sobre a mesa, e vieram para junto das senhoras, chamadas pela autoridade sempre notória de Dona Virgínia e se debruçavam atentas para poderem examinar bem de perto o modelo indicado.

- Mas é roxo...!- exclamou Celestina – a senhora acha possível a noiva vestir roupa de luto aliviado? Ainda se fosse jovem viúva, mas a nossa Carlota!

- Na descrição diz ser ele cor de malva, logo é verde – replicou de forma cortante a senhora.

- Mas é a cor da flor de malva, e não do pé de malva – murmurou, sufocada pelo medo Sinhá Rola. – Se a prima visse o que diz a *Mode Illustrée*...

-A malva é verde - afirmou em tom ríspido e breve Dona Virgínia. Mas mesmo que seja roxo, *dadas as circunstâncias*⁴³, parece-me perfeitamente adequado para a menina na situação em que está (Penna:2001, 298/299).

No trecho, embora não fiquem claras as reais “circunstâncias” envolvidas no casamento de Carlota, subjaz a certeza de que estas não são favoráveis à noiva. Um vestido roxo, de fato, estaria mais de acordo com a mortificação que se anuncia. Como nos demais romances de Penna, aparecem personagens (Dona Ana, Dodote e a própria mãe de Carlota, Dona Mariana) condenadas a sofrer com as agruras de um casamento arranjado. Aqui, tal possibilidade fica sugerida pela cor do vestido, indefectível índice de que, neste domínio, não há como escapar de uma vida infeliz.

A chegada de Carlota à fazenda pontua uma nova fase no Grotão. Se a morte da menina é o princípio do processo de decadência, sua chegada é o episódio que torna essa decadência inexorável, anunciando o fim, isto é, o processo que culminará com o desgoverno total da fazenda:

O Grotão parecia ter deixado de existir, e suas numerosas e irregulares construções tomaram logo o aspecto sonolento e soturno de ruínas, misteriosamente apodrecidas, resignadas a viverem em surdina, enquanto o tempo e a usura dos elementos a permitiam sobreviver do calor dos homens que as tinham abandonado. (Penna: 2001, 527).

A atmosfera de abandono que vai lentamente se instalando é agravada ainda mais por dois episódios: o casamento que não se realiza aniquilando em todos as esperanças de alguma salvação, e a doença do Comendador que durante uma viagem à corte, contrai febre amarela, vindo a falecer em seguida. Desde o momento em que esse processo de declínio é deflagrado, Carlota será o único ente da família que permanecerá na fazenda. Aos poucos, seu comportamento dará sinais de que ela

⁴³ Grifo nosso.

parece sucumbir, como os demais, à inegável atmosfera de declínio que se instaura nas dependências do enorme edifício:

Passaram-se dias e muitos dias e Carlota durante esse longo tempo apenas prolongou seus gestos e suas palavras. Perdera até mesmo o sentido, e a intenção deles, e movia-se no meio da cerração moral que a cercava, desfazendo toda a realidade dos objetos que a rodeavam, sustida apenas pela sucessão dos detalhes de seu viver cotidiano. Era o eco maquinal do ensinamento que lhe deixara a infância, de levar à última minúcia os instantes de sua duração, não vivendo dia a dia, nem sequer hora a hora, mas sim, minuto a minuto. (Penna: 2001, 531).

A ruína e a degradação instauradas transformam Carlota em uma espécie de autômato a reagir maquinalmente aos acontecimentos que se sucedem. O Grotão encontra sua rainha arruinada, a sucessora de Dona Mariana interdita pela loucura.

4.5. Uma rainha e seu reino arruinado

Carlota passava a ser desde aquele momento pequena rainha em seu domínio, e para completar a sua inteira liberdade de ação, seu pai lhe reconhecia a maioridade com todos os seus direitos. Quando já não havia dúvidas sobre a natureza do documento cuja leitura os deixava estarecidos, todos se moveram em suas cadeiras, se entreolharam e pareciam despertar de um esquisito sonho, e não ousavam voltar-se para Carlota, sempre calada e imóvel, as mãos fechadas com força agarradas ao lenço e a saquinha de tapeçaria postas em seu regaço. (Penna: 2001, 479).

Se de início, o comportamento de Carlota dá sinais de que ela, como os demais, irá sucumbir às transformações inesperadas que ameaçam o Grotão, pouco a pouco essa impressão se desvanece, e ela ensaia uma recuperação ante os golpes recebidos, dentre os quais se destacariam, a morte da irmã, a loucura da mãe e finalmente, a morte do pai. A concessão da maioridade a Carlota é um fato decisivo no texto. O que começa com a não concretização do casamento se resolve a partir do momento em que ela passa a exercer seus direitos sobre a fazenda, fato que a faz assenhorar-se de seu próprio destino. A personagem se desvencilha, a partir da concessão da maioridade, dos condicionamentos geralmente dirigidos às demais personagens de Penna. A relação que Carlota desenvolverá com o *mal* não passa

pelas vias até então seguidas pelo autor em seus demais romances. Ela não sucumbirá ao crime, via de escape mais radical dos domínios intensamente vigiados nos quais essas personagens habitam, nem tampouco tenderá à loucura, alternativa que, embora menos transgressiva, representa também a tentativa de romper com as limitações presentes nos ambientes claustrofóbicos aqui apresentados como prisões familiares.

A escolha de Carlota é pela vida embora fique cada vez mais difícil encontrar vida no texto, pois tal energia se esgota gradativamente na fazenda, envolvida por um processo cada vez mais avançado de declínio. É importante ressaltar mais uma das inversões indicadas pelo autor. A vida, com seus componentes destrutivos avança seu curso pelo edifício e seus moradores. Esse movimento se intensifica principalmente depois da fuga de vários habitantes do Grotão e da volta de Dona Mariana que retirada a uma fazenda próxima, regressa já em avançado estado de paralisia, como a antecipar a ameaça da devastação, agora irremediavelmente instaurada:

Os dias, os meses e os anos se escoaram em seu ritmo sempre igual na ampulheta do silêncio, da renúncia e da serena tristeza sem remédio...

As armadilhas sutis do nada, do ausente e do real perdiam-se na corrida implacável do tempo, e a casa, na desordem estática de seus quartos numerosos, das salas em grandes espaços, os terreiros calcinados pelo sol, as senzalas silenciosas e indecifráveis, a floresta invasora e tenaz, com seu horror sombrio, onde as serpentes adormeciam agora em paz, livre das línguas abrasadoras e dos turbilhões acres das queimadas, dos machados desumanos que despedaçavam suas árvores seculares ainda intumescidas de seiva poderosa, tudo caminhava em atropelo, na cegueira de sua marcha. (Penna: 2001, 540).

Depois que todas as alternativas se desvanecem: a impossibilidade de convivência ante a perda da sanidade da mãe, da vida do pai, e a concretização do suposto casamento, que havia sido aventado na expectativa de salvação para todos, subsistirá a sutil presença do *mal*. A compreensão desta presença que se coloca numa espécie de estágio intermediário entre a vida e a morte, é o que habilita Carlota a continuar residindo no Grotão, mesmo depois que todos o abandonam. É, portanto, a partir da adequação da personagem a este novo nível de consciência que ela, enfim, percebe claramente o modo como o *mal*, antes apenas insinuado pelos demais discursos, passa a agir efetivamente na fazenda:

Mas, ao passar junto das colunas sustentantes da varanda, espantou o animal deitado junto a uma delas, e ele se levantou espavorido, tentando romper a corda que o prendia. Carlota ainda teve tempo de distinguir grande bode preto inexplicavelmente deixado prisioneiro ali, mas pode alcançar o alpendre, antes do negro sineiro sair do recanto onde fora tanger o sino, e era a primeira alma que despertara em toda a fazenda (Penna: 2001, 476).

O episódio no qual um bode negro sai de um recanto tangendo seu sino não é só metafórico quanto à insinuação da presença do *mal*, ele também serve para alertar Carlota da nova realidade que se instaura na fazenda, impondo a necessidade, a partir desse momento, de ela assumir seu lugar como rainha de tal reino arruinado.

Nas últimas páginas de *A menina morta*, Carlota encontra sua motivação melancólica ensejada por uma consciência sagaz de todo o processo que culmina com sua maioridade. Isso não se dá, de fato, apenas mediante o pleno conhecimento de si após sucessivas e irremediáveis perdas, mas também pela aprendizagem feita através dos objetos, de uma linguagem pulsante proveniente dos objetos da casa:

Entretanto para Carlota, tornada outra mesma em seu vulto, a vida se tornara um rio de sombra, rápido e profundo, a deslizar invencivelmente por entre margens crepusculares, e ela conseguira fazer de tudo um movimento, um instante eterno. Refugiada no silêncio como a única solidão possível, ela compreendia agora a linguagem de sua casa e dos objetos que a compunham, na impossível reconciliação consigo mesma, na transposição de seu eu diante da eternidade de Deus, protegida por sua vontade que aceitara suas próprias dimensões. (Penna: 2001, 540).

Ao palmilhar os espaços da casa destruída, Carlota encontra a justeza de “suas próprias dimensões” e este talvez seja o segredo da consciência melancólica que lhe permite lidar sem reservas com o *mal* instaurado irremediavelmente nesses domínios. Ela se afasta da predisposição ao crime para galgar um lugar mais elevado no domínio da família. Este lugar não pode prescindir, no entanto, da recorrência ao mecanismo do duplo. Do momento no qual se dá a passagem precisa, estabelecendo-se a distinção entre “uma outra” Carlota que morre, para dar lugar a uma nova:

- Eu é que sou a verdadeira menina morta... eu é que sou essa que pesa agora dentro de mim com sua inocência perante Deus... Aquela que morreu e se afastou, arrancando do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite, não sei mais quem é...

e a mim foi dada a liberdade, com sua angústia que será a minha força! (Penna: 2001, 541).

Ao proferir tal sentença, ela rompe com as expectativas de uma moldura social bem amarrada nos códigos austeros da família. Carlota resiste porque toma para si a responsabilidade suscitada no confronto direto com o *mal*. Sua posição é de fato melancólica, mas engendra uma espécie de melancolia ativa que lhe permite tomar, enfim, as rédeas de seu futuro, ainda que este não lhe pareça, em nenhum momento, luminoso. Carlota exige para si a ruína como alento possível para os que, como ela, confrontaram-se com a família tão de perto, os que puderam sentir a força e a prisão do afeto vertido em nome dessa instituição.

5

A obra plástica de Penna: as cores da tragicidade e da angústia

Neste capítulo, pretende-se destacar as relações entre o percurso ficcional de Penna e sua produção plástica remanescente do período em que se dedicou ao ofício da pintura e da ilustração. A inversão aqui é proposital e não apenas uma homenagem ao autor, tão afeito a este procedimento. Trata-se de uma inversão cronológica já que os romances analisados anteriormente foram escritos depois que a maior parte dos desenhos e pinturas teria sido produzida. Cornélio Penna já era um artista conhecido quando faz sua estréia na literatura. Como se sabe, a pintura e a ilustração chegam em sua vida muito antes de o autor decidir dedicar-se exclusivamente à literatura, abandonando sua primeira atividade artística. Mas é interessante destacar que já em sua produção plástica, podemos sentir a elaboração de temas e questões que mais tarde seriam exaustivamente trabalhados nos romances. Inclusive, podemos observar em parte dos desenhos, algumas das intervenções fantásticas no real e mesmo as tensões posteriormente experimentadas por suas personagens torturadas, aqui já plenamente desenvolvidas.

Parte desse acervo plástico, encontra-se reunido sem nenhuma preocupação quanto a organização temática ou técnica, no AMLB da Fundação da Casa de Rui

Barbosa, Rio de Janeiro. São quadros a óleo, desenhos a nanquim, croquis de desenhos publicitários criados no período que vai dos anos 20 aos anos 30. Apesar de muito variados, neles é possível observar certa regularidade quanto ao traço anguloso, quase “nipônico”, “goticizante” como observará Alexandre Eulálio, crítico que escreveu um ensaio importante sobre a obra plástica de Penna. Chamam atenção também as cores utilizadas nos trabalhos: os matizes escolhidos priorizam o cinza, o roxo, o azul profundo e o negro, com alguma concessão ao vermelho e ao amarelo ouro⁴⁴.

De fato, há desenhos nos quais se tem a impressão de que o autor quis retratar cenas distantes, de inspiração gótica, antiga, misteriosa. São cavaleiros que sustentam lanças e escudos estrelados; cuja cabeça pende, com o olhar perdido, exibindo o gestual melancólico. Em alguns desses desenhos predominam caveiras e ossos pontudos que formam cercas ou grandes andores religiosos. Não raro, as figuras criadas têm vitrais como pano de fundo, nos quais se visualiza a presença da luz a inundar os ambientes escuros, decrepitos ou decadentes. Os títulos dados aos desenhos do período evocam quase sempre essa atmosfera arruinada, como os sugestivos *Cavaleiro noturno*⁴⁵, *Homem idoso e fera* e *O Desalento do Guerreiro* [FIGURA 1]. Neles, é possível sentir as cenas que serão criadas narrativamente mais tarde, como as da adoração de Maria Santa em *Fronteira* e mesmo as que retratariam o vagar impreciso de um torturado Nico Horta.

⁴⁴ No texto “O gênio macabro de Cornélio Penna”, reproduzido em sua *Obra Completa*, Murilo Araújo faz algumas considerações sobre a pintura de Penna: “(...) A máscara incaica imperial vagamente nalgum império celeste; linhas estranhas; tristeza pressaga, serenidade quase aterradora; um olhar interior e no fundo dos olhos – dois fantasmas que dançam lentos – eis o retrato de Cornélio Penna. O retrato de sua alma está em sua arte. Qual a dominante dessa arte? – O vigor trágico. Este colorido de tons bárbaros e ardentes – forte e doloroso: o verde pálido, o violeta e o rubro; este ritmo linear quebrado e anguloso que contorna todas as coisas de espinhos; esse movimento de figura sempre lento, de uma hieraticidade de angústia; a nota intensa e violentamente amarga dos emblemas; e a presença da comparsa terrível dos grandes dramas – a Silenciosa de mãos de esqueleto – tudo concorre para fazer dessa arte uma expressão de intensa tragicidade, mas intensa por seu interior”. ARAÚJO, Murilo. In: PENNA, Cornélio. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p.1316.

⁴⁵ Ao qual Eulálio atribui uma provável influência dos trabalhos de Gustave Moreau.



O DESALENTO DO GUERREIRO (1920) [FIGURA 1]

Em outros trabalhos, como é o caso de *Volúpia*, destaca-se uma mulher que dança ao sair de um esquife sob um manto, observada de frente por uma figura cadavérica. O conjunto é adornado por enormes candelabros e um vitral ovalado ao fundo, que se parece com um enorme olho aberto. Sobre este impressionante quadro, Alexandre Eulálio destaca:

De 1923 é *Volúpia* (antiga coleção da Baronesa do Paraná). Sobre fundo negro compacto, onde se frange um vitral, enorme amêndoa formada pela franja de um círio, uma adolescente efébrica dança, seminua sobre o esquife aberto. Transida de dor ao pé do caixão vazio, grave figura espectral, quase peça de estatuária, levanta cabeça para não ver. Ao fundo, em segundo plano, dois anjos malignos, cujas duras asas sobem até o teto alabardas ameaçadoras, tapam os ouvidos e baixam as cabeças mitradas num ricto de horror. Por sobre o cadafalso, cobrindo em parte a essa que a bailarina pisa, a forma ampla e alva de um planejamento, contra a qual recorta o tocheiro lavrado. A sensação acabrunhante que se desprende da composição, alusiva a uma Salomé intemporal (que, no entanto usa os cabelos curtos da *garçonne* 1920), dançando sobre o vazio da morte, vai ser dominante na temática mais empenhada de Cornélio até a “Declaração de Insolvência”, de 1928. (Eulálio: 1989, 18).

Vários são os trabalhos desse período que produzem semelhante efeito assustador. Em outra figura, sem título, datada de 1920 um homem musculoso, alado, embora as asas estejam abaixadas, olha para o chão onde se encontra uma espécie de escudo. Uma das mãos tenta alcançar o escudo enquanto a outra apóia-se numa cortina fechada. As mulheres ricamente adornadas com pulseiras, anéis e colares são, em sua maioria, delgadas e portam roupas ricamente trabalhadas nos detalhes. Na face, perdura a exaltação das sombras, as maçãs destacadas, os olhos intensamente cruéis, quase mascarados. Em outra gravura, datada de 1924 caminham lado a lado em cena emoldurada por uma esfera gigante, duas figuras. Uma é nitidamente cadavérica e a outra apesar do corpo magérrimo, ostenta uma cabeça na qual se distingue ainda, a carne pálida. Esta figura segura nas mãos as rédeas que prendem um lobo, cuja face feroz ostenta dentes alvíssimos e pontiagudos. Por trás das duas figuras, insinua-se uma outra, enorme, mas que permanece encapuzada.

Em *Horas melancólicas*, datado de 1924, reaparecem as caveiras, constates referências dos trabalhos dessa primeira metade da década de 20. É preciso destacar

que a utilização deste tipo de simbologia alusiva a ossos ou a seres cadavéricos⁴⁶ está intrinsecamente ligada a um imaginário melancólico. Este tipo de elemento se associa ao tempo decorrido, ao tempo que deixa sua marca sobre os seres, indicando sua ação inexorável sobre os elementos que compõem a cena.

Lado a lado com os desenhos nos quais predominam as inspirações antigas, as legendas estrangeiras, aparecem os trabalhos de inspiração mais moderna como observa, mais uma vez, o crítico Alexandre Eulálio:

Representam cenas de costumes contemporâneos, do *smart set* que se americaniza após a guerra, interiores sofisticados com móveis funcionais, cavalheiros vestidos a rigor, damas fumando *abdullahs* de ponta dourada. Por insistência de conhecidos, chegou mesmo a projetar nessa época anúncios e letreiros-insígnias para lojas elegantes. Nuns e noutros como não podia deixar de ser, a linguagem adotada é de gosto “moderno” dominante, geometrizado conforme a tendência dos modelos que chegam de fora e ferem fundo os religiosos da moda. Mesmo ao ceder a essas encomendas, que realiza com crescente à-vontade, o artista não abdica da própria maneira, sendo possível reconhecer-lhe a ironia debaixo da aparente inocência da execução. (Eulálio: 1989, 16).

⁴⁶ A representação de caveiras é muito comum nos trabalhos desse período, aparecendo em *Piedade*, no qual Eulálio destaca: “a presença macabra da caveira gargalhante e o jogo de superposições de estampa, lavrados (...) as falanges enjoiadas da Morte, correndo ao longo da cabeça do pierrô tombado sobre o manto do tabuleiro”. E ainda, no já citado *Horas melancólicas*: “Diante do arminho luminoso da noite, no ossuário devastado, o príncipe beija um crânio”. Em outro trabalho, intitulado “Dois homens contemplando um crânio”, observa-se: “Dois homens um negro e um branco, debruçam-se sobre a caveira que um deles mantém na mão voltada para cima, a fim de usá-la como recipiente; na beberagem que aí está contida ambos parecem escutar com espanto a própria imagem que se reflete no líquido”. [FIGURA 2] Em todos persiste a inspiração macabra, de alto poder fantasmagórico. EULÁLIO, Alexandre. “Os dois mundos de Cornélio Penna”. In: *Literatura e Artes Plásticas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989, p.19.



DOIS HOMENS CONTEMPLANDO UM CRÂNIO (1924) [FIGURA 2]

Embora curta, a incursão de Penna no universo das artes plásticas produziu obras de inspiração variada. Convivem entre seus desenhos as mais diferentes temáticas que vão do imaginário gótico ao quadro de costumes, passando pela caricatura política e desta, ao retrato dos tipos sertanejos, numa inegável referência itabirana. Figuram em seus trabalhos ainda, os que buscam uma improvável temática indianista. No que se refere ao quadro de costumes, os trabalhos de Penna formam um espectro cada vez mais abrangente. Neles, prevalece a verve demolidora do autor que em alguns registros, aparentemente acadêmicos, deixa transparecer suas

motivações transgressivas, nos mais simples retratos da cena social. Isto se dá através do acréscimo de elementos às cenas que, num primeiro momento, não comprometeriam o conjunto harmônico dos quadros ou das caricaturas. Mas que, se bem analisados, revelam detalhes corrosivos em relação às personalidades que se pretendiam retratar. Como é o caso do homem de *smoking* desenhado por Penna com pés de bode [FIGURA 3]. Cornélio injeta nas suas obras plásticas, elementos muito próprios, destacando-se entre os ilustradores modernos, o que lhe rendeu uma citação no livro *Quando o Brasil era moderno*⁴⁷, coletânea sobre os trabalhos de artes plásticas feitos nessa época. Eulálio destaca ainda que, embora muito comum no período, a representação de quadros ou panoramas brasileiros adquire em Penna certas peculiaridades, inovando através de estranhos elementos, a monotonia das reproduções. Neste sentido, a variação que produz ao se debruçar sobre determinados temas, permitiu que a obra de Penna fosse confundida com a de outros pintores, inclusive internacionais:

Semelhante busca do quadro de costumes, embora convencional, não é, contudo gratuita, no panorama brasileiro da época; além de certa autenticidade psicológica na captação de tipos, os estudos sertanejos do jovem pintor procuravam evitar o pitoresco, enfrentando corajosamente certa monotonia temática e compositiva do conjunto. Ainda que nos cumpra realizar certo esforço historicista para reconhecer isto, já se verifica positiva busca de simplificação em aquarelas desta série como *Deus manda que a Mulher siga o seu Homem* e *À sombra das Árvores de Boneca*. No último a tecedura do paletó do sitiante, (...). A insistência no tema indianista (...) provocou curiosidade no 1º Salão da Primavera inaugurado no Rio naquele ano. Os trabalhos foram acolhidos com benévola curiosidade pelo júri, que passou a tratar da produção de pintor mexicano não se sabia se de passagem ou estabelecido havia pouco no Brasil. (Eulálio: 1989, 17).

⁴⁷ CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno. Artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.



CARICATURA DE HOMEM COM PÉS DE BODE [FIGURA 3]

O traço mutante de Penna acaba por encaminhá-lo a um tipo de trabalho até então ausente em sua carreira: a ilustração de obras literárias, incumbência mantida até a publicação de seu primeiro romance, *Fronteira*, que em sua edição de estréia contava com impressionantes ilustrações de personagens como tia Emiliana, em sua austeridade implacável, Maria Santa deitada em seu leito com as mãos em prece e estilizadas reproduções do casario e das ruas pedregosas de Itabira, onde se passa o romance.

Destaca-se ainda, no conjunto uma variedade de desenhos, ilustrações para livros, periódicos e revistas brasileiras [FIGURA 4] e internacionais, como é o caso da “Anedota do Cabriolé” de Machado de Assis, *A estátua* de Herman Lima, *As duas sombras* do escritor espanhol Pedro de Répide e a capa do livro de Onestaldo de Pennafort, *Espelho d’água*. [FIGURA 5], [FIGURA 6]. Em todas apresenta-se o uso das técnicas características desenvolvidas por Penna com seu traço pontilhado, dúbio, produzindo a atmosfera sombria e desolada.



ILUSTRAÇÃO PARA A REVISTA DE EDUCAÇÃO, S/D [FIGURA 4]



CAPA DO LIVRO DE ONESTALDO DE PENNAFORT: *ESPELHO D'ÁGUA – JOGOS DA NOITE* (1931) [FIGURA 5]



S/ TÍTULO; S/ DATA [FIGURA 6]

A tentativa de qualquer analista de transpor para as palavras a contundência e a dramaticidade dos desenhos de Cornélio pode constituir-se numa tarefa inglória. Se “uma imagem vale por mil palavras”, a experiência de observar seus desenhos completa a legenda de sua obra e, mais do que isso, nos introduz poderosamente na agressividade dos dramas, na atmosfera a que o autor, mais tarde, se dedicou a criar em seus romances.

De algum modo, surge prematuramente em seus trabalhos uma percepção referente a um certo desajuste entre as cenas representadas e a contundência do que se

pretendia exprimir. Neste sentido, Cornélio desmente a noção consolidada pelo senso comum de que uma imagem seria sempre mais poderosa do que as palavras. Indo de encontro a tal condicionamento, resolve desistir da pintura e dedicar-se somente à literatura publicando sua famosa “Declaração de Insolvência” no ano de 1928. Não sem antes, nesse mesmo ano, criar um de seus trabalhos de impacto mais forte, que representa uma luta entre dois anjos. O quadro que recebe inicialmente o título *Combate de Anjos* sendo rebatizado posteriormente com o título *Anjos Combatentes*, impressiona o espectador por sua beleza, por suas cores magníficas e por sua incontestável carga dramática. Foi justamente após a realização deste trabalho que o autor divulgou pela imprensa sua “Declaração de Insolvência”⁴⁸. De fato, o desenho apresenta características contrastantes, como nos informa Alexandre Eulálio: “Atingindo paroxismo insuportável para o mesmo artista, sem, no entanto, provocar no espectador a ânsia de absoluto que nele gostaria de incutir”. (Eulálio: 1989,21). *Anjos Combatentes* pode ser considerado também um dos mais belos trabalhos de Penna, adquirindo a pulsação vibrante do combate da fé, da dúvida a motivar o movimento vacilante:

Neste trabalho, em face do triunfo luminoso do arcanjo que levanta sobre a cabeça a luz radiante, a atenção do autor volta-se para aquele que, desfalecido, desaba e afunda nas trevas exteriores que muram a composição, desesperado pela santidade que se realiza fora dele e perante ele.

Procurando libertar-se “com tristeza”, mas de modo definitivo, de um sofrimento que parece não levar a coisa alguma, Penna assume para si mesmo o abandono da pintura é e a única solução para o dilema. A pintura deixará, portanto, de ser (afirma) o principal meio de expressão do mundo interior dele. Em seu lugar adota a literatura – arte do tempo⁴⁹, não do espaço, arte que afinal constituía o seu outro mundo -, que a partir daí se torna o sangradouro dessa represa que ameaça aluir por excesso de tensão dinâmica.(Eulálio: 1989, 22)

Como se verá, a opção de Cornélio pela literatura, não solucionará seus dilemas quanto à expressão das percepções de visões assombradas já que seus

⁴⁸ Texto no qual Cornélio desiste da carreira de pintor e ilustrador e expõe as motivações que o teriam levado a abandonar a antiga carreira para se dedicar exclusivamente à literatura. Publicado na revista católica *A Ordem*, em junho de 1929.

⁴⁹ Para Penna, é sempre necessária a eleição de uma moldura temporal, ainda que esta decisão não apareça “claramente” em seus trabalhos. Com isso, o autor continua a se associar aos condicionamentos melancólicos.

romances continuariam a tramitar pela esfera do mistério, da angústia, do desconforto e da dúvida intensa, devidamente experimentada na investigação dos temas que lhe parecem familiares.

Suas pinturas e desenhos são apenas uma parte dessa tentativa empreendida pelo autor de perscrutar a vibração fantasmática da vida. Parte desse acervo acha-se alocado na Fundação Casa Rui Barbosa e guarda, certamente, a aura misteriosa que envolveu toda a sua obra. Esses trabalhos se unem aos objetos que pertenceram a ele e a sua família, e mais do que meros índices materiais de sua história pessoal, revelam muito do tipo de trabalho que desenvolveu, de sua relação delicadamente corrosiva com as relíquias de seu espólio, de sua compulsão em re-ordenar sua história de acordo com uma acomodação menos dolorosa. Sua produção plástica, composta de um número razoável de desenhos, caricaturas e pinturas, forma um conjunto temático que pode ser aproximado daquele desenvolvido por um outro artista, o mineiro Farnese de Andrade. Dessa comparação surgem pontos de comunicação direta, seja pelo comum⁵⁰ passado mineiro, seja pela evocação dos símbolos de nostalgia e morbidez, atitude exercida compulsivamente por ambos os artistas.

5.1.

Uma linha imaginária entre Cornélio Penna e Farnese de Andrade

O artista plástico Farnese de Andrade nasceu em 1926 na cidade mineira de Araguari. Em 1945, já residente em Belo Horizonte, matricula-se na Escola do Parque para estudar desenho e gravura, tornando-se aluno de Guignard. Transfere-se para o Rio de Janeiro em 1948. A chegada à cidade é um evento transformador na obra do artista. Parte dessa transformação se deve ao fato de que foi nesta ocasião, com vinte e dois anos, que Farnese viu pela primeira vez o mar. Em entrevista concedida posteriormente, Farnese teria declarado a importância desse evento em sua vida; naquele momento, a simples visão do mar o teria curado definitivamente de uma tuberculose. Essa impressão primeira do mar foi exaustivamente reproduzida em sua

⁵⁰ Embora Cornélio não seja mineiro (somente seu pai nasceu em Itabira) já mencionamos que o autor se utiliza desse recurso criativo como uma espécie de tomada de empréstimo de um passado que não é seu. Em sua obra, esse tipo de empréstimo se constitui como uma de suas principais esferas temáticas.

obra em objetos transparentes, “aquosos” que de algum modo tentaram reproduzir ou conservar este momento.

De acordo com Charles Cosac, estudioso e curador da obra de Farnese, a distância da cidade natal decorrente da vinda para o Rio de Janeiro, fez com que entre outros avanços, o artista pudesse exorcizar o que ele próprio identificava como “o santo egoísmo da família mineira”(Cosac:2005,19). Farnese não se liberta, no entanto, da sua relação conturbada com esse passado interiorano, que será intensamente trabalhado e expresso em suas obras. Com a chegada ao Rio surge também uma nova dimensão em seu trabalho: um sincretismo religioso até então inexplorado. Aparecem imagens como a de Iemanjá evocativas do candomblé, integradas à temática dos santos, onde prevalecem São Jorge, São Cosme e Damião e Nossa Senhora. O desenvolvimento do sincretismo transmutado em produto artístico evoca o despojo de uma religiosidade decadente. A ela associam-se os elementos descartados, os objetos desprovidos do valor utilitário. O material eleito por Farnese encontrava-se justamente nos antiquários, nas feiras e depósitos de demolição que o artista costumava frequentar. Posteriormente, passa a obter os materiais para suas composições também nas praias e até mesmo nas ruas da cidade.

Em 1959, Farnese morava no Largo do Machado e estava matriculado no curso de Gravura do Museu de Arte Moderna (MAM). Devido à proximidade, o autor seguia a pé pelo aterro do Flamengo que nesta época estava sendo construído. Nesse imenso canteiro de obras, era comum encontrar objetos como sapatos, pernas e cabeças de bonecas, gamelas, caixas, entre outras coisas. O artista juntava esse material e o utilizava posteriormente em sua criação. São esses objetos que re-trabalhados, darão origem a suas inusitadas composições. Os descartes encontrados aleatoriamente serão utilizados como matéria comunicativa da ruína, da operação implacável que o tempo realiza nos objetos do cotidiano.

Um olhar sobre sua obra possibilita a constatação de que é dessa matéria rejeitada que o artista busca recriar referências importantes de seu sempre aludido passado mineiro. É através da manipulação dessa objetuália arruinada que ele tenta reconstruir ou conferir alguma densidade à fantasmagoria de um passado austero, interiorano. Estão lá os ex-votos, os oratórios, as peças que fazem referência à

dicotomia religiosa anjo/demônio, as gamelas, os ovos, as fotos antigas de crianças mortas, retratadas em sua doçura corrosiva, os bebês em sua aparência cruel.

A obra de Franese, assim como a de Cornélio, parece querer comunicar o *mal*. No livro *Farnese de Andrade*, publicado pela editora Cosac Naif, o crítico Rodrigo Naves, tenta expressar esse mal, aqui transmutado no que ele vai chamar de *A Grande Tristeza*:

Conheço pouca coisa mais triste que os trabalhos de Farnese de Andrade. Essas cabeças de boneca arrancadas do corpo lembram maldades de infância. As madeiras gastas de seus trabalhos guardam um tempo esponjoso, que se acumula sobre os ombros e nos paralisa os movimentos. As fotografias e imagens presas nos blocos de poliéster falam de um passado que nos inquieta, mas não podemos remover ou processar, já que não mais nos pertence. (Naves: 2002, 21)⁵¹.

A impossibilidade de se apropriar plenamente do passado é comum aos dois artistas mineiros. Desse movimento frustrado, surgirá toda a fantasmagoria que os aproxima uma vez que, embora o passado permaneça como um limite temporal ao qual se retorna na lembrança, esta experiência é sempre pautada pela perda. Seja a perda inerente ao processo memorialístico propriamente dito, seja pela angústia suscitada por esse esforço. Já não há a possibilidade de se encontrar no passado a familiaridade esperada, apenas um enorme incômodo, um incontestável estranhamento. Tal estranhamento, na obra dos dois artistas resulta da transgressão, que é o modo escolhido por ambos para lidar com a herança, com a matéria legada a eles e que não os satisfaz, sem que nada possa ser feito para mudá-la. O que se instaura nestes dois casos é uma maneira própria, diferenciada, de se lidar com o tempo, com as marcas que o tempo imprimiu na subjetividade.

O tempo esponjoso que parece paralisar os movimentos também não deixa de aludir àquela subjetividade melancólica, dominada pela angústia da fugacidade. Tudo é medido e ponderado embora nada possa ser feito para recuperar as relações que se perderam no passado. Farnese assim como Cornélio dedicou-se a procurar no familiar, o lado assustador, onde se instalam a morte, o medo e a violência. Também

⁵¹ NAVES, Rodrigo. “A Grande Tristeza”. In: *Farnese de Andrade*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p.21.

afeito às transgressões e às perversões constrói seus objetos de arte revelando as relações promíscuas que porventura poderiam existir entre os objetos outrora sacralizados por uma ordem que os antecederia. A re-configuração da utilidade dos objetos diz, aqui, muito da desobediência dissimulada à lei que impera nos ambientes mais austeros: a boneca não se destina mais a brincar, o oratório não serve mais para rezar, corrompido por índices pagãos. Tudo é perversão moral e emocional da lei do afeto opressivo que vige nestes ambientes.

A obra de Farnese de Andrade estrutura-se numa iconografia própria, num sistema de signos profundamente autobiográficos que comunicam segredos íntimos, tornando pública a angústia partilhada no domínio familiar. Seus objetos posicionam-se entre os limites escatológicos da existência e parecem, neste percurso, denunciar as dualidades fundamentais do itinerário vital como o nascimento e a morte, a mãe e o pai (expressas inclusive nas obras que se intitulam “mater” e “pater”), o feminino e o masculino. Isto se manifesta também na compulsão por retratar gêmeos, duplos⁵², como a indiciar as duplicidades comportamentais a que estaríamos submetidos ao longo da vida. O artista se aproxima ainda mais das temáticas trabalhadas por Penna, que por seu lado, enfoca esses temas de maneira obsessiva tornando explícita a dupla acepção dos afetos que embora sirvam para nutrir, podem também sufocar ou matar de acordo com a administração sugerida pelo zelo.

Parte da relação obsessiva com objetos emblemáticos, que se traduz em inusitadas montagens, é proveniente de um processo rememorativo movido pela frustração com o ambiente familiar. A frustração o leva quase que automaticamente à compulsão. A obra se transforma numa espécie de produto-fuga de um passado com o qual não é possível a reconciliação:

Escapismo erótico libidinoso razão de sua infinita e insaciável combinação de elementos sacros, pagãos e utilitários, cujo processo só poderia ser interrompido pela própria morte, ou enquanto vivo por uma esporádica venda. Ainda que tal comportamento o levasse à exaustão física e mental foi definitivamente essa sua força motriz. (Cosac: 2005, 23).

⁵² Muitos objetos do autor buscam retratar gêmeos. Consta que durante a infância em Araguari, os irmãos gêmeos do artista, João e Emanuel teriam morrido afogados em um rio, por ocasião de uma enchente que devastou a cidade. O episódio teria marcado profundamente o jovem Farnese.

Durante o processo compulsivo e vibrante que pretende re-organizar os despojos do passado segundo uma lógica própria, criativa, mas nem por isso, livre da amargura e da solidão, Farnese elege alguns aspectos de sua temática, materializados em objetos e técnicas de montagem, que se tornam recorrentes. Entre eles, é impossível não notar a presença insistente de tudo o que se refere ao universo feminino. Caixas-de-jóias, ovos, bebês, retratos de damas antigas. Neste sentido, é importante ressaltar que a feminilidade retratada por Farnese⁵³ guarda traços de uma crueldade delicada, bem próxima do que se observa nos romances e nos trabalhos plásticos de Cornélio Penna. Em ambos os casos, a feminilidade revela sentidos desconhecidos, transgressores, afastando-se de uma caracterização mais banalizada. Para Charles Cosac, é impossível não perceber a importância flagrante que o desenvolvimento das ditas temáticas femininas adquire na obra do artista:

A figura feminina, neste momento, transcende a materna. A presença da mãe não pode ser apagada, sendo, portanto substituída. Na obra de Farnese, há uma nítida obsessão por personagens femininos diametralmente antagônicos, porém todos com a mesma característica: a contundência. De um lado a figura de Medéia às vezes alternada aleatoriamente com a imagem de medusa, a mulher forte e cruel que entre o tudo ou nada certamente escolhe o nada, a mulher que prefere a solidão e o vácuo, como ele próprio fez. De outro, as estrelas lendárias de Hollywood, mais precisamente Greta Garbo e Rita Hayworth, mitos contemporâneos de sua época. O espaço que estas três personagens ocuparam na fantasia do artista e que está refletido em sua obra é significativo. São heroínas mais fortes e poderosas que muitos heróis. A fixação de Farnese por elas não era transferência do “eu” que ele desejaria ser. Tratava-se mais da projeção da figura materna que ele amava, mas provavelmente não admirava. (Cosac: 2005, 25).

A obra de Farnese denuncia sua singularidade, tornando difícil sua contextualização e explicando o fato de ela ter permanecido esquecida ou mesmo desconhecida por muitos. Neste aspecto, mais uma das muitas semelhanças que o associariam a Cornélio Penna. Suas criações, independente do suporte escolhido,

⁵³ Charles Cosac resalta que em muitas trabalhos, Farnese buscou apresentar a relação “belicosa” que desenvolveu, ao longo da vida, com sua mãe: “ Exceto por alguns poucos períodos de separação Farnese viveu com sua mãe até a morte dela. Era o único filho solteiro, e sua relação com ela era turbulenta e bélica. Ele dizia que *os nove meses de gestação eram o hotel mais caro do mundo, e que se pagava por ele o resto da vida*”. FARNESE, Andrade. *Farnese de Andrade*. São Paulo. Cosac & naif, 2002, p.37.

referem-se a objetos longa e lentamente trabalhados pela dor. Os objetos⁵⁴ produzidos concentram uma morbidez constante, evocativa das figuras que já estão ausentes e neste aspecto, os registros de ambos os artistas se avizinham da morte. Mas também aludem a sua reversibilidade, manifesta por uma espécie de vitalidade emanada dos elementos mortuários. Neles, é possível visualizar a crueldade delicada do que transgride⁵⁵. Tais objetos, muitas vezes, ostentam sentidos aparentemente opostos, como é o caso dos que expõem a maldade curiosamente associada à infância, à pureza. Em alguns trabalhos de Farnese, aparece com força a utilização da transparência. São blocos arredondados, de tamanhos variados, de poliéster rígido, cuja transparência revela cabeças de boneca, conchas e uma infinidade de outros elementos. É como se, através de tais instalações, Farnese quisesse expor algo, criando nexos aleatórios ao combinar os elementos. Nessa transparência cruel, Farnese quer, como Cornélio, explicitar delicadamente “o segredinho sujo” do passado. Essa tentativa de tornar o passado explícito subsiste na transparência, como que para revelar o que teria causado tamanha dor, tamanha angústia.

Ambos os artistas conseguem agregar um valor espectral a seus objetos e quadros e, no caso de Cornélio, aos romances, que evocam sempre uma experiência dolorosa, angustiada com o passado e desconfortável com a família. Essa relação nos interessará particularmente a seguir, quando se pretende desenvolver uma reflexão sobre alguns dos objetos herdados pelo autor e preservados na Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁵⁴ Os gosto manifesto por Farnese apresenta afinidade com o de Cornélio, como confirma a observação de Augusto Fredrico Schmidt: “(Cornélio Penna) gostava de objetos raros, caixinhas de música, leques, móveis de outro tempo, retratos antigos, de tudo enfim que lhe minorasse a saudade do Brasil desaparecido, saudade que nele era constante e se misturava com a saudade de si mesmo, de um ser totalmente igual a ele que existira em outro meio”. SCHMIDT, Augusto Frederico. *As florestas, páginas de memórias*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p.204.

⁵⁵ Em uma das composições de Farnese encontra-se uma finíssima caixa de biscoito ricamente adornada que, aberta, ostenta uma barata. Neste e em muitos outros trabalhos, sobressai o gosto pela reversibilidade, a competência manifesta para surpreender o espectador da obra.

5.2.

O mal de arquivo: o *mal* no arquivo

Neste capítulo pretende-se ressaltar as relações entre o conjunto de temáticas desenvolvidas na obra de Penna e os objetos de seu espólio, atualmente guardado como arquivo pessoal do autor na Fundação Casa de Rui Barbosa⁵⁶. Se há de fato, uma relação intrínseca entre estes objetos e as temáticas desenvolvidas nos romances do autor, essa relação se baseia numa espécie de sistema de “ausências”. Em tal sistema, subsistiria sem reservas a presença poderosa do *mal*, apesar da aparente inocência adquirida por tais objetos, agora, dispostos aleatoriamente e em local distante de sua origem.

A relação quase palpável que se estabelece entre estas instâncias – a da materialidade duradoura e da representação pela escrita - pode ser mais esclarecedora sobre a obra corneliana do que se poderia supor. Se num primeiro momento, tais objetos nos parecem já, desprovidos de sua ação maléfica, mediante uma análise mais acurada, é possível reconhecê-los como elementos que suscitariam a angústia e que, justamente por essa razão, apareceriam representados em sua obra, como é o caso da caixa de música⁵⁷ suíça citada em seu último romance, bem como do item mais famoso de seu acervo pessoal, o quadro da menina morta. De fato, o quadro guarda aspectos assustadores, pois se propõe a retratar a criança em seu leito de morte. Mas

⁵⁶ Parte dos pertences de Penna foi doada por sua viúva Maria Odília Penna, após sua morte.

⁵⁷ A obsessão de Cornélio pelas caixas de música não aparece só em suas conversas com os amigos. Há referência sobre esses itens em *Nico Horta e Repouso*: “Pusera a tocar a caixinha de música de madeira escura, colocada sobre um aparador: As notas pequeninas, dançantes e monocórdias, a princípio muito baixinhas, mas depois nítidas, centralizaram e deram vida intensa àquelas horas de lassidão e de atordoamento”. PENNA, Cornélio. *Repouso*. Rio de Janeiro: Ed. A noite, 1951, p.167. E elas teriam sido citadas duas vezes em *A menina morta*. A primeira citação está na página 265: “Libânia, que já terminara os cuidados, sentara-se de novo no pavimento bem junto da cabeceira e tirara da mesinha a caixa de música sempre ali guardada, pronta para ser tocada. Era assim que ela fazia readormecer a outra menina... Entretanto sentiu a mão da Sinhazinha a segurar-lhe com força o pulso e o seu bafo queimou-lhe o pescoço, ardente e febril.” A segunda alusão está na página 319: “Libânia, depois de preparar a sua ama para o sono da noite, ajoelhou-se junto à sua cabeceira, livre de Joviana e de todos os empecilhos que não a deixavam aproximar-se dela durante o dia inteiro e em vez de cantar fez funcionar a caixa de música suíça que tocava também o Hino Imperial”. In: PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro, Ed. Artium, 2001. Um dos itens doados pela viúva de Penna, por ocasião de sua morte é uma enorme caixa de música de madeira antiga, que impressiona pela imponência e também pelo fato de ainda funcionar perfeitamente.

porque seria assim tão aterradora, uma simples, porém elegantíssima, caixa de música?

A presença desses objetos que acabam por se converter em índices materiais da dor aparecem ao espectador/leitor da obra de Penna, como um ponto de reconhecimento, que permitiria, a princípio, a adequação entre o que possivelmente teria ocorrido e as múltiplas e entrecruzadas versões que compõem suas histórias. E principalmente porque ao vê-los, é possível refazer o percurso doloroso da memória, e restabelecer, até certo ponto, a envergadura maléfica apresentada por tal objeto. Sua obra apresenta-se como resultado e, ao mesmo tempo, como produtora de diferentes ordens de relações, onde cada objeto transformado em signo de ausência, seja no texto, seja na coleção, integra um longo sistema cultural. Nele, convivem e igualmente se contrapõem, as sensações do corpo só nomeáveis posterior e parcialmente, numa sucessão de imagens alegóricas. Imagens essas que, por sua vez, remetem à experiência traumática que as originou.

Ao perfazer este circuito, a obra de Penna só pode se apresentar de maneira interdependente, principalmente no que se refere à multiplicidade de suportes apresentados: desenhos são compatíveis com trechos de romances que por sua vez, acrescentam dados cruciais a objetos antigos, que agora parecem desprovidos de significação. É esse sistema que torna sua obra particularmente espectral. Seu arquivo e, nesse sentido, a própria organização aleatória a que estão submetidos os objetos, diz muito sobre a decadência e sobre o trabalho do tempo configurando-se como uma espécie de depositário das lembranças traumáticas. Os objetos que fazem parte deste arquivo parecem evocar uma conversa com os mortos, um movimento que está no início daquele longo acerto de contas com o passado que seu relato escrito iria reelaborar. Isto se estabelece pela própria estrutura do arquivo como nos alerta Jacques Derrida, em seu texto *Mal de arquivo*: “Sem dúvida, mas principalmente, porque a estrutura do arquivo é *espectral*. Ela o é *a priori*: nem presente, nem ausente “em carne e osso”, nem visível, nem invisível, traço remetendo sempre a um outro cujo olhar não saberia ser cruzado”.(Derrida: 2001,110). No caso de Penna, tal espectralidade se apresenta como elemento fundamental, responsável pelo itinerário memorialístico coincidente com a própria caracterização que sua obra vai aos poucos

adquirindo e reforçado, pelo tom de segredo inviolável com o qual as tramas são transmitidas ao leitor.

Na medida em que se penetra em seus assombrados domínios e a cada novo objeto ou suporte observado, Cornélio se posiciona, cada vez mais, como alguém que sofre do *mal de arquivo*. A descrição de uma sintomatologia deste *mal* não suscitaria apenas as prescrições que o associariam a uma doença (mas também não a nega completamente) mas antes, refere-se ao cultivo de uma relação assombrada com os objetos e também com os textos importantes ou sagrados. Ela também define tal relação como uma “paixão” motivadora de uma ação ou produção estética, equivalente à *falsificação* artificiosa voltada para inventividade.

Se por um lado, Cornélio parece perfazer este percurso, por outro, ele perverteria o que Derrida define como a missão do arconte⁵⁸, incumbência fundamental, no que se refere à manutenção do arquivo. A tarefa do arconte, em sua competência ancestral, prescreve a confiança ilimitada na tarefa de guardar⁵⁹. A missão conferida ao arconte sugere não só sua incontestável respeitabilidade perante aos demais, mas também uma espécie de habilidade manifesta, direcionada a este fim. Como a desempenhar a função de um arconte moderno, um pouco decadente diante da missão “nobre” que lhe é conferida, Cornélio manifestaria o *mal* já com outra finalidade, pois parece preferir conjurar os fantasmas, já segundo uma nova acepção. Sua tarefa não pode prescindir da tentativa de encontrar uma correspondência, quase que intrínseca, entre os objetos herdados e a possibilidade de transvalorização do *mal* em artifício. Incorporando ao processo, o produto de uma apreciação criativa, o que comprometeria a função do arconte em sua competência tradicional, tal qual como a retomada por Derrida. O estatuto criativo conferido à sua obra apresenta uma

⁵⁸ Derrida estabelece a relação entre a palavra grega *arkhê*, tal qual era definida em grego e a palavra *arquivo*, como a conhecemos hoje. Segundo ele: “*Arkê*, lembremos, designa ao mesmo tempo *começo* e *comando*. Este nome coordena dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico -, mas também o princípio, a lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico”. DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo, uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p.11.

⁵⁹ Ao preservar “conscientemente” as múltiplas versões sobre o que possivelmente possa ter ocorrido, Cornélio já se afasta da competência institucional atribuída ao arconte. Para ele, parece valer mais a imposição e a preservação do artifício. Daí a indistinção quanto à veracidade das fontes. Neste sentido, ele não pode compactuar com a gravidade da tarefa institucional e respeitável do arconte.

transformação que sua interferência pessoal não excluiria mas ao contrário, suscitaria com maior intensidade:

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com mal de arquivo (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “*en mal de*”, estar com mal de arquivo pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com o mal de arquivo. (Derrida: 2001, 118).

O risco da tarefa do arquivista é ceder a algum tipo de compulsão – como acontece com Cornélio e principalmente com Farnese - que não pode ser refreada, quando o que se pretende é chegar sem reservas ao episódio que “dá a origem”, mesmo conhecendo ou reconhecendo a impossibilidade desse desejo. No percurso da dor, não importa tanto a grau de angústia suscitado, o que normalmente se esconderia através do mecanismo do “recalque”. Sobrepõe-se a este esforço a tentativa memorialística que vence os percalços do sofrimento e sucumbe à ficção⁶⁰ como motivo último da manutenção da beleza que é o que sempre persistirá. Este esforço mobiliza os componentes espectrais, conjurando-os de acordo com a experiência pessoal que agora se configura de maneira aterradora, sob a forma de artifício, que não deixaria de comunicar a perturbação. Em *Espectros de Marx*, Derrida teria destacado a abrangência do verbo *conjurar* que significa, ao mesmo tempo, jurar/apelar ou repelir. A *conjuração* exprime o apelo que faz vir pela voz, o que não estaria necessariamente presente no chamado. Daí a dimensão mágica do conjuro que, em sua origem, ligar-se-ia aos exorcismos mágicos e pretenderia expulsar o espírito maléfico que teria sido chamado ou convocado:

⁶⁰ O trabalho arquivístico é nesta medida, um esforço ficcional, não somente pela impossibilidade de se chegar à origem, mas principalmente porque a manipulação de todo o conteúdo assombrado se faz mediante a intervenção particular, criativa em última análise, do arconte.

Uma conjuração é primeiramente uma aliança, sem dúvida, às vezes uma aliança política, tanto ou quanto secreta, senão tácita, um complô ou uma conspiração. (...) conjurar quer dizer *também* exorcizar: tentar simultaneamente destruir e denegar uma força maligna, endemoniada, endiabrada, o mais das vezes um espírito malfeitor, um espectro, uma espécie de fantasma que retorna ou ainda corre o risco de retornar *post mortem*. O exorcismo conjura o mal, segundo vias igualmente irracionais e segundo práticas mágicas, misteriosas, até mesmo mistificantes. Sem excluir, muito pelo contrário, o procedimento analítico e o raciocínio argumentativo, o exorcismo consiste em repetir, sob o modo da encantação, que o morto está de fato morto. Procede-se pelo meio de fórmulas, e, às vezes, as fórmulas teóricas desempenham o papel com tal eficácia que engana quanto à sua natureza mágica, seu dogmatismo autoritário, o oculto poder que repartem com isso que elas pretendem combater. Mas o exorcismo eficaz não finge constatar a morte a não ser para matar. Como o faria o médico legista, ele declara a morte, mas é, aqui, para dá-la. Conhece-se bem esta tática. A forma constativa tende a tranquilizar. A constatação é eficaz. Quer e deve ser *com efeito*. Trata-se efetivamente de um *performativo*. (Derrida: 1994,70).

Se a potência da convocação do *mal*, através da conjuração, pressupõe a princípio, uma relação indeterminável com o que já estaria morto, ou mesmo com o que teria permanecido no passado, como lembrança - pois não se sabe, ao chamar, quais forças virão em resposta a este apelo – num segundo momento, tal atividade denota um certo domínio (de quem invoca) sobre a matéria invocada. Quem pratica o exorcismo, pretende *chamar o morto, para matar*⁶¹. O chamado até então indiscriminável, abre para uma outra possibilidade ressaltando a prevalência do componente performativo, artificioso. O encontro com os elementos a serem *conjuráveis* revelaria-se, assim, até certo ponto, contingencial.

Mas no caso Cornélio, verifica-se também uma indistinção quanto aos meios dessa apropriação, que envereda por caminhos relativos a uma especulação performática, artificiosa. Em algum ponto, o circuito que pretende resgatar o espectro parece se romper e o que era para permanecer espectral, encarna-se. Neste sentido, sua obra confirmaria a principal característica atribuída ao exorcismo que é uma perda do controle, em relação ao elemento invocado. Talvez por isso, o contato com ela aponte efeitos particularmente assustadores, como se pode constatar a partir da observação:

⁶¹ Chamar não necessariamente um *morto*, mas evocar qualquer matéria morta, algo que se deseja exorcizar.

O gênio de Cornélio Penna é um gênio macabro. Não é, porém, o tom romântico, o tom de seu soturno apocalipse. Os truques dramáticos que gelaram de terror as damas de anquinha e os senhores de presilha fariam apenas hoje sorrir o vertiginoso homem moderno. O caráter da musa pálida era a fraqueza clorótica, a anemiada hebetude das virgens velhas. Musa do tempo que se assustava com Satã surgindo ao som de bombos... Hoje pobre Satã, manso e domado, só serve para anunciar aperitivos... A arte de Cornélio Penna não vêm, pois, da epiderme lírica dos sentimentos; vem dos tecidos tenebrosos que formam o subconsciente mais íntimo dela, onde lavra o fogo subterrâneo das angústias. Seus fantasmas não vieram à meia-noite das estradas ermas dos cemitérios, dos conventos... São mais horríveis porque não vieram: *estão!*⁶² Estão perpetuamente presentes no espírito que eles fitam com olhos devorantes. Eles são a encarnação de todos os pavores e incertezas que povoam a consciência do homem. (Penna: 1958, 1318).⁶³

A paradoxal presentificação do espectro, que deixa de *pairar* para, de fato, *estar*, já revelaria outra forma de apreensão artificiosa. Se a recuperação do espectro via conjuração acarreta sempre uma relação contingencial e portanto, aparentemente desconhecida, já que inaugura novas maneiras de se lidar com a morte, a tarefa do arquivista denotaria, por sua vez, ao manipular o espólio, uma espécie de impossibilidade inerente. Tal impossibilidade se justifica não só porque a recuperação memorialística da experiência original nunca se realiza, mas também porque ela suscita um tipo de violência única, intransferível, que só poderá ser comunicada via intermediação fictícia. Caberá ao arquivista, tanto a competência da manutenção, quanto, nesses casos específicos, a transformação de suas visões do assombro⁶⁴ em um produto estético. Sua atividade recupera o passado como impressão fugidia e espectral transmutando-o também em seus elementos perturbadores:

⁶² Grifo nosso.

⁶³ ARAÚJO, Murilo. “O gênio macabro de Cornélio Penna”. In: PENNA, Cornélio. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p.1318.

⁶⁴ O filósofo francês Gilles Deleuze acredita que os artistas expostos ao “assombro” são mais aptos a perscrutar os estímulos vitais transmitindo-os, assim, para a realização artística. Segundo ele, certos autores são capazes de se embeber nesse tecido vital de tal forma que tudo o que ouvem ou que observam se contamina de uma matéria vibrante. Em seu texto *A literatura e a vida*, ele esclarece: “A literatura aparece, então, como um empreendimento da saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambigüidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe, contudo, devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados. Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles?” DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”. In.: *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed.34,1997, p.14.

A perturbação do que aqui é perturbador é sem dúvida aquilo que perturba e turva a visão, o que impede o ver e o saber, mas também a perturbação dos assuntos perturbantes e perturbadores, a perturbação dos segredos, dos complôs, das clandestinidades, das conjurações meio privadas, meio públicas, sempre no limite instável entre o público e o privado, entre a família, a sociedade e o Estado, entre a família e uma intimidade ainda mais privada que a família, entre si e si. (Derrida: 2001, 117).

O trabalho do arquivista circunscreve-se nessa zona intermediária, “fronteiriça”, entre a presença encarnada e o que já é espectro, no limiar entre o público e o privado, limite agora transposto mediante a exposição ficcionalizada dos segredos familiares. O arquivo se estabelece segundo a inflexão do que era para ser mantido em segredo e aflora porque rompe a fronteira do doméstico passando ao desconhecido e, principalmente porque seu conteúdo, ao romper tal barreira, transporta uma violência que se mantém velada por um longo período de tempo. Neste sentido, valerá a segunda tese derridiana relacionada ao arquivo que prediz que:

Por outro lado, o arquivo é possibilitado pela pulsão de morte, de agressão e de destruição, isto é, também pela finitude e pela expropriação originárias. Mas além da finitude como limite, há, dizíamos antes, este movimento propriamente *in-finito* de destruição radical sem o qual não surgiria nenhum desejo nem mal de arquivo. Todos os textos da família (...) explicam, de fato, por que há arquivamento e produz aquilo mesmo que ela reduziu, às vezes, as cinzas e além. (Derrida: 2001, 122).

A tese derridiana parte da possibilidade criativa que se estabelece a partir da ruína, da herança, do espólio, em última instância. “As cinzas e além” pressupõem um movimento criativo, particularmente reflexivo, melancólico, que não pode prescindir dessa relação, ao mesmo tempo amargurada e libertadora com o passado. Quem padece do “mal de arquivo” estará sempre sujeito à impressão dos objetos e das imagens do passado, sujeito também a uma inclinação melancólica perante os fatos. Tal inclinação é o que faz o “doente” do mal de arquivo estar suscetível a um tempo⁶⁵ que não é o seu, mas que pertence a quem vive, ou a quem viveu, no passado.

⁶⁵ No entanto, este é um tempo incorporado à vida, já que o trabalho com os itens do arquivo se dá em relação ao futuro.

5.3. Do romance de antiquário ao arquivo assombrado: o desenvolvimento da persona ficcional

Cornélio Penna tem uma força notável na criação do sombrio, do tenebroso, do angustioso. As suas evocações de ambientes antiquados, de pessoas estranhas ou anormais, de cidades mortas onde as famílias degeneram lentamente e a loucura está sempre à “espreita de novas vítimas”, tudo isso é admirável e perfeitamente conseguido. Alma de colecionador, vivendo no convívio dos objetos velhos, Cornélio Penna sabe traduzir, como ninguém entre nós, o sabor da beleza misturado ao do segredo, de degeneração e mistério, que torna uma arca antiga, uma caixinha de músicas, um leque, tão evocativos, repletos de sobrevivência humana assombrada.

Mário de Andrade⁶⁶.

O mal-estar suscitado pela obra de Penna imprimiu sua marca nos leitores que lhe foram contemporâneos. Sua necessidade de trazer o passado para perto provocava uma espécie de “rejeição elogiosa” de seu trabalho, como podemos constatar em algumas críticas de seus romances feitas pelos expoentes do Movimento Modernista. São estas críticas que nos servem de base agora, para recuperar o desconforto suscitado por sua obra, bem como os trâmites que condicionaram a recepção desta. Através delas, é ainda possível identificar os parâmetros bem estabelecidos da vanguarda artística e entender como seus pressupostos mantinham devidamente afastados os que não eram partidários de suas posições. A rejeição a Penna não se pautava somente na incontestável competência que ele parecia demonstrar em retirar dos objetos esta espécie de “evocação assombrada do passado”, ou a possibilidade impensada de se conversar com os mortos. Ao mesmo tempo, a relação que o autor parece alimentar doentamente com este passado fez com que ele adquirisse uma postura quase fictícia como se os recursos teatrais, intensamente empregados em seus romances, fossem também extensivos à sua pessoa. Ao recuperar os cenários e personagens da sua infância, o autor quer consolidar entre os

⁶⁶ ANDRADE, Mário. “Romances de um Antiquário”. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 1940. In: PENNA, Cornélio. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p.171.

leitores, a personagem que inventou para si, uma espécie de *dândi* cruel, irônico e melancólico, que o acompanhou até o fim.

A análise da trajetória corneliana seja no contexto pessoal ou no que o associa à criação da personagem pública, “o escritor Cornélio Penna”, não pode deixar de lado a construção do lugar isolado que ele teria escolhido voluntariamente para si, ou do lugar destacado que lhe foi relegado por razões diversas. Como vimos, a obra do autor encena uma relação com o *mal* que pode ser apreendida de inúmeras maneiras. Para mapear a incursão do autor por seu passado assombrado, é necessário verificar também que a aludida e incontestável relação que o autor parece querer manter com ele se expandiria também para a elaboração de uma certa *psiqué du role*, assumida amplamente por ele.

Em primeiro lugar, é preciso identificar que tal relação só pode ser refeita por um caminho melancólico que embora não tenha permitido o tão sonhado acerto de contas com o passado, estabelece uma obra de raro vigor espectral, incomum no contexto de nossas letras. Se o escritor Mário de Andrade exorta os leitores de Penna a buscarem a vivacidade dos objetos que teriam sido decisivos na criação de suas atmosferas, proponho a recuperação de alguns episódios, de fato biográficos, que podem ser significativos na construção de certos aspectos úteis na composição do personagem Cornélio Penna bem como na colocação de certos elementos no cenário adequado às suas tramas perversas.

5.3.1.

O primeiro episódio: a princesa da Casa de Hoenstauffen

O primeiro episódio que chama a atenção para o clima que desejo recuperar, ocorre ainda na infância do autor. Recorramos, então, às suas próprias palavras: “Foi em Campinas que escrevi o meu primeiro romance cuja heroína era uma princesa da Casa de Hoenstauffen, e habitava um castelo situado em um dos píncaros de uma altíssima montanha. Esse romance foi abandonado porque descobri que era pintor, com onze anos”. (Penna:1958,LVII).

Neste breve relato referente a uma vontade manifesta na mais tenra idade, Cornélio expõe algumas tendências que de algum modo se consolidariam mais tarde.

A predileção pelo universo feminino aparece aqui já ligada a um imaginário de contos de fadas, posteriormente associado aos dramas vivenciados pelas austeras senhoras que ele teria conhecido ou ouvido falar, todas, invariavelmente submetidas aos rígidos códigos sociais do século XIX. Já vimos como esse imaginário teria surgido nas tramas de Penna, ligado a um universo ideal, ao qual se recorre para fugir das atmosferas opressoras vigentes na sociedade provinciana brasileira. Como já abordamos no primeiro capítulo deste trabalho⁶⁷, a recorrência a este tipo de substrato concentra o enfoque numa espécie de *fuga fabulatória* geralmente empreendida pelas mulheres. Esta será sempre uma busca reiterada por escravas ou senhoras, um recurso que as leva para longe, ainda que momentaneamente, da opressão vigente nas casas patriarcais nas quais habitam. Nos romances de Penna, esta predominância do substrato oral denota também o interesse, sempre reafirmado, pelas histórias que ele ouvia quando menino, de escravas e parentas, sobre um passado que, como vimos, toma de empréstimo à geração de seus pais.

Aqui manifesta-se precocemente também, a oscilação que marcaria sua carreira, com relação à indecisão entre o registro escrito e o visual. A dúvida reaparece sempre a indicar os movimentos e as posturas a serem assumidos por Cornélio. Se a oscilação esteve sempre presente em sua vida, inclusive com relação à religiosidade, pode-se atestar também uma profunda desconfiança do autor, um cuidado extremo no que se refere à escolha criteriosa a que submetia suas amizades. Dedicava-se apenas aos poucos - embora bons –amigos de sua predileção.

5.3.2.

O segundo episódio ou as visitas guiadas ao quadro da “noiva”

A análise de algumas cartas permite uma constatação: Cornélio foi homem de poucos amigos, não lhe agradava o hábito de visitas vazias e cordiais mantidas por alguns dos homens de seu tempo, e o autor, sempre que podia, afirmava-se contrário a esta prática. Aos eleitos⁶⁸, aos de sua inteira confiança, entretanto, dedicou horas de

⁶⁷ Item 20, do primeiro capítulo.(páginas 91-95).

⁶⁸ Além dos mineiros Lúcio Cardoso e Murilo Mendes, o autor guardava boas recordações do contato com Raquel de Queirós, Otávio de Faria, Adonias Filho, Augusto Frederico Schmidt e Alceu Amoroso Lima, embora, com este último, as relações de amizade torna-se-iam em alguns momentos,

boa conversa, variada e erudita, como consta no depoimento de um de seus mais caros amigos:

Cornélio Penna, não obstante o seu conhecimento da realidade, a justeza aguda de sua visão, sua segura penetração psicológica, nunca deixou de ser um exilado. Na verdade, era um exilado que procurava consolar-se, cercado-se de tudo o que lhe lembrava o passado, passado incessantemente revivido. Fui um de seus amigos mais próximos, durante certo período; amigo o não direi de todo o dia, mas de quase todas as noites (...), jamais tive a impressão de que ele fosse um contemporâneo, um homem da minha época, um homem como os outros. Suas conversas, quando saíam de um plano imediatamente próximo, do cotidiano e da apreciação, não raro irônica, dos seres com quem lidava, sempre se voltavam aos reinos perdidos do passado, para parentes remotos, avós e tios, para dramas já esquecidos e de que ele era conhecedor e testemunha. O passado, para Cornélio Penna, o passado brasileiro, de fazendeiros e de gente de bem, titulares e escravos, nada tinha de parecido com o passado dos bisbilhoteiros da história, dos colecionadores, dos nostálgicos do que não viram sequer.

O que possuía Cornélio Penna era uma personalidade de quem renasceu, de quem não está no seu elemento. Procuo retornar e rodar em torno dessa impressão de que ele foi um exilado e não encontro como explicar o fenômeno. Quero dizer que ele sabia das coisas do passado, não porque lhe tivessem transmitido informações, nem porque tivesse lido e compulsado documentos, mas por uma experiência substancial que só a vida proporciona. Assentava-se Cornélio Penna numa velha cadeira de balanço muito mais naturalmente do que numa poltrona moderna. Uma caixa de música era em suas mãos alguma coisa a mais que simples curiosidade. Quantas vezes me anunciava ter encontrado, entre guardados de sua família ou em casas de antiguidades, velhas melodias prisioneiras nessas caixas de madeira. (Schmidt: 1997, 206).

De acordo como o depoimento de Augusto Frederico Schmidt, é possível confirmar algumas das características já atribuídas ao autor. O amor doentio pelo passado revelado na verdadeira obsessão por este tempo, o auto-exílio voluntário nas histórias velhas recontadas e intensamente revividas, uma espécie de melhor acomodação⁶⁹ entre as coisas antigas em detrimento das coisas modernas. O

um pouco tensas. Um dos dados que comprova esta informação é o episódio do pedido feito por Alceu para que Cornélio lhe desse um depoimento sobre a fé cristã na revista *A Ordem*. O pedido foi gentilmente declinado, com a carta onde Cornélio expõe as incertezas sobre sua adesão irrestrita ao catolicismo, razão pela qual não poderia escrever um testemunho.

⁶⁹ No mesmo texto, Schmidt comenta, com espanto, que ao apresentar Cornélio à sua avó, o autor teria se transformado numa espécie de confidente da senhora, desenvolvendo com esta uma amizade estreita, que substituiu, temporariamente, o contato entre ele e Schmidt: “Substituiu-me no quadro de sua intimidade por minha avó. Quando eu abri os olhos, verifiquei que Cornélio Penna era um dos poucos esteios afetivos enraizados no coração de minha avó. Não sei como isso aconteceu, mas a verdade é que os dois se falavam ao telefone e se davam notícias de saúde. Mais de uma vez encontrei Dona Chiquinha Azevedo feliz e alvoroçada, porque recebera ou ia receber a visita de Cornélio Penna. Levava-o a tornar-se amigo de minha avó, talvez a lembrança, a imagem, a saudade de sua mãe morta,

depoimento de Schmidt elaborado por ocasião da morte de Cornélio, é um exercício de memória, uma atividade na qual o amigo tenta recompor a figura de Cornélio, num lugar que este sempre cultivou: o passado. Ao empreendê-lo, já se submete ao estatuto corrosivo do tempo, numa espécie de citação dos procedimentos que Penna sempre utilizava. A evocação à memória do amigo adquire a tonalidade mortuária, de sua manifesta preferência. É de algum modo essa memória dos elementos mortuários, que permanece viva, na lembrança de Schmidt:

Um dia - já não sei mais em que ano - o romancista me levou a sua casa da Praia de Botafogo e apresentou-me o quadro da *Menina Morta*, que ele acabava de receber de alguém de sua família, presente ou herança, não sei. Uma criaturinha de quatro ou cinco anos, deitada numa espécie de sofá, vestida de branco, coroada com pequenas rosas silvestres, dormia o sono da eternidade, reencontrada na inocência.

- Quem é? - perguntei a Cornélio Penna.

- É minha noiva - respondeu-me ele.

Era realmente sua noiva e sua musa. Daquela imagem tocante de simplicidade, daquela “menina morta” nasceria o seu romance estranho (que Penna me perdoe o adjetivo), o seu romance que, uma vez lido, ninguém o esquecerá, o seu livro que não tem semelhança com nenhum outro pelo fausto e roupagem do estilo, pelo processo vagaroso e firme de pôr de pé alguns seres, de transformar fantasmas em criaturas, de ressucitar alguma coisa que estaria para sempre esquecida, se o gênio do escritor não tivesse reanimado todo um mundo de desespero, resignadamente aceito.

Não tenho dúvida de que *A Menina Morta* vai começar a ser lido e ocupará em breve o seu justo lugar em nossa literatura. (Schmidt: 1997, 211)

A resposta de Penna a Schmidt é mais um dado, dos muitos que se associam nesta tentativa de lhe construir um retrato. Ela não deixa de aludir à importância que o quadro da menina teve em sua trajetória criativa mas, mais do que isso, demonstra que a impressão fantasmagórica por ele causada chegava, de fato, a afetar profundamente o autor, ao ponto de ele converter a figura retratada do quadro em sua noiva. Esse tipo de conversão seria um dado comum, bastante observável nas declarações do escritor. Seu segundo romance, *Nico Horta*, teria sido dedicado à sua “melhor amiga”: Itabira do Mato Dentro. Ao converter tais objetos, pervertendo-os de sua função habitual e inserindo-os em uma ordenação específica (menina-morta-noiva/cidade-do pai-melhor amiga) Cornélio revela uma maneira própria, muito

que também se chamava Dona Chiquinha?” SCHMIDT, Augusto Frederico. *As florestas, páginas de memórias*. Topbooks. Rio de Janeiro, 1997, p.205.

particular de estabelecer uma aproximação com passado, que só pode ser lido, quando convertido em algum objeto. O que já denotaria um modo de apropriação, uma tentativa de captação apaziguadora.

Schmidt, assim como Lúcio Cardoso e Murilo Mendes, eram as companhias mais freqüentes, os convidados a transpor os obstáculos de sua personalidade aparentemente distante e penetrar nos bem guardados espaços cultivados por Penna. Seu estreito círculo de amizades baseava-se na admiração recíproca que unia os escritores e os aglutinava devido a causas comuns⁷⁰, dentre elas, o catolicismo, embora já tenhamos abordado os trâmites muito próprios nos quais se baseava a adesão religiosa de Cornélio. O que se pode observar lendo as cartas e textos deixados por seus amigos, é que, muitas vezes, eles próprios constatavam as idiossincrasias de sua personalidade e não raro, manifestavam suas constatações ao próprio autor. Embora se animassem com a incipiente notoriedade conquistada por Cornélio, não deixavam de re-afirmar a impressão diferente causada por seus trabalhos:

A obra de ilustrador, de desenhista, de pintor, de Cornélio Penna, ganhava seus entendedores e sua notoriedade. Artista estranho, diziam dele. E isto o exasperava, o trazia de cara fechada. “Estranho, por que?” perguntava. “Sim, porque você é mesmo estranho – respondia-lhe eu. – Basta olhar os fantasmas, as figuras longas, quase apenas de ossos apontando, e os pássaros⁷¹ que você faz, e o roxo que escorre de você e que é visto mesmo em seus desenhos branco e preto; por tudo isso é que chamam você de estranho”. (Schmidt: 1997, 208).

Se por um lado, a vinculação de Cornélio à estranheza parece, num primeiro momento, exasperá-lo⁷², à medida que estreitamos o contato com os registros sobre sua trajetória artística verificamos que, sobretudo na velhice, ele parece se aproveitar

⁷⁰ Em outro ponto do texto, Schmidt afirma: “Nunca deixei de lhe querer bem. Nunca deixei de admirá-lo e de esperar que dele saísse alguma coisa de belo e de forte, que o explicasse, que justificasse toda a sua vida, todo o seu recolhimento, toda a sua ausência do mundo dos vivos.” Idem, p.210.

⁷¹ É interessante observar que a obsessão pelos pássaros, manifesta nos romances de Penna, já aparece em seus desenhos e é aqui apontada por seu amigo.

⁷² No mesmo texto, encontramos a recusa de Cornélio às “constatações” do amigo: “Cornélio Penna trazia alguma coisa, uma experiência, uma paisagem, um tempo morto para ressucitar, uma história, um mistério, o mistério de seu exílio, de pertencer a um tempo que não era o seu, e procurava a sua expressão nesse dias de mocidade que estou invocando. *Se repetir a alguém que sou um torturado, não falo mais com você. Você acaba me expondo ao ridículo, disse-me ele certa vez, irritado porque me ouvira falar que a sua arte era a de um torturado*”. Idem, p.208.

das observações sobre sua personalidade para reforçar os aspectos que o associassem a uma postura cada vez mais distanciada dos elementos modernos tão em voga em seu tempo. Se a personalidade “estranha” de Cornélio podia ser observada e “transmitida” por seus impressionantes trabalhos plásticos e romances e festejada com entusiasmo pelos seus mais íntimos amigos, nem todos partilhavam da mesma opinião em se tratando da sua obra.

Para muitos intelectuais da época, esta causava um incontestável estranhamento, uma espécie de rejeição silenciosa que, por sua vez, se ligava indiscutivelmente ao lugar deslocado que Cornélio ocupou dentro do panorama modernista, que domina boa parte do momento em que suas obras estavam sendo produzidas. Com relação a esta rejeição, recorre-se à abordagem do terceiro episódio.

5.3.3.

O terceiro episódio: o prefácio de *Fronteira*: dissabores à moda mineira

O terceiro e último episódio a ser recuperado trata especificamente, de um pedido de Penna ao poeta Carlos Drummond de Andrade, no início dos anos trinta: prefaciar seu primeiro romance, *Fronteira*. Tendo o autor finalizado o livro e com o tempo de colocá-lo no “prelo” já correndo, Penna começa uma verdadeira busca desenfreada pelo poeta que desaparece momentaneamente, dos lugares que costumava freqüentar. Diante do tempo esgotado, Penna escreve uma carta a Drummond, na qual expõe toda a sua decepção para com o “conterrâneo”, expondo os motivos que o deixam perplexo diante de sua atitude:

Meu caro Carlos Drummond de Andrade,

Eu já sabia que a publicação do tal livro só me traria contrariedades, mas não contava com esta, que é absolutamente imprevista. Tenho tocado o telefone para o Luiz Camillo e para você de todas as formas, e nada de conseguir obtê-los no aparelho. Fico com a impressão triste de uma barreira, de uma impossibilidade miserável de me aproximar de você e dele, e positivamente me sinto muito infeliz. Hoje essa sensação de impossibilidade se tornou bem real, porque depois de várias telefonadas (telephonadas –sic) nervosas e gritadeiras do Cruls e recados urgentes do Mattos fui à noite (sic), oficinas às três da tarde e lá tive esta revelação : ou eu consentia que a impressão do livro corresse amanhã, ou sairia no fim de dezembro, com a data de 1935! Procurei me entender com você e com o Luiz Camillo, e como sempre não consegui nada. Afinal, acovardado diante do que me pediam, autorizei que

encerrassem o livro e fizessem correr. Com isso perco o prefácio e uma das maiores alegrias de minha vida, porque sei que eu vou ficar ainda mais constrangido para com você, e assim desfaço desajeitadamente uma amizade que me parecia guardada de pleno direito. Já sei que você dirá a si mesmo que tudo isso depende de você, e não de mim, mas, é claro que perdi toda a minha confiança instintiva nessa comunidade de sentimentos, e me perco em raciocínios, e lá se vai a vontade de procura que me anunciava um pouco, sem retribuição, na verdade. (...) Recebi e agradeço com um grande abraço o “Brejo das Almas” que veio justamente levantar um pouco o meu desânimo, pois nesse dia eu tinha tocado para o Ministério. (...). Com um grande abraço e toda a antiga amizade sincera e inútil do

Cornélio Penna⁷³.

Embora a carta se converta numa espécie de protesto polido pela recusa velada de Drummond, ela guarda aspectos que traduzem com fidelidade a personalidade de Penna. A infelicidade, a sensação de que haveria uma barreira intransponível entre ele e o poeta dão a tônica de um relato melancólico diante das dificuldades misteriosas que se apresentam diante do pedido.

Por outro lado, no silêncio de Drummond afirmam-se posições e posturas que precisavam ser resguardadas em tal momento. A rejeição não mencionada ao pedido de Penna passa, justamente, pela questão do engajamento político-estético dos escritores da década de 30, tratando-se de uma espécie de medo, ainda que velado, que alguns autores modernistas tinham de ser associados a escritores considerados retrógrados. A recusa de Drummond não pode deixar de ser lida como um exemplo significativo da recusa a essa associação. Já que, ao prefaciar *Fronteira*, estaria, de algum modo, se comprometendo com os pressupostos do livro: o passado itabirano, as “almas de ferro” que já apareceriam em seus poemas retratadas num misto de homenagem e denúncia⁷⁴.

⁷³ Original sob a guarda do AMLB-FCRB. Respeitei a ortografia do manuscrito.

⁷⁴ Sobre este episódio é preciso esclarecer alguns aspectos referentes à extensão da obra drummondiana e a grande oscilação relativa ao tratamento das temáticas itabiranas. Assim, o Drummond que “rejeita” prefaciando Cornélio é o Drummond do início da década de 30. (De 1934 a 1939, Drummond publica livros como *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas* e está se preparando para publicar *O Sentimento do mundo*, em 1940). Talvez, nesta fase mais “engajada” do poeta, não fosse de fato, pertinente uma vinculação a um autor cujo imaginário poderia ser considerado *retrógrado*. Por outro lado, na *resposta tardia* de Drummond, explicitam-se alguns *outros aspectos* que teriam justificado seu silêncio, abrindo caminho para uma prerrogativa de que sua rejeição, pelo menos neste momento, talvez pudesse ser dirigida ao tom melancólico, ao estilo discreto e alusivo, porém passional (visceral) da prosa corneliana. Prosa esta que contrastava com a leveza cruel, mas acima de tudo paródica, mais experimental, do modernismo. Enquanto os modernistas denunciavam a sociedade patriarcal, distanciando-se deste passado, Cornélio faria sua denúncia como que de dentro, apegado às formas de vida que o torturavam e às personagens que o impressionavam.

Para Drummond, ainda que os laços que os unissem fossem irrevogáveis - a infância comum em Itabira, a residência na capital, o fato dos dois serem jovens escritores - o pedido de Cornélio não era suficientemente convincente uma vez que, a assinatura de prefácio para um romance de um autor “católico”, portanto, muito ligado a um imaginário reacionário, poderia colocá-lo em “maus lençóis”, contribuindo para o comprometimento de sua imagem de poeta moderno. Mas sua célebre dissimulação mineira não lhe permitia conceder ao solicitante um simples e objetivo “não”. A postergação até o fim do prazo do editor é o “tiro de misericórdia” no já abalado otimismo de Cornélio. Na carta fica bem evidenciado o mal-estar experimentado pelo romancista devido aos entraves que o afastam do poeta. Por outro lado, a recusa deixa claro que Drummond tinha suas razões e elas eram suficientemente fortes, a ponto de justificar a negação indireta do prefácio.

Em dezoito de março de mil novecentos e trinta e seis, depois do lançamento do segundo livro *Dois romances de Nico Horta* chegam a Cornélio, finalmente, algumas palavras de Drummond:

Meu caro Cornélio:

Ainda não lhe mandei uma palavra sobre o seu novo e estranho (sic) livro itabirano. Sobre o primeiro, aliás, também não havia dito nada. V. sabe que o silêncio é a atitude itabirana por excelência, e que dentro dele cabem admirações e simpatias. No caso, há uma e outra coisa, e uma certa perplexidade também diante da sua interpretação do mistério de Itabira, interpretação que me perturba, como esse próprio mistério... O fato é que li suas páginas mais de uma vez, e que elas me deixaram sempre uma impressão de angústia e sufocação, perfeitamente desagradável. Às vezes, penso que você se diverte fazendo sofrer as suas personagens e dando-lhes destinos insolúveis. E que se diverte ainda com o efeito causado no leitor por toda essa tragédia... Mas tudo isso ainda é Itabira, bem Itabira. E seus livros não se esquecem facilmente. Seu com um abraço atordoado e amigo,

Carlos Drummond⁷⁵.

A simpatia e a admiração aludidas pelo poeta só viriam reforçar a distância entre ambos, apesar da confissão de Drummond, que se diz bastante perturbado pelas páginas de Cornélio. Esta perturbação é de fato, um dos principais efeitos provocados pela prosa corneliana, povoada por tramas e personagens misteriosos, estranhos e

⁷⁵ Parte integrante do arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa.

desconcertantes. Tanto a recusa como a resposta tardia de Drummond apresentam alguns dados afins às características de Penna, já que o poeta ressalta que ao criar destinos insolúveis para seus personagens, Cornélio parece se divertir.

Drummond não deixa de abordar certa crueldade nos procedimentos de Penna, atitude que definiria o estatuto de sua obra, vinculando-a sem dúvida, ao *mal*, como estratégia sombria de observação crítica do passado.

A recorrência a estes três episódios, ou a estes três dados aleatórios da biografia de Penna, permite a confirmação de alguns pressupostos que dão conta de sua personalidade idiossincrática que de fato, tinha tudo para se manter destacada do contexto festivo da modernidade, no qual o autor viveu, residindo na capital federal. Afinal, se o modelo moderno era, a princípio, uma importação paulista, logo encontra no Rio de Janeiro os que puderam apropriar-se de seus pressupostos, acomodando-os devidamente a uma feição local. É justamente a implementação de um “modernismo carioca” partilhado por alguns artistas da época que aparta, ainda mais, obras como a de Cornélio Penna da tendência dominante.

Os episódios acima descritos, situam Cornélio como um retirado⁷⁶ de tal contexto festivo, e perfaz um ciclo que começa com a transição da temática dos romances, passa pelos itens do arquivo, e a partir deles, leva finalmente à (re) construção do autor como um personagem. Da menção aos episódios como tentativa de se esboçar um retrato, partamos para os motivos que dizem respeito, exclusivamente, ao lugar deslocado que o autor ocupou no Modernismo Brasileiro.

⁷⁶ Mas do que um “retirado”, Cornélio comportava-se como um “erudito”, de acordo com a observação de muitos de seus amigos. Sua postura aparentemente calma revelava-se, no entanto, extremamente consciente, como se observa na seguinte descrição: “Ninguém terá, porém, o segredo, vendo Cornélio Penna ou ouvindo Penna. Ninguém dirá que é esse rapaz calmo, de uma fleuma quase irritante, cultíssimo (ele é o mais culto de nossos pintores) e da palavra fácil e irônica – o criador de tantos instantes trágicos. Nada mais simples do que esse homem, sóbrio na frase, no vestuário e na vida, que fala sem gestos, lê a Revista dos Dois Mundos e humanizou-se a ponto de ser bacharel... É preciso surpreender-se essa alma esquiva, que, não só se mostra nua, como até esconde a própria face com um pudor todo oriental... Quem a surpreender, porém, há de estremecer deslumbrado. Tudo nela é nobreza e harmonia; todas as suas linhas se lançam ao alto; seu silêncio é o silêncio das lâmpadas. Sente-se à sua presença um fluído benigno e seu convívio nos serena com o ar puro”. ARAÚJO, Murilo. “O gênio macabro de Cornélio Penna”. In: PENNA, Cornélio. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p.1319.

5.4.

O (último) exercício do colecionador: a perversão da cronologia

No arranjo dos fragmentos, o colecionador separa e seleciona o que deverá ser mantido como produto final, à maneira do jogo de cartas, em que cada naipes representaria uma fase de sua vida, sendo necessário embaralhá-las para que o jogador não caia na armadilha da descrição cronológica ou na ilusão da continuidade existente entre os fatos.

Eneida Maria de Souza⁷⁷.

Em relação a gênero e a sexualidade, porém, as vanguardas históricas foram – e muito – tão patriarcais, misóginas e masculinistas como as grandes correntes do modernismo. Basta olhar para as metáforas do “manifesto futurista” de Marinetti, ou ler a descrição soberba de Marie Luise Fleisser de sua relação com Bertold Brecht, num texto intitulado Vanguarda – no qual uma jovem mulher da província da Bavária, ingênua e cheia de ambições literárias, se torna cobaia das maquinações do famoso autor metropolitano. Ou ainda se pode pensar em como a vanguarda russa fetichizava a produção, as máquinas e a ciência, e como os escritos e pinturas dos surrealistas franceses tratavam a mulher em primeiro lugar como objeto da fantasia e do desejo masculino.

Andreas Huyssen⁷⁸.

Nos capítulos anteriores, procurou-se estabelecer uma relação entre o *mal*⁷⁹ e os componentes do arquivo de Penna (formado pelo conjunto heterogêneo de seus pertences: romances, esboços/desenhos e objetos propriamente ditos), no intuito de destacar a impressão assustadora refletida pela manipulação do espólio, da herança de

⁷⁷ SOUZA, Eneida. *A crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

⁷⁸ HUYSEN, Andreas. “A cultura de massa enquanto mulher – o “outro” do modernismo”. In: *Memória do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p.63.

⁷⁹ Tanto na concepção de Bataille através de uma vinculação intrínseca ao desregramento (que em Cornélio fica cada vez mais contido, abrindo-se para a possibilidade do “crime delicado”) quanto na aferição de Derrida, onde a temática do *mal* aparecerá mais ligada à manipulação assombrada do espólio herdado criando uma espécie de doença/paixão relativa aos acometidos do mal de arquivo.

um passado que insiste em assombrar. Agora, pretende-se demonstrar como essa relação definiu sobremaneira a construção de uma imagem pública do autor que, rompendo paulatinamente com as barreiras que o separavam do privado, recriou-se como uma espécie de mais bem acabado personagem de si mesmo. Ao se empenhar em tal exercício, Cornélio dá a ver não só os meios pelos quais opera o *mal*, enquanto mecanismo restrito aos domínios familiares, mas também descortina o espectro dessa atuação, deslocando-a, inclusive, para o processo conturbado de sua avaliação crítica, processo este, que definiu os rumos da recepção de sua obra. O embaralhamento da cronologia aponta justamente para o descompasso entre as temáticas desenvolvidas na sua obra e o conjunto das produções do período.

A escolha das epígrafes acima cumpre, no presente capítulo, uma dupla função. De um lado, elas serviriam como indicação de dois propósitos ou indicariam, precisamente, dois pontos fundamentais que surgem no contexto da obra do autor. O primeiro refere-se ao escritor e o processo de construção de sua obra, inclusive à abertura para construção da personagem Cornélio Penna. E o segundo focaliza essa construção inadequada e corrosiva comparada aos pressupostos indicados pelo movimento, porque tal inadequação irá definir os rumos da recepção de sua obra por parte da crítica subsequente, bem como os critérios dos quais ela se serve. Se por um lado, sua utilização enuncia com fidelidade os procedimentos pelos quais o autor determina meticulosa e intencionalmente suas escolhas pessoais no procedimento criativo, tal qual o jogador diante das cartas que lhe são oferecidas, por outro, ela aponta os perigos aos quais ele se submeteria ao fazê-lo, uma vez que, assim, está sempre sujeita ao equívoco da crítica baseada em pressupostos majoritários e hegemônicos em determinado momento da história artístico-cultural. As epígrafes acima, além de revelar uma estreita relação de causalidade entre a obra e sua recepção crítica, explicitariam as particularidades envolvidas nesta escolha, já que apresenta uma via de afirmação de uma modernidade diversa daquela representada pelo movimento.

O intuito aqui, seria demonstrar como os suportes escolhidos pelo autor ao se diferenciarem também se relacionariam mutuamente e como a manipulação de seu espólio esteve, desde sempre, ligada à construção de uma “persona” ficcional

fechando um ciclo que se abria com o aparentemente inocente exercício de registrar as memórias do passado itabirano. Cabe assim, reforçar algumas das primeiras explicações: Cornélio não nasce em Itabira, nem na cidade paulista de Pindamonhangaba; por isso ao “reivindicar” para si este passado, o autor toma de empréstimo informações que embora se liguem a seus familiares, não lhe pertencem de fato. O autor renunciará à uma possível “carioquice” em nome da escolha da filiação que o acomoda na forja itabirana do aço, produto capaz de marcar desde as calçadas até as almas. Ao recusar o local de nascimento, mais do que revelar o seu desprezo pelas coisas e modas metropolitanas, ele demonstra disponibilidade para se comportar também como personagem inventada de uma história que se afirma a contrapelo, no incômodo das relações de submissão e amor que se configuram nas casas patriarcais. Ao tomar de empréstimo aqueles fragmentos de passado (itabirano e paulista), o autor reforçaria o estatuto ficcional de sua obra, não sem deixar de denunciar também os trâmites controvertidos presentes no código austero do século XIX. Neste sentido, o autor teria trazido à tona, elementos pouco abordados dentro de uma temática modernista, que desde 22, preocupou-se em ditar os pressupostos empenhados na caracterização de uma identidade nacional.

Mas, mesmo diante da manifesta predileção pelo passado, pelas coisas interioranas, não devemos nos deixar enganar ao pensar que Cornélio fosse um típico habitante do campo. Sua obra e também sua correspondência nos legam provas de que ele se manteve bastante ciente dos processos de modernização da arte e da literatura. No entanto, sua personalidade diferente, expressa em seu longo percurso criativo, preferiu sempre partir da perspectiva do que se passava nas casas arruinadas de seu passado, para denunciar os trâmites de uma opressão que atingiu largo espectro.

Cornélio incorporaria à sua obra os dados referentes a uma denúncia ativa que se opunham veementemente à mera celebração de uma identidade que ao se dizer “sem caracterização” deixou de apresentar os elementos mais contundentes relativos à feição nacional. Ao privilegiar os componentes que diziam respeito aos fundamentos mais obscuros dessa construção identitária, Cornélio recupera toda uma matriz melancólica, nem sempre evidenciada em nossas letras, para estabelecer um

contraponto preciso que, por trazer elementos corrosivos à cena brasileira, nem sempre foram considerados com a devida atenção. Sua obra traz para o centro do debate, uma discussão que só posteriormente teria sido aprofundada pelas correntes críticas que surgiriam depois do modernismo. Não só a obra de Penna, como a de alguns outros escritores brasileiros, negaria a possibilidade da existência de um único movimento, derivado exclusivamente das transformações propostas na Semana de 1922, mas indicaria a presença de vários *modernismos*, nos quais aparecem elementos aparentemente não assimiláveis ou mesmo inexistentes em sua corrente mais conhecida. Persiste em toda sua obra, seja nos desenhos, seja nos romances, uma tentativa de romper, de ir um pouco mais além da acomodação estética eufórica, defendida pelos modernos, para perscrutar os componentes dolorosos, angustiantes e controvertidos, igualmente expressivos de nossa identidade brasileira.

A vinculação a um modernismo que pelo próprio afastamento do que se fazia na época, recebeu diferentes rótulos, tais como *espiritualista* ou *psicológico*⁸⁰, não o tornou nunca um escritor engajado, ainda que subsista em sua obra uma espécie de consciente dever da denúncia, expressão de sua delicada crueldade para com o passado que deixa de ser exclusivamente seu e passa a dimensionar também um passado brasileiro.

É preciso lembrar que Cornélio é desses autores que criam um ambiente, no qual, mais cedo ou mais tarde, o crime avultará. Sua obra reivindica para si a montagem de um cenário próprio, condizente com a grandeza dos dramas a serem exibidos. A construção desses cenários não deixa de ser evocativa das casas visitadas em sua infância e cuja força sugestiva exige o testemunho romanceado do que se passou nessas vilas e fazendas interioranas. Como a grande maioria de seus personagens, ele não segue a linearidade da história e faz com que as caracterizações fáceis não assentem sobre sua figura.

⁸⁰ Termos como *católico* ou *expressionista* também foram empregados para designar estas obras. Sem dúvida, tais designações refletem aspectos que poderiam estar ligados à elas, convertendo-se em uma chave de leitura bastante interessante. Em relação a Cornélio, especificamente, elas, a princípio, parecem eficientes para dar conta de sua obra que, de fato, transita por toda uma sintomatologia do impasse, do medo. Esobretudo, a partir de uma envergadura afectiva relativa ao feminino. Por outro lado, tais designações podem também se converter em generalizações que não dão conta da especificidade de tais obras, reduzindo-as, limitando-as em uma moldura estética pouco aprofundada.

Cornélio desconstrói as suposições que surgem sobre ele, alimentadas pela postura evasiva e sarcástica que adquire sobretudo, nos últimos anos de vida. O retirado, o que não se interessa pela leitura e desdenha os livros recebidos, dizendo que quem os lê é a esposa, esboça sempre um desencanto com a burocracia dos homens e tempos modernos, que o desagradam completamente. Mas a observação de sua trajetória permite que se conclua que esta não é apenas uma postura trazida pela velhice, mas apresentada em outros momentos de sua vida. Tanto a relação com o Modernismo como o suposto catolicismo cornelianiano passam por vias escusas que a atual crítica precisaria desvendar⁸¹.

A opção de Cornélio em se voltar para o passado, enquanto seus contemporâneos olhavam para o futuro, traz algumas conseqüências, não só no momento imediato em que suas obras estavam sendo produzidas, mas também na recepção posterior. O estabelecimento de tal relação com o passado inventado por ele contribuirá, dessa forma, para a posição destacada que o autor virá a ocupar dentro do movimento modernista, já que suas escolhas se afastavam radicalmente das tendências dominantes na época.

Ter priorizado os segredos e os crimes familiares faz com que a obra de Cornélio Penna se destaque sobremaneira das demais produções do período. Em seus romances, persiste uma caracterização assombrada de cenas e personagens, que também está em seus desenhos e ilustrações. A abordagem de sentimentos como a angústia e o mal-estar são constantes, bem como as impressões fantasmagóricas ligadas quase sempre à construção das personagens femininas que manipulam os fios condutores das descrições veladas dos espaços sufocantes. A elaboração dessa atmosfera imprecisa, inclusive em relação às marcações temporais, escapava completamente aos padrões críticos de sua época:

No seu ritmo um pouco batido e monótono para o meu gosto de prosa, frequentemente Cornélio Penna consegue páginas empolgantes em que joga com o mal-estar, o sombrio, o insondável das vidas interiores e as fronteiras da loucura. É

⁸¹ A carta a Alceu Amoroso Lima em resposta ao convite que teria recebido para dar o seu testemunho sobre a convicção católica é um desses documentos. Trecho reproduzido na primeira parte deste trabalho, página 18.

lícito esperar dele algum livro novo em que, à unidade conceptiva dos que já nos deu, se junte um critério mais enérgico na escolha dos efeitos.(Andrade: 1958, 175).

Como se pode ver, a energia que Mário de Andrade esperava do autor por ocasião da publicação de seu segundo livro, *Dois romances de Nico Horta*, em 1939, já denunciava o descompasso entre a produção de Cornélio e os ditames estéticos da época. Contra as expectativas dinâmicas da vanguarda, o romancista oferecia morosidade narrativa, sombras, segredo e silêncio devidamente conduzidos por personagens femininas que, ao invés de andar, levitavam. Ora, no momento em que se pretendia destruir a imagem da heroína romântica, frágil e espartilhada, através da defesa acalorada da força do matriarcado, isso era realmente inadmissível. E mais, denunciava um deslocamento, soando enfim, como antiquado.

No mesmo artigo citado acima, Mário observa que o autor peca “pelo abuso da nebulosidade” atribuindo tal procedimento ao “anticientificismo e ao anti-realismo” das almas criadas por Cornélio Penna (Penna: 1958,121). São estes e outros procedimentos que irão indicar a evasão do autor dos condicionamentos propostos pelo Modernismo Brasileiro. A resistência de Cornélio à inclusão em um projeto literário definido pode ser entendida como uma rejeição aos termos impostos pela vanguarda artística que se erigia com força naquele momento. Se as vanguardas guardavam em seus manifestos, pontos de vista intransigentes, pode-se dizer que o autor, devido ao caráter muito particular de sua obra, não pôde fazer parte deste ou de qualquer outro tipo de projeto. Mas seu processo de rejeição de vínculos apresenta-se de forma passiva, como se o silêncio atribuído à suas personagens, fosse a conduta adotada por ele, diante de qualquer convite mais enérgico à uma tomada de posição. Por isso, além de desconsiderado pela crítica modernista, Cornélio Penna foi descartado também por boa parte da crítica contemporânea e posterior à sua produção literária, uma vez que esta esteve ainda atrelada aos critérios do alto modernismo. Do ponto de vista crítico, Cornélio se consolidou como “escritor católico” e como tal foi mantido radicalmente afastado de um imaginário moderno e transgressivo. Esta não assimilação resulta de um modelo comprometido com a formação de uma identidade cultural que, ao se pretender *sem caráter*, acabaria por reforçar os pressupostos

políticos bem amarrados ou definidos *no lugar da transgressão*⁸². É contra este condicionamento que o autor desloca sua obra em direção às incertezas do futuro, contrapondo seu projeto individual, sempre inacabado, ao projeto autoritário das vanguardas artísticas.

A toda uma tradição literária de vanguarda estabelecida e grandiosa contrapõe-se a idéia realmente revolucionária da ausência de um projeto. Quando o autor revela, ainda que inconscientemente, sua rejeição às vanguardas, ele projeta sua obra para o extemporâneo, permanecendo por esta razão, enigmático e não codificável pelas correntes críticas do período. De certa forma, Cornélio instaura o que o crítico indiano Homi Bhabha define como uma *temporalidade disjuntiva*, pois sua obra não pode estar inserida dentro dos esquemas operacionais ditados pelo cânone literário ocidental.

A ampliação do espectro lingüístico não previsto dentro do quadro de uma época específica significa, à luz de uma teoria realmente revolucionária, renunciar a um projeto vigente e investigar novas possibilidades que por sua vez, se apartariam completamente de qualquer acomodação estética pré-concebida. Neste sentido, Cornélio subverte os apelos estéticos convenientes a um tempo definido para criar uma obra singular, embora desconfortável e angustiante.

Ao imprimir sua marca melancólica à luminosidade modernista, ainda que por uma via tradicional, Cornélio Penna irá denunciar através da supressão das informações e das pistas - procedimento comum na construção de seus romances -, vários impasses de sua época. Contra a verbosidade moderna, o silêncio mortal⁸³. Sua literatura “rebuscada e erudita demais” não compartilhava com os pressupostos apregoados pela máxima modernista. Foi assim que o autor permaneceu inassimilável não só pelo movimento que, apesar de atestar a qualidade de sua obra, tratou de mantê-la distante. Tal procedimento deveu-se ao temor da contaminação⁸⁴ por esse

⁸² Refiro-me aos pressupostos identificados com o bom gosto imposto por uma classe específica. A saber: masculina, racional e por esta razão, moderna.

⁸³ Em sua crueldade delicada, Cornélio parecia ciente do preço a pagar. Desse modo, foi deixado de “de fora” do cânone literário modernista em meados do século XX.

⁸⁴ Por causa disso, a obra de Cornélio cria um outro tipo de propagação, mais identificada com os trâmites de uma *difusão quase secreta*, como abordaremos em seguida.

verdadeiro exemplar de uma tradição remanescente, que deveria em nome de um projeto maior, ser esquecido.

As escolhas de Penna sempre tenderam a privilegiar o individual e não o coletivo, o privado e não o público, o próprio e o não o compartilhável. A prioridade dada ao menor, ao íntimo e principalmente ao idiossincrático é um fator determinante para a compreensão de sua obra, bem como da relação cultivada por ele com sua coleção particular. Refugiado em seu casarão em Botafogo entre relíquias herdadas de um passado aristocrático embora decadente, ele se comporta à maneira do colecionador benjaminiano:

Ele cria um interior fantástico, com móveis e ornamentos de todas as regiões do planeta e de todas as épocas da história (...). Seu salão, composto dos objetos mais variados, no tempo e no espaço, é um camarote no teatro do mundo. Nisso ele se parece com o colecionador, que destaca os objetos de suas articulações funcionais, privando-os não só do seu valor de troca, como do seu valor de uso: ele os livra da obrigação de serem úteis. Ele é o verdadeiro habitante do interior, e sua práxis tem um sentido utópico, pois sua coleção evoca um mundo longínquo e defunto, mas também um mundo melhor. O interior não é apenas o universo particular, mas também seu estojó. A partir de Luis Felipe, o burguês sente a necessidade de recobrir seus móveis e objetos com invólucros de todo tipo, para preservar os traços nele depositados. Tenta compensar, assim, o apagamento dos rastros a que está sujeito o habitante das grandes cidades (...) A paixão do colecionador é sempre anárquica, destrutiva. Porque esta é a sua dialética: associar sua fidelidade à coisa, ao particular, que lhe é imanente, com um protesto tenaz contra o típico e o classificável. (Rouanet: 1989, 69-70-71).

Na tentativa de encontrar os rastros responsáveis por uma possível reconciliação com o passado, cabe ao colecionador organizar sua relação com os artefatos reunidos. Para tal, é preciso que eles percam seu valor utilitário de *res publica*, que pertence ao mundo da coletividade. No interior, tais objetos ganham o estatuto de fragmentos, que uma vez recolhidos, serão utilizados segundo uma nova ordenação utópica. Utópica, já que tais objetos terão sua função transmutada, adquirindo uma outra funcionalidade, passando a responder aos comandos ideais do

individual⁸⁵. É, portanto, a partir de seu próprio espólio que o autor irá gerenciar sua relação com o domínio público, sendo o movimento contrário descartado.

Os elementos que o autor herda, contrariam em parte a função do colecionador benjaminiano e o colocam também como um personagem de uma história que começa no meio do caminho entre a repulsão, o sufocamento dos laços, o apelo do sangue e a impossibilidade de resistência a essa carga irrecusável do afeto⁸⁶. Dessa forma, todo o percurso da reconstrução dos traços familiares se dá no sentido de reorganizar o que se recebe como ruína de outras épocas, no caso cornelianiano, os vestígios espectrais que geram as relações de poder do século XIX. Sua escolha parece não se contentar com a filiação tranqüila que os modernistas, seus contemporâneos, queriam encontrar, ao esbarrarem, alegres, com a força do matriarcado mineiro⁸⁷. Seu mergulho se configura de maneira mais interiorizada e por isso mesmo, mais radical nos espaços das famílias das quais descende. A recepção de sua obra já ficaria comprometida, pois o material trabalhado, diga-se, sem nenhuma condescendência, causaria um enorme desconforto e as temáticas escolhidas em nada agradariam aos espíritos de sua época.

Para finalizar este capítulo, proponho considerar a trajetória artística de Penna em um encadeamento só recuperável neste ponto do trabalho. A análise da obra permite o cumprimento de uma série de etapas que aqui, convergem para algumas constatações. A obra pressupõe a manipulação da ruína que envolve o desenvolvimento de sua relação *doentia* com o passado. Essa relação seria relativa ao

⁸⁵ A referência ao individual aqui extraída da teoria benjaminiana, não se refere necessariamente ao individualismo burguês. Mas estaria ligada a uma atitude desvinculada de uma perspectiva de classe ou movimento definido.

⁸⁶ A obra cornelianiana encenaria desta forma assombrada, dupla relação com o *mal*. De um lado, apresentando uma insurgência contra a moral imposta de maneira insidiosa e subreptícia nas casas patriarcais que povoaram sua infância e, de outro, na tentativa de conformar melancolicamente os despojos recebidos através da herança familiar.

⁸⁷ É preciso lembrar que nas viagens nas quais se pretendia “redescobrir o passado brasileiro” impera sempre uma atmosfera de alegria, de encontro identitário com nossas raízes. A célebre viagem dos modernistas acompanhados de Blaise Cendrars ao interior mineiro é uma oportunidade festiva de descobrir os pontos pitorescos de nossa cultura. O *séjour* dessa trupe de desbravadores pelos interiores mineiros pautava-se pela felicidade do encontro com o inesperado, com “o melhor de cada viagem”, fazendo com que todos se comportassem como “turistas aprendizes”. Para Cornélio há, acima de tudo, uma certa (má) consciência programada do que se pretende buscar nessas viagens ao passado. Nelas, a necessidade do auto-conhecimento se funde com a angústia e com o terrível incômodo do encontro com as coisas da família. Ele parece saber que, desta viagem não advirá nenhum apaziguamento identitário, mas assombro e perplexidade constantes.

tipo de doença que acomete os que possuem um arquivo, provém dela o reencontro sem reservas com o *mal* pela via de uma reflexão melancólica. Os fantasmas que daí surgem, dizem respeito à transvaloração da ferida grosseira em *ferida sutil*. Tais fantasmas aparecem em sua obra através da corrosão pela via criminosa, excessiva, geralmente identificada com os aspectos relativos a uma subjetividade feminina, contaminada por sentimentos como a crueldade e a delicadeza. Essa passagem revela a conversão do arquivo de coisa privada em coisa pública, através da transformação da memória traumática em ficção. Entre outros procedimentos, tal passagem também possibilita a reconstrução do autor como personagem e finalmente, a elaboração de uma obra propositalmente inadequada para os padrões estéticos de seu tempo, pervertendo os apelos que o enquadrariam em uma moldura crítica moderna.

A partir da inflexão e da conexão destes aspectos, podemos partir para as considerações finais.

5.5.

Considerações finais: morte e difusão secreta

FEVEREIRO

14- Morte ontem de Cornélio Penna. Esta notícia me causou uma profunda consternação, e durante algum tempo, sem saber o que fazer, andei pelas ruas. Depois telefonei a alguns amigos (Schmidt) procurando lembrar o morto – e senti que era inútil, que Cornélio de há muito pertencia a esta ausência e a este silêncio e que, no fundo, era isto o que ele amava. Não sei o que acontecerá com o romance que ele deixou inacabado⁸⁸ – verá ele um dia a luz da publicidade? Mais tarde, reli velhas cartas de Cornélio, e velhas de mais de dez anos. Eram tão recentes, tão vivas, que o seu autor parecia ainda estar ao meu lado, conversando. Com Cornélio Penna se foi um dos homens que pessoalmente mais admirei (...) e também se foi com ele alguém com quem muito aprendi, não só literariamente, como também do ponto de vista profundo e humano. (...) Era um homem ardente, lúcido e combativo – e acho que eram essas as suas qualidades como artista. Nada posso fazer se não procurar reviver os grandes momentos de nossa convivência, e é o que faço, compreendendo que esta coisa tão simples que é viver de lembranças, que antes tanto me aterrorizava, agora

⁸⁸ Lúcio se refere a *Alma Branca* do qual Cornélio só deixou alguns fragmentos. Na nota preliminar do romance, publicada em sua *Obra Completa* informa-se: “Em declarações à imprensa, algum tempo antes de falecer revelou Cornélio Penna que tinha um novo romance em preparo intitulado *Alma Branca*. Alguns capítulos já estavam escritos. *Mas o escritor está pessimista (comentou o repórter). Considera-se um homem em decadência física e teme que não possa fazer o livro a seu gosto*”. PENNA, Cornélio. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, p.1299.

parece fácil e razoável, sobretudo quando já temos, mergulhada na sombra, a memória de tantos amigos queridos.

MARÇO

16-Tristeza de não ter visto Cornélio Penna morto. O amigo, decerto, estava longe, mas esta última visita como não imaginá-la patética, como um último recado, entre tantos que ele nos transmitiu?⁸⁹

Recompor a imagem de Penna. Este parece ter sido o esforço de seus amigos, depois da notícia de sua morte. Assim, tanto as lembranças de Augusto Frederico Schmidt⁹⁰ quanto as de Lúcio Cardoso partem de elementos que foram, desde sempre, muito caros ao amigo em comum: as cartas, a tentativa (espúria) da memória de recompor os tempos idos, vividos em sua intimidade irrecuperável. A certeza de que o tempo não se comporta de maneira amistosa, mas ao contrário, a constatação de que ele parece a todo momento indicar a porta secreta do fim.

Em ambos os relatos, permanece a certeza de que Cornélio parte para o que, de algum modo, sempre lhe pertenceu: a grande ausência, a lenta espoliação mineral dos corpos em seu movimento de franca extinção⁹¹, a tentativa de prolongar este momento derradeiro, de fotografá-lo de perto, de, através desse movimento, recompor o espaço da decadência, de reuni-la em sua companhia mais secreta e aprazível, de através desse caminho, restaurar a veemência, a força que recompõe a beleza mutável, de cruel delicadeza. Por fim, a tentativa de encarnar os desencarnados, escutar o que dizem suas bocas decrépitas: os grandes segredos que abarcam grandezas sublimes. Escolher a morte do autor para finalizar um trabalho sobre ele parece um procedimento eficiente não só porque Cornélio sempre preferiu estar neste domínio, mas também porque a morte, com a instauração de seus estados de degradação e perpetuação de segredo, sempre o impressionaram enormemente.

A recuperação dos episódios nos quais se tenta resgatá-lo na memória de seus amigos não pode deixar de ser lida também, como uma oportuna metáfora. Já que, no contexto de sua obra, a relevância da “morte do autor” não estaria somente vinculada

⁸⁹ CARDOSO, Lúcio. *Diário Completo* Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 240/241.

⁹⁰ Ver página 114.

⁹¹ Neste ponto é cabível uma aproximação entre ele e Pedro Nava, também mineiro, também encantado pelos processos de extinção da materialidade.

ao tipo de registro privilegiado por ele, distanciando das inovações de seu tempo, liberado de uma feição determinada e condizente com o projeto artístico pré-concebido. Também não deixaria de apontar também para os modos que concernem a difusão e a recepção de seu trabalho. A “morte do autor”⁹², trazida estrategicamente para este momento do texto, visa re-acender os questionamentos sobre as obras que permanecem sem um rótulo na história do cânone ocidental. Visa, sobretudo, constatar que talvez por causa dessa contingencial liberdade, tais registros criem meios próprios de propagação, que passam a estar intrinsecamente identificados com os elementos da escritura. É a instauração de certo desprendimento ante aos parâmetros críticos, e ante os meios de difusão e disseminação que tal obra revela também um outro tipo de aparato sensível, muito afastado de uma divulgação *comercial*. Embora este tipo de questão não estivesse em voga no momento em que a obra de Cornélio surge, tal discussão parece pertinente quando se pretende fazer uma análise de seus trabalhos. Passados mais de setenta anos da publicação de seu primeiro livro, a situação não é muito diferente. Seria impossível não considerar alguns aspectos relativos ao quase total desconhecimento de sua obra. Entre eles, o fato de ela estar esgotada, sem previsão ou interesse de publicação⁹³. Se por um lado, estes dados justificariam em parte, esse desconhecimento, por outro, é através deles que poderíamos recuperar também alguns aspectos fundamentais ligados à situação

⁹²A morte do autor pode também funcionar como último recurso de manutenção de uma atmosfera fantasmagórica. A este respeito, nos esclarece Derrida: “Procura convencer (se) aí onde (se) infunde medo: e-lo, o que se mantinha vivo, diz (se) aí, já não vive mais, assim é que isso não continua sendo eficaz na morte, podem ficar tranquilos. (*Trata-se de um modo de não querer saber isto que todo vivo sabe sem aprender e sem saber, que o morto pode ser, às vezes, mais poderoso que o vivo*)”. DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994, p.71.

⁹³ A obra *gera resistência* não só pelos elementos intrínsecos ao texto, mas também pela própria inexistência de edições. Trabalhar com a obra de Penna é começar também uma procura incessante por seus livros em sebos e bibliotecas, já que não se pode simplesmente encontrá-los em livrarias. O contato estabelecido com a obra, não deixa de estar inserido no que pretendemos resgatar como uma *difusão secreta*, tal como foi definida no texto “Literatura e a difusão secreta” de Roberto Corrêa dos Santos. A alusão às idéias desenvolvidas neste trabalho também não deixa de referir-se a escassez de uma fortuna crítica relativa a algumas obras, como se elas se comportassem à revelia de uma apreciação crítica determinada. Se por um lado, tal escassez pode, até certo ponto, comprometer os termos de uma análise crítica desta obra, por outro, esta inexistência proporcionaria uma liberdade extrema diante da mesma, que se apresenta sempre como um convite à construção de padrões críticos que melhor a acomode. Neste sentido, não só a recepção do leitor se pauta pelo encontro inesperado com uma obra inclassificável, como também a um possível aparato crítico tem que se refazer constantemente, para dar conta de um registro tão díspar, se considerarmos os demais registros habituais.

da obra. Por seu caráter muito peculiar, a obra de Penna *impõe* também os termos de sua divulgação e o que poderia ser considerado como entrave a ela, acaba por estabelecer modos e sentidos relativos a uma *difusão secreta*, inviável do ponto de vista de um engajamento a uma estética definida. A vinculação desta obra parece se ligar a um elevado padrão estético, aparentemente desconfortável que por causa de sua natureza excessiva, apartaria-se dos pressupostos de um senso comum, criando seus próprios meios de perpetuação. A fuga desses pressupostos se dá justamente pela via do assombro, da angústia, por um caminho exclusivamente transgressivo, não aprazível, sempre mutável o que justificaria, entre outras aproximações, sua tradição melancólica e sua sugestibilidade *maléfica*. A instauração de um outro aporte sensível força a passagem para a criação de meios mais adequados de apreensão. Esse tipo de registro artístico questiona o horizonte de expectativas, prepara para o *mal*, radicaliza o espaço da recepção em muitas instâncias porque seu compromisso é unicamente com os pressupostos do trâmite literário. Este circuito não se apresenta exclusivamente em relação à investigação de acesso aos conteúdos mais controvertidos da existência, transmutados em uma desconfortável manifestação artística, mas estende-se ao leitor, obrigando-o a confrontar-se com tais conteúdos, sem reservas, alterando profundamente sua maneira de se relacionar com o objeto literário:

Se fosse possível, perguntar-se-iam às máquinas midiáticas: o que fazer com tal indomável economia? Não podem. Não querem. Somente a artesanaria de uma difusão secreta, particular, silenciosa, transmite a Literatura. Como? Por conexões estabelecidas de Literatura à Literatura. *Quem-está-a-ler* instalou a literatura em seu campo mental. Logo vastos sistemas de inscrições – afetivos, históricos, políticos, formais - fazem parte da História do *cérebro-que-se-comunica-com-a-Literatura*. Ao ler um *livro-com-Literatura*, acionam-se, na mente, outros livros com Literatura⁹⁴. Lá e ali escritos, em virtude de ter havido na construção desse *leitor-de-Literatura* força de vida praticada e liberta. Dialogam tais literaturas (ambas são cérebros, fora e dentro do corpo) e começam a permitir que, imediatamente, o leitor incorpore, no *livro-com-literatura*, as Literaturas que nele se encontram em ação e com as quais escreverá a Literatura *sendo-lida*. Dissemina-se, reescreve-se, rafaz-se. O Leitor, esse, amplia a Literatura no *livro-à-mão*. Estará o *livro-à-mão* sendo lido e escrito. O *livro-à-mão* cresce pelo *livro-no-cérebro*. Difusão haverá – dando-se mais Literatura para compreensão e exercício de vidas.(Santos: 2004: 191,192).

⁹⁴ Nesse sentido, Cornélio dialoga com os fortes: Bataille, Eurípedes, Mauriac entre outros, todos, em alguma medida, trágicos, excessivos.

Ao empreender uma nova forma de se relacionar com o objeto estético, que se cria mediante um confronto, sem reservas nem concessões, este tipo de literatura instaura um novo circuito de difusão inviável sob qualquer tipo de engajamento. A literatura de Penna permanece fiel somente aos pressupostos literários. É através deles, que ela se comunica com o leitor. Ao gerar resistência, (expressa também nos sobressaltos, nos incômodos), primeiro os afasta, mas, ao repelir-lhes, já começa a conquistá-los.

Se assim se afirma, é por solicitar outros tipos de aparelhagens, por mobilizar outros recursos e inaugurar outros circuitos, circunscrevendo-se muito além de uma apreensão institucionalizada. São estes, os trâmites de uma difusão secreta, particular, que fazem com que cada leitor de Penna se comporte quase como um iniciado, como alguém que partilha seu espanto sobre o mundo e seus fantasmas. E que se sente lisonjeado por acompanhar suas tentativas de costurar nexos possíveis entre o mundo dos descarnados e o mundo palpável. Essa tentativa acaba por indiciar os próprios limites do fazer literário, empenhado em promover a integração de dois mundo, aparentemente tão afastados. A cada nova tentativa, o risco de tal integração se renova, a partir de um encontro não programado com o *mal*. A literatura se torna perigosa, como pode ser a própria vida:

A respeito desses dois lados da literatura, convém lembrar que ela não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isto significa que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções; seria antes segundo a força indiscriminada da própria realidade. Por isso, nas mãos do leitor, o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. Daí a ambivalência da sociedade em face dele, suscitando por vezes condenações violentas quando ele veicula noções ou oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscrever. No âmbito da instrução escolar, o livro chega a gerar conflitos, porque o seu efeito transcende as normas estabelecidas. (...) De fato, há conflito entre a idéia convencional de uma literatura que *eleva e edifica* (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não corrompe, nem edifica, portanto; mas trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o *mal*⁹⁵, humaniza em sentido profundo, porque faz viver (Cândido: 2004,176).

⁹⁵ Grifos nossos.

O contato com tais obras revelaria não só o fracasso de um projeto meramente pedagógico ao qual poderia estar submetida à difusão literária, mas explicitaria também, os riscos que uma possível apropriação institucional assumiria ao tentar conter a poderosa força indiscriminada, presente nesses objetos artísticos. Talvez por esta razão, o aparato crítico a elas dirigido revele a total inoperância de seus meios. Em sua extrema liberdade, são essas as literaturas que se vinculam irrestritamente aos componentes mais abjetos e secretos, a uma alteridade radical, presentificada a cada novo contato. No caso de Penna, a alteridade radical é ressaltada cada vez que se começa a ler um de seus livros, a observar um de seus desenhos, ou simplesmente, a contemplar um dos desconcertantes objetos de seu arquivo. Sua manifesta aptidão para estar *fora* lhe confere a competência de dar voz aos mortos entrevistados por ele. Sua literatura cria suas próprias regras, não só no que se refere à transfiguração da realidade em matéria de espanto, mas também porque exige a implementação de meios próprios de circulação que escapariam de qualquer apropriação massiva, qualquer cooptação institucional. Para além de qualquer esforço nesse sentido, insurge-se, rejeitando qualquer tipo de neutralização. Ela nos convoca a um posicionamento, exortando-nos a:

Rejeitar (...) as maneiras banais e eficazes de neutralizar as multiplicidades. Um não às amplas condescendências, às contemporizações, à aceitação do obsessivo pacto proposto para que (a que preço?) queiramos ser “o homem de nosso tempo”. (Como? O tempo? Esse já não é nosso). Que se invoquem os bélicos espectros. (Santos:2004, 193).

É o seu bélico espectro que invoco, neste momento de finalização. Prefiro acreditar que a sistemática neutralização a que sua obra tem sido submetida sirva apenas para distinguir novos adeptos. Que as tentativas neste sentido façam parte de uma última estratégia proposta por ele, uma espécie de último enigma postulado, com o objetivo de manter seu mosaico assombrado inassimilável. Difundindo-se secretamente, a literatura de Penna conserva a liberdade de se manter intocada pelas

apreciações críticas banalizadas. Ela se preserva como uma caixa antiga que pode guardar, por muito tempo ainda, todos os seus perturbadores segredos.