



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

FORMA E INTROSPECÇÃO EM *FRONTEIRA*, DE CORNÉLIO PENNA

FORM AND INTROSPECTION IN *FRONTEIRA*, BY CORNÉLIO PENNA

Admarcio Rodrigues Machado¹

Resumo:

Fronteira (1935), o livro de estreia de Cornélio Penna, é obra fundante de um gênero ficcional da tradição na literatura brasileira, a dos ditos romances de introspecção. Tematizando questões de ordem metafísica, o romance desloca a discussão em torno do Modernismo de 30, por introduzir na historiografia brasileira um plano temático paralelo ao da dita literatura social. Assim, nossa hipótese é que a ficção corneliana, da qual o livro de 1935 é exemplo, opera por uma linguagem que mimetiza estados mentais no limite entre razão e loucura, na fronteira entre a verdade e a imaginação, entre a História e a invenção. Nesse sentido, o objetivo desta comunicação é apresentar procedimentos formais produtores do efeito de introspecção nesse livro: a forma mesma do romance, a linguagem mesma dessa ficção, enfim, tomando por referencial teórico fundamentalmente o crítico Fausto Cunha, de quem emprestamos, adaptado, o título dessa comunicação.

Palavras-chave: *Fronteira*. Forma. Introspecção. Romance. Cornélio Penna.

Abstract:

Fronteira (1935), Cornélio Penna's first book, is a founding work of a fictional genre of tradition in Brazilian literature, that of the so-called introspection novels. Thematising issues of a metaphysical nature, the novel shifts the discussion around the Modernism of the 30s, by introducing a thematic plan parallel to that of the so-called social literature in Brazilian historiography. Thus, our hypothesis is that the cornelian fiction, of which the 1935 book is an example, operates through a language that imitates mental states at the limit between reason and madness, at the border between truth and imagination, between history and invention. In this sense, the purpose of this communication is to present formal procedures that produce the effect of introspection in this book: the very form of the novel, the very language of this fiction, in short, taking as a theoretical reference fundamentally the critic Fausto Cunha, from whom we borrowed, adapted, the title of that communication.

Key words: *Fronteira*. Form. Introspection. Novel. Cornélio Penna.

Introdução

No Brasil dos anos 1930, o campo literário romanesco foi marcado por forte polarização. No imaginário daquele momento histórico, coincidiam no país “duas vertentes seguindo caminhos mais ou menos inconciliáveis” (BUENO, 2015, p. 31). Pressupondo uma relação direta entre o dado exterior e sua formalização no romance, a crítica literária leu por anos a ficção produzida nos anos 30 como espelhamento da divisão política em voga naquele

1. Doutorando em Literatura Brasileira pela USP. E-mail: admarcio_rodrigues@yahoo.com.



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

momento, pautada nos polos “extrema direita ou extrema esquerda” (BUENO, 2015, p. 34). Assim, partindo de uma “realidade anterior ao exame das obras”, lia-se essa ficção como reflexo da realidade objetiva. Mais que isso, entendia-se que o escritor era uma espécie de militante panfletando a favor de sua ideologia.

Nesse sentido, para ler Otávio de Faria, dever-se-ia pressupor que era um autor de direita, integralista... De modo semelhante, Graciliano Ramos era “necessariamente” um autor comunista, regionalista...; e seus romances, escritos de cunho social em defesa da causa dos menos favorecidos. Nas palavras de José Geraldo Vieira, o campo literário estava dividido em duas “equipes”: “uma ecológica de romance local, dando os sucessivos ciclos temporais”, e outra que se interessava mais pelos “planos profundos de averiguações pessoais”² (PENNA, [2020], p. 173). Efetivamente, entre os romances ditos regionalistas, havia sim predileção por temas de caráter social: a desigualdade social, a fome gerada por ela, a seca, os retirantes, entre outros. E, certamente, houve um verdadeiro projeto de contestação desse tipo de engajamento, propondo em seu lugar uma arte de caráter mais voltado para questões subjetivadas, pautadas na relação do sujeito consigo mesmo, e não em seu embate contra o mundo exterior (BOSI, 1989).

Contudo, se essa divisão vale pelo seu louvável teor didático, ela evidencia sua limitação por classificar os textos dos anos 1930 enxertando neles categorias que lhes são exteriores, deduzidas aprioristicamente. Ou seja, quase sempre, ignora a possibilidade de um mesmo romance figurar concomitantemente aspectos sociais e questionamentos pessoais. Certamente, há muita matéria social em *São Bernardo*; mas o drama de Paulo Honório não se restringe à sua relação com o mundo exterior; é também um drama da ordem do sujeito consigo mesmo, refletindo sobre seu passado e como esse o assombra no presente da narração. Com vetor invertido, o mesmo princípio vale para *Angústia*: a narrativa de Luís da Silva extrapola a reflexão de um sujeito angustiado pelo crime que cometeu, ou pelo amor que Marina lhe negou. É isso, mas também é figuração do sujeito moderno vivendo no mundo capitalista, no qual a divisão de classes prescreve um lugar social que determina inclusive o alcance da conquista amorosa: o “pobre-diabo” Luís da Silva é recusado por Marina, mas ela não recusa o dinheiro do burguês Julião Tavares.

Inegavelmente “a turma do romance ecológico não deixou de cumprir uma tarefa e de preencher uma severa lacuna na perspectiva” realidade brasileira deixada pelos realistas do século XIX (PENNA, [2020], p. 173). Mas também deixou espaço vago no campo literário brasileiro daquele período. Espaço que foi sendo preenchido por autores como Cornélio Penna e outros sondadores da alma humana, cuja entrada na cena literária deu “a essa mesma realidade brasileira uma interpretação” diferente, para isso valendo-se de “outras lentes dióptricas, de outra técnica, e conseguindo, no plano de universalização, fundir o romance brasileiro ao bloco contemporâneo pelo plano espiritual, já que a primeira equipe se esmerou em fundi-la no plano anatômico e vivencial” (PENNA, [2020], p. 173).

² O termo foi usado por José Geraldo Vieira, em “O novo romance de Cornélio Penna”, para classificar as duas “equipes” com modos de expressão literária distintos quando da publicação de *Repouso*: “E essa geração antiga atualmente dos quarenta anos para cima se dividiu em duas equipes: uma ecológica de romance local, dando os sucessivos ciclos temporais, e outra que se interessa mais pelos planos profundos de averiguações pessoais”. Após reconhecer que “a turma do romance ecológico não deixou de cumprir uma tarefa e preencher uma severa lacuna” na literatura nacional, Vieira propõe que Penna tende “para a segunda equipe” (p.173).



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

No caso específico de Cornélio Penna, embora ele tenha integrado o “grupo dos romancistas católicos guiados por Octávio de Faria” (ROSSINETTI, 2010, p.15), seus romances não seguiram o modelo de “livros de doutrina fascista” de Otávio de Faria (BUENO, 2015, p. 36), nem se alojaram no regionalismo à Jorge Amado e Graciliano Ramos, mas empreenderam uma reflexão sobre o drama humano interiorizado no sujeito, recebendo, por isso, a etiqueta de “romances psicológicos”, “romances do Eu”, “romances de atmosfera”, “romances fenomenológicos”, “romances intimistas”, “romances introspectivos”....

Sem aceitar completamente esses rótulos, mas também sem recusá-los de todo, proponho aqui analisar a maneira como Cornélio Penna descreve “estados de alma”, formalizando a introspecção para compor sua ficção como “moderno romance” (PENNA, [2020], p. 173-174). Para isso recupero brevemente pontos relevantes do seu primeiro livro, *Fronteira* (1935): a forma do romance, o narrador e o espaço.

A construção da introspecção

Começamos pela estrutura da obra. Sabe-se que mais de uma voz narrativa compõe *Fronteira*. O primeiro capítulo intitula-se “Do diário” (PENNA, 1958, p. 9). Curiosamente o narrador não relata eventos ocorridos com ele ou que presenciou diariamente, como faz supor a forma “diário”. Em vez disso, imprime ao texto marcas de narração:

Depois, a estrada longa, os ramos curvam-se para me fustigar o rosto, movidos por silenciosa hospitalidade.

Depois, uma ladeira rude, chapinhando de lama, entre pedras soltas, que rolam para os lados, com surdo rumor.

[...]

As janelas batem e rangem, abrindo-se e mostrando-se a espaços, o seu interior cheio de miséria e de sombras fugidias. Tudo se confunde com o céu muito baixo, que parece todo ele, também, de lama negra desfazendo-se na enxurrada, que corre por toda a parte. Vultos sombrios se aproximam, vêm ao meu encontro, e o animal aperta os passos incertos, ferido pelo chicote.

- **Chegamos** – afirma quem em acompanha, ao ver-me imóvel sem coragem para descer, sem ânimo de perguntar o que quer que seja. (PENNA, 1958, p. 10)

Assim, o leitor, que inicia a leitura do texto cornelianiano seguindo protocolos do gênero **diário**, deve abandoná-los logo na primeira página, uma vez que o texto que ele lê pertence a outro gênero: trata-se de uma narrativa ficcional cujo enredo envolve Maria Santa, o narrador, Tia Emiliana e outros poucos personagens. Ao final da leitura, uma segunda voz intervém e embaralha ainda mais os protocolos de leitura:

Epílogo

Hesitei um pouco em dar a este capítulo o título de epílogo.

Aqui terminou o diário que transcrevi integralmente, e resisti ao desejo de corrigi-lo, de atenuar a sua introspecção mórbida, e tornar Maria Santa a principal personagem do livro.



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

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

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, p. 165).

Hesitando se intitulara ou não o último capítulo “epílogo”, o narrador deixa pressuposta também a discussão sobre a forma de seu relato. Não se trata de simples nomenclatura, mas de uma reflexão, uma dúvida, quanto ao estatuto de sua ficção e também a discussão acerca de duas formas de representação: uma mais ligada à introspecção, outra baseada na “estrita observação de fatos reais” (PENNA, 1958, p. 165). Se, por um lado, essa mistura de vozes funciona como uma estratégia de produção de verossimilhança no romance, corroborando a ideia de que o texto que o leitor tem em mãos deriva de um texto primeiro, tendo chegado a ele como memória daquele relato; por outro lado, aponta “pela via do registro verossímil, as brechas e dúvidas disseminadas pelo enredo”, entrecortado por cenas descosidas compondo um mosaico de “reflexões interiorizadas, diálogos truncados, confidências interceptadas, confissões sem desenlace” (RUFINONI, 2015, p. 222). Assim, trazendo para a narrativa a discussão entre narração pautada em “fatos reais” *versus* narração de “introspecção mórbida”, o epílogo encena também a divisão do campo ficcional do tempo da produção do romance, aquela mesma divisão entre romance social/ecológico... e romance de “planos profundos”/de introspecção (para ficarmos apenas nessas categorias). Nesse sentido, no limite, *Fronteira* é um relato de pelos menos dois níveis: narrativa de outra narrativa, voz de outra voz; e narrativa da narrativa sobre o campo artístico de 1930. Ficção da ficção, portanto.

Analisando os atos de compreensão pelos quais o texto produz sentido na consciência do leitor, Iser propõe: “Referindo-se a normas e valores, como por exemplo o comportamento social de seus possíveis leitores, o texto estimula os atos que originam sua compreensão” (ISER, s.d., p. 9.). E mais, defende ele que cada “correlato de enunciação consiste ao mesmo tempo em instituições satisfeitas e em representações vazias”. Disso derivam duas possibilidades de desenvolvimento da leitura da enunciação. Ou ocorre a satisfação da expectativa evocada, e nesse caso a sequência das enunciações se “desenvolve como progressiva comprovação das expectativas suscitadas pelas representações vazias dos correlatos” - estrutura que ocorre, por exemplo, em textos descritivos nos quais se busca individualização da coisa descrita -; ou, o que nos interessa mais diretamente, pode acontecer de os correlatos modificarem e até mesmo desapontarem a expectativa previamente projetada (ISER, s.d., p. 16). Nesse caso,

.... se as representações vazias dos correlatos despertam a atenção para o que virá, a modificação da expectativa causada pela sequência das enunciações certamente terá um efeito retroativo sobre o que antes fora lido. Com efeito,



ANAIS

**Simposio Internacional de Língua, Literatura e
Interculturalidade (SIELLI)
e Encontro de Letras**

www.sielli.ueg.br

POSLLI
Programa de Pós-Graduação em Letras, Língua e Interculturalidade

Clareira
Corá Corálina

 **Universidade
Estadual de Goiás**

09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

o que foi anteriormente lido se afunda na lembrança, corta suas perspectivas, empalidece de modo crescente e acaba dissolvendo-se num horizonte vazio, não oferecendo mais do que um padrão bastante geral para o que fixamos na retenção. Porém, no desenrolar da leitura, despertam-se múltiplas facetas daquilo que possuímos somente na retenção, e isto quer dizer que o que lembramos é projetado num novo horizonte, que ainda não existia no momento em que foi captado. (ISER, s.d., p. 16)

Como “o fluxo de leitura não se realiza em direção unilateral e irreversível”, mas, ao contrário, no ato de leitura, “o que está sendo retido e presentificado possui um efeito retroativo, o presente modificando o passado” (ISER, s.d., p.22), os eventos narrados estão constantemente sendo reavaliados pelo leitor, que deve retroceder quando necessário, para compor a sua leitura da narrativa. Nesse sentido, em *Fronteira*, se a etiqueta **diário** direciona o leitor para um campo de certeza, no qual ele adentra supostamente conhecendo a forma do texto, a sequência textual na forma de narrativa borra a fronteira dos gêneros, acionando outro protocolo de leitura. Com esse novo protocolo, o leitor procede à leitura de *Fronteira* tendo, a princípio, a cada capítulo, sua expectativa de leitura respaldada no relato.

Porém, novamente, agora no último capítulo, um novo correlato (**epílogo**) vem preencher a representação do correlato anterior (**diário**), inicial, borrando assim, novamente, a fronteira dos gêneros e evidenciando a descontinuidade do ato de narrar, na medida em que “o que foi anteriormente lido” como **diário** e depois como romance, novamente deve ser reavaliado. Desse modo, “se transforma o que foi lembrado”, a forma **diário**, contestada agora à luz de “novo horizonte”. E como “no processo da leitura interagem incessantemente expectativas modificadas e lembranças novamente transformadas”, a leitura do texto como **diário** resta como lembrança, mas estabelece “novas relações, as quais, por sua vez, têm alguma influência sobre as expectativas dirigidas pelos correlatos na sequência das enunciações”, liderada pelo significante “epílogo”, que atua modificando a maneira de ler. (ISER, s.d., p. 16).

Mais do que evidenciar que “a leitura não identifica a cada passo todos os signos verbais”, simultaneamente, (ISER, s.d., p. 30) e nossa incapacidade “de captar um texto num só momento” (ISER, s.d., p. 16), pois que o sentido de um texto é construído por “constante separação e fusão de seus horizontes anteriores” (ISER, s.d., p. 17), o procedimento evidencia também a arbitrariedade da narração. Nesse sentido, se o leitor passa a duvidar do estatuto do texto, duvida também da personalidade que o narra. Desse modo, o que a voz narrativa efetua também é reavaliação do ato de narrar, ressaltando que o efeito de introspecção é produzido, ou seja, é o resultado de procedimentos retóricos produtores da ficção da ficção. Jogando com duas formas narrativas, o texto encena distintos lugares para as vozes narrativas.

Descrevendo as estratégias narrativas, Gerard Genette propõe que há dois modos básicos de narrar, dependendo do grau de envolvimento da voz narrativa com a matéria narrada. No nível diegético, diz ele, a história é “diretamente contada pelo narrador (“o autor”); enquanto no nível metadieético, os eventos são contados “por um de seus constituintes” (personagem ou outro). E mais, recusando a classificação convencional *narrador personagem* (1ª pessoa) e *narrador testemunha* (3ª pessoa), por entender que a escolha da perspectiva de narração não se resume a uma escolha gramatical, Genette propõe o



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

conceito de *narrador autodiegético* como substituto de *narrador personagem*. Trata-se da voz narrativa que relata “suas próprias experiências como personagem central” da história. (GENETTE, 2015, p. 204)

Aplicada essa taxonomia em *Fronteira*, percebe-se que a escolha dos ângulos narrativos é procedimento fundamental para a composição do efeito de introspecção nesse romance. Para transportar o leitor para o local fechado, de “vidas indecisas, obscuras, indiferentes”, onde “todos morreram” (PENNA, 1958, p.17), o romancista escolheu dar forma ao romance por meio de uma voz narrativa ensimesmada, seja na forma diário, que abre o relato, seja na forma romance, que enfeixa a narração. A narrativa principal é fruto de uma “memória preguiçosa” de um sujeito participante da história (“Tirei a pesada manta que me envolvia”; “Vejo, no canto, um sofá enorme” – PENNA, 1958, p.9), o qual narra sua estadia num “lugar de mistério”, onde “janelas batem e rangem, abrindo-se e mostrando-se a espaços, o seu interior cheio de miséria e de sombras fugidias”, e onde ele chega “imóvel sem coragem para descer, sem ânimo de perguntar o que quer que seja”. Este espaço que soa inicialmente como infamiliar para o narrador revela-se logo em seguida como sendo muito familiar, “é a minha casa” (PENNA, 1958, p. 10 - Grifo no original).

Se lembrarmos com Bachelard que a casa é convencionalmente um espaço de intimidade, metáfora do interior do sujeito, podemos ler *Fronteira* como a narrativa de reconstituição da memória íntima. Segundo Bachelard, “os espaços da casa estão dentro de nós. Assim, quando aprendemos a habitar uma casa, aprendemos também a habitar o nosso interior”. E mais, “a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (BACHELARD, s.d., p. 200). Como o espaço da narrativa em *Fronteira* é um local fechado, analogamente ele desliza para a interioridade da voz narrativa. O espaço exterior reflete a interioridade do sujeito narrativo, e vice-versa. E se a casa é metáfora da memória da voz narrativa, estabelece-se, desse modo, um jogo dúbio em torno da expressão “é a minha casa”, uma vez que os eventos narrados em *Fronteira* vão desconstruir ponto por ponto a imagem convencional associada ao signo “casa”, pois o casarão de Maria Santa é um espaço em ruínas. Nesse sentido, na condição de metáfora da intimidade, a casa no romance aponta para uma interioridade do sujeito que narra, também ruínosa.

Dito de outro modo, e avançando um passo na questão, o narrador prescinde de contar eventos do mundo objetivo, “ecológico”, conforme José Geraldo Vieira (PENNA, [2020], p. 173), para refletir sobre os medos e as angústias do(a) suposto/a autor(a) de um diário, essa estrutura literária intrinsecamente associada à memória. Assim a expressão “minha casa” ganha uma dimensão que extrapola o dado objetivo, o objeto *casa*, alcançando a memória preguiçosa do narrador. Em outras palavras, acompanhando os primeiros passos do narrador, adentramos em sua casa, na sua memória. Cabe então investigar mais detidamente o espaço físico, a casa, que metaforiza essa memória.

Constata-se, assim, que a ambientação é fundamental para a composição da introspecção em *Fronteira*. Observa-se um processo de deslocamento espacial: dos espaços regionalistas convencionais do romance de 30 (via de regra, o Nordeste), passa-se para uma pequena cidade de Minas Gerais. Aí, a voz narrativa interioriza ainda mais, ao relatar eventos ocorridos em um casarão cercado por “montanhas” que “correm agora, lá fora, umas atrás das



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

outras, hostis e espectrais, desertas de vontades novas que as humanizem, esquecidas já dos antigos homens lendários que as povoaram e dominaram” (PENNA, 1958, p. 16).

Em abismo³, partindo do geral para o particular, a narrativa adentra os cômodos onde alcança o ínfimo, com a cena em que Maria Santa segura no colo uma “velha caixa para guardar botões, com muitos e pequenos compartimentos interiores, cada um com seu tampo, em madeira modestamente incrustada de madrepérola, formando flores de fantásticos contornos” (PENNA, 1958, p. 15), ganhando em dramaticidade com a imagem da “grande caixa oblonga, como tampa de vidro, emoldurada de cabiúna e peroba, num desenho forte e simples que formava um quadro de pesado e fautoso mau gosto” (PENNA, 1958, p. 54), contendo dentro “bichinhos secos”, que teria sido feita pela Marquesa de Pantanal (PENNA, 1958, p. 55), dramaticidade oriunda da relação de contiguidade proposta entre os bichos secos do quadro e a “secura” da alma dos habitantes do casarão. O que se nota, assim, é a elaboração mútua de duas narrativas, a do “relato-macro”, cujo conteúdo temático é a vida dos personagens humanos, e a história dos “bichinhos secos”, constituindo um “relato intercalado” (DÄLLENBACH, 1977, p. 24) ao primeiro relato. O resultado é “obra dentro da obra” ou “duplicação interior”, com a voz narrativa estipulando analogia entre o conteúdo dos dois relatos (DÄLLENBACH, 1977, p. 25).

Assim, nesse romance de análise, num processo de interiorização em gradação, a narrativa vai recortando a realidade como que em busca do que é mais interior ao sujeito: recusando as paisagens nordestinas comuns nos romances regionalistas, a voz narrativa escolhe falar de Minas, esse espaço interiorizado no Brasil; mas não é qualquer espaço de Minas que a trama encena, e sim uma cidade no núcleo desse estado. E mais, essa cidade imaginária é cercada, está no centro, de uma cadeia de montanhas. Assim, “as montanhas fecham a cidade, que fecha a casa, que fecha os homens”, que se fecham em si mesmos (BUENO, 2015, p. 528). Por espelhamento, a vida seca dos bichinhos da caixa/quadro da Marquesa do Pantanal mimetiza a vida do narrador, Maria Santa, Emiliana e seus antepassados...

Em “O drama interior”, Temístocles Linhares disserta sobre esse cenário. Associando o meio físico (espaço) figurado na narrativa de Penna e a atmosfera que dela eflui, o crítico propõe que o ambiente montanhês de Minas seria o espaço propício “à criação mórbida e doentia”, um espaço adequado ao surgimento de fantasmas, criaturas anormais, verdadeiras assombrações, “onde o fantástico estabelecia os seus domínios”. Nesse sentido, ainda que Cornélio Penna não fosse mineiro de nascimento, se fez “da forma mais categórica e invencível o mais profundamente mineiro dos mineiros”, tenho sabido captar a alma mineira, o “itabirismo” segundo Cornélio Penna em artigo do mesmo nome. Nesse ambiente, sua imaginação teria encontrado o lugar perfeito para a produção do fantástico, e suas criaturas encontrariam dentro de si próprias singulares tentações. Aí a figuração do drama interior do homem mineiro está bem alojada, está em casa. Como num jogo de espelhos, a paisagem parece mimetizar a encenação do drama interior, como se a interiorização do discurso refletisse o cenário onde a narrativa se passa, a “casa feita de acordo com o cenário de montanhas que a cercavam de todos os lados, e não feito para servir de quadro e abrigo para

3. Agradeço a Mariângela Alonso (FFLCH/USP) pela observação da técnica “mise en abyme”, que serviu de referência para o desenvolvimento desse parágrafo.



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

os homens que a tinham construído com suas próprias mãos”, cujos moradores “levavam uma vida de fantasmas, em pé diante da vida, só se sentando ou recostando, quando doentes, para morrer” (PENNA, 1958, p. 17). De modo que a escolha do espaço representado é fundamental para a composição da atmosfera de fechamento que perpassa a narrativa.

Juntamente com o aproveitamento espacial como forma de projeção da introspecção, “o adjetivo, em Cornélio Penna, tem função relevantíssima” (PENNA, 2020, p. 189). Triste, velho, lúcido, severo, humilde, estranho... são algumas das formas de caracterização usadas pelo romancista. Geralmente são empregados aos pares (“Percebi que sua atenção estava muito longe de tudo que nos rodeava, e um sonho antigo, surdo, monótono, distante a dominara, em estranha hipnose interior.” – PENNA, 1958, p. 15). Um dos efeitos dessa escolha formal é a produção da indeterminação semântica. A voz narrativa parece oscilar entre pelos menos duas realidades, como que tateando o mundo e as sensações em busca de formatá-los por todos os ângulos.

Assim, Cornélio Penna cria “um mundo subjetivo que é como um quarto mal iluminado onde as coisas mais simples tornam-se seres sobrenaturais, onde nada é firme e ora tem uma forma ora outra, conforme a luz”, e de acordo com o estado de espírito do leitor, como se “o livro fosse escrito para nós” e sobre nós, e romancista estivesse insistentemente “remexendo com as mãos perversas a lama e o limo de nosso lago interior.” (PENNA, 2020, p. 137).

Nesse sentido, a técnica de adjetivação empregada por Penna ajusta-se ao que havia de mais moderno em termos de representação da realidade, na medida em que encena a posição do *eu* na chamada modernidade: alguém fragmentado, no qual convivem diferentes “eus”. Ainda no sentido de formalização da introspecção, é notável que o romancista procurasse justamente “a significação mais recôndita, a virtude mais secreta” desses adjetivos, objetivando com isso adentrar aquilo que é mais íntimo, que está na alma, do sujeito narrado. (PENNA, [2020], p. 137).

Considerações finais

Trazendo para o centro da narrativa o drama interior, Penna desarticula a cena literária dos anos 30. Em “Forma e criação em Cornélio Penna”, Fausto Cunha assegura que *Fronteira* trouxe consigo “uma cor de amadurecimento”, promovendo a consagração rápida de Cornélio Penna na literatura brasileira. A força do livro, diz o crítico, consistiu em trazer para o campo dessa literatura algo de “novo” e “diferente”. No contexto em que Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo e Rachel de Queirós ganhavam espaço com suas publicações de cunho “ecológico”, nesse contexto em que desfilavam nos romances “o sexo, a miséria social, as reivindicações econômicas, o drama do trabalhador rural, a decadência das monoculturas, a tragédia da burguesia...”, nesse momento da literatura brasileira em que o chamado *realismo regionalista* multiplicava “os painéis de uma realidade agressiva”, objetiva, crua, *Fronteira* foi um livro solitário por encenar “um subjetivismo quase metafísico”. Solitário e moderno, pois incorpora o que havia de mais atual em termos de técnica narrativa no tempo de sua composição. Vejamos.

Anatol Rosenfeld, em “Reflexões sobre o romance moderno” (1973, p. 75), partindo do pressuposto de que cada período histórico tem seu próprio *Zeitgeist*, “um espírito



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

unificador que se comunica a todas as manifestações de cultura em contato”, propõe que há “interdependência e mútua influência” entre os campos artísticos. Simultaneamente, no mesmo texto, o autor argumenta que a arte moderna se pauta pela “desrealização”, isto é, “deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível”. Assim, com o advento das vanguardas, não só a pintura mas também a literatura, tornou-se campo de “negação do realismo”, pelo menos daquele realismo de cunho mimético, em que o artista acreditava representar a “realidade apreendida pelos nossos sentidos” com alto grau de fidelidade a ela. Em seu lugar, a partir já do começo do século XX, o que se percebe são propostas artísticas em que “a perspectiva cria a *ilusão* do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual” (ROSENFELD, 1973, p. 78).

Não mais impera o conceito de verdade única, e sim a ideia de um mundo “relativizado, visto em relação a esta consciência” e constituído a partir dela, colocando “em dúvida a ‘visão’ do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento”. Segundo Rosenfeld, essas mudanças significativas atingiram em cheio também a forma **romance**, em que “a cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’” (ROSENFELD, 1973, p. 80), de modo que “espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas”. Ainda de acordo com esse autor, o público sente dificuldade de adaptar-se ao romance moderno justamente porque essa forma literária nega o compromisso com a empiria, “com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum” (ROSENFELD, 1973, p. 81). O dado mais surpreendente dessa alteração produzida pela arte moderna é a incorporação da relatividade na tessitura mesma do romance, como dado estruturante dele.

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. Dessa forma, o leitor – que não teme esse esforço – tem de participar da própria experiência da personagem. (ROSENFELD, 1973, p. 83)

A ficção dita intimista de Cornélio Penna, exemplificada aqui por *Fronteira*, não ignora esses pressupostos, ao abdicar da realidade imediata e encenar o sujeito moderno em luta consigo mesmo, tateando sua alma. Para isso, essa ficção prescinde da lei de causa e efeito, que condiciona a narrativa de enredo convencional, propondo em seu lugar uma forma que joga com a própria forma **romance**, na medida em que recusa o narrador convencional do tipo que “nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome ‘ele’ e da voz do pretérito” (p. 84). O resultado é uma intriga marcada pela ilogicidade e diversos níveis de incoerência, que se manifestam tematicamente, por meio do jogo de contraste entre razão e loucura, por exemplo, mas também formalmente, via escolha formal que recorta a realidade imediata em diversas realidades possíveis, evidenciando assim o artifício da narração, por revelar como ilusão ou convenção até mesmo “o indivíduo, a pessoa, o herói”, que cede lugar nessa narrativa a estados mentais.



09 A 13 DE NOVEMBRO DE 2020

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. (Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, [s.d.].
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. 1.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme**. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- GENETTE, Gérard. **Figuras II**. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.
- ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético**. Vol. 2. (Trad. Johannes Kretschmer). São Paulo: Editora 34, [s.d.].
- PENNA, Cornélio. **Alma branca e outros escritos**. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.
- PENNA, Cornélio. **Romances completos**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: **Texto/contexto**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. “Pormenor e dissipação: o Brasil de Cornélio Penna”. **Teresa** revista de Literatura Brasileira [16]; São Paulo, 2015, pp.220-239.