



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

MAURA CAMARGO OLIVEIRA

EVOCAÇÕES DO FANTÁSTICO EM *FRONTEIRA*, DE CORNÉLIO PENNA

Campo Grande/MS
2017

MAURA CAMARGO OLIVEIRA

EVOCAÇÕES DO FANTÁSTICO EM *FRONTEIRA*, DE CORNÉLIO PENNA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

Orientador: Prof. Dr. Márcio Antonio de Souza Maciel

Campo Grande/MS
2017

O48n Oliveira, Maura Camargo

Evocações do fantástico em *Fronteira*, de Cornélio Penna/

Maura Camargo Oliveira. Campo Grande, MS: UEMS, 2017.
87 p; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de
Mato Grosso do Sul, 2017.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Antonio de Souza Maciel.

1. Literatura brasileira 2. Fantástico 3. Cornélio Penna,
Fronteira I. Título.

CDD 23.ed. B869

MAURA CAMARGO OLIVEIRA

EVOCAÇÕES DO FANTÁSTICO EM *FRONTEIRA*, DE CORNÉLIO PENNA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

Orientador: Prof. Dr. Márcio Antonio de Souza Maciel

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Márcio Antonio de Souza Maciel (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira
Universidade de Brasília/UnB

Prof. Dr. Altamir Botoso (Suplente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos (Suplente)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

Campo Grande/MS, 22 de Junho de 2017.

À minha amada e querida mãe, Isaura, pela vida, força e amor que, sempre, depositou em mim. Minha maior incentivadora.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por dar-me saúde e motivação para trilhar o caminho árduo da busca do conhecimento e, com isso, possibilitar-me encontrar pessoas essenciais com quem pudesse compartilhar dúvidas e descobertas.

À minha maravilhosa mãe, Isaura, que sempre me apoiou nessa jornada, nem sempre fácil, da vida acadêmica. Tenho certeza, sem ela, o meu objetivo não seria possível.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Márcio Antonio de Souza Maciel, e, agora, posso dizer, também, amigo. Pela sua disponibilidade, organização, dedicação, conhecimento, humildade, sinceridade e, principalmente, incentivador e inspirador para a realização de minha pesquisa. Além de sua IMENSA paciência com minhas infinitas inseguranças e dúvidas. Também, por suas aulas na graduação e na pós-graduação. Por fim, por ser esse professor/orientador extraordinário que tive a honra de ter durante esses quase três anos. Sem sua presença e dedicação, essa pesquisa não seria possível.

Ao Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato, pela disponibilidade para participar do exame de qualificação e defesa. Por suas aulas na graduação e na pós-graduação, que me auxiliaram de forma decisiva na escrita da minha dissertação. Pelas considerações que fez no exame de qualificação, que ampliaram meu olhar diante do *corpus* de minha pesquisa. Por ser uma fonte de inspiração desde a graduação.

Ao Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira, pela disponibilidade para participar da defesa. Por ter sido meu orientador na graduação e ter-me apresentado o escritor Cornélio Penna. Também, por suas aulas na graduação, oficinas de leitura e projetos ministrados, os quais me possibilitaram, pela primeira vez, ter um contato mais profundo com textos os literários. Por fim, pela inspiração de continuar trabalhando com literatura.

Às minhas irmãs, Elza e Ana Paula, que sempre me incentivaram e estiveram comigo nesta etapa de minha vida.

Aos meus irmãos e ao meu pai, que sempre me incentivaram a seguir em frente.

À UEMS, que ofereceu o primeiro fomento por meio da bolsa PIBAP. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES, pela bolsa concedida, pois, sem esse apoio, a realização deste trabalho seria muito difícil.

À minha amiga Thays Renata, companheira de mestrado, por compartilhar o conhecimento, as alegrias e as tristezas da vida acadêmica.

Extracto de Proverbios y cantares (XXIX)

Antonio Machado

*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino
sino estelas en la mar.*

OLIVEIRA, M, C. *Evocações do fantástico em Fronteira, de Cornélio Penna*. 2017. 87 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, UEMS, Campo Grande, 2017.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo realizar uma leitura do romance *Fronteira*, publicado em 1935, de Cornélio Penna. A pesquisa desenvolve-se pela abordagem do gênero fantástico, segundo as considerações de Roas (2014) e Todorov (2007), uma vez que encontramos no interior do romance evocações do gênero. Cornélio Penna está enquadrado no período do modernismo de 30, sendo considerado como um escritor introspectivo. Nossa leitura pretende apresentar o romance por outra perspectiva, fugindo de um enquadramento rígido. Já que entendemos que na representação do espaço e das personagens encontram-se marcas de um processo criativo que aproveita elementos do gênero fantástico, na ficção do escritor. A proposta investiga a construção de uma narrativa ambígua, perceptível na linguagem do romance, na constituição imprecisa do narrador, na caracterização das personagens e na representação mimética da primeira metade do século XX, no referido romance, *corpus* de nossa investigação. Na medida do possível, por fim, contribuiremos para a apresentação de Cornélio Penna, no contexto historiográfico, dentro dos limites do Modernismo no Brasil assim como, também, para a divulgação e valoração da obra e, conseqüentemente, do escritor.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Modernismo; Fantástico; Cornélio Penna; *Fronteira*.

OLIVEIRA, M, C. *Evocaciones del fantástico en Fronteira, de Cornélio Penna*. 2017. 87 f. Tesina (Maestría en Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, UEMS, Campo Grande, 2017.

RESUMEN

Esta tesina tiene como objetivo realizar una lectura de la novela *Fronteira*, publicada en 1935, de Cornélio Penna. La investigación se desarrolla por el abordaje del género fantástico, según las consideraciones de Roas (2014) y Todorov (2007), una vez que encontramos en el interior de la novela evocaciones del género. Cornélio Penna está enmarcado en el período del modernismo de 30, siendo considerado como un escritor introspectivo. Nuestra lectura pretende presentar la novela por otra perspectiva y huir de un marco rígido. Ya que entendemos que en la representación del espacio y de los personajes se encuentran elementos de un proceso creativo que aprovecha elementos del género fantástico, en la ficción del escritor. La propuesta investiga la construcción de una narrativa ambigua, perceptible en el lenguaje de la novela, en la constitución imprecisa del narrador, en la caracterización de los personajes y en la representación mimética de la primera mitad del siglo XX, en la referida novela, *corpus* de nuestra investigación. En la medida de lo posible, por fin, contribuiremos para la presentación de Cornélio Penna, en el contexto historiográfico, dentro de los límites del Modernismo en Brasil así como, también, para la divulgación y valoración de la obra y, consecuentemente, del escritor.

Palavras-clave: Literatura Brasileña; Modernismo; Fantástico; Cornélio Penna; *Fronteira*.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
CAPÍTULO I	
MODERNISMO EM CORNÉLIO PENNA	13
1.1 Modernismo: características e desdobramentos	13
1.2 O regional em Cornélio Penna.....	20
1.3 Cornélio Penna: vida e obra.....	24
1.4 O escritor fluminense e a crítica	25
1.5 Cornélio Penna entre teses, dissertações e artigos.....	28
CAPÍTULO II	
REFLEXÕES SOBRE O GÊNERO FANTÁSTICO	33
2.1 O fantástico e suas características	36
2.2 O fantástico em Todorov	38
2.3 O realismo maravilhoso.....	43
2.4 O fantástico de Roas	48
CAPÍTULO III	
UMA LEITURA DE <i>FRONTEIRA</i>, DE CORNÉLIO PENNA	57
3.1 O narrador: pequena história	57
3.2 <i>Fronteira</i> e o fantástico: espaço e narrador.....	60
3.3 Maria Santa e Tia Emiliana	76
3.4 O epílogo da dúvida	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	85

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O caminho da pesquisa nem sempre é linear e sem obstáculos. Só caminhando é que nós, enquanto *caminantes* que somos, temos a capacidade de *hacer* nosso próprio *camino*, para rememorar o texto do poeta espanhol Antonio Machado. E este *camino* não é igual ao planejado no começo do caminhar, pois, ele transforma-se no decorrer da pesquisa, *caminante, no hay camino*, fazemos o pesquisar ao caminhar. Foi, assim, que esta pesquisa se desenvolveu e, a cada passo, ela foi surgindo, sem um caminho feito e tampouco um destino determinado.

Começamos por situar nosso leitor sobre nosso *corpus*. Cornélio Penna é um autor de difícil caracterização nos limites do Modernismo brasileiro uma vez que sua obra transita entre o viés psicológico e intimista, aliado a elementos surrealistas. Para Bosi (1994), Cornélio Penna é um escritor que transita entre várias tendências:

[...] mais tarde, o Cornélio Penna *visionário e vago* optaria pelo caminho da evocação *miúda e determinada*. *A Menina Morta* é um romance de atmosfera mas, ao mesmo tempo, um conjunto absolutamente *coeso e verossímil*. O efeito de mistério que dele se desprende não se deve a *intrusões aleatórias de seres embruxados*, mas à própria *realidade material e moral* de uma fazenda às margens do Paraíba e às vésperas da Abolição (BOSI, 1994, p.468, *grifos nossos*).

Nesse trecho, Bosi tanto demonstra como o escritor emprega diferentes formas de focalizar a realidade circundante em sua narrativa como, também, já acentua determinados elementos que possibilitam aproximações ao gênero fantástico.

A presente dissertação é uma continuidade da pesquisa desenvolvida, via iniciação científica, na graduação, que teve como resultados finais, o trabalho de conclusão de curso bem como um artigo publicado. Apresenta como recorte específico o romance *Fronteira*, do escritor Cornélio Penna, publicado em 1935, eleito como *corpus* do estudo. Pretendemos discutir a presença de tensões ambíguas e perscrutar os limites do gênero fantástico na obra, tomando como ponto de partida teórico as considerações de Todorov, David Roas, entre outros, sobre o gênero. A proposta apresenta um percurso que abordará tanto elementos constituintes da narrativa do autor, com foco específico no romance apresentado, como também, nesse processo, pretende verificar as nuances do fantástico, segundo a tipificação do gênero proposta por Todorov (2007), aliadas com as devidas atualizações de Roas (2014).

Compreendemos, igualmente, a ideia de que o percurso canônico, muitas vezes, se preocupava, sobremaneira, em classificar obras e autores, em uma perspectiva paradigmática o que produz, por sua vez, em um enquadramento da diversidade de obras literárias no Brasil. Essa perspectiva, entendemos, atrelada a um conjunto de regras preestabelecidas pelos

compêndios literários, percebidos como um dos mecanismos de manutenção e difusão dos valores canônicos. A pesquisa, por conta disso, entra em consonância com a proposta de valorização intrínseca da diversidade de obras presentes na tradição literária no Brasil.

A presente investigação justifica-se, na medida em que acreditamos na necessidade de constante revisão da historiografia literária nacional como algo necessário para a valorização da diversidade de estilos e autores em nossa tradição literária. São objetivos da pesquisa: apresentar a obra de Cornélio Penna e investigar, mesmo que sucintamente, a recepção crítica do autor; abordar os aspectos do gênero fantástico, na sua narrativa, tendo como foco específico o romance *Fronteira*; e, por fim, discutir tensões ambíguas na construção do espaço e das personagens na narrativa.

A hipótese deste estudo é a de que o romance de Cornélio Penna apresenta traços fantásticos, entendidos como elementos constituídos pela forma ambígua com que o narrador constitui (manipula) as percepções do espaço e das personagens, sobretudo, os protagonistas da obra.

É na ambiguidade dos elementos que constituem a obra que encontraremos suporte para a realização das evocações do fantástico, como o título da pesquisa deixa claro. As relações que permeiam a obra são relações ambíguas contribuindo, assim, para um espaço incerto e descrições obscuras e duvidosas dos fatos e relacionamentos entre as personagens, gerando, desse modo, a hesitação entre o real e o sobrenatural (cf. TODOROV, 2007, p.30-31).

Iniciamos nossa pesquisa com o capítulo primeiro que é uma breve apresentação das vanguardas europeias e sobre como elas influenciaram o Modernismo brasileiro, suas tendências enquanto movimento literário. Em seguida, abordaremos o Modernismo em Cornélio Penna para, posteriormente, abordarmos sua vida e obra, realizando, assim, uma mostra da fortuna crítica do escritor.

No segundo capítulo, discutiremos o percurso das teorias sobre o Fantástico, a partir dos trabalhos teóricos dos estudiosos sobre o gênero como Todorov, Roas, Chiampi, Bessiere, entre outros. Abordaremos, também, a crise da representação e como isso modificou os textos literários no século XX.

Posteriormente, no terceiro capítulo, faremos uma leitura do romance *Fronteira* e a análise dos seus aspectos narrativos, espaço e personagens e, por fim, apontaremos as nuances do fantástico no romance, ressaltando, gostaríamos de lembrar, mais uma vez, a importância do narrador e das personagens.

CAPÍTULO I

MODERNISMO EM CORNÉLIO PENNA

1.1 Modernismo: características e desdobramentos

O Modernismo foi uma escola literária que retratou uma “nova forma” de ver o mundo. No início do século XX, o mundo passava por inúmeras transformações e isso se refletiu nas diferentes manifestações artísticas, entre elas, a literatura.

O século vinte daria coordenadas absolutamente inéditas ao mundo. Provocaria transformações radicais e profundas. Sob o seu signo, registra-se o apogeu da época industrial e técnica, a formação da alta burguesia e do proletariado, o estabelecimento organizado do capitalismo. A revolução burguesa passa a ser a revolução dos banqueiros. Dá-se o aperfeiçoamento das máquinas de combustão e o aproveitamento da eletricidade nas indústrias, com o seu consequente e imediato progresso. Cresce o comércio, fomenta-se o transporte, multiplica-se a produção, que, processada em larga escala, abarrota os entrepostos, errando as rivalidades do comércio internacional. Após desenvolver-se toda uma política armamentista febril, estoura, enfim, dentro de uma atmosfera tensa, de enervante expectativa, a primeira grande guerra mundial (BRITO, 1971, p.23).

Com essas inúmeras transformações no cenário mundial, a forma de viver foi afetada principalmente pela emergência industrial e técnica. Outro fator importante foi a Primeira Guerra Mundial que trouxe à tona o horror da guerra. Esses fatores acabaram por influenciar a arte. Dentre esse campo, a literatura, que começou a retratar este novo mundo, com um olhar singular sobre essas transformações tão perturbadoras.

Antes de abordar, de fato, o Modernismo brasileiro, iremos apresentar as vanguardas europeias, uma vez que o movimento vanguardista “influenciou” alguns dos projetos modernistas nacionais.

Várias foram as transformações que o século XX trouxe, dentre elas, mudanças na esfera econômica, social e política. No caso da literatura, também, não poderia ser diferente e com as inúmeras mudanças ocorrendo no mundo, a arte necessitou retratá-las. É na Europa, por meio das Vanguardas, que encontramos argumentos em favor de uma reorganização da tradição literária o que proporcionou novas formas de representação estéticas e uma delas é a emergência do Modernismo brasileiro. Como aponta Lúcia Helena,

Reveladoras de uma época, as vanguardas têm hoje um significado histórico. São o sintoma de um mundo em crise, tematizando nas obras que produziram e sintetizando nos seus manifestos. A destrutividade de que se revestem muitos de seus programas, na sistemática agressão à velha ordem dos valores estéticos e culturais, é indicadora do abalo da sociedade européia, submersa no ciclo da violência. (HELENA, 1996, p.5; 39).

É na violência desse novo mundo entre guerras que os ideários das vanguardas se constituem como a tentativa de reorganização da tradição. Novos valores estéticos, uma nova forma de ver o mundo é apresentada, pois, era preciso criar novos mecanismos para entender e sobreviver em uma nova configuração social, muitas vezes, regida pela violência, pelos questionamentos que permeavam a vida de um novo homem. Eis que é neste cenário que as Vanguardas surgem.

O termo vanguarda significa:

O vocábulo vanguarda, de formação híbrida (*avant*, latim; *garde*, germânico), reflete bem as suas mais remotas origens germânicas: *wandôn* ou como no alemão *warten*, “esperar, aguardar, cuidar”. Ao pé da letra, era o que estava na expectativa, o que estava aguardando alguma coisa ou acontecimento, mas para dele se precaver. Daí o sentido de guardar, já documentado no século XI. No século XII já aparece associado com *avant*, formando *avant-garde* em oposição a *arrière-garde*, que se liga ao nosso *retaguarda*. (TELES, 2009, p.101).

A acepção do vocábulo vanguarda remonta ao latim e ao germânico e, desde o século XI, é empregada significando aquilo que está na expectativa, “aguardando alguma coisa”. Por isso, é oposto de “retaguarda” que remete ao que fica atrás. Contrastando com “vanguarda o que se coloca à frente”, esse significado parte principalmente das linhas de batalhas, como o exército organizava-se. Assim, no âmbito da literatura, é um movimento que se coloca à frente do seu tempo, da tradição. Porém, o termo vanguarda ficou mais sólido e corrente no campo da literatura, como afirma Mendonça Teles (2009, p.101-102).

As vanguardas foram uma forma de “rompimento/fenda”, impacto, e “inovação” frente ao cenário dos primeiros indícios que resultariam na Primeira Guerra Mundial.

Foi entretanto a partir da Primeira Guerra Mundial que adquiriu repercussão nas letras francesas. A literatura de *avant-garde* se estendeu logo para outros países. Já agora o termo significava a parte mais radical dos movimentos literários e estéticos. A Vanguarda interpretou o espírito experimentalista e polêmico da “belle époque” e, segundo já informamos, os seus limites cronológicos são o final do século XIX e a Segunda Guerra Mundial, em torno de 1940. (TELES, 2009, p.102).

Para tentar enfrentar e expressar as transformações porque o mundo passava, as vanguardas europeias tornaram-se radicais em questão literária e estética. Houve uma fenda com o passado, porém, é sabido que de fato não há um ruptura mas sim uma reorganização da tradição que as vanguardas realizam, para dar conta do momento histórico.

Os movimentos de vanguarda foram o futurismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo, espiritonovismo, surrealismo. E surgiram em 1909, 1910, 1909/pintura e 1917/literatura, 1916, 1917 e 1924, respectivamente.

Alguns dos pressupostos desses movimentos eram: exaltação da vida moderna, culto à máquina e à velocidade, destruição do passado, reorganização da sintaxe (futurismo, (TELES, 2009, p.108); expressão da vida interior, uma única realidade: a expressão, “equilíbrio” abstrato e estrutural (expressionismo, (TELES, 2009, p.137); decomposição da realidade em figuras geométricas, ilogismo, humor, anti-intelectualismo, simultaneidade e uma linguagem predominante nominal e mais ou menos caótica (cubismo, (TELES, 2009, p.147); improvisação, desordem, dúvida, autonomismo psíquico (dadaísmo, (TELES, 2009, p.171); fortalecimento do nacional, arte “construtiva”, ordem, dever, liberdade (espiritonovismo, (TELES, 2009, p.193 e 195); emancipação total do homem, o homem fora da lógica, da razão, da inteligência crítica, fora da família, da pátria, da moral e da religião, onírico (surrealismo, (TELES, 2009, p.215). Estes fundamentos reorganizaram a arte e a literatura. Por conta disso, os movimentos têm pontos de contato, principalmente, a questão da liberdade, a vida moderna, reestruturação da linguagem, entre outros.

Apresentamos, de forma sucinta, alguns dos pressupostos das vanguardas europeias. Entendemos que tal tópico necessitaria de maior aprofundamento, porém, neste trabalho, devido a seu objetivo principal, análise do romance *Frenteira*, optamos por uma apresentação panorâmica do período vanguardista, com o intuito de situar nosso leitor a respeito do que foi e de suas principais características. O cotejo, gostaríamos de esclarecer, com o objetivo de realizar o diálogo entre o movimento de vanguarda e o Modernismo brasileiro.

No Brasil, os anseios das vanguardas tornaram-se mais profusos, emergindo um movimento que possuía aspectos que remetiam às vanguardas europeias, porém, o movimento aqui se tornou um dos mais ricos e diversificados, em questão de produção literária e artística. No entanto, não apenas no cenário literário que o movimento tornou-se importante. Começou emergir nas primeiras décadas do século XX.

Mais do que uma simples escola literária ou, mesmo, um período da vida intelectual, o Modernismo foi, no meu entender, todo uma época da vida brasileira, inscrito num largo processo social e histórico, fonte e resultado de transformações que extravasaram largamente dos seus limites estéticos. (MARTINS, 2002, p.17).

O Modernismo, para Wilson Martins (2002), foi muito além da esfera literária, pois, as transformações atingiram os campos sociais e históricos:

A sociedade nova, aqui e alhures, correspondia, necessariamente, literatura nova – eis o que não se cansaram de repetir, desde o primeiro instante, todos os teóricos e

artistas; no Brasil e fora do Brasil, contudo, a nova arte e a literatura nova estavam em nítido avanço sobre a sociedade, que se transformava muito mais lentamente. Como é natural, os escritores e artistas tomaram consciência muito mais cedo que os demais do que significavam os progressos técnicos e científicos do começo do século; eles perceberam desde logo, conforme veremos, que a própria natureza, a própria qualidade do espírito humano iam se modificar ao impacto da máquina; esta última não representava apenas um acréscimo à vida quotidiana, mas um fator catalítico de alcance imprevisível. (MARTINS, 2002, p.17).

A “nova” literatura, o “novo” olhar literário, segundo Martins (2002), trouxe não apenas transformações na esfera literária, mas também, no campo social e histórico, para o teórico e para a literatura, através do olhar de escritores e artistas. Esse “novo” olhar, ainda segundo o estudioso, percebeu as reais consequências desse período tão transformador para a sociedade que mudaria o ser humano e suas relações devido ao “impacto da máquina”.

“Num salão cedido pelo Conde de Lara, à Rua Líbero de Badaró, 111, inaugura-se, na tarde de 12 de dezembro de 1917, mostra de arte da ‘brasileirinha quieta e meio tímida até’, como dela diria, anos mais tarde, Mário de Andrade”. (BRITO, 1971, p.48). Oficialmente, o modernismo no Brasil começou na Semana de Arte de 22, em São Paulo, todavia, em 1917, existiram indicadores dessa renovação na arte nacional. A partir da polêmica exposição de Anita Malfatti.

Brito (1971) afirma que, a princípio, não houve grandes manifestações críticas da exposição de Malfatti, com relação à estranheza e à surpresa. “De início tudo corre bem. A arte de Anita Malfatti causa estranheza, surpreende, e é natural, pois seus processos pictóricos constituem novidade para o meio. A crônica jornalística é simpática, embora registre a maneira pessoal e incomum de suas telas.” (BRITO, 1971, p.50).

A partir do panorama feito por Brito (1971), em *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*, podemos observar que a exposição de Anita Malfatti, a princípio, não sofreu grandes críticas, apenas comentários e análises bem genéricas, refletindo mais o seu tom estranho. Diferentemente da arte tradicional que tinha inúmeros admiradores.

Porém, desse período, temos um artigo que tornou Anita Malfatti um verdadeiro símbolo do modernismo. Mas este “efeito colateral” não era o pretendido do autor do artigo. O artigo intitulado “A propósito da Exposição de Anita Malfatti”, publicado no jornal O Estado de S. Paulo, em 20 de dezembro de 1917, assinado por Monteiro Lobato. “O artigo de Monteiro Lobato, que celebrizaria Anita Malfatti mas a faria sofrer profundamente, traumatizando-a para o resto da vida [...]” (BRITO, 1971, p.52).

No texto, Lobato tece algumas críticas referentes à Exposição de Malfatti, e, a partir das palavras do texto, o artigo fica conhecido mais com o nome de “Paranoia e Mistificação”.

“A outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza [...] Embora eles se dêem como novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e com a mistificação. [...]” (LOBATO, 1917, p.4).

O artigo causou uma grande polêmica e, também como já apontado por Brito (1971), causou grande sofrimento para a pintora. Porém, no artigo, Lobato acaba por fazer uma crítica mais ácida aos “ismos” do que propriamente à artista plástica. “A exposição de Anita Malfatti, aberta quase ao mesmo tempo que essa escaramuça, forneceu a Lobato a oportunidade de um completo ajuste de contas com os ismos- mais do que com a artista.” (MARTINS, 2002, p.33).

Lobato critica a arte dos “ismos”, apontando que tal tendência é uma caricatura para “desnortear o espectador”.

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e “*tutti quanti*” não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma- caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma ideia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador. (LOBATO, 1917, p.4).

A crítica de Lobato é mais para as vanguardas do que para Malfatti, considerando que os “ismos” são caricaturas. Há, sim, críticas à pintora devido à sua “tendência” em algumas telas em abordar os pressupostos do cubismo. O artigo de Monteiro Lobato, antes, ao contrário, serviu para “canonizar” Anita Malfatti como uma das precursoras da arte moderna no Brasil, e torná-la um dos símbolos do modernismo.

A grande importância histórica da exposição de Anita Malfatti está em haver introduzido no Brasil todo o imenso debate estético que dominava os círculos artísticos europeus desde o início do século: é pela pequena porta da rua Líber Badaró que penetra em nosso país o que viria a ser a inquietação artística moderna, o lado cosmopolita e internacional do Modernismo. (MARTINS, 2002, p.36).

O grande valor da exposição de Malfatti é trazer à tona a “inquietação moderna” que, por sua vez, é a questão do cosmopolita e internacional do Modernismo. É a partir de Malfatti que os debates que aconteciam na Europa emergiram no Brasil, trazendo as mesmas inquietações, com traços distintos pertencentes ao cenário brasileiro e à sua realidade, principalmente, o “atraso” econômico e industrial, os efeitos do automóvel, avião e cinema, na realidade brasileira, são temas para um Modernismo brasileiro.

A partir da exposição de Malfatti, o Modernismo no Brasil começa a tomar corpo e ganha contornos mais definidos na Semana de Arte Moderna de 1922, de 11 a 18 de fevereiro, compreendida historiograficamente como marco oficial do Modernismo brasileiro. “A semana

foi o estopim de um processo que se já se iniciara antes dela, apenas se consolidará depois, através dos manifestos, revistas e obras que lhe deram seguimento.” (HELENA, 1996, p.50).

A Semana de Arte Moderna foi um duplo vértice histórico: convergência de ideias estéticas do passado, apuradas e substituídas pelas novas teorias europeias (futurismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo e espiritonovismo); e também ponto de partida para as conquistas expressionais da literatura brasileira do século XX. (TELES, 2009, p.411).

Os objetivos do Modernismo brasileiro, expostos na Semana de 22, possuem muitos pontos que dialogavam com os das vanguardas europeias e apresentariam como principais propostas: renovação estética, busca pela renovação temática na focalização do cotidiano, tendo como preocupação o fortalecimento de uma arte que valorizasse a cultura brasileira. Fundamentos apontados, também, nas Vanguardas.

O movimento modernista trouxe à Literatura Brasileira o conceito de modernidade artística: a ideia de que a liberdade formal que defendiam deveria levar a uma concepção crítica da realidade do país. A linguagem seria parte integrante e ativa dessa realidade e não um mero ornamento, como entendia a literatura acadêmica. Ao escritor modernista competiria trabalhar a linguagem de forma reflexiva. Não se admitia mais a separação entre forma e conteúdo, aspectos indissociáveis da palavra. Desenvolvido de maneira crítica e criativa, o trabalho artístico do escritor deveria propiciar uma nova visão de país.

[...]

Os modernistas também foram influenciados por correntes artísticas européias – o vanguardismo - mas com uma diferença fundamental: preocupavam-se com a pesquisa e a reflexão sobre a linguagem. Deveriam criar na prática dessa pesquisa e na construção do texto artístico o nosso próprio código literário. (ABDALA JUNIOR; CAMPEDELLI, 1997, p.198-199).

A criação de um código literário próprio estava relacionado com o trabalho diferenciado com a linguagem. É possível retratar a realidade brasileira por meio da linguagem, uma vez que ela oferece uma fonte de reflexão e conhecimento sobre o país. Esta visão foi “perseguida” pelos modernistas que ressignificaram o uso da linguagem na literatura. Há, também, a relação com alguns elementos da vida moderna, como a questão da velocidade, o avião, o tempo entre outros. Como afirma Martins (2002, p.46), “A velocidade, a visão cinematográfica e aviatória estão, evidentemente, ligadas ao simultaneísmo que é o grande princípio estético dos modernistas, em todas as formas de arte”. Todos os princípios apontados são características das produções modernas e renovadas pela realidade brasileira.

Para Mário de Andrade, os princípios são: “TÉCNICOS- Verso livre, Rima livre, vitória do dicionário. ESTÉTICOS- Substituição da Ordem Intelectual pela Ordem Subconsciente” (ANDRADE *apud* MARTINS, 2002, p.46).

Temos a valorização do verso livre (já existia no simbolismo), rima livre, o uso do dicionário (valores esses técnicos). Já para os estéticos, temos a substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente. Dadas as condições da realidade, não cabia mais representar a partir da intelectual, então, entra em cena o subconsciente que fornece os elementos necessários para representar todas as transformações que a vida moderna trouxera.

Toda a grande contribuição da revolução literária de 1922 pode-se, portanto, resumir-se nestes dois aspectos: abertura e dinamização dos elementos culturais, incentivando a pesquisa formal, vale dizer, a *linguagem*; ampliação do ângulo óptico para os macro e microtemas da realidade nacional, embora essa ampliação se tenha dado mais exatamente na linguagem, elevando-se o nível coloquial da fala brasileira à categoria de valor literário, fato que não havia sido possível na poética parnasiano-simbolista, quer pela sua concepção formal, quer pela concepção linguística da época, impregnada de exagerado vernaculismo. (TELES, 2009, p.411).

O Modernismo trouxe à tona a busca por criar uma arte verdadeiramente brasileira. Uma de suas propostas é a expressão artística que dialogasse com o “mundo brasileiro”, por meio da linguagem, principalmente abordando o coloquial, que outrora era visto como elemento “menor” pelos movimentos parnasiano e simbolista. É nessa “nova” perspectiva que a poesia e a prosa ganham “novas” formas, estéticas e temáticas. Nomes como: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Graciliano Ramos, entre outros, dão testemunho da diversidade de estilos no Modernismo nacional.

Essa “nova postura” pode ser entendida como uma reconfiguração dos postulados da tradição literária de outras épocas. “Ainda aqui o Modernismo não inventou nada, herdando, mais do que inovando, as tendências que, nesse particular, o caracterizam. Bem entendido, os modernistas sistematizaram e radicalizaram, como em tudo, a luta pela língua brasileira [...]” (MARTINS, 2002, p.165). Assim, o Modernismo sistematizou e radicalizou elementos que já existiam na tradição literária, de forma própria e singular, exemplo foi a língua brasileira, que recebeu um “novo” olhar.

É no contexto diversificado do Modernismo que o escritor Cornélio Penna tece sua obra literária. Marcas do momento histórico no qual o escritor viveu são perceptíveis em sua obra, porém, sob um olhar literário e esteticamente elaborado. Os mundos das obras de Cornélio Penna podem suscitar imagens de um mundo real, no entanto, o diálogo acontece a partir de uma ressignificação do mundo real para o ficcional através dos enredos, personagens, espaço e tempo que o autor nos apresenta.

As representações nas obras de Penna seguem alguns dos princípios estéticos que já foram mencionados, como a substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente. Este

princípio é característico da “Geração modernista de 30”, a qual o escritor é “enquadrado” pela crítica. Romances psicológicos, interiores. Há, também, o trabalho com a linguagem, uma vez que para Penna a linguagem significa mais que um ornamento.

Este mundo ficcional é construído através de elementos que singularizam a expressão artística para além do uso referencial da linguagem. O conceito de “literariedade”, seguindo o raciocínio de Chklovski (2011), compreende a propriedade específica de construção da linguagem literária. Este processo implica em uma apropriação individual, própria a cada autor, dos elementos linguísticos matizados em diferentes formas de expressão artística. O trabalho com a linguagem e a manipulação do real imediato estão intrinsecamente associados aos mecanismos de construção do literário. Em outros termos, a literariedade compreende o fazer literário e sua complexidade, por sua vez, é a própria diversidade do fazer literário entendido como manipulação artística da linguagem. Como bem sabemos, a arte em geral não possui a obrigação de ser referente com o mundo real e tampouco significar alguma coisa, ela é, por excelência, autônoma, pois:

[...] o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte. (CHKLOVSKI, 2011, p.45).

E é a partir desta autonomia da arte e da multiplicidade de procedimentos estéticos próprios ao literário, sobretudo no Modernismo brasileiro, que entendemos a obra de Cornélio Pena sob a égide dos processos de significação do literário.

Para compreendermos traços específicos da obra do autor, investigaremos na delimitação de espaço e na construção de personagens aspectos do processo singular de manipulação da linguagem em sua obra. Antes, no entanto, faremos algumas considerações do diálogo da obra de Cornélio Penna com o regionalismo.

1.2 O regional em Cornélio Penna

Como vimos, o Modernismo foi um movimento diversificado que propiciou um ambiente fértil para a criação literária. Nesse contexto, temos também o que se convencionou chamar de regionalismo (já, anteriormente, presente na tradição literária).

Num primeiro momento, como símbolo do autenticamente nosso, é o índio que a ficção e a poesia tematizam. Feita a Independência política, o desejo de afirmação e

autenticidade cresce e, junto com o índio, nosso romantismo erige os brasileiros de zonas afastadas dos grandes centros como representantes da brasilidade autêntica. Nasce, então, o regionalismo que, embora ainda não tenha esse nome, é uma tendência combativa e programática de expressar, sobretudo pela ficção, o nosso interior. (CHIAPPINI, 1994, p.670).

O regionalismo sempre esteve presente no cenário literário como uma maneira de representar “nossas especificidades”, nosso interior. Por meio de figuras como o índio, o sertanejo, que são tidas como representantes dos genuínos brasileiros em determinados períodos.

A crítica tem definido o regionalismo como a corrente literária à qual pertence “qualquer livro que intencionalmente ou não traduza peculiaridades locais”. Essas peculiaridades locais são, em geral, pensadas conteudisticamente e geograficamente como paisagens, tipos, costumes, crendices, superstições, modismos de determinada área do país. Ainda conteudístico é o critério quando se especifica o regionalismo como tematização não só do regional mas, sobretudo, do rural.” (CHIAPPINI, 1994, p.667).

O movimento regionalista aborda os elementos do “local” em que a obra é produzida. É uma forma de representar, por isso, as especificidades de cada lugar, seu modo de viver, suas tradições e seus aspectos geográficos. Como aponta Ligia Chiappini (1994), isso, também, é uma maneira de apresentar o rural por meio do regional.

É preciso, então, ultrapassar o critério conteudístico e levar em conta o modo de formar, observando como certas obras, para além do assunto regional, buscam harmonizar tema e estilo, matéria-prima e técnica, revelando, mais do que paisagens, tipos ou costumes, “estruturas cognoscitivas” e construindo uma verdadeira linhagem: da representação/apresentação dos brasileiros podes culturas rurais diferenciadas, cujas vozes se busca concretizar paradoxalmente pela letra; de um grande esforço em torná-las audíveis ao leitor da cidade, de onde surge e para a qual se destina essa literatura. (CHIAPPINI, 1994, p.668).

Há obras que abordam o regional de forma a “revelar” muito mais que apenas paisagens e costumes. É necessário transcender o conteúdo e representar profundamente esses “locais” de forma não estereotipada ou preconceituosa. Visto que muitas obras - desde o naturalismo até o modernismo - acabam por representar essas especificidades de forma artificial, estereotipada e como sendo menor em relação ao “urbano”. Um elemento que serviu de fonte para muitas vezes atingir este fim, foi a questão linguística. Uma vez que os “erros gramaticais” eram abordados de forma a descrever os habitantes do interior. Essa representação, muitas vezes, expunha como sendo inferior a fala do sertanejo.

Porém, na década de 30, do século passado, a representação do “local” tornou-se em várias obras algo singular de forma a retratar o interior sem desclassificá-lo. “Já depois de 30, é impossível ignorar os diferentes brasis, não mais miticamente concebidos, mas impondo-se, realisticamente, à percepção dos intelectuais do Centro”. (CHIAPPINI, 1994, p.697).

Daí pra frente, será preciso reinventar caminhos para fora do realismo, já que a história e a sociologia também descobrem as mazelas do subdesenvolvimento e dela passam a tratar com a objetividade e o rigor das ciências sociais. Como diz Wilson Martins, até então, às vezes se torna difícil saber onde a história onde a ficção, na obra de escritores que “desejam fazer história com gosto de literatura”. De Alencar a Euclides da Cunha e Simões Lopes, esse foi um desejo explícito muitas vezes. Se José de Alencar bebe nos cronistas com tal objetivo, Euclides e Simões bebem em Capistrano de Abreu. Todos em busca do seu “Retrato do Brasil”. (CHIAPPINI, 1994, p.698).

A partir da década 30, não bastaria mais apenas descrever o “interior” apoiado somente nas características geográficas e linguísticas, de costumes, de tradição, que o “sertão” oferecia, isso as ciências sociais já haviam realizado. Era preciso ultrapassar/afastar o realismo e encontrar um caminho que por certo representasse esse “interior” de forma a retratar suas especificidades, principalmente, por intermédio do trabalho com a linguagem. Assim, teremos várias obras que trataram a questão do “interior” de maneira distinta, como Guimarães Rosa, o próprio Simões Lopes Neto (que Ligia Chiappini aborda), Graciliano Ramos, entre outros autores.

A obra de Penna, por seu turno, é uma representação do espaço regional, porém, diferentemente, de escritores que apenas descreveram tal espaço, Penna cria uma atmosfera que foge do puro realismo e tece sua narrativa fora de um realismo ingênuo. *Fronteira* é ambientada em um espaço de mistério que flerta com o sobrenatural. Isso consiste em observar que o romance rompe com um “simples” regionalismo e, também, com uma classificação rígida. Como veremos, mais tarde, no capítulo III.

Na obra de Penna, temos a representação de certos lugares, principalmente, do interior do Brasil. Por exemplo, *Fronteira* é ambientada em uma cidade do interior, possivelmente, de Minas Gerais. “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* [...]” (PENNA, 1958, p.165, *grifos nossos*). Nesse trecho, podemos observar que o narrador mencionou “viagem ao fundo”, como alusão ao interior de Minas Gerais, fugindo, portanto, do local urbano São Paulo-Rio de Janeiro, e trazendo à tona o “local” fora do centro, aquilo que está à margem, portanto. E também, a uma alusão ao percurso interior (introspectivo) que é a essência do romance.

O lugar geográfico ou social identificado como sertão acompanha este caminho que recebe ora uma avaliação positiva, ora negativa. As definições de sertão fazem referência a traços geográficos, demográficos e culturais: região agreste, semi-árida, longe do litoral, distante de povoações ou de terras cultivadas, pouco povoadas e onde predominam tradições e costumes antigos. Lugar inóspito, desconhecido, que proporciona uma vida difícil, mas habitado por pessoas fortes. A força de seu habitante aparece relacionada à capacidade de interagir com a natureza múltipla. O

cabra – o cangaceiro - aparece como a encarnação do herói sertanejo. Para além destes atributos, aparece no imaginário social a idéia de que não há um sertão mas muitos sertões e que o sertão pode e deve ser tomado como metáfora do Brasil. (OLIVEIRA, 1998, p.196-197).

A identificação de sertão habitualmente caminha por ser positiva ou negativa. Remetendo à geografia do local, costumes, tradições – cultura-, alude, também, a sendo um lugar distante, pouco conhecido, de vida difícil. No entanto, de pessoas fortes que lá moram (sertão).

O espaço do sertão, em *Fronteira*, é identificado remetendo à geografia, cultura e características das pessoas que lá vivem. Esse espaço alude a um lugar misterioso, denso, sombrio, habitado por pessoas fortes.

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

Leio, em minha memória preguiçosa, um grande cartaz com dizeres em inglês e que parece de surpresa na escuridão, indicando a entrada das minas de ouro abandonadas. (PENNA, 1958, p. 9).

Na descrição inicial do romance, temos as primeiras impressões do narrador frente ao sertão como sendo “pesado, obscuro e até certo ponto misterioso”. Há, também, a menção das minas de ouro que outrora foram tão importantes mas agora são relegadas ao abandono. Descrições indicando que o espaço é um lugar afastado do centro e do litoral.

As menções não se restringem apenas ao espaço mas existe, igualmente, a descrição remetendo ao comportamento do sertanejo. “Mais tarde, apresentei-me como se não a tivesse visto ainda, e nos falamos com a cordialidade vulgar da hospitalidade sertaneja”. (PENNA, 1958, p.14). No excerto, observamos que o narrador trata a hospitalidade sertaneja remetendo ao que é popular. Esse “vulgar” pode indicar o popular, o comum da acolhida sertaneja.

Há, também, em relação ao comportamento da mulher sertaneja,

Olhou-me primeiro com a *natural desconfiança das mulheres do sertão*, para com as pessoas estranhas que interrogam, e disse, sem a menor entonação em sua voz um pouco rouca:

- Não sei... já faz tanto tempo que as tenho que não me lembro se são minhas ou eram de minha mãe. (PENNA, 1958, p.15, *grifos nossos*).

Observamos que o narrador remete, à mulher do sertão, a desconfiança que tem em relação às interrogações de pessoas estranhas que não fazem parte do seu meio. A mulher sertaneja (personagem de Maria Santa) é o ponto importante do romance de Penna. No romance, ela não é estereotipada mas descrita com singulares características.

Um dado importante que contribui para essa representação do regional em *Fronteira* é que Maria Santa foi uma figura de Itabira (MG), segundo as notas de Afrânio Coutinho, em

uma edição de *Fronteira*, da Ediouro. No livro *Romances Completos*, de Cornélio Penna, de 1958, há, também, a nota em *Cronologia da vida e da obra de Cornélio Penna*: “1900-Voltam para Itabira onde duas recordações fixam-se na memória do romancista: o cometa Halley e o enterro de Maria Santa, personagem de Itabira que se tornou a figura principal do seu primeiro romance”. Desta maneira, Maria Santa tanto pode remeter à uma representação de um elemento popular como contribuir para que o romance *Fronteira* possua diálogo com elementos da cultura popular.

A narrativa aborda o “regional/sertão”, porém, transcende os elementos do regional fazendo com que o trabalho com a linguagem traga, à tona, um olhar diferente sobre o “interior” ao fazer relações singulares. Adonias Filho, em Introdução Geral, no livro *Romances Completos de Cornélio Penna*, de 1958, aponta para o elemento do regional:

Inerente à mensagem, quer extensiva ou intensivamente, é curioso verificar-se como articula a temática ao fundo nativista. Não se trata, é óbvio, de um “nativismo temático” no sentido em que costumes e paisagens se impõem como na ficção regional. Trata-se do aproveitamento do nativismo como uma peça de suporte que, restrita ao cenário, permite a circulação da mensagem. Essa peça é durável pois que, em seu percurso, vai do primeiro ao último romance e típicas são suas peculiaridades: a pequena cidade do interior mineiro, a família em sua conformação patriarcal, a escravidão. (FILHO, 1958, p.22).

Para o crítico, há elementos do regional (nativismo), contudo, ultrapassa a “temática nativista” mas serve como alicerce para a “mensagem” circular. Cornélio Penna utiliza o cenário regional para tecer sua obra com características singulares, porém, não temos a intenção de classificar o escritor, nem o romance, como sendo regionalistas. Entretanto, existem no romance “marcas” do regional e essa característica é relevante visto que em *Fronteira* temos uma ressignificação do espaço regional, por meio do trabalho com a linguagem: um narrador que focaliza ambigualmente sua “realidade”, o espaço regional que é ressignificado, a personagem emblemática Maria Santa, entre outros elementos.

No próximo tópico, “Cornélio Penna: vida e obra”, apresentaremos a vida e obra do escritor, com a preocupação de situar nosso leitor diante de nosso *corpus* de investigação.

1.3 Cornélio Penna: vida e obra¹

Nascido em Petrópolis, no dia 20 de fevereiro de 1896, na Rua Koeller, hoje Padre Feijó, número 45 (atual). Filho do médico Manuel Camilo de Oliveira Penna e D. Francisca

¹Neste estudo, com relação às informações biográficas relativas a Cornélio Penna, tomamos por base a obra *Cornélio Penna: romances completos*, publicado em 1958.

de Paula Marcondes de Oliveira Penna. Cornélio Penna teve uma vida cheia de mudanças de cidade, viveu uma parte de sua infância em Itabira, em Minas Gerais, e Pindamonhangada, no interior de São Paulo. Com o passar dos anos e, depois da morte de seu pai, sua mãe e seus irmãos se fixam em Campinas/SP.

A partir de 1919, formado em Direito, vai para o Rio de Janeiro trabalhar como jornalista e, nesse período, começa também a pintar e desenhar. Entre 1922 e 1930, abandonara a pintura e se dedicara à Literatura. Cornélio Penna foi funcionário público da Justiça e se casou com Maria Odília Queiroz Mattoso, com quem teve uma vida reclusa. Morreu em 1958, no Rio de Janeiro.

Escreveu as seguintes obras literárias: *Fronteira* (1935); *Dois romances de Nico Horta* (1939); *Repouso* (1949) e *A menina morta* (1954). Suas publicações compreendem cronologicamente as primeiras décadas do século XX e sugerem ligações com o romance psicológico, no universo modernista. Segundo Bueno (2008), Cornélio Penna foi ligado ao movimento católico da época, formado pelos escritores Tristão de Ataíde, Lúcio Cardoso, Otávio de Faria, entre outros.

Um dos hábitos conhecidos dessa crítica pioneira é assinalar a conversão de Cornélio Penna ao catolicismo, ocorrida em 1935, acrescentando-se que comungara no mosteiro de São Bento. Hoje esses dados, que nos soam estranhos, talvez funcionem como um índice para que se veja como funcionara a crítica ideológica, que teria marginalizado os romances do autor de 30. São ocorrências cujo registro, no entanto, se conserva, sendo curioso que a opção declarada do autor pelo catolicismo naquele ano seja sempre citada junto à data de publicação de *Fronteira*, tendo isso provavelmente corroborado para acentuar o viés religioso do romance, como um determinante direto em sua recepção crítica, e influenciando, é claro, no julgamento dos que ainda viriam, vistos todos eles como romances católicos, pela chamada crítica de esquerda. (BUENO, 2008, p.16).

Na obra de Cornélio Penna, a religiosidade é uma temática polêmica. Criando uma narrativa introspectiva e de grande densidade psicológica, os romances do autor criam um ambiente ambíguo, no qual a tensão religiosa encontra pontos de contato com a sensualidade e, por vezes, o erotismo.

1.4 O escritor fluminense e a crítica

Há muitos estudos que se debruçaram sobre a diversidade de nossas produções modernistas como: *A história Concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi (1970), *O modernismo*, de Afonso Ávila (1975), *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna* de Mário da Silva Brito (1971). No entanto, sabemos que avaliar o

número extenso de escritores e obras modernistas é tarefa árdua e, muitas vezes, os estudos acadêmicos acabam por privilegiar escritores que tiveram uma expressividade maior no contexto literário. Não estamos aqui para desmerecer os vastos e importantes trabalhos que têm seu valor para a difusão de conhecimento e pesquisa, mas buscamos, nesse trabalho, apresentar o escritor Cornélio Penna e sua primeira obra: o romance *Fronteira*.

Há trabalhos (pesquisas, livros) que discutiram a obra de Cornélio Penna buscando compreender e, de certa forma, contribuíram para a divulgação da obra do escritor. Neste tópico, apresentaremos alguns desses trabalhos, contudo, não realizaremos uma abordagem extensa de sua fortuna crítica, dado que se fosse contemplar todos trabalhos necessitaríamos realizar outra pesquisa, com esse único propósito.

Já em 1946, Mário de Andrade tentava tecer uma crítica aos romances de Penna. No capítulo “Romances de um antiquário”, presente no livro *O empalhador de Passarinho*, de 1946, aborda a produção literária de Cornélio Penna. No texto é abordado os romances de Cornélio Penna: *Fronteira* (1935) e *Dois romances de Nico Horta* (1939).

O escritor descreve sua impressão sobre os dois romances de Cornélio Penna, sendo ambos construídos através do “tenebroso, do mistério, do mal-estar” (ANDRADE, 2002, p.125). No capítulo dedicado ao escritor Cornélio Penna, observamos que o escritor/crítico realiza uma análise/impressão dos dois romances já citados, de forma particular, e destaca o tom psicológico presente na produção literária de Penna.

Apesar dos seus exageros e nebulosidades, apesar do seu gosto pelo estudo dos anormais e mesmo do metapsíquico, o princípio psicológico de que Cornélio Penna se utiliza, vem lembrar aos nossos romancistas a hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três. E esta me parece a principal contribuição deste romancista (ANDRADE, 2002, p.126).

O escritor de *Macunaíma*, por fim, por conta disso, observara o tom psicológico marcante na obra de Cornélio Penna. Alfredo Bosi (1994), também, ressalta que a narrativa do autor aproxima-se dos

(...) romances de tensão interiorizada. O herói não se dispões a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito. Exemplos, os romances psicológicos em suas várias modalidades (memorialismo, intimismo, auto-análise...) de Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Lygia Fagundes Telles, Osman Lins [...] (BOSI, 1994, p.392).

Concordando, nesse momento, com os comentários de Bosi compreendemos que a subjetivação do herói, nos romances psicológicos, ultrapassa questões puramente emocionais em direção a novos arranjos temáticos que problematizam o espaço social do qual emergem.

Nessas afirmações, Bosi caracteriza Cornélio Penna como sendo de um grupo que faria parte de uma ambiência regionalista, mas que traz como especificidade o traço introspectivo.

Entre 1930 e 1945/50, grosso modo, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza(Drummond, Murilo, Jorge de Lima, Vinícius, Schmidt, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles, Emílio Moura...). Afirmando-se lenta, mas seguramente, vinha o romance introspectivo, raro em nossas letras desde Machado e Raul Pompéia (Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, José Geraldo Vieira, Cyro dos Anjos...): todos, hoje, “clássicos” da literatura contemporânea, tanto é verdade que já conhecem discípulos e epígonos. E já estão situados quando não analisados até pela crítica universitária. A sua paisagem nos é familiar: o Nordeste decadente, as agruras das classes médias no começo da fase urbanizadora, os conflitos internos da burguesia entre provinciana e cosmopolita (fontes da prosa de ficção). Para a poesia, a fase 30/50 foi universalizante, metafísica, hermética, ecoando as principais vozes da “poesia pura” européia de entre-guerras: Lorca, Rilke, Valéry, Eliot, Ungaretti, Machado, Pessoa. (BOSI, 1994, p.386).

Tendo como base essas afirmações, podemos considerar que a obra de Cornélio Penna é tida como representação de um regionalismo que utiliza elementos psicológicos, em uma narrativa introspectiva e subjetiva. Sua primeira obra *Fronteira*, publicada em 1935, causou um estranhamento, pois, era uma criação que se voltava para o “eu” de uma personagem “estranha” (narrador-protagonista), que oscilava entre as convenções do mundo religioso de Maria Santa em uma representação emblemática e misteriosa que, por vezes, ultrapassa as adequações religiosas de traço católico, em direção a uma tensão entre estes valores e a situação da figura feminina, no contexto social da década de 1930.

Para Candido, “Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, igualmente marcados pelos valores católicos, constroem universos fantasmiais como quadro das tensões íntimas.” (CANDIDO, 1989, p.204).

Além do engajamento espiritual e social dos intelectuais católicos, houve na literatura algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro, o fervor; e que apareça em autores tão diversos quanto Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, na ficção'. (CANDIDO, 1989, p.188).

Como podemos verificar, a partir da crítica de Antonio Candido, Cornélio Penna era considerado um autor que estava engajado com a linha católica espiritualista que buscava através da sua escrita, porém, focalizava tensões do “eu” interior envolto, em um ambiente misterioso e religioso.

É fato que Cornélio Penna pode ser considerado um autor com tendências religiosas e intimistas, no entanto, sua narrativa possui elementos que transcendem essas tendências, como iremos investigar no desenvolvimento deste estudo.

1.5 Cornélio Penna entre teses, dissertações e artigos

Temos trabalhos que abordam a obra de Cornélio Penna através de outros olhares acerca da criação literária do escritor. Esses artigos, dissertações e teses, principalmente, mostram um olhar que foge do enquadramento rígido, todavia, antes, apontam para além do viés psicológico, regionalista e religioso da obra de Penna.

Ao abordar tais trabalhos, iremos destacar especialmente os resumos, pois, entendemos que apresentar profundamente cada um, requer outra pesquisa, como já afirmamos antes.

Luiz Costa Lima escreve um dos primeiros estudos acadêmicos sobre a obra de Cornélio Penna, na tese *A perversão do trapezista* de 1976. Porém, iremos abordar o livro *O romance em Cornélio Penna* (2005) que é uma edição da mesma tese. No livro, Luiz Costa Lima abordará os quatro romances de Penna, porém, a narrativa *A menina morta*, 1954, ocupa o papel principal no estudo. “Limitamo-nos a tratar de seus quatro romances (*Fronteira*, 1936, *Dois romances de Nico Horta*, *Repouso*, 1948, *A menina morta*, 1954). Embora só o último seja excepcional, todos se identificam pelo clima fantasmal [...]” (LIMA, 2005, p.11).

Realiza uma comparação entre as narrativas de Cornélio Penna com Daniel Defoe e Georges Bataille.

Explica-se por que Defoe e Bataille são escolhidos como narrativas contrastantes, destinadas ao esclarecimento da prosa corneliana. Não pretendemos nem indicar influências, nem mostrar uma linhagem nem muito menos dizê-los pertencentes a um mesmo sistema literário que, ultrapassando fronteiras nacionais, partilhasse de uma mesma matriz. Procuramos algo bem mais provisório: quanto a Defoe, verificar a diferença de tratamento que resulta de um dado comum ao romancista inglês e ao brasileiro, a assepsia sexual; quanto a Bataille, o desenvolvimento poderá ser mais interessante porque as semelhanças e as diferenças são maiores. Sumariamente, trata-se de acentuar o lugar distinto que ocupam a religiosidade, por igual presente, e a obsessão sexual, declarada em Bataille por sua insistente presença, e, em Cornélio, por sua insistente ausência. (LIMA, 2005, p.29).

Podemos observar, através da descrição do estudo comparativo que o crítico realiza, que a religiosidade está presente, assim como já destacada em outros críticos já mencionados. Temos, por outro lado, o elemento sexual como forma de comparação, elemento esse presente em *Fronteira*. Desse modo, os estudos fora dos compêndios literários oferecem uma perspectiva distinta do viés psicológico. Lembrando que não negamos tal viés mas, somente, estamos demonstrando “outros” olhares sobre a obra do escritor.

Em 1979, Wander Melo Miranda, com a dissertação *A menina morta: a insuportável comédia*, aborda o tema “da morte e a sua articulação com o sacrifício ritual. Destaca,

também, a loucura.” Igualmente, como Costa Lima, Melo Miranda, também, tem *A menina morta*, 1954, como *corpus* principal.

Promovendo um salto até os anos 2000, em que temos mais trabalhos acadêmicos, contamos com a tese de André Luis Rodrigues, *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*, 2006. Nela, o autor aborda os quatro romances de Penna, já citados, “realizando uma reflexão sobre os aspectos fundamentais das obras como o estranhamento e a incomunicabilidade, a loucura e a morte, a sexualidade e a transgressão, a condição do negro e a escravidão entre outros. Trata, também, da representação em Cornélio Penna”, contudo, observamos que há outros elementos trabalhados na tese, como a questão do negro e a questão da escravidão.

Em 2007, Cristina Francisca de Carvalho Porto, na tese *A inquietude espiritual em Julien Green e Cornélio Penna*, “compara Cornélio Penna e Julien Green, a partir dos romances, *Fronteira*, de 1935, e *Le voyageur sur la terre*, de 1927. Destaca a expressão religiosa de ambos. Aborda o sobrenatural nos romances, apontando para um sobrenatural de caráter ilusório.” Observamos o aspecto do sobrenatural sendo investigado em *Fronteira*, junto com a religiosidade.

Na dissertação, *Um romance entre fronteiras: Uma leitura do primeiro romance de Cornélio Penna*, 2008, Teresina Aparecida Perón Bueno realiza uma “investigação sobre os aspectos estéticos e sociais da obra. Averigua, a autora, na narrativa corneliana, as relações através ação/personagem, espaço/personagem, tempo/personagem, diário/romance. Observa a relação entre contexto histórico e ficção, no romance. Busca, também, comprovar a modernidade do romance.” A perspectiva é apresentar o romance *Fronteira* fazendo a relação com o contexto histórico, através dos elementos estéticos. Essa dissertação já foi citada anteriormente neste trabalho, pois, como seu *corpus* também é *Fronteira*, nos auxilia em nossa pesquisa de investigação da narrativa.

Em 2011, Guilherme Zubaran de Azevedo, na dissertação *O espaço do feminino no romance de introspecção brasileiro: a presença da mulher e do patriarcalismo em três romances de Cornélio Penna*, “analisa a figuração da mulher nos três primeiros romances de Penna, *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939) e *Repouso* (1949). Investiga a condição da mulher no interior da família patriarcal brasileira através dos romances. Aborda, também, as técnicas narrativas de monólogo interior e de fluxo de consciência, como forma de representar o homem na modernidade. Apresenta as características do romance introspectivo no Brasil. A perspectiva adotada mostra as possibilidades da obra corneliana.

Demonstra, por fim, como a introspecção pode ser lida de uma forma diferente ao focalizar um objeto distinto, o feminino, em Penna.

Já em 2014, temos a tese *As voltas do círculo mágico: uma leitura de Fronteira, de Cornélio Penna*, de Talles Luiz de Faria e Sales, que “realiza uma leitura do romance *Fronteira* (1935), a partir da discussão da forma, romance *x* manuscrito. Elabora a hipótese que a narrativa pode remeter ao pesadelo, onírico. Há, também, a relação da obra com a sociedade.”

Observamos, a partir do “painel” de dissertações e teses, algumas das pesquisas sobre Penna e, como já anotamos, conseqüentemente, não nos aprofundamos no estudo dos trabalhos acadêmicos, uma vez que nem todos correspondem aos nossos objetivos. Os que, deveras, correspondem serão abordados ao longo da pesquisa.

Porém, ao elencar alguns dos trabalhos realizados, percebemos que a obra de Cornélio foi abordada em diferentes perspectivas. Demonstrando que a criação literária do escritor foge de um enquadramento rígido, pois, grandes obras não se prendem a formas inflexíveis. Não correspondem, estritamente, a uma escola literária ou período. Dada a essa singularidade torna-se “grande” e de valor ímpar.

Há, também, a relação da obra de Penna com a questão da nação, no artigo *A nação irrealizável de Cornélio Penna*, 2005, de Josalba Fabiana dos Santos. Nesse trabalho, ela aponta para metáforas e metonímias de uma nação que não pode realizar-se devido à escravidão. A partir, principalmente, do romance *A menina morta* (1954).

É o que ocorre na obra corneliana, pois denuncia o sistema além da escravidão. Os parentes pobres ou agregados à casa-grande devem prestar toda a sorte de serviço ao patriarca, que em troca os protege – protege-os do despotismo de um outro patriarca qualquer. Apesar de os romances estarem aparentemente circunscritos ao universo doméstico, deve-se pensá-los como simbólicos: a família seria metáfora e metonímia da nação. (SANTOS, 2005, p.140).

A narrativa de Penna apresenta o universo doméstico como uma representação da nação e, com isso, seu ambiente “familiar” representa o da nação, com todos os seus “elementos” e características.

O resultado é uma obra que trava qualquer possibilidade de fundação nacional. Sem esperança de redenção no futuro, só restaria o recurso de retorno à memória. Mas, ao tornar visíveis as lacunas da história, o escritor deixa escapar apenas fantasmas e monstros, evidenciando a ausência de saídas que a sua narrativa labiríntica propõe. (SANTOS, 2005, p.140-141).

Ao abordar a narrativa de *A menina morta* (1954), a estudiosa estabelece que na narrativa as lacunas transformam-se em fantasmas e monstros, sem solução. Assim, seria uma nação irrealizável via obra de Cornélio Penna, segundo a autora.

Observamos que em vários trabalhos o elemento sobrenatural foi abordado. Esse elemento é algo presente na obra de Penna, sendo caracterizado por sobrenatural, mistério, fantástico, gótico, entre outros. Assim, nossa pesquisa investigará uma “marca” na obra corneliana que foi, é e será discutida pela crítica literária.

[...] constrói sua estratégia narrativa [...] selecionando algumas conquistas da vanguarda, adapta-as a traços do romance gótico e da tradição fantástica. Produz, assim, na contramão do regionalismo em voga, um estilo de alto requinte, capaz de perscrutar a intimidade e sugerir panoramas sócio-históricos, de forma sutil, nebulosa e fragmentária, longe da banalidade realista. (CARDOSO, 2001, *apud* SANTOS, 2012, p.320).

No trecho, percebemos que a narrativa de Penna possui traços do gótico e do fantástico, deixando de lado os pressupostos de um regionalismo que estava em uso, a partir de uma narrativa ambígua, nebulosa e fragmentária.

No ensaio intitulado *O castelo (quase) vazio: algo de gótico em Fronteira, de Cornélio Penna*, Josalba Fabiana dos Santos realiza uma discussão do primeiro romance de Penna, através das características do gótico.

Várias dessas características são verificáveis em *Fronteira*: imagens obscuras são constantes, bem como a presença da morte e alusões ao sobrenatural. O fato de ter sido escrito e publicado no século XX, mas ambientado no anterior e em Minas Gerais, descrita como isolada entre montanhas, também aviva aspectos do gótico. Além disso, *Fronteira* seria a transcrição de um suposto diário. (SANTOS, 2012, p.322).

No trecho, verificamos que há características, a morte e o sobrenatural, no romance *Fronteira*, que apontam para o gótico, segundo Santos (2012). Essas características, também, são encontradas no discurso fantástico. Porém, no ensaio de Santos (2012), a teórica demonstrará uma leitura de *Fronteira* sob o olhar do gótico. Acentuando a forma do romance, a linguagem empregada e suas especificidades, o espaço e as personagens. Elementos esses imprescindíveis para investigar a obra de Penna.

Uma característica dissonante que Santos (2012) aponta é o desfecho de *Fronteira*, pois não se resolve.

Ao utilizar alguns elementos do gótico em sua narrativa, Cornélio Penna consegue construir vários enigmas, o que não significa dizer que não possam ser enfrentados e até solucionados pelo leitor. Diferentemente da estética inglesa, no entanto, que tende a resolver os mistérios no final, em *Fronteira*, alguns são mantidos [...] (SANTOS, 2012, p.336).

O gótico (estética inglesa) resolve os mistérios no final, no entanto, em *Fronteira* não há essa solução ao que Santos (2012) ressalta a possibilidade de solução via leitor. A partir dessa característica distinta, ou seja, que nem todos os mistérios se resolvem ao final do

romance, apresentada por Santos (2012), é que nossa pesquisa perscrutará os caminhos do fantástico, no primeiro romance de Cornélio Penna.

Já no artigo *Representações do espaço em Fronteira, de Cornélio Penna*, publicado em 2015, abordamos *Fronteira* a partir das marcas do fantástico, principalmente, por intermédio da focalização ambígua do narrador. Esse é o norte de nossa pesquisa, também, neste trabalho.

No painel da fortuna crítica do escritor que realizamos, observamos a diversidade dos olhares sobre a obra de Penna. São trabalhos de extrema importância tanto para compreender como para auxiliar nos estudos futuros da obra do escritor.

Antes de focalizarmos a presença de traços fantásticos na narrativa de Cornélio Penna, entendemos como pertinente apresentar os conceitos da construção do fantástico. Esse será nosso objetivo no próximo tópico, capítulo II.

CAPÍTULO II

REFLEXÕES SOBRE O GÊNERO FANTÁSTICO

No decorrer da tradição literária, a representação da realidade passou por muitas transformações, dentre elas, principalmente, a que concerne o “olhar” sobre aqueles que integram o dito mundo real. Desde a Antiguidade, o modo de representação do real vem mudando.

No livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, de Eric Auerbach, temos a dimensão deste “desenvolvimento” da representação do real, uma vez que o teórico alemão realiza uma pesquisa apontando as diferentes formas de representação no transcorrer das épocas, especialmente, na Europa. Porém, ater-nos-emos no século XIX adiante. Sobre a obra de Auerbach, Pellegrini afirma,

Percorrendo um amplo arco temporal desde os tempos homéricos até o início do século XX e focando autores específicos, o autor utiliza uma análise estilística escrupulosa e fina, mesclando-a a uma visão sócio-histórica, procurando chegar a um conceito de texto realista, que, no seu entender, constrói-se gradativamente ao longo da história, à medida que vai incorporando elementos expressivos cada vez mais eficazes para ‘imitar’ a realidade, vista como um enfrentamento de forças sociais em que a representação da vida de indivíduos comuns é o elemento primordial na composição do texto. (PELLEGRINI, 2007, p.144).

Auerbach (1998), como já apontamos, no referido texto, retrata as diferentes formas de representação do real, no passar dos séculos. No âmbito greco-latino, ele indica que a representação se ocupava sempre das classes “dominantes”, isto é, a aristocracia. Quando representava o povo, por sua vez, era de forma artificial. No entanto, com o desenvolvimento da representação, os indivíduos comuns e suas vidas ganharam uma representação, especialmente no século XIX, com escritores como Stenhal, Balzac, Flaubert e Zola, entre outros.

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o engarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno, e é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para reprodução que abarcava tantos elementos. Se observamos corretamente, a França teve durante todo o século XIX a mais importante participação no surgimento e no desenvolvimento do moderno realismo. (AUERBACH, 1998, p.440).

No realismo, a representação do “real” abordava a vida cotidiana daqueles que estavam à margem, isto é, que antes não eram representados. Sua vida, seus problemas, principalmente, a miséria, condições inadequadas de viver, suas alegrias foram retratados pela literatura. Foi uma época favorável para tal modo de representação, sobretudo, pela emergência da burguesia e de sua maneira de viver.

Dessa forma, inevitavelmente modificam-se os próprios objetivos da literatura; ela passa a atender a um público cada vez maior, mais voltado para a leitura como informação ou entretenimento e menos versado nas sutilezas artificiais e idealizadas do mundo aristocrático, que alimentavam a produção anterior. Nada interessa mais ao leitor “médio” – se é que aqui já se pode usar esse termo – do que ver representado nos textos o seu modo de vida, seus próprios sentimentos e anseios. (PELLEGRINI, 2007, p.145).

O “foco” da representação não é mais, pois, o universo aristocrático; com o advento da burguesia, um novo público emerge e quer “ver-se” representado na literatura. Representado em sua forma de viver, seus medos, seus problemas, suas diferenças, entre outros.

Porém, esse cenário acaba modificando-se, no final do século XIX e começo do XX, como já foi mencionado no primeiro capítulo, uma vez que o mundo passava por consideráveis transformações no âmbito social, econômico e político. Tais transformações, também, atingiram a esfera literária.

Ainda durante o século XIX, e mesmo durante o começo do século XX, reinava nestes países uma comunidade de pensamentos e sentimentos tão claramente formuláveis e tão reconhecida que um escritor que representasse a realidade tinha à sua disposição critérios dignos de confiança para ordená-los; pelo menos, era-lhe possível, dentro do movimentado pano de fundo contemporâneo, reconhecer direções determinadas e delimitar entre si ideologias ou formas de vida antagônicas. É claro que há tempo isto ia se tornando cada vez mais difícil; já Flaubert (para falarmos somente em escritores realista) sofria pela escassez de fundamentos válidos para sua atividade, e a tendência mais tarde crescente no sentido das perspectivas impiedosamente subjetivas é mais um sintoma. Durante e após a Primeira Guerra Mundial, numa Europa demasiado rica em massas de pensamentos e em formas de vida descompensadas, insegura e grávida de desastre, escritores distinguidos pelo instinto e pela inteligência encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência. O surgimento do processo nesse momento do tempo não é difícil de entender. (AUERBACH, 1998, p.496).

Devido às inúmeras transformações porque o mundo passava (especialmente, o entre guerras), não convinha mais a representação de forma “realista/linear”, em razão de uma realidade tão absurda e cruel, como representar de forma linear uma realidade tão “disparatada”. Em vista disso, “pode-se dizer que, grosso modo, o gradativo esgotamento do realismo, que antecedeu a “crise da representação”, deve-se sobretudo à *débâcle* da situação européia em geral, com o sabor amargo dos frutos tardios da desenfreada industrialização da Europa, que ainda não fora possível sanar.” (PELLEGRINI, 2007, p.146).

Com isso, irrompe uma representação que se volta para “dentro” do ser, a consciência.

[...] o próximo passo viria com a incorporação da representação dos movimentos da consciência, no início do século XX –, num mergulho na interioridade individual que, a despeito de si própria, incorpora os movimentos da história, mesmo que pareça, às vezes, não existir nenhuma realidade objetiva exterior a essa consciência. O desencanto com o projeto iluminista, as modificações no conceito e na percepção do tempo, o desenvolvimento de novas tecnologias diretamente ligadas à comunicação e à produção de cultura, a descoberta do inconsciente, etc. constituem o terreno propício para um refração diversas, que exigem uma outra posição do escritor diante da realidade concreta. Este não consegue mais interpretar as ações, situações e caracteres com a segurança objetiva de antes; ele não é mais a instância suprema; esta passa a ser a consciência das personagens, que tudo observa, sente, transforma e refrata, instaurando-se aí a “crise da representação”, cuja expressão aguda são as vanguardas. (PELLEGRINI, 2007, p.146).

Em um cenário tão impossível, no âmbito do real – as guerras, a violência, a industrialização, entre outros - a representação do real na literatura entra em crise. Não há mais espaço para uma representação “concreta” da realidade, com isso, entramos na esfera da consciência, na qual a consciência da personagem ganha destaque. É por ela que somos guiados nesse “novo” formato de representação que, mesmo a interioridade emergindo, ainda assim, é possível inserção de processos da história?

Com a crise da representação, temos alguns elementos estéticos que vieram à tona.

O monólogo interior e/ou o fluxo de consciência, a estilização, a abstração, a fragmentação, a colagem, a montagem, aquisições estilísticas desse momento, são quase o ponto final do percurso empreendido pela *mimesis*, e correspondem a um conceito de realidade totalmente modificado, que inclui, como concretas, reais e *representáveis*, as profundas tensões e ambivalências da consciência humana. (PELLEGRINI, 2007, p.146).

Para representar tais mudanças foi preciso incluir “ferramentas” que conseguissem expressar as modificações empreendidas pela emersão da consciência, como forma de representação da realidade, dentre elas, o monólogo interior, o fluxo de consciência, a fragmentação, entre outras. Essas “ferramentas” auxiliam o trabalho com a linguagem para criar o cenário propício para as inquietações da consciência que se manifestaram na literatura.

Abordamos este assunto, representação do real, para demonstrar que a representação da realidade sofreu mudanças. No século XIX, havia uma tendência para uma representação realística da realidade, que obedecia ao tempo cronológico, uma linearidade, um diálogo bem direto com a sociedade. Porém, no final do século XIX e começo do XX, devido às largas transformações vividas na sociedade como um todo, modificaram a representação do real. Tal mudança, por conta disso, não “admitia” mais a forma de representar do realismo e isso foi acentuado pelas vanguardas que, como já mencionado, tiveram um papel importante para a

emersão de “novos” conceitos e posturas referente às transformações da sociedade e de como seriam representadas na literatura, como em toda a arte.

Assim, procuramos evidenciar que a “crise da representação” trouxe um modo diferente de perceber a realidade. Consequentemente, ao abordarmos o fantástico, observaremos que a crise, também, modificou a maneira do fantástico realizar-se em obras do século XX e XXI.

A “crise da representação” expõe algumas das características da obra de Cornélio Penna que, como apontamos no primeiro capítulo, é enquadrado como sendo introspectivo. Tal aspecto é uma marca do movimento de consciência que ganhou destaque no século XX ao qual o escritor pertence.

2.1 O fantástico e suas características

As discussões entre os limites entre a realidade empírica e os elementos da ficção tocam na abordagem de elementos que delimitam os limites entre natural e sobrenatural, quando pensamos no delineamento constitutivo do gênero fantástico, segundo Todorov (2007). Entendemos que na construção da ficção sempre é necessário um diálogo entre elementos do mundo real e suas projeções no âmbito ficcional. Sabemos, no entanto, recorrendo a Aristóteles (2001), que a ficção pode criar o seu próprio referente, seu próprio mundo por meio dos seus elementos de construção, ou seja, espaço, tempo e as relações diegéticas entre personagens estão circunscritos a leis específicas da ficção.

O gênero fantástico ganha relevância no século XVIII, em um panorama propício para sua realização, dada as condições que emergiram, principalmente, a racionalização, isto é, explicação de “tudo”, a partir da lógica. Nasce, portanto, a partir do positivismo e de sua relatividade. A realidade era tida como estável e explicável via lógica/racional, desse modo, o gênero encontrou terreno fértil para criar, na literatura, mecanismos que questionassem a realidade. Dito de outra maneira, que colocassem em xeque o que era real e o que não era real.

[...] é preciso datar seu nascimento em meados do século XVIII, quando se deram as condições adequadas para sugerir esse choque ameaçador entre o natural e o sobrenatural sobre o qual se sustenta o efeito do fantástico, dado que até esse momento, falando em termos gerais, o sobrenatural pertencia ao horizonte de expectativas do leitor (ROAS, 2014, p.47).

Em um mundo onde havia certezas, o gênero fantástico engendrava seu efeito ameaçador, inquietante e incômodo, a partir das fronteiras entre natural e sobrenatural. Isso

posto, tratar do fantástico não é uma tarefa muito fácil, uma vez que envolve observar características que o tornam questionável, enquanto um gênero. Contudo, dada sua “polivalência”, isso transforma-se numa função desafiadora. “O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias.” (BESSIÈRE, 2012, p.305). O fantástico possui peculiaridades próprias e torna-se um caso específico em cada obra. Por ter uma proposta particular de constituir-se.

J. Bellemin-Noël, um dos precursores do estudo do fantástico, já apontava que a busca por conceituar seria uma forma de encontrar o lugar do fantástico, uma vez que

Toda síntese – nota J. Bellemin-Noël – sobre aquilo que chamamos de *fantástico* é atualmente prematura, mesmo que as pesquisas a esse respeito estejam se desenvolvendo. Estamos tentando colocar a questão de encontrar-lhe um lugar: seu próprio lugar” (NODIER, 1972, *apud* BESSIÈRE, 2012, p.305).

Nos estudos realizados anteriormente, ainda, se buscava o lugar do gênero/modo, já que seu lugar era incerto assim como o seu efeito, a partir de teorias vindas principalmente da França. Teorias essas que são de suma importância para compreender todo o percurso que o fantástico fez até a contemporaneidade, ou seja, de como ele era “concebido”, do que continuou e do que mudou.

Silva (2013) comenta que a arte literária cria seu próprio referente por meio do mundo ficcional. O fantástico, por sua vez, opera um deslocamento consciente da representação objetiva da realidade nos limites da ficção e, nesse caso,

[...] o mundo da ficção, portanto, é um ato de criação que pode ou não estar fiado no real, que segue seu próprio fluxo, muitas vezes com personagens e situações (um quarto na ficção realista, por exemplo, será sempre um quarto) roubadas diretamente do mundo, como diria Julio Cortázar, mas pode que acompanhar um fluxo interno *sui generis*, como demonstrado pela revitalização da *mimesis* operada por Costa Lima (SILVA, 2013, p.42).

Com isso, a realidade empírica encontra no fantástico um espaço de fragilidade, porque, no gênero/modo, a realidade é uma ficção que, muitas vezes, ultrapassa o paralelo empírico de forma direta e cada indivíduo possui uma representação imaginária daquilo que “vê”. No fantástico, a representação empírica encontra um espaço polêmico e os limites fixos entre natural e sobrenatural são flexibilizados:

No meu caso, a suspeita de outra ordem mais secreta e menos comunicável, e a fecunda descoberta de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis, mas nas exceções a essas leis, foram alguns dos princípios orientadores da minha busca pessoal de uma literatura à margem de todo realismo demasiado ingênuo (CORTÁZAR, 2006, p.148).

Essas exceções às leis empíricas estão no plano do imaginário e, no caso do gênero/modo fantástico, por uma reorganização do “realismo demasiado ingênuo”. Para Cortázar (2006), tudo é ficção, uma vez que fazemos uma representação do mundo que nos rodeia ao manipularmos a linguagem e isso não é diferente na ficção. Concordando com o autor argentino, entendemos que a relação entre realidade e ficção é estreita uma vez que a ficção é a arte da “representação representada”, podendo ou não estar relacionada ao “real” empírico.

Outro fator importante é que alguns teóricos estabelecem que não se trata de gênero mas, sim, “modo” fantástico. Todorov e Roas apontam para a designação de gênero, já Bessière e Ceserani, por outro lado, para modo. Parafraseando Ceserani (2006), o modo fantástico é menos restritivo e possibilita a “universalidade” dele em várias épocas.

2.2 O fantástico em Todorov

Em *Introdução à Literatura Fantástica*, publicado originalmente em 1970, Tzvetan Todorov traça um sistema para tentar reconhecer o fantástico como gênero, apontando as especificidades do gênero, especialmente, a sua estrutura, em razão de um comprometimento que o teórico mantinha, naquela época, com os pressupostos estruturalistas. O trabalho de Todorov é de suma importância devido a ser um dos primeiros a “formalizar” o fantástico.

Tzvetan Todorov teve o grande mérito de "promover", no final dos anos 60 - e de chamar a atenção dos estudiosos de todo o mundo, com uma operação crítica e historiográfica brilhante-, todo um filão literário intacto da modernidade, que é a literatura de modalidade fantástica. Trata-se de uma operação similar àquela realizada por Mikhail Bakhtin, com seu resgate, de grande importância para a tradição literária, do modo carnavalesco, ou de Northrop Frye, com a legitimação do modo romanesco. (CESERANI, 2006, p. 7).

Cesarani (2007) afirma a importância do trabalho de Todorov que está entre os trabalhos de maior relevância no cenário da crítica literária. Porém, sabemos que algumas posições adotadas pelo teórico já não cabem mais. Por isso, apresentaremos o que acreditamos ser os pontos mais relevantes do seu trabalho. Ao apontar as características do gênero fantástico, o crítico búlgaro tece considerações a respeito da sua estrutura.

[...] o fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor- um leitor que se identifica com a personagem principal- quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é (TODOROV, 2007, p.165-166).

Então, para o teórico, o gênero fantástico parte de uma hesitação que surge tanto no leitor quanto na própria personagem, visto que, é por meio da hesitação da personagem que o leitor solidarizar-se-á e acabará por compartilhar da mesma hesitação. Esta hesitação estará ligada a um evento estranho, que trará a ambiguidade de ser ou não.

Segundo Todorov (2007), no entanto, este leitor não é um leitor qualquer, uma vez que

O fantástico implica pois uma interação do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção de narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens. (TODOROV, 2007, p.37).

O leitor (virtual) descrito pelo teórico é parte integrante da obra fantástica e de notável relevância para sua construção. Sua incerteza é partilhada com a incerteza da personagem. A existência da hesitação do leitor é de grande importância para a construção da obra fantástica: “Diremos que se trata, com esta regra de identificação, de uma condição facultativa do fantástico: este pode existir sem satisfazê-la; mas a maior parte das obras fantásticas submetem-se a ela.” (TODOROV, 2007, p.39). A condição facultativa é que a hesitação esteja representada pela atitude dos personagens ou do narrador (geralmente em primeira pessoa-homodiegético)

Passemos, agora, para verificar como o fantástico se estrutura para gerar a hesitação. O filósofo búlgaro (2007) aponta a utilização de mecanismos para a construção. Dentre os mecanismos estão: o uso do pretérito imperfeito e da modalização, ou seja:

Esta última consiste, lembremo-lo, em usar certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado. Por exemplo, as duas frases “Chove lá fora” e “Talvez chova lá fora” referem-se ao mesmo fato; mas a segunda indica além disso a incerteza em que se encontra o sujeito que fala quanto à verdade da frase que enuncia (TODOROV, 2007, p.44).

A modalização é empregada para gerar ambiguidade porque a “escolha” de certas locuções (e advérbio) mudam a relação do sujeito sobre o fato anunciado. É, portanto, uma maneira de gerar dúvida na personagem e, desse modo, no próprio leitor, uma vez que a certeza não existe. Há, apenas, a dúvida, oscilação do que foi dito.

Já com relação ao uso do imperfeito: “O imperfeito tem um sentido semelhante: se digo ‘Amava Aurélia’, não especifico se ainda a amo ou não; a continuidade é possível, mas, em regra geral, pouco provável” (TODOROV, 2007, p.44). A utilização do pretérito imperfeito suscita uma ação que se prolonga, ou seja, que deixa incerto o real sentido no presente e se, por fim, é uma ação que, ainda, possui algum efeito no presente. Tornando,

desse modo, o gênero fantástico mais próximo do leitor, em razão do imperfeito deixar dúvidas no presente, causando a hesitação. O imperfeito, segundo Todorov (2007, p.44), também, serve para marcar uma distância entre personagem e narrador, contribuindo para engendrar a oscilação que o gênero necessita, já que, não sabemos a posição do narrador.

O gênero fantástico é um elemento que pode fazer parte da criação literária, na forma e conteúdo, trazendo à tona sensações ao leitor e “personalizando” a obra literária, em uma fronteira entre o real imediato e a projeção ficcional, de novas realidades associadas ou não ao real empírico.

Para Todorov (2007, p.31), “o fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso.” É na incerteza, na hesitação de uma resposta pontual entre o que é natural e o que é sobrenatural que o fantástico se configura. Para apontar as características do fantástico, o crítico aborda, também, gêneros vizinhos do fantástico, como o estranho e o maravilhoso, pois, o teórico afirma que “de uma forma mais geral, é preciso dizer que um gênero se define sempre em relação aos gêneros que lhe são vizinhos” (TODOROV, 2007, p.32).

Sendo assim, estabelece, também, características do estranho e do maravilhoso. Para Todorov (2007), o estranho é um gênero que ao expor o sobrenatural trará uma explicação racional para o evento. Já o maravilhoso, por seu turno, ao apresentar o sobrenatural trará uma explicação, a aceitação do sobrenatural.

Dessa maneira, o gênero fantástico estaria entre esses dois gêneros, pois, a hesitação de ser ou não, natural ou sobrenatural, provoca o efeito do fantástico: hesitação, dúvida, oscilação.

A definição clássica do presente, por exemplo, descreve-o como um puro limite entre passado e o futuro. A comparação não é gratuita: o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí ao passado. Quanto ao fantástico mesmo, a hesitação que o caracteriza não pode, evidentemente, situar-se senão no presente (TODOROV, 2007, p. 49).

O gênero fantástico só se realiza no “presente”, ou seja, entre o passado (estranho) e o futuro (maravilhoso), porque ele é aquilo que poderá ser ou pôde ter sido, já que o gênero é a hesitação sem uma resposta definida, é a indeterminação, a não certeza. Por isso, o fantástico é um gênero que se localiza entre dois gêneros vizinhos que flertam com o sobrenatural.

Um elemento importante, também, para o gênero fantástico é a narrativa. “Nem toda ficção, nem todo sentido literal está ligado ao fantástico; mas todo o fantástico está ligado à

ficção e ao sentido literal. Estas são pois condições necessárias para a existência do fantástico” (TODOROV, 2007, p.83-84).

Dito dessa maneira, o fantástico realizar-se-á na incerteza, na hesitação do personagem e, também, do leitor implícito, diante do fato descrito como real. O fantástico é o corte da “normalidade” dentro da narrativa, porém, esse corte deve estar ligado aos demais fatos, obedecendo a uma naturalidade interna construída pela literariedade. A atmosfera em que o fantástico se realiza está intrinsecamente ligada aos demais fatos da diegese, gerando, desse modo, a flutuação entre o natural e o sobrenatural.

Portanto, o gênero deverá apresentar-se de forma sutil, de forma a não “deslocar as estruturas ordinárias” com a realidade da narrativa contada. Por conta desse procedimento de deslocamento sutil do real imediato, o fantástico refletirá elementos da normalidade e criará padrões específicos de organização da linguagem, em um percurso singular no qual realidade e ficção flertam em direção ao sobrenatural.

Todorov, também, aponta para a função social do gênero fantástico:

Vê-se enfim em que coincidem a função social e a função literária do sobrenatural: trata-se nesta como naquela de uma transgressão da lei. Quer seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificação. (TODOROV, 2007, p.174).

A função é, pois, transgredir a lei seja socialmente ou literariamente com a manifestação do sobrenatural. É desobedecer a regra “vigente”, por meio do elemento que gere a incerteza, a oscilação de ser ou não ser possível. Abordar temas tabus, porém no século XX torna-se desnecessário a partir da psicanálise. Na função literária romper o equilíbrio inicial.

O fantástico definido por Todorov, caracterizado pela oscilação, hesitação da personagem e o leitor, frente ao acontecimento sobrenatural, fantástico clássico, foi “ultrapassado” por Kafka, uma vez que seria difícil ter um fantástico clássico em um “mundo” onde o real já não tem a estabilidade e a certeza para ser questionado no texto fantástico. “Eis em resumo a diferença entre o conto fantástico clássico e as narrativas de Kafka: o que era uma exceção no primeiro mundo torna-se aqui uma regra.” (TODOROV, 2007, p.182). Assim, o fantástico torna-se a regra, no sentido em que foge à compreensão racional (inconsciente).

Concordamos com a tentativa de sistematizar aspectos formais do discurso fantástico, pois, isso é uma forma de apreender o gênero e a suas especificidades. No entanto, sabemos que tais aspectos não são apenas características do gênero fantástico, eles (aspectos)

permeiam vários outros gêneros. Assim como, também, não concordamos em “fechar” o texto fantástico, pois, obras literárias podem ultrapassar essas especificidades e, mesmo assim, são fantásticas.

Como foi dito, anteriormente, Remo Ceserani prefere outra terminologia, modo fantástico e apresenta a importância do trabalho de Todorov, porém, aponta os problemas e definições, para além da pesquisa do crítico búlgaro.

Ceserani (2006) apresenta os procedimentos formais e a temática que frequentemente são empregadas no modo fantástico. No entanto, o mesmo estudioso (cf. 2006, p.67-68) ressalta que tais características não são unicamente do texto fantástico. Não há procedimentos ou temas estritos do fantástico, senão, o que há é uma utilização recorrente em textos fantástico que utilizam tais procedimentos.

A narração em primeira pessoa oferece “É frequente no fantástico a utilização daqueles procedimentos narrativos da enunciação, em particular a narração em primeira pessoa, mas também a constante presença, no conto, de destinatários explícitos, como companheiros trocando cartas [...] (CESERANI, 2006, p.69).

Ceserani, também, indica a importância do leitor:

O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores. (CESERANI, 2006, p.71).

Para envolver o leitor, o texto fantástico incorpora elementos de uma dada realidade para aproximar o leitor de um “mundo” conhecido para, posteriormente, lançar o acontecimento fantástico, gerando no leitor “medo”, inquietação, entre outras sensações.

Há o procedimento do trabalho com a linguagem, “[...] o fantástico escolhe um terceiro caminho, aquele das potencialidades criativas da linguagem (as palavras podem criar uma nova e diversa "realidade") (CESERANI, 2006, p.70). Dito de outra maneira, com o trabalho com a linguagem, é possível criar uma realidade diferente e diversificada.

Expressa a passagem de limite e fronteira:

Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem delimitada, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender. (CESERANI, 2006, p.73).

É como se o protagonista ficasse entre a fronteira/limite de duas dimensões que podem remeter ao sonho, ao pesadelo e à loucura. Muitos textos utilizam esse procedimento para gerar incerteza. Ao abordar o sobrenatural há, também, como observamos, a existência de alguns “gêneros”, para além do fantástico que representam o sobrenatural. Dentre eles, está o realismo maravilhoso que será apresentado no tópico seguinte, a partir das considerações de Irlemar Chiampi. É uma forma de observar como o sobrenatural é construído, sobretudo, na literatura hispano-americana.

2.3 O realismo maravilhoso

Discutimos como o fantástico constitui-se, principalmente, por meio da hesitação do leitor e personagens, frente à obra literária, perspectiva adotada por Todorov (2007). Porém, no campo dos gêneros que flertam entre natural e sobrenatural, temos o realismo maravilhoso. Para demonstrarmos como o realismo maravilhoso organiza-se na obra literária, abordaremos o texto teórico *O realismo maravilhoso- Forma e Ideologia no romance Hispano-Americano*, de Irlemar Chiampi, de 1980.

No século XX, a literatura hispano-americana teve uma enorme produção e características próprias de criação.

Parece não haver dúvidas de que a maturidade plena da literatura hispano-americana é alcançada no século XX, num processo não pouco doloroso no qual o romance tem fundamental importância. A superação dos modelos realistas do século XIX tem origem na Europa, nas primeiras décadas do século, com os chamados movimentos de vanguardas, que se seguem ao período de profunda crise econômica e social causada pela hecatombe da primeira guerra mundial. Essas idéias atravessam o Atlântico e se espalham rapidamente pelo continente americano, onde encontram terreno fértil, destruindo em pouco tempo frágeis pilares da narrativa hispano-americana da época, baseada num modelo exógeno, que confundia a realidade com a descrição da exótica paisagem local e das complexas relações sociais herdadas dos modelos coloniais aqui implantados (ESTEVES; FIGUEIREDO, 2005, p.393).

As novas características do fazer literário hispano-americano tiveram início com as vanguardas, assim como o modernismo brasileiro foi “afetado” por tais movimentos, a literatura hispano-americana, da mesma forma, sentiu as transformações que as vanguardas proporcionaram. Igualmente, o próprio efeito da primeira guerra mundial, que abalou as certezas da humanidade, as consequências da extrema violência e o questionamento do homem moderno, também, influenciaram a literatura americana de língua espanhola. Essas consequências produziram um ambiente pertinente para as vanguardas, já que um novo

“olhar” sobre o mundo era necessário. Deste modo, a literatura hispano-americana engendra um “novo” modo de “enxergar” a própria realidade. Não cabia mais olhar para si com o olhar do outro mas, sim, como parte integrante daquela/sua realidade.

Se se quiser indicar um termo onipresente e de uso indiscriminado na crítica hispano-americana, este termo é, certamente, “realismo mágico”. A constatação de um vigoroso e complexo fenômeno de renovação ficcional, brotado entre os anos 1940 e 1955, gerou o afã de catalogar suas tendências e encaixá-las sob uma denominação que significasse a crise do realismo que a nova orientação narrativa patenteava. Assim, realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade. (CHIAMPI, 1980, p.19).

Dessa forma, foi uma forma de tentar explicar a renovação que a literatura hispano-americana viveu, desde seus processos estéticos até sua compreensão de realidade, isto é, uma percepção mágica daquela realidade incompreendida, até então. Foi, também, amplamente “usado” sem uma “ordem” específica, pois, aquilo que era “novo” e explicava-se via realismo mágico.

[...] a adoção do termo realismo mágico revelava a preocupação elementar de constatar uma “nova atitude” do narrador diante do real. Sem penetrar nos mecanismos de construção de um outro verossímil, pela análise dos núcleos de significação da nova narrativa ou pela avaliação objetiva de seus resultados poéticos, a crítica não pôde ir além do “modo de ver” a realidade. E esse modo estranho, complexo, muitas vezes esotérico e lúdico, foi identificado genericamente com a “magia” (CHIAMPI, 1980, p.21).

O narrador teria uma nova postura perante o real, porém, não se observaram os mecanismos dessa “nova” construção da verossimilhança. Ao observar esse “modo de ver” a realidade, a crítica aludiu *ao estranho, complexo, muitas vezes esotérico, e lúdico*, à magia. Sem desenvolver, no entanto, explicitamente, os caminhos que levaram até essa literatura que representava de uma forma diferente, a realidade.

Quando em 1925, o historiador e crítico de arte Franz Roh cunhou o termo realismo mágico, já ficou patenteado o ponto de vista fenomenológico que iria predominar na crítica hispano-americana desde os anos quarenta. Em seu livro *NachExpressionismus (Magister Realismus)*, Roh visava a caracterizar como realista mágica a produção pictórica do pós-expressionismo alemão (afim à arte metafísica italiana da mesma época), cuja proposta era atingir uma significação universal exemplar, não a partir de um processo de generalização e abstração, como fizera o expressionismo de ante-guerra, mas pelo reverso: representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam (CHIAMPI, 1980, p.21).

Chiampi (1980) aponta que foi a partir do crítico e historiador de arte Franz Roh que o termo realismo mágico foi utilizado, formalmente, pela primeira vez. Tinha a característica de representar o “real” para demonstrar o mistério guardado nas coisas “reais”.

As especificidades do termo realismo mágico, apresentado por Franz Roh, foram transferidas para a crítica hispano-americana para tentar esclarecer as novas renovações dessa literatura. O primeiro a inserir o termo na crítica hispano-americana, “tanto quanto se sabe, quem primeiro incorporou o termo à crítica do romance hispano-americano, foi Arturo Uslar Pietri, em *Letras y hombres de Venezuela*, em 1948” (CHIAMPI, 1980, p.23).

Segundo Chiampi (1980), Arturo Uslar Pietri define realismo mágico como:

[...] a realidade é considerada misteriosa, ou “mágica”, e ao narrador cabe “adivinhá-la”; a realidade é considerada prosaica e ao narrador cabe “negá-la”. A consequência mais óbvia dessa definição ambígua é que Uslar Pietri vacila em resolver quanto à atitude do narrador: o poético consiste em buscar realisticamente o mistério além das aparências (adivinhar) ou o poético consiste em praticar o irrealismo (negar a realidade). Como se vê, o problema da implantação do termo realismo mágico na crítica hispano-americana envolve ora deficiência metalinguística (os dados “reais” são denominados “realistas”), ora no duplo enfoque da questão. O primeiro, pelo referente (o “real”), leva o autor a indefinir a realidade; como uma faca de dois gumes, essa operação, em vez de exorcizar o real, o postula como necessário. O segundo, pela atitude do narrador diante do real, conduz o problema fora do texto, centralizando no ato criador o fundamento conceitual do realismo mágico (*apud* CHIAMPI, 1980, p.23).

A definição é ambígua, pois, não deixa claro como seria o olhar sobre a realidade via narrador: adivinhar o que tem para além das aparências ou negar a realidade. Essa ambiguidade, na definição do realismo mágico, será algo recorrente na crítica hispano-americana. Chiampi (1980) considera que o termo realismo mágico não possui um sistema formal definido e claro, o que dificulta em estabelecer seus aspectos, relações e fronteira com outros discursos.

Quanto às conclusões específicas, os impasses analíticos e conceituais registráveis provêm: 1) da impertinência da abordagem fenomenológica que, vinculada às teorias pictóricas de Franz Roh, projetam a questão para fora do texto; 2) da compreensão inadequada das teses culturalistas de Carpentier, que desliza frequentemente para o enfoque temático, obrigando o analista à tarefa inútil (literariamente falando) de definir o grau de representatividade do referente extratextual; 3) da confusão com a literatura fantástica, que impede a delimitação de zonas discursivas, acima das coincidências temáticas. Em suma, o problema da construção poética do novo realismo hispano-americano não pode ser pensado fora da linguagem narrativa, vista em suas relações com o narrador, o narratário e o contexto cultural (CHIAMPI, 1980, p.28-29).

Observamos que Chiampi (1980) aponta os problemas do termo realismo mágico, entre eles, a confusão com a literatura fantástica e o problema de ater-se, na maioria das vezes, apenas ao tema e à abordagem fenomenológica. Para a estudiosa, para construir de fato um realismo hispano-americano é preciso considerá-lo dentro do âmbito da linguagem e não fora dele. Dessa maneira, formalmente, estabelecer-se-á os aspectos para compreender o realismo hispano-americano como um método formal.

Chiampi, enfim, propõe uma teoria do realismo maravilhoso que, analisando suas relações pragmáticas e semânticas e formas discursivas, define-o, não apenas como “um movimento literário ou escola, de um dado momento das letras hispano-americanas, mas como um tipo de discurso que permite determinar as coordenadas de uma cultura, de uma sociedade, de uma linguagem hispano-americana”, como muito bem o sintetiza Emir Rodríguez Monegal (1980, p.13) na apresentação que faz do livro. Sua visão do realismo maravilhoso, em suma, constitui-se numa “tipologia do discurso narrativo do nosso universo cultural que pode ser aplicado a outros discursos de outras épocas dentro da nossa história literária”(Rodríguez Monegal, 1980, p14), bem de acordo com os princípios que Alejo Carpentier defendia em seus escritos (ESTEVEZ; FIGUEIREDO, 2005, p.405).

Desse modo, Chiampi (1980) realiza um trabalho para estabelecer formalmente os aspectos do realismo hispano-americano, com suas especificidades e distinções. Esse trabalho possui o diálogo com o teórico Alejo Carpentier, em *El reino de este mundo*, de 1948, que foi um dos precursores do termo “real maravilhoso”.

No texto inicial, Carpentier expõe a idéia básica: a existência de uma realidade maravilhosa americana, que se opõe ao elemento maravilhoso das literaturas européias, e, mais especificamente, ao maravilhoso dos surrealistas, já que este conceito partiria da artimanha literária e não da realidade em si (ESTEVEZ; FIGUEIREDO, 2005, p.400-401).

O realismo maravilhoso não é apenas uma forma estética mas, sim, uma maneira de compreender a própria realidade hispano-americana, já que possui uma realidade tão peculiar e distinta de outras. A estudiosa, a partir da problematização dos termos, realiza um levantamento dos primeiros estudos que abordaram a questão do mágico e do maravilhoso na literatura, principalmente na América Latina. Faz uma distinção, conceituação (formal), entre o mágico e o maravilhoso:

Maravilhoso é termo consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a “atitude do narrador”), ora de ordem conteudística (a magia como tema) (CHIAMPI, 1980, p.43).

Opta por utilizar o maravilhoso como melhor opção para explorar essas obras que dialogam com o sobrenatural, uma vez que o maravilhoso já está inserido na história dos estudos literários e há uma tradição literária ao abordá-lo. Existe, também, o diálogo do maravilhoso com outros discursos. Já o mágico, por sua vez, pertence a outro campo e seria uma tarefa difícil apresentá-lo formalmente, já que ficaria mais no terreno fenomenológico. O que não corresponde à tentativa da teórica em estabelecer uma teoria do sobrenatural, no campo literário hispano-americano.

[..] convém justificar porque abdicamos da expressão “realismo mágico”, de uso corrente na crítica hispano-americana. Se bem inclui-se entre os fatores de nossa preferência pelo termo realismo maravilhoso o reconhecimento da prática teórica e literária de Carpentier, adaptando sua noção referencial do “real maravilhoso

americano”, nossa opção deve-se, antes de tudo, ao desejo de situar o problema no âmbito específico da investigação literária (CHIAMPI, 1980, p.43).

Com a escolha do termo realismo maravilhoso, Chiampi (1980) objetiva estabelecer o termo no plano específico literário. Ao adotar o termo realismo maravilhoso, a teórica brasileira estabelecerá aspectos pertinentes para sua construção. Vejamos:

[...] o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor (CHIAMPI, 1980, p.59).

Para a estudiosa, o realismo maravilhoso é a mescla entre um natural e um não natural, entre o sobrenatural e o não-sobrenatural, ou seja, que não desperta nem o medo ou incômodo, não problematiza as relações entre natural e sobrenatural, porque possuem aceitação e chance, dentro da história (diegese) contada. Utiliza, portanto, elementos de uma realidade empírica e se sobrepõe àquilo que é não-natural/não-sobrenatural e natural/sobrenatural, de forma que internamente não há contradição dentro da obra.

Finalmente, os dois esquemas da não disjunção servem para caracterizar o realismo maravilhoso como um discurso manifestável em duas modalidades: uma que afirma e nega simultaneamente o código realista (s1 + s1) e a outra o código maravilhoso (s2 + s2). (CHIAMPI, 1980, p.145).

O realismo maravilhoso faz com que o código realista e maravilhoso seja negado e afirmado, engendrando, desse modo, um efeito de naturalizar o sobrenatural. Porém, essa naturalização do sobrenatural é utilizada por elementos de uma sociedade em que o contexto cultural “de criação” possui fundamentos que flertam com o sobrenatural. “[...] o verossímil do texto é assegurado por referências implícitas e explícitas dentro de um sistema de valores institucionalizados e compartilhados tanto pelos colonizadores quanto pelos colonizados.” (CHIAMPI, 1980, p.166). Dessa feita, o realismo maravilhoso usa esse contexto e cria um ambiente em que natural e sobrenatural integram um mesmo plano sem problematização do extraordinário, por meio do trabalho com a linguagem.

É uma naturalização do sobrenatural, em que o natural é apresentado e combinado com o sobrenatural sem gerar tensão. Os personagens não questionam e tampouco o leitor questiona. “O ‘realismo maravilhoso’ propõe a coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso” (ROAS, 2014, p.36).

Logo, o realismo maravilhoso é uma forma de discurso em que, “[...] o maravilhoso, elabora os seus efeitos de sentido sobre a isotopia sobrenatural” (CHIAMPI, 1980, p.146). É aproveitar o “lugar igual” que o sobrenatural possui para criar um novo sentido, sem realizar a tensão entre natural/sobrenatural, isto é, conceber uma nova significação para a relação natural e maravilhosa (maravilhoso/sobrenatural).

A posição do realismo maravilhoso na tipologia considerada vem marcada pela oposição com discursos disjuntivos e pela diferenciação com os conjuntivos. Com estes o realismo maravilhoso compartilha o impulso inicial de problematizar um certo sistema estável de valores: como no fantástico e no estranho, os elementos diegéticos do realismo maravilhoso não se acomodam à hierarquia convencional que estabelece leis distintas para a natureza e sobre a natureza. Mas enquanto a conjunção dos contrários conflita/neutraliza as isotopias para avançar em direção da negação do Sentido, a não disjunção dos contraditórios afirma um Sentido. Todavia, comparado aos discursos disjuntivos (que também afirmam um Sentido) a legibilidade de sua mensagem coloca-se na contradição com o “ser” real do mundo e com a moral ingênua. A narração tética (do realismo) e a não tética (do maravilhoso) associam-se, não já para codificar a mensagem transparente dos verossímeis exclusivos, mas para erigir Outro Sentido, inteligível no contato dialógico entre as *naturalia* e as *mirabilia* (CHIAMPI, 1980, p.148).

Discutimos como o realismo maravilhoso foi apresentado por Chiampi (1980), principalmente no contexto hispano-americano. Para a teórica, o realismo maravilhoso não é apenas um discurso para compreender a literatura mas, também, uma forma de entender a sociedade hispano-americana. Abordamos o realismo maravilhoso para demonstrar a diversidade de teorias que abordam o sobrenatural. Acreditamos ser necessário apresentar o realismo maravilhoso como sendo uma das possíveis formas de representar o sobrenatural no contexto hispano-americano.

Posteriormente, no próximo item, desenvolveremos a concepção de fantástico, segundo o teórico espanhol David Roas.

2.4 O fantástico de Roas

Uma discussão mais recente acerca do gênero fantástico é o trabalho de grande relevância do teórico espanhol David Roas. Para abordar suas principais contribuições relacionada ao gênero, usaremos o livro *A ameaça do fantástico: Aproximações teóricas*, publicado, em 2014. O livro reúne seis artigos que exploram e discutem a definição do fantástico.

Para Roas (2014), o fantástico é marcado pelo seu caráter transgressor da realidade. Essa definição, vale lembrar, é reiterada a cada capítulo. Salienta, também, o crítico, a importância do sobrenatural para a literatura fantástica assim como seu papel transgressor.

[...] a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis [...] (ROAS, 2014, p.31).

Essa transgressão a partir do sobrenatural, “sobrenatural” esse que o teórico denomina de impossível, e é a partir do uso desse impossível nas obras fantásticas como forma de questionar as leis, as regras e a realidade em que o leitor acredita/vive.

Assim como Todorov (2007), Roas (2014), também, estabelece diferenças entre o fantástico e o maravilhoso:

Assim, diferentemente da literatura fantástica, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor (pensemos, por exemplo, no mundo dos contos de fadas tradicionais ou na Terra Média em que está ambientado *O senhor dos Anéis*, de Tolkien). O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível – encantamentos, milagres, metamorfoses- sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, *natural*. (ROAS, 2014, p.33-34).

O maravilhoso cria um ambiente propício para o sobrenatural/impossível existir sem que seja questionado tanto pelos personagens quanto pelos leitores. Não há conflito entre o natural/sobrenatural. “Assim, a convivência conflituosa entre *possível* e *impossível* define o fantástico e o distingue de categorias próximas, como o maravilhoso ou a ficção científica, nas quais esse conflito não se produz” (ROAS, 2014, p.76). Existe a aceitação dos fatos, diferentemente, do que ocorre no fantástico em que o conflito natural/sobrenatural é necessário para sua existência.

Para a realização do gênero fantástico que questione o real e o transgrida, Roas (2014) aponta que o leitor real é peça importante, visto que é a partir da realidade em que o leitor vive que darão condições para a realização do fantástico.

A participação ativa do leitor é, portanto, fundamental para a existência do fantástico: precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se uma narrativa pertence ao gênero. O fantástico, portanto, vai depender sempre do que considerarmos real, e o real depende diretamente daquilo que conhecemos (ROAS, 2014, p.45-46).

Aquilo que o leitor conhece por realidade é elemento primordial para o fantástico, uma vez que é só a partir do real que conhecemos que o fantástico o desestabilizará e, assim,

transgredirá as leis que regem a realidade estabelecida. Acreditar que fantasmas não podem existir, que os mortos não voltam e nem falam, que o gato preto emparedado não tem o poder de sair das paredes, faz com que quando somos “tocados” pelo acontecimento fantástico tenhamos o sentimento do incômodo, da inquietação frente ao sobrenatural. O fantástico coloca *a priori* o que conhecemos por real porém depois questiona essas mesmas certezas.

Realidade essa problematizada a partir do século XX, nunca é demasiado lembrar, a que quando depois do positivismo (século XIX) tornou-se instável e incerta. Roas (2014) aponta, principalmente, a relevância dos conhecimentos das áreas como a física, a neurobiologia, a filosofia, a teoria literária ou a teoria da comunicação, para uma “definição” da realidade.

No seu nascimento, a literatura fantástica tinha um ambiente “ideal” para realizar-se, pois, ao termos a noção de estabilidade e obediência das leis lógicas, o gênero fantástico cumpria sua função principal, isto é, a de transgredir o real, uma vez que a realidade tinha uma “certeza” e de que essa certeza poderia ser questionada por meio do fantástico, com o emprego do impossível. “A literatura fantástica nasceu em um universo newtoniano, mecanicista, concebido como uma máquina que obedecia às leis lógicas e que, por isso, era passível de explicação racional” (ROAS, 2014, p.77).

Essa realidade é concebida, diferentemente, em cada época, dado que, em distintos tempos, a noção de realidade tende a mudar. Vejamos:

[...] O relato fantástico utiliza marcos sócio-culturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para concluir com alguma certeza metafísica, mas para organizar o confronto entre os elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que escapam à economia do real e do surreal, cuja concepção varia conforme a época. Ele corresponde à colocação em forma estética dos debates intelectuais de um determinado período, relativos à relação do sujeito com o supra-sensível ou com o sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convicções e das ideologias do tempo, postas em obra pelo autor. A ficção fantástica fabrica assim outro mundo por meio de palavras, pensamentos e realidade, que são deste mundo [...] (BESSIÈRE, 2012, p.306).

A realidade tem a ver com elementos sociais, culturais e aquilo que uma sociedade estabelece como sendo real e não real. A partir dessa concepção, é que o gênero fantástico cria ferramentas para colocar em questão as “leis” que regem uma dada realidade, dessa forma, criando um “novo mundo” por meio de elementos já conhecidos em um “mundo real” conhecido.

Porém, com as “novas” perspectivas sobre a realidade, tudo ficou incerto:

A mecânica quântica, por sua vez, revelou a natureza paradoxal da realidade: abandonamos o mundo newtoniano das certezas e nos encontramos em um mundo

onde a probabilidade e o aleatório têm um papel fundamental (contradizendo a conhecida afirmação de Einstein de que “Deus não joga dados”) (ROAS, 2014, p.78).

A realidade como concebemos é algo “falso”, dadas as novas perspectivas apontadas, principalmente, pela física quântica. Um real estável e que possui explicações lógicas só existe falsamente em nós para gerar o conforto que necessitamos. A certeza dá lugar ao que pode ser que aconteça e, desse modo, ao imprevisto, gerando, assim, grande instabilidade na concepção do real.

O teórico espanhol, todavia, afirma que nós (e a grande maioria) desconhecemos tais perspectivas da física quântica:

Claro que, no que se refere à nossa discussão sobre a noção de realidade e sua relação com o fantástico, não podemos deixar passar um aspecto essencial: a magnitude dos fenômenos que estudam a teoria da relatividade e a mecânica quântica é totalmente alheia para nós porque, afinal, suas propriedades estão além da nossa experiência cotidiana do tempo e do espaço. Como não nos movemos na velocidade da luz, não podemos captar as distorções evidenciadas pela teoria da relatividade (especial e geral); o que não quer dizer que ela não seja a teoria que melhor explica o funcionamento do real em uma dimensão cosmológica (ROAS, 2014, p.81).

Tais teorias existem, porém, ficam distantes de nós e de nossa experiência cotidiana. Nossa experiência cotidiana, por sua vez, espera ainda uma noção de realidade que seja estável e lógica, que não abale aquilo que nós concebemos como real. Nossa ideia de realidade, ainda, é calcada no: “isso é real”; “isso não é real” (não pode acontecer). Sendo assim, por mantermos essa noção de realidade, é que o fantástico encontrará forma para sua realização, em obras dos séculos XX e XXI.

Com essa perspectiva instável da realidade, a partir de Kafka ocorre uma transgressão do fantástico. Roas (2014) considera a possibilidade da existência do fantástico nos séculos XX e XXI, pois, no século XIX o fantástico era a exceção às leis lógicas; já no século XX e XXI, tornou-se a regra por realizar a oposição às leis lógicas. Mesmo não gerando o espanto nos personagens, a literatura fantástica, ainda, inquieta e incomoda o leitor. A inquietação do leitor aumenta com a aceitação (por partes das personagens) dos acontecimentos impossíveis no interior da narrativa. Por isso, o leitor é de suma importância para Roas (2014). Concordamos, por isso, com o crítico espanhol, que o fantástico não se esvaiu no século XX mas ele apenas “criou” novas formas de apresentar-se assim como, também, a própria noção de realidade.

Bessière (2012), também, aponta para o fantástico, no período contemporâneo, para além do século XIX:

O relato fantástico é mais a duplicidade de uma forma que provoca a intervenção do leitor para melhor fazê-lo prisioneiro, graças aos efeitos estéticos, de uma ordem claramente emocional, das obsessões coletivas e dos marcos sócio-cognitivos. É por isso que não nos parece possível concluir, como faz Todorov, pela dissolução do fantástico na criação e nas técnicas literárias contemporâneas (BESSIÈRE, 2012, p.318).

Na contemporaneidade, o fantástico tenciona “novos” elementos para sua realização, literários e estéticos, para despertar no leitor o sentimento próprio ao fantástico, inquietante e incômodo, a partir do emprego da percepção que cada sociedade tem de realidade. Como Todorov (2007) apontou em Kafka, a regra como oposição às leis lógicas, essa característica pode ser compreendida como uma nova forma estética do fantástico construir-se.

Para a realização do fantástico, Roas (2014), também, apontará usos formais da linguagem como meio para sua efetuação. A utilização do real para o discurso fantástico é essencial, visto que é a partir do real (que o leitor “acredita”) que o fantástico cria mecanismos para questionar a realidade. Portanto, como o fantástico poderia questionar a realidade se não usasse dos elementos que regem uma realidade tida como “verdade” e, dessa maneira, aproximar essa obra do leitor?

Assim, o fantástico é um modo narrativo que emprega o código realista, mas que ao mesmo tempo supõe uma transgressão desse código: os elementos que constituem as narrativas fantásticas participam da verossimilhança e do “realismo” próprios das narrações miméticas, e apenas a irrupção, como eixo central da história, do acontecimento inexplicável marca a diferença essencial entre as duas formas. Porque o objetivo do fantástico, como eu disse antes, é subverter a percepção que o leitor tem do mundo real, de modo mais explícito do que outras formas literárias e artísticas (ROAS, 2014, p.164-165).

É manuseando o código realista, a partir de elementos que fazem parte da realidade, portanto, que o gênero fantástico cria um ambiente adequado para emergir o impossível/sobrenatural e, dessa maneira, pode interrogar o leitor sobre as leis que regem a realidade e sua cotidianidade.

Assim, para convencer o leitor, o narrador fantástico transfere o mundo real ao texto em sua mais absoluta cotidianidade. O espaço criado em suas páginas é sempre um âmbito em que tudo deve parecer normal. Além disso, quanto maior for o “realismo” com que ele é apresentado, maior será o efeito psicológico provocado pela irrupção do fenômeno insólito nesse âmbito tão cotidiano (ROAS, 2014, p.165).

É por isso que o discurso fantástico utiliza o código realista de forma tão importante. Quem não se sente familiarizado com o “cotidiano” apresentado no conto “Casa Tomada”, de Júlio Cortázar? A descrição da casa e da rotina nos faz transferir para nossa própria realidade o ambiente descrito. E como depois, dos episódios fantásticos, somos incomodados/ameaçados com aquela situação de expulsão dos habitantes sem saber quem os expulsa? Nosso convencimento se dá pelo reconhecimento de elementos que integram nossa

realidade, ambientes descritos que remetem a ambientes reais. E, em seguida, o gênero fantástico cria o acontecimento impossível, fazendo com que o impossível incomode e inquiete-nos, enquanto leitores, e passemos a questionar a nossa realidade. Acabar de ler “Casa Tomada”, e em seguida ouvir um ruído em casa, já imaginaríamos uma possível relação entre ficção e realidade, o medo de que a história da ficção aconteça na realidade: “[...] essas regularidades, essas “certezas pré-construídas”, dão lugar à nossa concepção do real, e a partir dela estabelecemos, codificamos, o possível e impossível, o normal e o anormal. [...] (ROAS, 2014, p.133). Quando essas regularidades sofrem uma ruptura, a partir do fantástico com o auxílio do “medo”/ameaçador, a transgressão do real e de suas leis acontece.

[...] é preciso considerar que o relato fantástico não se especifica pela inverossimilhança, do eu inalcançável e indefinível, mas pela justaposição e pelas contradições de verossimilhanças diversas, em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções coletivas submetidas ao exame. O fantástico instaura a *desrazão* na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal. Assim ele se alimenta inevitavelmente das *realia*, do cotidiano, do qual releva os desatinos, e conduz a descrição até o absurdo, ao ponto em que os próprios limites, que o homem e a cultura atribuem tradicionalmente ao universo, já não circunscrevem nenhum domínio natural ou sobrenatural, porque, invenções do homem, eles são relativos e arbitrários (BESSIÈRE, 2012, p.307).

A verossimilhança é algo que o fantástico utiliza como forma de instaurar a ambiguidade. É manipulando, pois, falsamente o cotidiano concebido como real, que será posto em óbice, gerando, dessa maneira, o efeito do fantástico: transgredir a noção de realidade.

Roas (2014), também, aponta para o elemento do medo como constituinte do discurso fantástico. Não só o medo físico propriamente, mas aquele medo que adentra o psicológico,

[...] é que o fantástico gera sempre uma impressão ameaçadora no leitor, impressão que, por comodidade chamarei de “medo”, embora reconheça de antemão que talvez não seja o termo mais adequado para denominar esse efeito, sobretudo por suas conotações claramente ligadas à ameaça física (ROAS, 2014, p.135-136).

O fantástico provoca essa sensação de “medo”/“ameaça” ao engendrar o acontecimento impossível que, ao surgir o acontecimento, por sua vez, esse provoca um “sentimento” de “medo” que faz com que o leitor questione sua realidade.

Assim, a narrativa fantástica nos situa inicialmente dentro do limites do mundo que conhecemos, do mundo que (digamos assim) controlamos, para logo rompê-lo com um fenômeno que altera a maneira natural e habitual como as coisas ocorrem nesse espaço cotidiano. E isso converte tal fenômeno em impossível, e, como tal, em inexplicável, incompreensível. Em outras palavras, o fenômenos fantástico supõe uma alteração do mundo familiar do leitor, uma transgressão dessas regularidades tranquilizadoras às quais eu me referi antes. O fantástico nos faz perder o pé em

relação ao real. E, diante disso, não cabe outra reação senão o medo [...] (ROAS, 2014, p.138).

O discurso fantástico, *a priori*, produz um ambiente que reconhecemos, que estamos familiarizados para, mais tarde, engendrar o impossível e, assim, gerar a transgressão daquelas regularidades confortantes. Isso faz com que a reação seja o “medo”, a ameaça daquilo que tínhamos como certo.

[...] o discurso do narrador de um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo em que a história se desenvolve, muitas vezes se torna vago e impreciso quando encara a descrição dos horrores que assaltam esse mundo, e não pode fazer mais do utilizar recursos que tornem suas palavras o mais sugestivas possível (com comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar os horrores a algo real que o leitor seja capaz de imaginar [...] (ROAS, 2014, p.173).

Para criar esse efeito, ameaçador e, depois, transgressor, o discurso fantástico precisa valer-se da linguagem, principalmente, do uso elaborado da linguagem para gerar o acontecimento. Vejamos:

[...] uma maquinaria textual que permite a irrupção do impossível no mundo ficcional. Trata-se de um conjunto de marcas textuais que indicam a excepcionalidade do representado. Estratégias discursivas (e também temáticas) que Bozzeto chama de “operadores de confusão” e que intensificam a incerteza diante da percepção do fenômeno impossível: metáfora, sinédoques, comparações, paralelismos, analogias, antíteses, oximoros, neologismos e expressões ambíguas do tipo “pensei ter visto”, “acho que vi”, “era como se”, assim como a utilização reiterada de adjetivos de forte conotação, como “sinistro”, “fantasmagórico”, “aterrorizante”, “incrível” e outros desse mesmo campo semântico. É o que Mellier chama de “fantástico da indeterminação”: a escrita e os procedimentos narrativos tornam ambíguas as notações do texto por meio da imprecisão expressiva. Isso intensifica a percepção do fenômeno fantástico como impossível (ROAS, 2014, p.172).

Ao manipular a linguagem por meio de recursos estilísticos como metáforas, comparações, antíteses, entre outros, o narrador consegue tecer o impossível dentro do texto fantástico. Este trabalho com a linguagem, também, usa o recurso de expressões tipicamente ambíguas, que geram a incerteza, oscilação, hipótese, se aquilo descrito é real ou não. Temos vários exemplos, entre eles podemos destacar o conto “Casa Tomada”, de Júlio Cortázar, que utiliza várias expressões incertas,

Fui por el pasillo hasta enfrentar la entornada puerta de roble, y daba la vuelta al codo que llevaba a la cocina *cuando escuché algo* en el comedor o la biblioteca. *El sonido venía impreciso y sordo*, como un volcarse de silla sobre la alfombra o una hoga de susurro de conversación (CORTÁZAR, 2014, p.4, *grifos nossos*).

As expressões ambíguas “cuando escuché algo” (“quando escutei algo”) e “El sonido venía impreciso y sordo” (“o som vinha impreciso e surdo”) causam incerteza, pois, não são claras ou diretas. Não há certeza do que se escutou e o som é descrito como impreciso (não

sabemos a origem), e ao remeter o som a sendo “surdo” gera ainda mais “confusão”, pois, como um som pode ser surdo? Isso causa, ainda, mais estranheza e ambiguidade. São esses sintagmas obscuros e indefinidos, que criam, desse modo, um ambiente vacilante, vago e duvidoso, características essenciais para o fantástico.

Então, para Roas (2014), o fantástico se vale do código realista para gerar “familiaridade” e, depois, engendra o impossível por meio do uso elaborado da linguagem: “Não existe uma linguagem fantástica em si mesma, e sim um modo de usar a linguagem que gera um efeito fantástico” (ROAS, 2014, p.179). O efeito fantástico ocorre a partir da utilização de metáforas, comparações, expressões ambíguas e adjetivos de forte conotação que remetem ao impossível.

Assim, o discurso do narrador de um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo em que a história se desenvolve, muitas vezes se torna vago e impreciso quando encara a descrição dos horrores que assaltam esse mundo, e não pode fazer mais do que utilizar recursos que tornem suas palavras o mais sugestivas possível (com comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar os horrores a algo real que o leitor seja capaz de imaginar [...] (ROAS, 2014, p.173).

A um narrador de texto fantástico, a utilização de meios que demonstrem o acontecimento fantástico é uma forma de tentar trazer para o mundo do leitor alguma coisa que remeta a seu próprio ambiente cotidiano. Isso implica, como Roas (2014) destaca, em “momentos” de imprecisão e vacuidade do narrador fantástico. Todavia, isso é forma de construção própria do discurso fantástico.

Portanto, observamos como o estudioso concebe o fantástico. A transgressão do real por meio do fantástico é a principal característica apontada pelo teórico espanhol. Esta transgressão realiza-se por meio do uso de um código realista que remete à noção de realidade do leitor e, depois, o acontecimento fantástico, impossível, é engendrado por meio do uso elaborado da linguagem (comparações, metáforas, expressões ambíguas) e faz com que a realidade seja questionada e isso é uma forma de transgredir a percepção de realidade do leitor.

Porque o mundo da narrativa fantástica (seja no século XIX ou nestes tempos pós-modernos) sempre é o nosso mundo. Nossa ideia de realidade atua como contraponto, como contraste para fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem precária em que fingimos viver mais ou menos tranquilos (ROAS, 2014, p.187).

Ao discutirmos as especificidades dos discursos do sobrenatural (fantástico, maravilhoso, realismo maravilhoso), observamos como é (sobrenatural) organizado e apresentado na obra literária, por meio do trabalho com a linguagem, do contexto cultural e da noção de realidade. O sobrenatural é usado, portanto, para questionar as relações que

permeiam a realidade e, também, uma ordem interna da obra literária. Concebido como elemento para transgredir as leis (cf. ROAS, 2014, p.31-32), ocupa, igualmente, um aspecto de criar um novo sentido (cf. CHIAMPI, 1980, p.91), para tentar explicar uma determinada realidade.

Todos os aspectos para a construção do fantástico são importantes, porém, um elemento possui destaque maior: o narrador. É, pois, através da focalização que o narrador faz do espaço e das personagens que o fantástico criará caminhos para sua realização. No próximo capítulo, vamos apresentar um panorama sobre o narrador e a sua importância, a fim de analisar o romance *Fronteira*, à luz dos traços do fantástico.

CAPÍTULO III

UMA LEITURA DE *FRONTEIRA*, DE CORNÉLIO PENNA

3.1 O narrador: pequena história

O narrar é uma característica humana que nos diferencia de outros seres vivos. Nós podemos narrar nossas experiências, nossos medos, nossa cultura, nossa vida. O ato de narrar as experiências passadas, de pessoas a pessoas, torna-se um dos elementos que dá vida aos narradores: “A experiência que passada de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1987, p.198). Esse narrador que Benjamin (1987) aborda possui direta relação com a oralidade, uma vez que, conforme o teórico, o narrador tem sua origem na oralidade e, posteriormente, foi “deslocado” para a escrita.

Assim, definindo, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira (BENJAMIN, 1987, p.221).

O narrador é aquele que possui a sabedoria, ao portar tal característica tem o conhecimento de dar conselhos para muitos casos, em razão de ser narrador de experiências, possui as suas e as de outras pessoas. O espírito do narrador é contar sua vida inteira, por meio de suas e de “outras” experiências.

Porém, com a ascensão do romance, esse narrar da experiência tende a entrar em declínio, pois

A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (BENJAMIN, 1987, p.201).

O romance faz com que a narrativa, o narrar, perca sua função. Ao “contar” suas experiências, o narrador aconselha e passa conhecimento, porém, esse “ofício”, com o romance, não é mais possível. O romance não narra a experiência, nem aconselha e nem passa

conhecimento. Ele é uma forma individual, solitária, e não tem a função primeira do narrar (“contar” suas experiências e a de outros”). Ele (romance) não se origina na oralidade e nem contribui para sua difusão.

Outro fato importante, destacado por Benjamin (1987), é que o narrar das experiências da vida tornou-se irrealizável devido às transformações que o mundo sofreu. Principalmente, pelas guerras, pois, como afirma o crítico alemão, depois das guerras o homem se calou, não era possível mensurar os horrores da guerra. Nenhuma narrativa poderia apreender toda violência e crueldade que a guerra trouxe.

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras (ADORNO, 2012, p.56).

Observarmos, portanto, que o narrar tem seu início na oralidade, a partir do “contar” das experiências, contudo, esse narrar está ameaçado pela forma do romance, uma vez que percebemos como o romance tem, em suas origens, uma grande contradição: a impossibilidade do narrar, porém, sua condição necessita da narração. “[...] não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2012, p.55). Com isso, o narrador ocupa um lugar importante, pois, é através dele que o romance poderá “enfrentar” esse paradoxo.

Juntamente com a forma romanesca, por outro lado, temos a informação como “problema”, a narrativa, uma vez que, devido ao seu caráter verificável e crível. “Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação” (BENJAMIN, 1987, p.202). Dito de outra maneira, o que o crítico alemão quer dizer é que a informação é rápida e “conta” os fatos já com a explicação mas sem espaço para que leitor possa encontrar outros caminhos. Tal expediente acaba com a narrativa que tem como característica, talvez, a principal, possibilitar ao leitor várias interpretações para o que é contado. “Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1987, p.203).

Com o romance e a informação, a narrativa entra em crise, porém, como já foi dito anteriormente, o romance exige a narração. Assim, a forma romanesca encontra “novos” caminhos para “driblar” esse problema. E é a partir da posição do narrador que o romance estabelecerá outras possibilidades.

A possibilidade encontrada, segundo Adorno (2012), foi “mudar” o foco do objeto para o sujeito, deixar de narrar os fatos/experiências para voltar-se para o sujeito e seu interior, era mergulhar em mundo diferente e com múltiplas capacidades.

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2012, p.58).

O captar da essência é emergir em um mundo que as relações estão ausentes, no caos real, tanto exteriormente como internamente. Aprender a essência nesse contexto torna-se uma tarefa dura em que o realismo próprio do romance entra em crise, pois, a própria realidade é tão confusa como representar o real, no romance. Assim, o “desencantamento do mundo” conquista grande espaço. “A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. E só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos” (ROSENFELD, 1973, p.81).

Dessa forma, o romance faz surgir formas diferentes de narrar, a focalização do narrador muda, ao focalizar o “mundo interior”, isto é, a técnica utilizada é o monólogo interior. “Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribuiu-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentado da mesma maneira [...]” (ADORNO, 2012, p.59). Desse modo, a posição do narrador sofre mudanças e, como consequência, o romance não poderá mais ser tão objetivo em representar uma dada realidade, em razão das transformações fora e dentro da obra literária.

Mas sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu (ROSENFELD, 1973, p.97).

É a representação, na obra literária, da incerteza que o homem moderno carrega de sua realidade e de suas posições. Tomando de empréstimo, uma vez mais, Adorno (2012), é o “desencantamento do mundo”, a frustração frente a uma realidade que não pode ser mais explicada, a individualização dos homens e a perda da experiência. Não é mais possível apenas deter-se ao realismo, pois, com a informação e com a ciência, tal representação, também, perde seu sentido. Então, o que restaria ao narrador do romance? Segundo Adorno

(2012), o caminho foi explorar a essência do ser, a profundidade das ilusões humanas. Mas não uma representação que contribua para a ilusão da essência. “*Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que produz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo.*” (ADORNO, 2012, p.57, *grifos do autor*). É trazer o realismo para além da “casca” que gera a confusão. É usá-lo de forma a “modificar” essa realidade tão incisiva.

O encolhimento da distância estética e a consequente capitulação do romance contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que a própria forma gostaria de seguir (ADORNO, 2012, p.63).

Não cabe mais apenas transfigurar a realidade em imagens, pois, é necessário modificá-la no plano real para que o “engodo” não seja o resultado final do romance. Então, o narrador, a partir da focalização, poderá desempenhar uma importante função para o romance. É a partir dele que o leitor é levado às várias percepções de mundos, desconhecidos ou conhecidos. O narrador é aquele que nos levará para além da “casca” das ilusões, por meio de procedimentos estéticos, do diálogo com a oralidade e da representação da essência.

Como apresentado, o narrador é de grande importância para o desenvolvimento da narrativa como um todo. Não seria diferente em *Fronteira*, em que o narrador ocupa um papel significativo para que o romance se desenvolva e seja tão marcante.

3.2 *Fronteira* e o fantástico: espaço e narrador

Fronteira, publicado em 1935, é a primeira obra literária de Cornélio Penna. É um romance modernista, da geração de 1930, e corresponde às tendências da época - aborda elementos do cotidiano, representação de indivíduos que antes não eram representados, narrativa fragmentada voltada para a consciência - sendo compreendido por grande parte da crítica, como romance introspectivo.

Trata-se do espaço do subsolo, grosseiramente correspondente ao que tem sido chamado romance psicológico e / ou da angústia religiosa... Por espaço do subsolo entendemos o que comporta, em relação não exaustiva, Cornélio Penna, Guimarães Rosa, Monteiro Lobato, Ciro dos Anjos, Lúcio Cardoso e que, atualmente, se prolonga em certo Autran Dourado (ÁVILA, 2002, p.71).

Como vimos (PELLEGRINI (2007); AUERBACH (1998), a representação no século XX tem características voltadas para a consciência. Assim, no cenário brasileiro, também, tivemos representantes desta tendência, como apontado na citação acima. Cornélio Penna integra o grupo que abordou tal orientação, com particularidades distintas, que observaremos principalmente por meio da análise de sua primeira narrativa. No romance analisado, observamos que o escritor utiliza a tendência da consciência de forma fragmentada, uma vez que o romance é composto por 84 capítulos que não são lineares.

Um narrador-protagonista começa narrando sua chegada a uma cidade ainda não nomeada, porém, já no capítulo I, temos a descrição de ser uma cidade envolta de sombras, soturna, misteriosa: “As janelas batem e rangem, abrindo-se e mostrando-me, a espaços, o seu interior cheio de *miséria e de sombras fugidias*.” (PENNA, 1958, p.10, *grifos nossos*). O narrador já nos apresenta a cidade e o tom da narrativa, obscuro e incerto.

Esse tom é construído, principalmente, via espaço. Como aponta Antonio Dimas, o espaço é um importante elemento.

Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc. É bem verdade que, reconhecemos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante (DIMAS, 1987, p.6).

O escritor faz isso de forma magistral, como já abordamos neste trabalho, o espaço do romance é um espaço regional, do interior do país. Contudo, esse espaço conhecido e referencial é ressignificado por Cornélio Penna. Podemos, a princípio, pensar que é somente uma descrição do sertão, interior do país, porém, a cada capítulo somos levados a um espaço opaco e misterioso que contribuirá para as nuances do fantástico. Uma vez que o escritor está norteado pelos pressupostos do Modernismo e da crise da representação, seu “realismo” é o da profundidade da consciência.

[...] Já em *Fronteira*, de Cornélio Penna, a atmosfera de mistério e alucinação emana igualmente do espaço (espaço natural e espaço doméstico, a paisagem acidentada, de Minas e os pesados móveis coloniais), da fábula e da mórbida constituição psicológica da personagem que narra os acontecimentos – ou o modo como reage ante eles. (LINS, 1987, p.76).

O espaço, na narrativa, constitui junto com outros elementos estéticos grande importância, já que é por meio dele que somos levados a um lugar misterioso, pesado e cheio de segredos. Desde as montanhas até o próprio casarão demonstram o tom que emana da narrativa.

Capítulo após capítulo, somos levados a um espaço que cria um ambiente incômodo, de mal estar, de desconfiança. “As montanhas negras, escorrendo chuva, apagadas pelo denso nevoeiro que sobe da terra, calçada de ferro e também negra, caminham aos meus olhos, lentamente, como em sonho sufocante”. (PENNA, 1958, p.09). É um lugar que sufoca o narrador.

Um espaço que já foi palco de outras histórias: “As montanhas correm agora, lá fora, umas atrás das 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). Há um tom de desesperança em relação ao espaço que outrora foi povoado e dominado e que agora se tornou desfavorável e fantasmal: “A ambientação preferida pelo fantástico é aquela que remete ao mundo noturno” (CESERANI, 2006, p.77). Vemos o mundo noturno muito presente em *Fronteira*.

A nuance do espaço remetendo ao mistério e opacidade não fica somente no ambiente externo, sertão, mas prolonga-se para dentro da casa de Maria Santa, o casarão. As descrições como observamos mesclam um “referente” do dito mundo real com a perspectiva de um real mais profundo, vemos as relações improváveis feitas pelo escritor, como se as montanhas ganhassem contornos humanos. Assim, também, é a descrição do casarão que contribuiu para um ambiente carregado de segredos e mistérios.

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, p.17).

O casarão é a casa dos antepassados de Maria Santa, um lugar duro, inflexível, forte e severo. Ele, o casarão, é tão imponente que seus antigos donos “levavam uma vida de fantasma”, não viveram de fato, só esperando a morte. “Era uma 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 os homens que a tinham construído com suas próprias mãos.” (PENNA, 1958, p.17). Dessa maneira, o casarão, não representa um “lar”, mas sim um lugar hostil e quase inóspito assim como as montanhas. Essa hipótese é endossada pela rigorosa distribuição dos móveis, que não foram modificados há muitos anos: “Tudo se conservava nos mesmos lugares, há muitos e muitos anos, e não era o amor que talvez tivesse tido aos seus mortos, ou a saudade deles, que mantinham suas lembranças perpetuamente na mesma posição” (PENNA, 1958, p.17). Não há mudanças no cenário do casarão, desde os móveis e até a

estrutura como um todo, demonstrando a sua inflexibilidade e rigidez, remetendo, também, às montanhas que são avessas a mudanças.

Esse espaço que o narrador apresenta é um lugar rígido, hostil, inflexível e duro que ainda conserva o modo de viver dos antepassados de Maria Santa, como se ainda estivessem a “possuir” o casarão e observar tudo o que acontece em seu interior. O narrador nos oferece esse espaço e, é a partir de suas observações, que somos levados a esse ambiente “desencantamento do mundo” (ADORNO, 2012, p. 58). Não bastasse toda essa carga pesada que a própria estrutura do casarão propõe, temos as singularidades que a presença de Maria Santa impõe:

Lá fora o sol incendiava as pedras de ferro da calçada, e as janelas bordavam-se de fios de ouro reluzente.

Como sempre, suas grossas portadas de madeira antiga estavam cuidadosamente cerradas, segundo as ordens de Maria Santa. O casarão era todo apenas clareado pelos recortes em forma de coração, ou em losangos, que se abriam toscamente, ao alto, em plena madeira, e pela imensa claraboia, de telhas enormes, do corredor que dividia a casa em duas partes quase independentes.

Que calor!

Tudo se confundia no ar abrasado, como em um deslumbramento, e, no meu cérebro, os pensamentos uniam-se, espessos, pesados, como se estivessem preguiça de se formar completamente, de se desembaraçar uns dos outros. (PENNA, 1958, p.27).

Uma particularidade de Maria Santa é manter sempre o casarão fechado, sem receber a luz do sol, de mantê-lo na penumbra e na sombra. Com isso, o casarão torna-se um ambiente sombrio e inquietante, de uma atmosfera misteriosa. É o espaço externo, o da casa de Maria Santa, com suas características próprias que interferem no *interior* (introspectivo) do nosso narrador, é o espaço que se transforma, também, em um espaço interiorizado. Se externamente há um calor escaldante, no íntimo, há um calor que sufoca, que pesa, que embaraça o espírito da personagem narrador-protagonista. Dessa forma, o espaço está intimamente ligado na construção do interior das personagens como no fantástico, uma vez que é a partir dessa interferência que se estabelecem as relações no interior da obra. Dado que, consoante o estudioso: “A contraposição entre o claro e o escuro, sol e escuridão noturna é bastante utilizada no fantástico”. (CESERANI, 2006, p.78)

Tanto o espaço externo como interno, como observamos, remetem a um lugar soturno, sombrio e misterioso. É nesse cenário que a narrativa se desenvolve. É, também, nesse espaço, que a relação de Maria Santa com o narrador é apresentada. O escritor Cornélio Penna, dessa maneira, traz o sertão, porém, não é um sertão qualquer, é o sertão misterioso, rígido, hostil, de segredos, na narrativa.

Envolto a esse espaço, desenrola as relações entre o narrador e as personagens do romance. Da mesma forma, como no espaço, tais relações, igualmente, são misteriosas e hostis. O próprio narrador nos alerta: “São homens e mulheres: são criaturas humanas que nunca vi e que nunca me viram; amanhã serão meus amigos e meus inimigos, e formarão em torno de mim uma cadeia cerrada de ideias e de ódios que ainda me não pertencem” (PENNA, 1958, p.13).

Por consequência, na narrativa estudada, o espaço tem um papel importante no romance, uma vez que “as nuances e evocações” do fantástico ocorrerão nesse espaço sombrio, claustrofóbico e misterioso,

Assim, a narrativa fantástica nos situa inicialmente dentro do limites do mundo que conhecemos, do mundo que (digamos assim) controlamos, para logo rompê-lo com um fenômeno que altera a maneira natural e habitual como as coisas ocorrem nesse espaço cotidiano. (ROAS, 2014, p.138).

A narrativa corneliana não representará de forma realista o “real”. O realismo do romance é mais, como já citamos: “A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. E só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos” (ROSENFELD, 1973, p.81). Com essa representação de uma realidade mais profunda, é que teremos de forma sutil a irrupção das matizes do fantástico. Em *Fronteira* não há um mundo realista tão claro e familiar, porém há referências que dialogam com elementos de um mundo real. Mesmo nesse mundo nebuloso, misterioso e obscuro temos as evocações do fantástico, fatos ainda mais surpreendentes que o próprio tom da narrativa.

Ao adentrar a cidade, o narrador, instala-se no casarão de Maria Santa, grande figura do romance, somos informados de sua existência, a partir do IV capítulo: “[...] a primeira criatura humana que encontrei, sentada em um sofá, diante de mim, como se estivesse à minha espera, foi Maria Santa”. (PENNA, 1958, p.14). Essa passagem, além de ressaltar a existência de Maria Santa, também, levanta uma dúvida, pois, o narrador salienta que Maria Santa foi *a primeira criatura humana* que encontrou, como se o narrador pudesse ter tido um outro encontro com uma criatura não humana.

Maria Santa não é desconhecida do narrador, eles se conhecem: “Foi assim que levei muito tempo sem saber *se ela era agora* viúva, solteira ou mesmo casada”. (PENNA, 1958, p.15, *grifos nossos*). Nesse trecho, observamos o uso do pretérito imperfeito *era* que remete que um dia ela foi e pode ser que ainda seja alguma coisa (solteira, viúva ou casada). O uso do *agora* aponta para que o narrador, antes no passado, teve algum contato com ela mas que,

“agora”, está na dúvida sobre o seu estado civil. O *se*, também, reforça a dúvida. Outro ponto importante, por fim, é que a nomeação do estado civil de Maria Santa é iniciada pelo *viúva*, talvez, já indicando o mistério que rodeia a personagem.

O mistério que gera uma atmosfera suspeitosa, sombria e irreal começa a aparecer no capítulo IX, no qual o narrador revela certa “curiosidade” em relação ao passado de Maria Santa:

Já muitas vezes eu perguntara a Maria Santa coisas de seu passado, e ela me respondia com aparente distração, de modo vago, como se se referisse a alguém de muito longe. Ou então, animada, risonha, com intermináveis detalhes, explicava-me fatos que não tinham relação com o que eu perguntara, e não me interessavam de todo. (PENNA, 1958, p.19).

O narrador afirma que *já muitas vezes* questionou Maria Santa sobre coisas de seu passado, porém, ela nunca respondia de forma objetiva, antes, ao contrário, distraíndo-se ou revelando coisas que fugiam do que realmente perguntara. Já no excerto, notamos a manifestação da importância de um “passado” que ainda deixa resquícios de segredos nas relações do presente da narrativa.

Parte desse passado começa a ganhar contornos no capítulo XIII, com a visita do Juiz:

A embriaguez orgânica de alegria e de esquecimento imprevisto, que me trouxera chegada de Tia Emiliana e de suas idéias, desapareceu um dia, subitamente, ao me anunciarem que o Juiz se achava na sala, à nossa espera, pois desejava falar com Maria Santa e comigo, prescindindo da presença da velha senhora. (PENNA, 1958, p.25).

O narrador estava “tranquilo” com a chegada de Tia Emiliana, no entanto, este sentimento desaparece com a revelação da visita do Juiz, remetendo a um desconforto, a um incômodo como se temesse a visita do magistrado. Dando continuação ao episódio: “Era ele uma das pessoas que representavam, para mim, todo um passado de remorso e de idéias negras, e na notícia de sua breve partida fora como o anúncio de uma aurora próxima na noite que se formava em meu espírito, escurecido por suspeitas e secretos receios” (PENNA, 1958, p.25). A chegada do Juiz traz à tona um sentimento de remorso, culpa por algo do passado. É visível o mal-estar que a visita causa no narrador, trazendo uma aura negra e de suspeita.

É nesse episódio, a visita do Juiz, que está impregnado de tensão, inquietação e segredo, que temos a irrupção de um acontecimento que evoca o fantástico. Com a conversa entre o narrador, Maria Santa e o Juiz, desse modo, o narrador desloca a realidade e manifesta um estranho momento, utilizando o espaço para reforçar suas percepções:

Tudo se confundia no ar abrasado, como em um deslumbramento, e, no meu cérebro, os pensamentos uniam-se espessos, pesados, como se estivessem preguiça de se formar completamente, de se desembaraçar uns dos outros.

Em vez de se destacarem, caíam amolecidos, inertes, emaranhados.
 Poderia jurar que um besouro voava pela sala, tentando fugir, porque o seu zumbido monótono reboava em minha cabeça... (PENNA, 1958, p.27).

A percepção conturbada, via monólogo interior das cenas que descreve, o voo do besouro que parece querer fugir questiona o espaço monótono em que o narrador está inserido, uma vez que observa o voo do besouro. No entanto, da observação do espaço, a narrativa condiciona a um processo introspectivo, a partir da referência ao “reboo” do besouro. Na sequência da cena, o ruído do besouro provoca o deslocamento espacial do narrador que parece flutuar no espaço: “Mas, de repente o ruído crescia, tornava-se muito alto, ameaçador, espantoso, e eu tinha a sensação, súbita, de uma queda brusca, e despertava em sobressalto, com o silêncio que se fazia na sala, por um segundo” (PENNA, 1958, p.27).

O condutor do discurso sabe das tensões envolvidas nas relações que permeiam o espaço e as descrições das personagens. Esta mesma relação de abismo e inquietação é percebida na fala do juiz que “[...] prosseguia falando sempre, e o rumor de sua voz, prolongando o zonzonar que me enchia os ouvidos, dava-me, logo depois, uma impressão de irreal, de fantástico” (PENNA, 1958, p.27).

No descrever do caos sonoro, em uma sinestesia inusitada, na apresentação do espaço, os sons da voz do juiz aliado ao som do besouro provocam o deslocamento do personagem do fluxo objetivo. Em outros termos, é via espaço que os sons chegam ao narrador e o desloca do equilíbrio das convenções objetivas da realidade, o que contribui para a percepção caótica do espaço por meio da representação incerta/imprecisa. Tal fato ajuda que condutor do discurso faça das suas percepções sonoras e visuais, em face do espaço, muitas vezes, como prolongamentos da tensão presente na caracterização das personagens.

Tensão que permeia as personagens e o espaço. Ainda, explorando a visita do Juiz, temos um momento de extrema tensão na conversa:

Instintivamente voltei-me para ela. O seu rosto tornara-se vermelho, de súbito, e os olhos, cada vez mais fundos, brilhavam loucos, metálicos.
 Ela desviou-os lentamente do Juiz, e os nossos olhares acompanharam a trajetória do seu, até um pesado castiçal de cobre, pousado sobre a antiga credência de orelha-de-onça, guarneçada de espelhos manchados, que se achava por trás da cadeira do Juiz. (PENNA, 1958, p.31).

O trecho pode remeter a um instinto ameaçador que Maria Santa provoca ao desviar o olhar e ver o castiçal que, por si, representa uma “arma”. Esse desviar causa medo em ambos, narrador e Juiz: “Senti um calafrio percorrer o meu corpo, como se a visse sacar das dobras do vestido um punhal, e percebi que o pobre homem tivera a mesma impressão de perigo”.

(PENNA, 1958, p.32) Confirmando, por conta disso, o medo e agregando o valor de arma ao castiçal, conforme já anotamos.

Essa passagem tensa e ameaçadora é uma introdução para a revelação, ou parte dela, do segredo que tanto aflige o nosso narrador. Depois da partida do Juiz, temos a sequência da narrativa em que o narrador faz uma comparação ao olhar as casas, pela porta e pelas janelas do casarão: “- A caveira está babando, - dizia eu, a olhar através dos vidros embaciados pela chuva- e a sua baba vem até aqui, até a porta da casa” (PENNA, 1958, p.33) Reforçando, em vista disso, o cunho sombrio que o espaço, a cidade e o casarão possuem. A partir dessa comparação, é manifestada a reação de Maria Santa: “Maria Santa olhava-me calada, e depois de leve hesitação em suas pupilas, eu vi de novo fechar-se um a um os refolhos de sua alma” (PENNA, 1958, p.34). A personagem se retrai em si mesma, diante de tal comparação, como se quisesse manter-se distante daquele espaço sinistro. E, aí, somos surpreendidos pela delação do narrador: “A minha alusão ao último crime fora demasiado direta...” (PENNA, 1958, p.34). Essa revelação corrobora para o caráter misterioso em que a narrativa está inserida. Uma vez que o casarão foi palco de não um mas, possivelmente, de outros crimes, *ao último crime* sugere que houve outros, antes. O narrador evidencia a sua consciência sobre o crime, como em: “Crime? A sua lembrança foi se apagando em mim, como ruído que se afasta” (PENNA, 1958, p.35). Ele sabe do crime, porém, parece que ficou tanto tempo distante que foi *apagando* a lembrança.

Tais revelações, aliadas à passagem da ameaça de Maria Santa, contribuem para o ambiente incerto e fragmentário que é a narrativa. Estes dois elementos inserem a dúvida em quase tudo o que acontece no romance, já que os acontecimentos são revelados de forma parcial sem fornecerem a sua origem e nem mesmo o seu desfecho. Esse ambiente caótico é propício para o fantástico, visto que a dúvida e a hesitação (cf. TODOROV, 2007; ROAS, 2014) são predominantes.

Em uma conversa entre Maria Santa e o narrador: “Observei Maria Santa com admiração. Ela nunca me dissera tanto, e aquele instante de aproximação e de denúncia também a mim me fazia medo e me dava vontade de fugir para muito longe, e nunca mais vê-la, nem o seu remorso” (PENNA, 1958, p.57). A relação que se estabelece entre o narrador e Maria Santa é imprecisa porque há mesclas de desejo, culpa, remorso e resignação por parte de ambos. Quando há contato, Maria Santa foge para dentro de si: “Ela também fugia, espavorida. Parecia que estava longe dali, como se o seu espírito se tivesse retirado subitamente, e deixasse perto de mim apenas o seu corpo” (PENNA, 1958, p.57). A percepção

do narrador é de que Maria Santa, muitas vezes, só ficava de corpo sem seu espírito. Na sequência da cena:

Mas desta vez não foi assim, e, decididamente, viria a “alguma coisa” que eu esperava há tanto tempo. Tive afinal o arrepio angustioso que tanto desejava, e que marcaria aquele momento em minha vida, e fiquei também imóvel diante dela, encarando ansiosamente os seus olhos baços, à espera. E fiquei muito tempo assim, até que, de repente, sem que eu percebesse a transição, senti Maria agarrada convulsivamente ao meu braço, e a dizer com raiva, com dor, em um ímpeto que, não sei explicar por que, me pareceu sacrílego.
- Não sou digna! Mas, não sou digna! Agora é tarde! Depois do que se passou é tarde! É tarde! (PENNA, 1958, p.57).

No trecho, Maria Santa não fez igual às outras vezes, ou seja, fugir para dentro de si mas ela ganhou “vida humana” e expressou sentimentos ao agarrar o braço do narrador, raiva e dor, aproximando-se do humano, por isso, a percepção do narrador é que este ato *pareceu profano*. Suas palavras inferem que ela não seria digna de alguma coisa, pelo fato de ser tarde e de ter passado algo que a impedisse.

Desse contato, temos o princípio de uma cena de incerteza em relação à realidade, quando Maria Santa pergunta ao narrador:

Mas alguma coisa a chamou a si, porque logo se acalmou, e apontou pra a porta de um que dava para a sala interna onde estávamos e disse com seca ironia:
- Está me observando? Quer saber tudo? Quer *ver* a verdade? Ali, atrás daquela porta, naquele quarto, está a verdade (PENNA, 1958, p.58, *grifo do escritor*).

Esse excerto introduz que se o narrador quiser saber a “verdade” deve ir a um quarto, pois, lá está a resposta para suas desconfianças e curiosidades. O *ver* em destaque, também, infere que pode ser algo palpável, portanto, verificável.

Há uma relutância, todavia, no narrador, em verificar o quarto:

Fiquei muito tempo na mesma posição, e as reflexões de toda a sorte que me assaltaram, não eram bastantes para afastar de mim a luta que travara entre a curiosidade e a vergonha de ir mais além, que empolgavam ao mesmo tempo. Finalmente, com gesto brusco, e sentindo todo o sangue subir-me à cabeça, abri a porta de par em par... (PENNA, 1958, p.58).

O narrador ficou muito tempo refletindo se deveria ou não averiguar o que Maria Santa disse. É acometido por sentimentos distintos, como curiosidade e vergonha (não explicada). Porém, com certo nervosismo, resolve abrir a porta. Observamos que não há menção nem algo subentendido de que se trate de um sonho ou alucinação. O narrador e Maria Santa conversaram, em um plano real sem alusão a sonho ou devaneio.

Da percepção do quarto: “A princípio nada vi. Era o mesmo quarto de sempre, com sua cama muito larga e pesada, de cabiúna, uma cômoda baixa, vazia, e duas mesas de cabeceira” (PENNA, 1958, p.59). Nesse trecho, observamos que a uma locução introdutiva,

recuperando “[...] indica além disso incerteza em que se encontra o sujeito que fala quanto à verdade a frase que enuncia” (TODOROV, 2007, p.44). Gera imprecisão já no início da descrição, uma vez que *A princípio nada vi* engendra a dúvida que no começo não viu nada de “diferente”, porém, este *a princípio*, remete que pode ser que depois viu. Outro fator importante é que o quarto se mantém o mesmo de *sempre*, sobre o espaço de textos fantásticos: “O espaço criado em suas páginas é sempre um âmbito em que tudo deve parecer normal” (ROAS, 2014, p.165). Na sequência da cena: “Que segredo guardariam aqueles móveis velhos cansados? Aproximei-me do leito, e contemplei-o com olhar suspeito”. (PENNA, 1958, p.59). É como se o narrador “acreditasse” que os móveis escondiam algo e, por isso, começou analisar com dúvida o quarto e seus móveis. Segue a descrição:

Colchões e travesseiros, enormes, levemente cobertos de poeira, estavam em ordem, com o pano desbotado pelo tempo. Mas pouco a pouco, diante de meus olhos dilatados pela atenção, as suas flores de um vermelho longínquo, começaram a se mover, aumentaram e espraíram-se, ora juntando-se em desejos esquisitos, ora separando-se, em fuga rápida, e se escondiam nos grandes rebordos do espaldar (PENNA, 1958, p.59).

O trecho inicia descrevendo que as coisas conservam-se do mesmo jeito – *estavam em ordem*- até possuem poeira, expressando que é assim, há muito tempo. Contudo, temos mais uma locução introdutiva que introduz a incerteza na cena *mas pouco a pouco*. Como se gradativamente as mudanças fossem surgindo. Um acontecimento fantástico irrompe de forma sutil. As flores que estampam o pano começam a se mover, aumentam e se espalham como se ganhassem vida. Estes movimentos contam uma história:

Pareciam de sangue seco, restos de crime...
 Pareciam de sangue cansado, débil, esbranquiçado...
 Pareciam de sangue espumoso, lembrança de ignóbeis volúpias...
 Pareciam de sangue! (PENNA, 1958, p.59).

O vermelho das flores, para o narrador, *parecia* –uso do imperfeito– sangue. A utilização do imperfeito, retomando as considerações de Todorov (2007), remete a uma ação que aconteceu no passado e se prolonga no presente, uma continuidade, não acabada. O *pareciam*, também, remete ao assemelhar-se, sem uma certeza do que é. Temos uma possível revelação de um crime que aconteceu no quarto, devido ao uso dos sintagmas *restos de crime*, *ignóbeis* e o próprio *sangue* que remetem a um delito, hipoteticamente relacionado ao sexual.

Recuei com repugnância, e senti, como se tivesse pousado sobre o colchão as minhas mãos, o cavado dos corpos em suor, agitados por inomináveis estremecimentos. Que gemidos alucinantes teriam batido de encontro àquelas almofadas de madeira, com grandes veios escuros, como o dorso da mão do diabo, de envolta com odores mornos de gozo e de brutalidade. (PENNA, 1958, p.59).

O narrador narra como se estivesse presente na cena do crime que remete à relação carnal, ele sente asco ao descrever o movimento dos corpos e suas ações que contraditoriamente remetem, por sua vez, a prazer e violência. “Todo o quarto parecia agora viver intensamente, e sentia em meus ouvidos um clamor de vida pecaminosa, trêmula, indecente, do crime humano de reprodução, e o seu ambiente poderoso, entontecedor de cruzeza e nudez, envolveu-me em sua onda amarga”. (PENNA, 1958, p.60). Reforçando que o delito pode estar ligado a crime sexual. Porém, não é revelado o criminoso nem a vítima (possivelmente, Maria Santa). O narrador sai do quarto transtornado: “Recuei mais ainda, e, sentindo atrás de mim as folhas da porta, abri-a, e fugi sem destino certo...” (PENNA, 1958, p.60).

Observamos a oscilação na cena em direção ao sobrenatural, visto que no quarto fechado, os móveis velhos e empoeirados deram suporte para emergir uma nuance do fantástico, as flores do lençol/pano começam a se mover sem explicação prévia fugindo do real e indo ao encontro do sobrenatural. É como se o quarto e seus objetos fossem “pessoas” que ali viviam e começaram a contar suas histórias, de um possível crime. O fantástico ocorre em justaposição à normalidade da narrativa e, sutilmente, engendra ao plano objetivo o estranho e o inexplicável. Do ponto de vista da narrativa, o natural e o sobrenatural parecem conviver na descrição incerta dos fatos diegéticos que se apresentam ao leitor.

As evocações do fantástico em *Fronteira* sempre estão relacionadas com o encontro do narrador e Maria Santa. Uma vez que Maria Santa na narrativa possui um caráter que flerta com sobrenatural, devido ao seu suposto “traço divino”.

No capítulo XXXIV, temos um encontro do narrador e Maria Santa no jardim do casarão: “Nessa mesma noite, muito mais tarde, ao passear no jardim silencioso e devastado, senti uma presença misteriosa, e a escuridão parecia viver, palpitante lentamente e fazendo perceber o seu respirar fundo” (PENNA, 1958, p.64). Neste fragmento, existe a descrição do passeio no jardim e o narrador sente uma presença misteriosa, a escuridão e o silêncio contribuem para fornecer uma atmosfera sombria e misteriosa e, por fim, somos “ambientados” em um espaço obscuro e intrigante. Na sequência: “- Deve ser o rio, e de algum animal morto aqui por perto- disse Maria Santa, em resposta à pergunta que me fazia interiormente – Mas o frio está esquisito. Passa por nós, e depois volta como se fosse alguém que quisesse...” (PENNA, 1958, p.64). Mais uma vez, somos levados para a hesitação da personagem o *deve ser* remete a incerteza, pois ou é isso (frio) ou outra coisa que não se tem conhecimento. O frio, também, aponta para uma evocação ao sobrenatural, uma vez que *muito tarde, escuridão, frio*, corroboram para criar uma atmosfera estranha. Favorece essa hipótese

a continuação da frase, que alude o frio *como se fosse*, pode ser alguém e não somente o frio. “Calou-se subitamente, porque justo nesse momento a presença invisível passou por nós, e o mesmo arrepio que me fez estremecer, sacudiu as espáduas de Maria Santa em choque brusco.” (PENNA, 1958, p.64).

Nesse extrato, temos a “confirmação” de que se trata de uma presença sobrenatural e que “tocou” o narrador que estremeceu e sacudiu os “ombros” de Maria Santa. Diante dessa cena, Maria Santa se afasta do narrador e “perde-se” na sombra. Sozinho, o narrador se questiona: “Talvez até mesmo eu me fora, também, e ali ficara somente o meu fantasma, ente os outros fantasmas que pareciam rondar furtivamente o jardim” (PENNA, 1958, p.64). O narrador “admite” que fantasmas rondam o jardim e que ele, também, poderia ser um. Mais uma nuance do fantástico irrompe:

Senti, depois, uma mão trêmula agarrar-me o braço, e unhas, em garra enterraram-se na minha carne. Um bafo quente chegou-me até à boca, adocicado e morno, e senti que todo o meu corpo se encostava a o outro corpo, em um êxtase doloroso e longo, inacabado e insatisfeito...

Quando voltei a mim, procurei afastar com violência o monstro que viera das trevas, mas estava só de novo, e voltei para a casa, sem procurar explicar o que me sucedera, e, já no meu quarto, lavei a boca, o rosto e as mãos, como o fazem os criminosos, para apaga os vestígios de seu crime... (PENNA, 1958, p.65).

Na passagem, observamos o acontecimento fantástico, que alude a um contato entre o narrador e o “monstro” que veio das trevas. O narrador tenta repelir o contato, porém, já se encontrava só. Este fragmento gera incerteza, uma vez que o monstro que o narrador menciona pode ser a “presença invisível” ou até mesmo “Maria Santa”. O narrador não explica o acontecimento e, ao chegar ao quarto, se limpa, como se tivesse cometido um crime, para não deixar nenhum indício. O narrador-protagonista não questiona o acontecimento mas aceita-o. Retomando Roas (2014), a regra gera oposição às leis lógicas e não gera questionamento no narrador-protagonista, porém, no leitor, gera incômodo/inquietação.

Desse modo, compreendemos que, no romance, as evocações do fantástico se apresentam, de forma a manter um “equilíbrio” da narrativa, sem alterar sua estrutura. Existe uma flutuação, em alguns capítulos, entre o real e o sobrenatural, organizando, dessa forma, o encadeamento narrativo. É como se o espaço físico da casa assumisse uma função lacunar na narrativa e, por conta disso, funcionasse como personagem de ampliação de intrigas, lembranças obscuras e imprecisas, ligadas ao passado da família, vistos pelos olhos conturbados e desconfiados de um narrador em crise.

Os espaços, acima citados, que remetem a nuances do fantástico, sala, quarto, jardim, reforçam este caráter lacunar de potencializar a atmosfera já imprecisa, via percepção do

narrador. Outro fator importante é o de fragmentação da narrativa, uma vez que os fatos são “lançados” sem nenhuma explicação prévia ou posterior. Um bom exemplo é a aparição da personagem viajante no capítulo XXXVII: “A porta abriu-se violentamente, e a viajante entrou, e parou no limiar, ainda deslumbrada e cega pelo contraste entre a penumbra da sala e a luz do dia” (PENNA, 1958, p.73)”. Tal passagem com a personagem, que no romance não tem nome, nem o porquê de sua chegada, só sabemos que o narrador, Maria Santa e Tia Emiliana conhecem-na.

Coincidentemente, à aparição da viajante, também, temos a menção da Semana Santa. “-Nervosa!- saltou a senhora, e fez tilintar as suas inumeráveis pulseiras escravas- pois poderia estar! Olhe que se aproxima a Semana Santa, estamos em plena Quaresma! Mas quem lhe disse que estou nervosa?” (PENNA, 1958, p.70). Apontando que, possivelmente, a narrativa desenvolve-se no período da Quaresma, o que contribui para o mistério que envolve as personagens, o casarão e a cidade.

Com a proximidade da Semana Santa, o narrador se sente ainda mais confuso:

Finalmente o cerco me fez recuar até o meu quarto, onde me fechei, entre o céu e a terra, tendo em minha companhia apenas a lembrança confusa de uma vida próxima e distante ao mesmo tempo, e que já não reconheço, através do nevoeiro psíquico, indistinto, que tudo me separa, e domina o meu novo mundo como um fantasma indefinível e multiforme, enchendo de vagos terrores o meu isolamento, na espera ansiosa da semana sobrenatural (PENNA, 1958, p.106).

O narrador, com a iminência da Semana Santa, se isola em seu quarto e, de forma reclusa ao mundo externo, se compara a um fantasma impreciso e complexo, à espera da semana sobrenatural. Mais uma vez, temos a referência ao sobrenatural. Recuperando Roas (2014, p.172) que discute a “maquinaria textual” do texto fantástico que utiliza adjetivos que conotam semanticamente ao sobrenatural, por conseguinte, observamos em toda a narrativa, conotações semanticamente que remetem ao sobrenatural.

Já na Semana Santa: “Chegou finalmente o primeiro dia da Semana, e também o primeiro do milagre de Maria Santa, que se repetia agora, depois de alguns anos de interrupção” (PENNA, 1958, p.124). O narrador espera o milagre de Maria Santa, depois de alguns anos de pausa, dando a entender que houve uma pausa, na suposta vida santa de Maria Santa.

No terceiro dia da Semana Santa, Tia Emiliana faz um pedido ao narrador: “– Você velará Maria esta noite – disse-me, com suave autoridade, e fez cair, uma após outra, grandes contas de seu rosário – porque me sinto extraordinariamente cansada” (PENNA, 1958, p.140). Estranhamente, Tia Emiliana fez este pedido, dado que sempre reprovou o contato entre o

narrador e Maria Santa, como fica evidente no capítulo XXV: “Basta já o que vai aqui por casa, muito contra minha vontade” (PENNA, 1958, p.45). Porém, misteriosamente, ela agora decide deixar o narrador sozinho velando Maria Santa, como se estivesse planejando algo.

Desde que ouvi essas palavras, e senti nelas uma secreta intenção, não tive mais 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. (PENNA, 1958, p.141).

O narrador suspeita da intenção de Tia Emiliana. Todavia, dada a situação, tem o desejo de permanecer, desde o primeiro momento do pedido para velar Maria Santa, manter-se ao seu lado. Maria Santa está tão absorvida na atmosfera da semana sobrenatural que nem sente o alfinete em sua pele.

Maria Santa, desde o começo da Semana Santa, apresenta ainda mais um comportamento estranho que beira o enfermo:

Mas, dentro em pouco, depois do estalido seco das portas do aposento de Maria Santa, que se escancaravam, toda a casa se animou, e o rumor pesado dos passos dos visitantes que agora entravam no quarto, as suas exclamações abafadas, os prantos que rompiam, irresistíveis, em altos soluços, ao verem que Maria Santa, muito pálida, de lábios cerrados, e a boca levemente azulada, não dava o menor sinal de cor, quando espetavam alfinetes em seus braços nus, colocados ao longo de seu corpo imóvel e estendido. E as orações, as súplicas de melhor vida, os pedidos de cura, feitos entre gemidos e suspiros, formavam uma estranha música, que me encheu os ouvidos. (PENNA, 1958, p.134).

No fragmento, percebemos que o quarto de Maria se tornou um lugar para orações e súplicas, reforçando a crença de que Maria Santa poderia realizar um milagre. Temos, também, a descrição de Maria que está pálida, boca azulada, sem cor, e que, por conta disso, não respondia à dor de ser espetada. É velando, portanto, uma Maria Santa à beira da morte, visto que está quase sem vida, que o narrador passará a noite.

Já no quarto sozinho: “Contemplei, por muito tempo, o rosto de Maria Santa, impassível, imóvel, como uma estátua funeral das antigas catedrais europeias, e, de repente, alguma coisa em seus ombros me chamou a atenção, e fez com que erguesse de onde estava, e me aproximasse vivamente” (PENNA, 1958, p.141) Ao admirar o rosto de Maria Santa, o narrador sente-se atraído pelos ombros descobertos dela que, como sendo uma *estátua funeral*, parece já sem vida. No entanto, ainda assim, mesmo nesse estado, o narrador sente atração. Na sequência:

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 duas

bordas do vestuário imaculado, que, apenas tocado por meus dedos cautelosos, caiu, para os lados, com surpreendente facilidade... (PENNA, 1958, p.142).

O narrador descreve como estão as vestes de Maria Santa que, desatados os laços, mostravam a carne morena e pálida mas que, ao simples, toque caiu com facilidade. O narrador está a tirar as roupas de Maria, conforme vemos:

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 as 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. (PENNA, 1958, p.143).

No trecho, observamos que pode tratar-se da descrição do desejo carnal/sexual que o narrador tem por Maria Santa que começa de forma sutil, porém, depois, torna-se intenso, remetendo ao mais humano. Esta descrição traz o desejo humano em detrimento do desejo divino, visto que há uma estranha e obscura comparação a esse desejo a um *festim funerário*, remetendo a algo mórbido. O condutor do discurso, adiante, justifica que não é um crime: “Não me parecia cometer um crime moral, ao desvendar vagarosamente, um a um, os melancólicos segredos daquele corpo que todo ele se me oferecia e se recusava, ao mesmo tempo, em sua longínqua imobilidade” (PENNA, 1958, p.146). Argumenta o narrador que, mesmo o corpo estando imóvel, não é um crime moral uma vez que o corpo se oferecia para ele: “Era uma caridade incomensurável que ele praticava, inconsciente, mas, por isso mesmo, mais valiosa e quase divina pela sua inocência puríssima, sobre-humana” (PENNA, 1958, p.146). Reafirma que o corpo de Maria está inconsciente e que, por isso, manter-se-iam a pureza e inocência, características sobre-humanas.

E vinham à minha boca, em confusas e irresistíveis golfadas, palavras redentoras e esquecidas de amor universal, que eu murmurava como em sonho, um sonho enorme de fecundidade, de presença, de seiva humana e eterna, que latejava com violência em mim, e espantava para bem longe fantasmas subitamente apagados e envelhecidos... (PENNA, 1958, p.146).

O narrador relata as sensações que estão aflorando ao desvendar o corpo de Maria Santa e afirma um amor ilimitado. Os sintagmas *fecundidade*, *seiva humana* remetem a uma possível relação sexual consumada ou a uma masturbação: “Que alegria intensa, total, que felicidade alta, pura, inebriante, me fazia tremer os dedos quentes e cada vez mais audaciosos!” (PENNA, 1958, p.146) Essa passagem remete que poderia ser um ato solitário que tem como inspiração o corpo inconsciente de Maria Santa. Vejamos: “A repercussão profunda que sentia despertar e ergue-se, em mim, *através deles*, fazia com que se abrissem,

devagar, diante de meus passos sonoros, as portas da vida...” (PENNA, 1958, p.146, *grifos nossos*). O narrador deixa a dúvida, porém, este através dele pode ser entendido como um ato só mas que desvendou o corpo de Maria e de que, ele, o corpo, forneceu a inspiração para tal ato. Ainda que esse corpo se reportasse ao mórbido, sem vida, mesmo assim despertou o desejo do narrador. Parafraçando Todorov (2007, p.147), esse “ato” de necrofilia é um dos temas do fantástico que remete a uma possibilidade frente ao impedimento que antes houvera, ainda que condenado pela religião oficial.

O momento entre os dois, narrador e Maria Santa, que está inconsciente, como já anotamos, é marcado por um possível abuso, uma vez que Maria está desacordada. Como vimos anteriormente, a relação entre ambos é marcada pela incerteza/dúvida, visto que o narrador cita que o corpo de Maria Santa ao mesmo tempo em que se oferecia, também, se recusava. O próprio narrador, igualmente, nos mostra sua hesitação, pois, antes, como ele mesmo relata, existia um medo em realizar o possível ato, contudo, depois, demonstra que não há medo ou crime naquilo que está fazendo. O espaço onde se estabelece essa relação que é o quarto de Maria Santa é um quarto adornado por imagens de santos. O condutor do discurso se refere a eles como “imagens de Tia Emiliana” e, com isso, claramente, demonstra o tom principal da narrativa que estabelece a incerteza, a desconfiança nas relações entre as personagens e, por meio dos elementos da religiosidade, tal hipótese ganha força.

Depois da cena imprecisa e incerta entre o narrador e Maria Santa, não há menção mais do encontro entre eles e tampouco mais menção à própria Maria Santa. Apenas somos avisados, no capítulo LXXXII, que a noite do tão esperado milagre chegou:

Aquela era a noite da espera do grande milagre, e, nos pátios, homens e mulheres, velhos e crianças se amontoavam em grupos pacientes e silenciosos, que eu via de minha janela, que dava para a parte de trás da casa, em uma de suas reentrâncias, e para onde me dirigia, na agitação de minha insônia. (PENNA, 1958, p.159).

O casarão se encheu de pessoas que queriam presenciar o milagre, no entanto, o narrador se mantém afastado em um nicho que já era familiar a ele. Nesse lugar, o narrador é absorvido por estranhas sensações:

Bem longe, em meu coração, brotava um canto incerto, lembrado sem surpresa. Era como uma adolescência de sangue pobre, lânguida e cortada de luzes de primavera, muito suave e muito humilde. E, como a imagem de Maria Santa, surgiu em mim, pela primeira vez, a alegria pura... (PENNA, 1958, p.159-160).

Ele sente a presença de Maria Santa, em outro lugar no casarão, que não é o quarto de Maria. Parece haver uma conexão entre os dois, em consequência de:

O sentimento confuso de minha fraqueza, a pobreza que me amedrontava, tornava-se mais caro o apoio finalmente encontrado em Maria, e um sol novo iluminava as minhas idéias, antigamente sombrias, e agora vagas, e muito brancas.

A morte devia vir muito mansa, muito leve...

- Mas eu tenho medo de...

O sangue, batido pelo grande golpe das recordações que me assaltavam de súbito, em um tumulto, sufocou-me. Vinham em turbilhão do fundo de meu esquecimento, eram como uma bofetada em pleno rosto que eu recebia, uma injúria sangrenta, imperdoável... (PENNA, 1958, p.160).

Há sentimentos contraditórios, pois, a presença de Maria remete à iluminação que clareia as ideias do narrador, porém, a mesma iluminação se transforma, também, em algo sufocante quando a questão da morte e do medo entram em cena. É como se sufocasse o narrador e ele fosse violentamente absorvido pelas recordações. Ao mesmo tempo, no quarto de Maria, acontece algo misterioso que parece acontecer simultaneamente com as sensações do narrador: “Nesse mesmo instante, como obedecendo a um sinal dado, toda a casa despertou e cresceu em rumor” (PENNA, 1958, p.161). Sobre as sensações do que ocorreu anteriormente, temos uma hesitação entre realidade e, talvez, sonho:

Ergui-me, rapidamente, do leito onde me recostar, e onde me parecera ter dormitado, e sem compreender ao certo o que fazia, obedecendo instintivamente o apelo de vida que vinha de fora, lancei sobre os ombros algumas peças disparatadas de vestuário, e dirigi-me, quase a correr, para o quarto de Maria, de onde me parecia partir aquele gemido incessante, modulado como um uivo sobre-humano, e que despertava em mim uma certeza sombria e maléfica. (PENNA, 1958, p.161).

No fragmento, notamos que o narrador tem dúvidas se dormiu visto que hesita em afirmar. Ao dirigir-se ao quarto de Maria Santa, já presente o pior, a morte da “amiga”: “Quando cheguei, compreendi que era tarde” (PENNA, 1958, p.161). Não há alusão a milagre, senão, a algo mais real, a morte: “De repente, os meus prognósticos se reuniram e adquiriram, num segundo, existência real, como uma profecia ou maldição. Voltei, então, correndo para junto de Maria Santa, como se o chão queimasse os meus pés (PENNA, 1958, p.163). Maria Santa se encontra morta e parece que o narrador já sabia o desfecho.

A morte de Maria Santa pode remeter a uma salvação dela, devido aos pressupostos religiosos do catolicismo presente em *Fronteira*, como afirma Porto (2007). Porém, não temos a confirmação no romance, dado que não há uma explicação apenas suposições que não são confirmadas via narrador.

3.3 Maria Santa e Tia Emiliana

Percebemos com a apresentação do tópico acima, a importância da construção da personagem para auxiliar o enredo e o espaço e, por conta disso, criar uma atmosfera favorável para surgir as evocações do fantástico e o tom misterioso do romance. Os elementos que estruturam a narrativa são de grande relevância: “No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos” (CANDIDO, 1968, p.39).

Com o advento do romance moderno, a personagem ganha complexidade e, com isso, não é mais um “ser” artificial, pois, ganha profundidade.

Essas considerações visam a mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza (CANDIDO, 1968, p.42-43).

A visão fragmentária já é recorrente na vida real quando, por exemplo, realizamos uma ideia sobre *nossos semelhantes*. Isso é transportado para o romance, por meio da caracterização da personagem, através do trabalho com a linguagem que o escritor realiza. Mesmo sendo algo elaborado e estrutural, não afeta a “impressão” da complexidade e diversidade que a personagem pode apresentar.

No romance *Frenteira*, temos duas personagens que se destacam por sua complexidade e identificação com o leitor, Maria Santa e Tia Emilina. Maria Santa, como observamos no tópico anterior, tem grande influência perante o narrador, uma vez que ele focaliza de forma imprecisa sua relação com ela. Já Tia Emiliana, com sua rigidez, ocupa um papel de “guarda” da santidade de Maria e, também, de incentivadora do seu possível caráter divino. Essas personagens “exteriorizam em traços materiais” suas especificidades.

Maria Santa descreve como se sente desde criança: “– Não sei se lhe contei que, quando pequena, me desesperava e andava pela casa toda como uma onça na jaula (sim, era assim que eu me sentia) e exclamava para mim mesma, em insistente e angustiada: que é que eu faço? que é que eu faço?” Um pouco mais adiante, na sequência, como ainda se sente: “– ainda hoje sou assim, mas nunca encontrei quem me compreendesse, quem entendesse a minha loucura, que se tornou para mim uma prisão, onde me debato sozinha, cada vez mais

sozinha e tenho medo de mim mesma” (PENNA, 1958, p.55). Maria Santa se sente presa em si mesma, com sua “loucura” e, desde criança, tem o sentimento de prisioneira, como se não fosse parte daquele mundo e não compreendesse seu papel.

Todas as mulheres que conheci nunca se aborreceram por falta de finalidade, por essa falta geral, absoluta, que eu sinto confusamente, e que me faz pensar e dizer coisas que me espantam e me parecem ditas por outra pessoa. Eu via esse mesmo espanto no rosto daquelas a quem tentava explicar que ainda não achara, e não achei, uma significação, uma atitude, uma definição para mim própria. (PENNA, 1958, p.55-56).

Todas as mulheres que Maria conhecera não se incomodam por não ter um propósito/desígnio, porém, ela, sim, se sente confusa e incomodada por não ter uma finalidade e, por conta disso, age de forma estranha, às vezes, como se não fosse ela visto que ainda não achou sua definição.

Entretanto, o narrador-protagonista acredita que Tia Emiliana manipula Maria Santa, ao apresentar sua finalidade. Vejamos: “- Ela prometeu revelar, dentro de alguns dias, qual a minha Missão”. (PENNA, 1958, p.56)

Maria Santa, aos olhos do narrador, sempre caminha entre a esquisitice e o mistério. É uma mescla de santa com humana e, com isso, possui desejos carnis mas, também, certa santidade.

Maria Santa pusera-se a falar baixinho coisas que não se repetem, e que eu ouvia em silêncio, com o rosto entre as mãos, apoiado a uma arca. Tinha receio de interromper, se dissesse uma palavra, se fizesse um só gesto, aquele sonho em que ela se perdia, a segregar para alguém, que não era eu. E sim o seu confidente habitual e invisível, e a quem parecia querer explicar a confusão dolorosa de seus desejos, de seu corpo e de seu espírito. (PENNA, 1958, p.126).

A personagem Maria Santa apresenta uma luta sôfrega entre os desejos mundanos e “manter” sua santidade. Nesta passagem, Maria Santa caminha para falar de seus desejos humanos, seu corpo e seu espírito, de uma forma, como o narrador afirma, *falar baixinho coisas que não se repetem*. A humanidade da personagem demonstra sua incerteza/imprecisão central, já que, antes, ao revelar a “confusão dolorosa de seus desejos”, é que Maria Santa transcende a “santa” e se aproxima do humano.

Intensa e irresistível vergonha subiu-me ao rosto, e, quando Maria Santa se destacou do fundo negro do recanto onde se refugiara, em cujas sombras o seu corpo se confundia, e avançou para mim, como a figura de um quadro negro antigo, que abandonasse o seu fundo de betume, eu estendi as mãos, como para fazê-la parar, como se pedisse que me poupasse.

[...]

Deixei-me cair de joelhos, tremendo, e disse com voz sufocada:

- Talvez esse sacrifício que faz seja para me salvar, Maria Santa, e eu a bendigo por essa intenção de misericórdia...
- Ela afastou-se vivamente, como a um contato escaldante, e, tornando-se ainda mais pálida, murmurou, entre dentes:
- Talvez? ... talvez ... talvez eu queria salvar-me!
- E parou alguns instantes, refletindo, como se procurasse, dolorosamente, no fundo de si mesma, alguma coisa para dizer-me, e que me ocultasse definitivamente o seu pensamento, ou o esclarecesse de forma total.
- Depois, num sopro:
- Ou talvez ... queira perder-me... (PENNA, 1958, p.101-102).

A incerteza passional percorre o romance. Maria Santa parece desejar o narrador e insinuar-se para ele, como em *avançou para mim*, porém, o narrador a afasta. Esse ato de repelir, também, marca a indecisão desta relação, visto que, nesse trecho, o narrador nega a posse física, todavia, em outros trechos, fica inferido o desejo carnal. Como vimos no excerto citado anteriormente, Maria Santa se insinua para o narrador em um desejo por *perder-se*.

Também, vemos uma Maria Santa religiosa, “santa” e “pura”.

Agora seu rosto aparecia-me emoldurado por dois bandós muito lisos e negros, lembrando uma dessas imagens litográficas de “Madona” popular, de uma tocante banalidade. Mas em Maria, o contraste entre sua pele morena e pálida, os seus olhos muito verdes, iluminados interiormente, e o negror de sua cabeleira, que caía pesadamente na nuca, em um só laço enorme, tirava toda a ideia banal ou vulgar que se lhe pudesse atribuir (PENNA, 1958, p.52).

Nessa descrição, temos o olhar do narrador sobre Maria Santa, remetendo à madona que, por sua vez, dialoga com a figura religiosa mãe de Jesus, porém, na mesma descrição temos seu olhar que passa do religioso ao sensual sobre essa figura. E temos esse olhar em toda obra, Maria Santa será retratada nessas duas fronteiras entre a santa (religioso) e o profano (humano).

Entendemos que Maria Santa ocupa um papel de destaque na narrativa e oscila entre o humano e a “santo”, evidenciando uma complexidade própria do romance moderno, como aponta Candido (1964), levando a obscuridade e incerteza de sua caracterização como um dos elementos que possibilita a evocação de momentos fantásticos, na narrativa. Esta ambivalência provoca a tensão existente entre o humano e o divino no texto, como a projetar a angústia e o incômodo do narrador face à figura de Maria Santa.

Já Tia Emiliania, via narrador, por seu turno, é tida como “perigosa” e manipuladora, uma vez que ela endossa, a todo momento, a “santidade” de Maria Santa: “- Mas quem pretende enganá-la – disse eu, querendo quebrar aquele mau encantamento – eu não posso enganar a ninguém, e Maria é Santa, como a Senhora faz crer aos seus amigos e clientes...” (PENNA, 1958, p.71). Criando uma atmosfera propícia para tal. Desde o começo, a partir de sua descrição, o narrador nos alerta que: “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, p.20).

No decorrer da narrativa, Tia Emiliana assume um papel de “guarda” da santidade de Maria, visto que ela reprova a relação que se estabelece entre o narrador e a sobrinha. Como vemos em: “Basta já o que vai aqui por casa, muito contra minha vontade... / ... e contra a vontade de Nosso Senhor”. (PENNA, 1958, p.45). Demonstrando, com isso, que não aprova o contato entre eles e evoca, também, a desaprovação de *Nosso Senhor*.

O narrador faz a alusão de Tia Emiliana a uma cobra: “Tia Emiliana riu-se, e olhei com susto, porque me parecera ouvir o chacoalhar de uma cobra”. (PENNA, 1958, p.48). Remetendo, com isso, ao caráter perigoso e traiçoeiro da personagem. Em outro momento:

Eu a vi agora, com seus gestos regulares, para lá e para cá, a enrolar o fio em torno da figura sagrada.
Lembrava-me vagamente de minhas leituras antigas, onde passavam bruxas e feiticeiras de terras longínquas. (PENNA, 1958, p.47).

No trecho, o narrador remete um caráter sobrenatural a Tia Emiliana, bruxa e feiticeira. Reafirmando:

- Tia Emiliana vai para a gaveta – disse eu, repetindo em velho gracejo, porque me parecia que a pobre senhora não se deitava em sua cama, à noite, como toda gente, mas era guardada por qualquer fada má, no gavetão da cômoda ventrada de seu quarto, com saquinhos de alcanfor e de ervas em torno. (PENNA, 1958, p. 49).

Mais uma vez, expressa características que remetem ao sobrenatural em relação à Tia Emiliana. Isso contribui para gerar mais mistério na narrativa, como já foi dito anteriormente (Roas, 2014; Todorov, 2007), os adjetivos que remetem ao sobrenatural tendem a reforçar a atmosfera misteriosa do texto fantástico.

Esse caráter misterioso e manipulador de Tia Emiliana ficam evidentes quando o narrador narra o momento da morte de Maria Santa:

Tudo era feito como se tivesse sido estudado e preparado longamente, de antemão, e por tal forma era a regularidade do espetáculo, que me apercebi de repente, da esquisita figura que fazia no meio da sala, com o meu vestuário improvisado, e com o rosto banhado pelas lágrimas que escorriam, esparsas, sem que eu as sentisse.
Tia Emiliana aproximou-se e estendeu-me a mão, como a uma pessoa estranha, e pareceu-me que seu braço era uma serpente, cuja cabeça gelada tive entre as minhas mãos, e deixei-a cair com invencível repugnância. (PENNA, 1958, p.162).

O narrador considera que aquele momento foi premeditado, dada a sua perfeição, e julga-o com sendo um espetáculo e, novamente, aproxima a figura de Tia Emiliana a uma serpente, perigosa, venenosa e pronta para o ataque.

As personagens Maria Santa e Tia Emiliana são de extrema importância para o romance, uma vez que o narrador se posiciona de forma imprecisa e obscura, com relação a elas. Contribuem, por fim, essas personagens, a partir de suas complexidades e ambiguidades, para reforçar o aspecto misterioso em que a narrativa está inserida.

3.4 O epílogo da dúvida

Como já informamos antes, a narrativa é composta por 84 capítulos e um epílogo. Este epílogo não oferece o desfecho das personagens. Esse reforça o caráter incerto e misterioso do romance, via manipulação do narrador-protagonista, uma vez que temos apenas a sua visão dos acontecimentos. “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 tomar Maria Santa a principal personagem do livro” (PENNA, 1958, p.165). O epílogo reforça evocações que o romance possui, pois, ao afirmar que se trata de um diário é como se reafirmasse que a narrativa é “verdadeira”. Uma forma de marcar a manipulação que o narrador-protagonista realiza em toda a narrativa.

Diferentemente de um texto realista, quando nos deparamos com uma narrativa fantástica essa exigência de verossimilhança é dupla, uma vez que devemos aceitar – acreditar em – algo que o próprio narrador reconhece, ou estabelece, como impossível. E isso se traduz em uma evidente vontade realista dos narradores fantásticos, que tentam fixar o narrador na realidade empírica de um modo mais explícito que os realistas. (ROAS, 2014, p.52).

Em *Fronteira* temos uma narrativa que dialoga com elementos de uma dada realidade que se transforma, a partir das percepções do narrador. Então, é apresentada uma realidade conturbada via narrador-protagonista. O epílogo, ao contrário de alguma solução, nos traz a dúvida e a hesitação, visto que não é uma explicação mesmo porque nenhum mistério foi resolvido: que crime foi cometido, a estranha morte de Maria Santa, quem é o narrador, os verdadeiros objetivos de Tia Emiliana, quem é a viajante, aconteceu algum milagre, Maria Santa e o narrador são loucos ou não, o casarão é assombrado, Maria Santa é santa? São questões que não se resolvem e, por isso, ficamos na fronteira da hesitação. Um leitor mais desavisado poderia ser levado, por um momento, a hesitar que a narrativa pode ser realmente real e que, de fato, aconteceu da forma como que está expressa no romance, a partir da leitura do epílogo.

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 satisfizesse, não seria decerto do agrado daqueles que, como eu, acham que um romance deve basear-se na “estricta observação de factos reais” como se dizia antigamente. (PENNA, 1958, p.165).

Há uma correspondência, desde o espaço, Minas Gerais, até mesmo à figura de Maria Santa que, como já mencionado neste trabalho, foi uma pessoa que viveu em Itabira e, dessa maneira, temos alusões à realidade pragmática (cf. ROAS, 2014). Tais expedientes reforçariam uma verossimilhança, porém, com a especificidade que a “crise da representação” trouxe um narrador voltado para a consciência, muitas vezes, esse mesmo expediente utiliza o recurso do monólogo interior e, com isso, cria outra realidade que flerta com o sobrenatural.

No epílogo, encontramos, também, referência ao título do romance: “A oposição entre o mundo real e o mundo interior resultante dessa retirada voluntária tornou-se uma luta angustiante de fronteira da loucura, e daí o título que resolvi dar a este livro” (PENNA, 1958, p.166). O título, por conseguinte, representa de forma brilhante o romance, visto que a narrativa é constituída por inúmeras fronteiras: divino x profano; mundano x santidade; loucura x lucidez; realidade x irrealidade; e até mesmo com relação à forma, romance x diário. Logo, o epílogo corrobora com o caráter ambíguo do romance, posto que não oferece respostas mas, sim, mais dúvidas. Por isso, se mantém na fronteira/limite entre sonho, pesadelo ou loucura que Cesarani aponta: “O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender. (CESERANI, 2006, p. 73). Gerando, com isso, mais incerteza a narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É por meio de um narrar incerto e sombrio, de personagens obscuras e um espaço que oferece o mistério, a incerteza e dúvida, que a narrativa se constrói e buscamos demonstrar as nuances e evocações do fantástico, no interior da narrativa, a partir das considerações de Todorov (2007) e Roas (2014), dentre outros. Os teóricos nos ajudam e, com isso, definem como essência do fantástico a capacidade de refletir elementos de normalidade e criar padrões específicos de organização da linguagem, em um percurso singular, no qual realidade e ficção flertam em direção ao sobrenatural e, por vezes, flutuam entre o previsível e a surpresa. Esta oscilação –real e sobrenatural – será uma “regra” da narrativa ficcional fantástica sem alterar sua estrutura aparentemente real e objetiva, retomando as considerações do teórico espanhol (cf. Roas, 2014).

O ato de narrar assim como a construção do espaço e das personagens possibilitam que estabeleçamos as “matizes” do fantástico e é neste espaço, sempre obscuro, incerto, dual e noturno, apresentado, que temos evocações do fantástico. Isso, também, acontece na construção das relações ambíguas entre as personagens que fortalecem o caráter incerto e indefinido do romance, como vimos argumentando.

Como podemos observar nas discussões anteriores dos trechos acima citados, nos debruçamos sobre a constituição incerta do narrador e do espaço. Para a construção das nuances do fantástico, por meio da concepção do espaço caótico, aquele que vimos ser impreciso e, por vezes, misterioso é que percebemos a oscilação entre o real mimético e o sobrenatural, no romance. É por meio do incerto e do misterioso que temos a ambiguidade que está presente nas descrições do espaço, das personagens e de suas relações. A incerteza corrobora para a justaposição do sobrenatural em detrimento do real, uma vez que está presente na narrativa de uma forma sutil e imprecisa.

É, igualmente, a partir da ambiguidade do narrador –focalização incerta de suas percepções- que desenvolvemos nossa pesquisa, já que, é através dele que observamos como as nuances do fantástico se realizam e seus limites dentro da obra. Um narrador ambíguo, podemos observar, que focaliza de forma obscuro aquilo que está à sua volta: o espaço, as personagens e as relações interpessoais entre os personagens.

Nosso objetivo foi apresentar uma leitura diferente do viés introspectivo, não negando a sua existência na narrativa, também, conforme já anotamos. Porém, lançando outro olhar sobre a obra de Cornélio Penna. Abordamos, sem a pretensão de colocarmo-nos como

precursores, uma perspectiva que já foi apontada em vários trabalhos anteriores. Tentamos demonstrar que o romance *Fronteira* possui “evocações” do fantástico, no entanto, não temos a intenção, com isso, de caracterizá-lo como sendo um romance fantástico.

Com a pesquisa, pensamos contribuir para a discussão da obra de Cornélio Penna, com a preocupação de valorizar traços constitutivos de sua narrativa. Demonstramos que o texto literário foge de um enquadramento rígido e estático e entendemos que a pesquisa contribuiu para a valorização do escritor, ao focalizar um romance pouco conhecido do público em geral. Com isso, por fim, esperamos favorecer a constante revisão da historiografia literária, em especial, a do escritor.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, B. & CAMPEDELLI, S, Y. *Tempos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2012. p.55-63.
- ARISTÓTELES. *Arte poética* <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2235> acesso em: 21/07/2014.
- AUERBACH, E. *Mimeses: A representação da realidade na literatura ocidental*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- ÁVILA, A. *O modernismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- AZEVEDO, G. Z. *O espaço do feminino no romance de introspecção brasileiro: a presença da mulher e do patriarcalismo em três romances de Cornélio Penna*, Porto Alegre. Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação Programa da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande 2011.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história e cultura*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p.197-221.
- BESSIÈRE, I. *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*. Revista Fronteiraz. São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRITO, M, S. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BUENO, T. A. P. *Um romance entre fronteiras: uma leitura do primeiro romance de Cornélio Penna*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo, 2008.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- CANDIDO, A; ROSENFELD, A; PRADO, D. de A. & GOMES, P. E. S. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968, 2a edição. Versão em PDF
- CESERANI, R. *O fantástico*. Tradução: Nilton César Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- CHIAPPINI, L. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In. _____. PIZARRO, Ana (Org). *América Latina: Palavra Literatura e Cultura*. Vol II. São Paulo: Editora UNICAMP, 1994, pp.665-702.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

CHKLOVSKI, V. *A arte como procedimento*. Site: ufba2011.com/arte.russos.pdf acesso 23/02/2014.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Tradução: Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa; (org) Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Casa Tomada. In: *Cortázar 100 años*. Argentina: Ministério de Educación Presidencia de la Nación, 2014.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1987.

ESTEVES, A. R; FIGUEIREDO, E. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, E (org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p.393-414.

HELENA, L. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

LIMA, L. C. *O romance em Cornélio Penna*. 2. ed. ver. e mod. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005

LINS, O. Espaço Romanesco: conceitos e possibilidades. In: _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Editora Ática, 1987. p. 62-76.

LOBATO, M. Paranoia e Mistificação. <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>> acesso em 05/05/2017.

MARTINS, W. *A idéia Modernista*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2002.

MIRANDA, W. M. *A menina morta: a insuportável comédia*, Belo Horizonte, Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada ao Curso de pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1979.

OLIVEIRA, L. L. A conquista do espaço: Sertão e fronteira no pensamento brasileiro. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, Vol. V (suplemento), pp. 195-215, Julho, 1998.

OLIVEIRA, M. C.; PEREIRA, D. C. Representações do espaço em Fronteira, de Cornélio Penna. *Navegações*. v. 8, n.1, p. 26-34, jan-jun. 2015. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/20246>. Acesso 08/10/2015.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. Rev. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, V.42, n.4, p.137-155. Dezembro de 2007.

PENNA, C. Fronteira. In: _____. *Romances Completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

PORTO, C. F. de C. *Um romance entre fronteiras: uma leitura do primeiro romance de Cornélio Penna*. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, 2007.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, A. L. *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*, São Paulo, Tese de Doutorado em Literatura Brasileira apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: ___. *Texto/contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1973, p.75-97.

SALES, T. L. F. *As voltas do círculo mágico: uma leitura de Fronteira, de Cornélio Penna*, Belo Horizonte. Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação Programa em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

SANTOS, J. F. A nação irrealizável de Cornélio Penna. *Em Tese*, [S.l.], v. 9, p. 135-142, dez. 2005. ISSN 1982-0739. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3543>>. Acesso em: 22 out. 2016. doi :<http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.9.0.135-142>.

_____. O castelo (quase) vazio: algo de gótico em Fronteira, de Cornélio Penna. *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianópolis, n. 62, p. 319-340, nov. 2012. ISSN 2175-8026. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2012n62p319>>. Acesso em: 22 out. 2016.

SILVA, F. J. M. Sobre o mundo da ficção: fronteiras, definições e inconsistências. In: FARIAS, S. L. R. ., PEREIRA, K. R. W. *Mimesis e ficção*. Recife: Pipa Comunicação, 2013. p.15-43.

TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 19ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.