

ANTÔNIO BATALHA DOS SANTOS JÚNIOR

A LOUCURA FALA EM *FRONTEIRA*, DE CORNÉLIO PENNA

São Cristóvão

2022

ANTÔNIO BATALHA DOS SANTOS JÚNIOR

A LOUCURA FALA EM *FRONTEIRA*, DE CORNÉLIO PENNA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe, como parte do requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Cultura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Josalba Fabiana dos Santos

São Cristóvão

2022

ANTÔNIO BATALHA DOS SANTOS JÚNIOR

A LOUCURA FALA EM *FRONTEIRA*, DE CORNÉLIO PENNA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura e Cultura

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Josalba Fabiana dos Santos

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Josalba Fabiana dos Santos (Presidente)

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Prof. Dr. Alberto Roiphe Bruno:

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. Dr. Fabiano Rodrigo da Silva Santos

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Para minha mãe, minha avó (*in memoriam*), Keyvison e o mar

Agradecimentos:

Antes de entregar este texto, precisei refazer estes agradecimentos muitíssimas vezes, não por receio de esquecer alguém (sei que esqueci e, desde já, peço desculpas); mas porque quero abarcar um pouco mais da matéria-vida dos dois últimos anos. Eles foram duros, árduos, me pareceram um século, foi um tempo em que senti na pele as perdas de amigos, familiares, conhecidos, e um medo constante. Talvez quem me ler sentirá isso, uma sintaxe alargada, meus fôlegos eram comprimidos, eu precisava respirar fundo e precisava acabar este texto e acabar o pesadelo coletivo ainda vivo.

A vida estava em maré vazante, o nível d'água baixava todo dia. Enfim, acredito que sobrevivi ou, pelo menos, o grosso de mim sobreviveu; porém tive boas companhias. Das mãos que me ajudaram a bordar este texto, vejo marcas, presenças vivas, memórias intensas de conversas, desejos e trocas sinceras, em cada parte deste bordado-argumentativo.

Emudeci neste tempo, continuo seco, a maré 'inda está baixa; contudo é preciso forçar a fala. Por isso, deixo aqui os meus sinceros e humildes agradecimentos aos artesãos da ideia e da vida, às pessoas que me auxiliaram não somente a executar este trabalho, tornando-o humanizado, e que compartilharam um pouco de seu tempo e existência terrena comigo. Aos vivos, meu muito obrigado; e aos que partiram, a saudade e a voz de vocês ecoam agora dentro de mim, meu muitíssimo obrigado, e a gente se encontra do outro lado muito, muito, muito em breve, assim espero.

A Olodumare, pela fagulha de vida-morte-vida;

A Oxumarê, Oxum, Oxóssi e aos meus ancestrais vivos e os do Orum, pela escolha, pelo Odu, pelo axé e pelo amor ancestral;

À minha mãe – Marileide –, por me ensinar a amar e pelos mil e um sentimentos e coisas que a língua portuguesa ainda não alcança;

Ao meu avô Pedro e à minha avó (*in memoriam*) Madileide (Madi), pelo amor sem fim e pela torcida por mim desde o começo do começo do começo...;

A Keyvison, pelo amor construído ao longo dos anos, pelas conversas, pela presença e pelas recomendações bibliográficas;

A Victor, pela amizade longíssima, pelo carinho, pelas críticas (políticas) e pelas tantas leituras deste trabalho;

A Rose-mamis, pelo carinho, pelos muitos diálogos e pelos muitos livros emprestados;

A Fernando, pelas conversas, pelo constante incentivo para o mundo acadêmico, para sonhar e viver o tempo-já;

A Josalba, pelas leituras sempre cirúrgicas e por me apresentar Cornélio;

Aos professores Fabiano e Alberto, pela partilha de saberes, pelas críticas precisas e pela leitura deste trabalho desde a qualificação até à defesa;

A Thais, pelas dores e pelos problemas divididos e pela amizade sincera nascida nesta Pós;

Aos meus professores e colegas da Pós-Graduação, pelos conhecimentos compartilhados, pelos diálogos e pelos sofrimentos divididos;

Aos amigos e conhecidos que foram vítimas da covid-19, pela partilha de sentimentos e de muita coragem enquanto vivos e por me mostrarem a necessidade de lutar pela(s) vida(s);

À CAPES, pela bolsa.

A fronteira entre o real e o irreal está se apagando...
(*Voices de Tchernóbil*, Svetlana Aleksievitch)

A doença era geral, tudo a extenuar-se
Estava. O espaço abstrato que não morre
Cansara...O ar que, em colônias fluidas, corre,
Parecia também desagregar-se!

Os pródromos de um tétano medonho
Repuxavam-me o rosto...Hirto de espanto,
Eu sentia nascer-me n'alma, entanto,
O começo magnífico de um sonho!
("Os doentes", *Toda Poesia*, Augusto dos Anjos)

As vozes proféticas do passado ensinam-nos a interpretar a nossa situação; interpretação que equivale a um julgamento do mundo e de nós mesmos, a um exame de consciência.
(*A Cinza do Purgatório*, Otto Maria Carpeaux)

RESUMO

Este trabalho analisa a loucura do narrador-personagem em *Fronteira* (1935), de Cornélio Penna, considerando-a como um mecanismo empregado para falar da exploração das riquezas nacionais pelos estrangeiros, da opressão de mulheres, indígenas e lunáticos. A voz de um excluído da sociedade é a ferramenta discursiva empregada visando redimensionar a História oficial, ela oferece uma outra leitura do passado brasileiro, desnaturalizando as violências responsáveis por cimentar a sociedade de então, e a nossa. Com apoio de Engel (2001); Sontag (2007); e Foucault (2016; 2017), observamos um pouco do passado da enfermidade mental e suas características, relacionando-os aos estudos históricos de Schwarcz e Starling (2018) e aos literários de Schwarcz (2019). Também se empregaram Blanchot (1957) e Foucault (2004), para entender a problemática da forma – a de um conjecturado diário – e parte da fortuna crítica do autor – Santos (2004; 2014; 2019) e Bueno (2015). Além disso, encontra-se em anexo uma entrevista com o cineasta, Rafael Conde, que dirigiu o filme homônimo deste livro, em 2008, sobre os romances cornelianos. Com isso, busca-se oferecer uma modesta contribuição ao horizonte de leitura já consolidado.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; *Fronteira*; Cornélio Penna; Literatura e Loucura.

RÉSUMÉ

Ce travail analyse la folie du narrateur dans *Fronteira* (1935), de Cornélio Penna, en la considérant comme un mécanisme utilisé pour parler de l'exploitation de la richesse nationale par les étrangers, de l'oppression des femmes, des indigènes et des fous. La voix d'un exclu de la société est l'outil discursif utilisé pour redimensionner l'histoire officielle, elle nous offre donc une autre lecture du passé brésilien, les violences responsables qui ont cimenté la société à cette époque, et les nôtres, sont dénaturalisées. Avec le soutien d'Engel (2001) ; Sontag (2007); et Foucault (2016 ; 2017), on observe un peu du passé de la maladie mentale et de ses caractéristiques, en les reliant aux études historiques de Schwarcz et Starling (2018) et aux études littéraires de Schwarcz (2019). Blanchot (1957) et Foucault (2004) ont également servi à comprendre le problème de la forme - celui d'une conjecture quotidienne - et une partie de la fortune critique de l'auteur - Santos (2004 ; 2014 ; 2019) et Bueno (2015). De plus, un entretien avec le cinéaste, Rafael Conde, qui a réalisé le film éponyme de ce livre, en 2008, sur les romans cornéliens, est joint. Par conséquent, nous cherchons à offrir une contribution modeste à l'horizon de lecture déjà consolidé.

Mots clés: Littérature brésilienne; *Fronteira*; Cornélio Penna; Littérature et folie.

ABSTRACT

This work analyzes the madness of the narrator in *Fronteira* (1935), by Cornélio Penna, considering it as a mechanism used to talk about the exploitation of national wealth by foreigners, the oppression of women, indigenous people and lunatics. The voice of an excluded person from society is the discursive tool used to resize the official history, it offers us, therefore, another reading of the Brazilian past, the responsible violence that cemented society at that time, and ours, are denaturalized. With support from Engel (2001); Sontag (2007); and Foucault (2016; 2017), a little of the past of mental illness and its characteristics is observed, relating them to the historical studies of Schwarcz and Starling (2018) and to the literary studies of Schwarcz (2019). Blanchot (1957) and Foucault (2004) were also used to understand the problem of form - that of a daily conjecture - and part of the author's critical fortune - Santos (2004; 2014; 2019) and Bueno (2015). In addition, an interview with the filmmaker, Rafael Conde, who directed the eponymous film of this book, in 2008, about Cornelian novels, is attached. Therefore, we seek to offer a modest contribution to the already consolidated reading horizon.

Keywords: Brazilian literature; *Fronteira*; Cornélio Penna; Literature and madness.

SUMÁRIO

1. UMA INTRODUÇÃO OU AD LECTOREM.....	1
1.1 Geologia de <i>Fronteira</i>	7
1.2. De qual loucura falamos aqui?.....	16
2. UMA HISTÓRIA BRASILEIRA: um resumo de fronteira.....	22
2.1. Diário?.....	26
3. BRASIL OU UM HOSPÍCIO MINEIRO?.....	39
3.1 Ouro brasileiro é ouro inglês.....	46
3.2 As casas do remorso: dentro do sobrado.....	51
4. MARIA SANTA: uma santa brasileira.....	54
4.1 O “sofrê” da Marquesa de Pantanal.....	57
4.2 O heroísmo da Marquesa.....	60
4.3 Sinhá Gentil e Didina Americana: outras mulheres, outros estigmas.....	62
5. UMA DERRADEIRA PALAVRA, PORÉM NÃO A ÚLTIMA: CONCLUSÕES ATUAIS.....	67
REFERÊNCIAS.....	69
APÊNDICE (Entrevista com Rafael Conde).....	73

1. INTRODUÇÃO OU *AD LECTOREM*

“O diário é uma renda, ou uma teia de aranha” (LEJEUNE, 2008, p. 299), que cresce com tinta, depende da passagem do tempo para ganhar mais contornos e “engordar”, desenvolve a criação de uma narrativa homogênea que conta os acontecimentos de uma vida. Sem sentimentos, pensamentos, ideias ou dúvidas não haveria um diário. Embora não pertença a esse gênero textual, este trabalho segue o mesmo princípio: precisou que os ponteiros do relógio transcorressem para ganhar vida, correu procurando uma objetividade e expos uma interpretação, um estado de reflexão sobre um objeto do mundo. Por isso, conta-se aqui um pouco de seu passado.

Esta dissertação começou a ser “tecida” com a nossa participação no Programa de Iniciação Científica (PIBIC), na graduação, em 2018, no qual tivemos contato com os quatro livros de Cornélio Penna – *Fronteira*¹ (1935); *Dois Romances de Nico Horta* (1939); *Repouso* (1949); e *A menina morta* (1954), considerado sua obra-prima. Lendo-os, vislumbramos que o doente mental era uma personagem constante na produção cornelianiana e que, embora ele fosse marginalizado na sociedade, não o era na diegese. Nela, ele falava continuamente de seu mundo, e do nosso, expunha sua mente criativa em efervescência, suas dificuldades, problemáticas e sentimentos. Com isso, surgiu em nós a curiosidade e o fascínio, que foram os primeiros elementos dessa tessitura.

Estávamos encantados com os gritos dos adoentados que vociferavam, clamavam por um pouco de entendimento. Percebemo-los não como uma negação das Luzes – vale dizer, do pensamento racional –, e sim como seres que nos ensinam detalhar esse último e que veem seus limites, conhecem-no amiúde, pois padecem devido aos mecanismos instituídos pela racionalidade, como o hospício. E nos faziam repensar algumas ferramentas violentas utilizadas, tal qual o silenciamento, que ajudam na perpetuação dos mecanismos das estruturas de poder.

Com uma “escuta” atenta aos múltiplos chamados dos loucos nos quatro livros de Cornélio Penna, vimos que não era possível o desenvolvimento de uma pesquisa que abarcasse todos e que era necessário fazer uma escolha. Devido à familiarização com o narrador que transita entre a racionalidade e a irracionalidade, em *Fronteira*, observamos a possibilidade de responder ao seu chamado, de fazê-lo ressoar por outras regiões – as

¹ Em 2008 Rafael Conde lançou um filme baseado nesta obra, o qual veio a ganhar um prêmio da Academia Brasileira de Letras, que gentilmente deu a entrevista presente no anexo. A produção literária e a fílmica têm o mesmo nome. Fica aqui registrado o agradecimento pelo contato com o diretor ao sebastião-cineasta-escritor Gibi Cardoso.

que predominam a razão, como o meio acadêmico; e de colocar em evidência num mundo obcecado pela razão, tal qual este, a sua loucura – enfermidade que continua sendo uma zona de mistério em que não existem muitas respostas. Daí esta pesquisa.

Em razão do pouco conhecimento de grande parte do público², torna-se necessária uma apresentação de Cornélio Penna (1896-1958): nascido em Petrópolis, no Rio de Janeiro, numa família da “aristocrática” rural decadente dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, onde ambientou suas quatro narrativas, era bastante reservado em sua vida privada, o que impossibilitou/impossibilita qualquer desenvolvimento de uma biografia pormenorizada. Deu pouquíssimas declarações públicas ou entrevistas, passou uma parte da infância em Itabira do Mato Dentro – em Minas Gerais – onde seus avós possuíam uma mina –, a que dedicava um grande apreço, sendo por vezes lido enquanto mineiro devido à paixão por essa cidade entre as montanhas; seu pai morreu cedo, o que o forçou junto da mãe e dos irmãos a mudanças sucessivas em busca de ajuda financeira de parentes, fato que descreveu com profunda tristeza.

Bacharelou-se em direito na Faculdade de Direito de São Paulo, apesar de nunca o ter exercido; era monarquista, católico fervoroso, colecionador de objetos antigos e amante das histórias das velhas comunidades mineiras; desempenhou múltiplas profissões – pintor, ilustrador, jornalista, servidor público e escritor –, dedicando-se exclusivamente à escrita assim que recebeu uma herança generosa de uma parente – Zeferina Marcondes Machado (1847-1936), a Baronesa do Paraná. Silencioso quando a imprensa lhe pedia opiniões sobre acontecimentos e situações em voga, Cornélio Penna tem criações que relevam uma alma inquieta, parece viver fora do seu século por motivos do amor às histórias e aos objetos do passado, e que, no entanto, dizem muito sobre a época em que ele viveu.

Embora tivesse perdido a visão de um de seus olhos em razão de um acidente doméstico quando era pequeno, tinha a pintura e o desenho como duas atividades em que se destacava. Eles têm cores escuras em que predominam figuras humanas de aparência melancólica ou ameaçadora, assombrações e espaços em ruínas – que são características também presentes em suas narrativas. Essas obras de arte figuraram em periódicos

² Embora não estivesse nos objetivos deste trabalho empreender uma pesquisa quantitativa acerca do conhecimento de grandes contingentes de leitores sobre Cornélio Penna, está vivo o seu desconhecimento. Frequentemente nos deparávamos com uma pergunta de colegas da Pós-Graduação e amigos da graduação, e de outros leitores que não estavam mergulhados no meio acadêmico: quem é Cornélio Penna? Não apenas uma experiência pessoal nossa, Luiz Costa Lima, no documentário mencionado, chama atenção para semelhante desconhecimento, chamando o autor de *Fronteira* de escritor no limbo.

nacionais com uma boa circulação, o que deu ao artista livre-trânsito entre os meios intelectuais, porque suas pinturas eram comparadas com as de alguns artistas de destaque no cenário internacional, como o português Júlio Machado, por exemplo (IRAJÁ, 2020, p. 12-14). Ademais, elas também foram a capa da primeira edição de romancistas importantes ou em ascensão naquele momento, como o livro *João Miguel* (1932), de Rachel de Queiroz.

Os quadros cornelianos tiveram intenso vislumbre nos salões da burguesia carioca e entre os especialistas, proporcionaram ao artista alguns prêmios, tal qual uma passagem para a Argentina, e bons comentários. Tinham, além dos traços sombrios, alguns elementos e personagens importantes do passado brasileiro – como os indígenas, os caboclos e sua mortandade –, expunham a imagem de um intelectual preocupado com fantasmas do passado que ainda assombravam/assombram.

No entanto, já pintor e desenhista famoso, resolveu parar. Em 1929, publicou na revista “A Ordem” a sua famosa “Declaração de insolvência”, em que enunciava os motivos que o levaram a desistir das artes visuais. Dizia acreditar que o que fizera era uma espécie de literatura pintada, uma manifestação interior pouco digna de qualquer apreço, à qual classificava como desinteressante e incapaz de expressar seus anseios (PENNA, 2020, p. 5-6). Desse momento em diante, seu olhar já está voltado para a escrita, fechou um universo para um mergulho em outro.

Retomando alguns relatos de seus parentes e modelando-os à sua imaginação criativa e uma escrita extremamente meticulosa, Cornélio Penna construiu sua primeira narrativa. Ela é ambientada numa velha cidade mineira em ruínas, entre o oitocentos e o novecentos, onde moram um grande número de enfermos, de ex-escravizados, mulheres e homens cuja ascendência remonta aos bandeirantes e que sobrevivem dos restos de ouro do antigo perímetro mineiro e praticam quase os mesmos ofícios de seus ancestrais.

Nela o narrador vindo de um centro urbano desenvolvido nos conta algumas histórias desse lugar e seus residentes, mostra que algumas partes da história coletiva (por exemplo, a exploração das minas pelos estrangeiros) fazem parte da decadência da localidade, o que permite colocar em evidência os principais problemas sociais da época da publicação do livro, em meados da década de 1930 – como o elitismo da burguesia e sua incapacidade de inclusão dos estratos sociais periféricos. Por isso, surge uma possibilidade de iluminação de situações do mundo empírico e de nossas raízes amargadas.

Nesta dissertação, procuramos analisar esse mundo criado pelo narrador comparando algumas de suas partes à História oficial. Contudo, mergulhamos no passado dos “perdedores”, como as mulheres e os doentes mentais, destacando sua importância para a construção deste outro relato, de uma outra vereda da História. Graças à sua imaginação adoentada e criativa, aquele proseia sobre alguns acontecimentos transcorridos na cidade – a morte dos indígenas, a exploração do ouro e dos metais preciosos –, percebidos nos objetos, na cavidade das minas e na ausência de nativos. Por isso, tem-se acesso a um universo, embora em ruína, cuja chama ressonante, é possível ver os traços do “fogo” – das ações violentas.

Necessita-se que haja, na modernidade, diz Benjamin (2012, p. 242), um compromisso entre os estudiosos e os seus objetos, e que eles escutem os “ecos”/“gritos” nas histórias de pessoas que estão emudecidas, deem-lhe uma voz; e vejam, no particular, as marcas do todo e que, devido a esse ponto, fiquem do lado dos “perdedores”, dos injustiçados. Dessa forma, vemos que existe uma urgência em oferecer o direito à palavra aos que não a possuem e, com isso, ampliar o entendimento sobre as origens deste mundo, eis, portanto, uma possibilidade de estudo que *Frontera* viabilizaria.

Na primeira parte deste trabalho, estão as discussões sobre a recepção de *Frontera*, os cenários políticos e sociais daquela época – a ditadura de Getúlio Vargas, as divisões entre os pensadores, a industrialização – e suas implicaturas para suas primeiras leituras. Procuramos detalhar quais foram, de um modo geral, as leituras realizadas pelos contemporâneos de Cornélio Penna e suas divergências, e, com isso, traçar diferenças e pontos em comum com os críticos universitários que vieram depois, como o realce dos aspectos psicológicos; retornamos aos estudos “em camadas geológicas” que deixaram ressonâncias tanto no estado da arte quanto neste trabalho, investigamos assim a criação de uma possibilidade desta dissertação contribuir para a divulgação e ampliação daquela sobre a primeira narrativa de Cornélio Penna.

Ressaltamos os comentários distantes dos de aspectos biográficos de um autor cujo conhecimento da vida pessoal era/é, podemos dizer, mínimo, para, em seguida, no outro subcapítulo, começar um trabalho de levantamento de pesquisas teóricas sobre o conceito de loucura no oitocentos. Com a ajuda de Engel (2001), de Frayze-Perreira (2002), de Quétel (2012) e de Foucault (2016; 2017), expomos a definição do que esse termo significava naquela época. Não se trata de um trabalho que visa chegar ao máximo do detalhamento sobre as variações existentes, e sim um pequeno retrato sobre quais as manifestações e percepções sobre a loucura; não almejamos um destaque sobre a

complexidade do cipoal terminológico de então, mas dizer, com clareza, que esse conceito estava relacionado aos códigos, às normas sociais, no século XIX.

Exploramos apenas algumas linhas mestras da questão, não era viável desbravá-la, com detalhamento. Seu objeto é grande demais para esta pesquisa, houve tantas variações devido aos progressos da tecnologia da época e às teorias racistas, como as de Arthur de Gobineau, que estavam em ascensão, alterando as formas de tratamento dos pacientes, era o século de ouro do alienismo; que as destrinchar relacionando à literatura nos parece um exercício historiográfico que demandaria muito mais tempo do que destinado a um mestrado. Portanto, foi preciso nos mantermos dentro do horizonte pelo qual nos propormos trilhar, excursões em outras veredas não seriam, provavelmente, frutíferas.

Seguindo a estrutura desta dissertação, na outra parte tem-se uma averiguação sobre a terminologia-que o autor do epílogo emprega para os escritos – a de diário – e suas consequências para a criação de uma impressão de maior verossimilhança. A questão do gênero textual fora estudada, investigamos se era realmente possível que os escritos do narrador fossem lidos e interpretados enquanto pertencentes a essa tipologia, o que significaria a leitura de uma caderneta privada de uma pessoa que tem livre-trânsito entre a racionalidade e irracionalidade.

Com auxílio de Blanchot (1957) e de Lejeune (2008), bordamos uma argumentação empenhada em afirmar que não, destacando que *Fronteira* é um romance. Tal parte possuiria implicaturas para o estudo da alienação porque não se lê um romance como se fosse um diário, haja vista, como diz Lejeune (2008), a existência de um pacto de veracidade, de tomar o narrado enquanto resultado de ações do mundo empírico. Assim, colocamos à luz que a questão do diário funciona como um “jogo” que põe em evidência algumas das características do jornal íntimo e do romance, e que, ao classificá-lo dessa maneira, o autor do epílogo granjeia conseguir nossa atenção.

No segundo capítulo, examinamos a metáfora do Brasil enquanto hospício, inverte-se a imagem de racionalidade conferida aos centros urbanos, cria-se um mundo construído com a/pela doença mental. Longe de ser inclusivo e ordeiro, traços de um desejo pela ordem e pelo progresso do sistema político (a República) da época, ele é sinal de um país que foi incapaz de acolher; onde imperam violência e escravidão, problemas do patriarcado dominam, apesar de muitas transformações sociais do fim do século – a Abolição e a queda da monarquia.

São os limites entre a linguagem “racional” e a irracional, a alienação e a “normalidade”, e do Brasil do século XX e os do XIX que são detalhados. Trata-se das fronteiras de um mundo em ruína que, no entanto, continuava/continua sendo o brasileiro. Desse modo, a narrativa proporciona ao leitor e à leitora um retorno às origens de muitos dos problemas comuns e das assombrações nacionais, como a acumulação de poder, a exploração da natureza; é o que Carpeaux (1999, p. 884), ao descrever a literatura romanesca do século XX, chamaria de “romance de uma sociedade em decomposição, que ainda existe”; é a história de um mundo em plena agonia, mas que ainda respira.

Põe-se à luz que, embora o tempo do romance e o do narrador sejam o das grandes transformações, reinam os sinais da barbárie, da desumanização. Por isso, o discurso do considerado louco é uma ferramenta que nos dá os caminhos para iluminar os mecanismos utilizados pela razão. Sua fala abre uma porta para um exame minucioso dos males do passado nacional, para a exposição da exploração das riquezas naturais pelas mãos dos estrangeiros ingleses, e de que o imperialismo possui raízes profundas em nosso tecido social, questões abordadas nos subtópicos do capítulo.

Ademais, tem-se uma investigação sobre o silenciamento a que estão sujeitas as pessoas que sofrem de problemas psíquicos. Com isso, tem-se o poder de desmascarar as credices populares que ajudam a manutenção das estruturas de poder construídas pelos donos do poder, como os avós da antiga milagreira. Desvelá-las evidencia as ruínas em que vivem os mineiros; é um caminho para entender a nós mesmos.

A penúltima parte encontra-se dedicada à questão feminina. O narrador conta os mecanismos empregados para a submissão das mulheres daquele lugar, expõe a história de Maria Santa, seus padecimentos à sombra dos seus parentes e, por isso, o de todas as mulheres brancas que estiveram sob o jugo do masculino. Na cidade também vivem duas senhoras alienadas, Sinhá Gentil e Didina Americana, que são objeto do nosso último capítulo porque evidenciam a gradação da violência no oitocentos, têm vidas solitárias em suas casas e sofrem abusos em relação aos seus corpos e suas existências.

Compõem nosso painel dedicado às mulheres. Com isso, aborda-se a loucura feminina a partir do olhar masculino, mostrando que o gênero das duas amplifica os seus sofrimentos e que, embora o autor do conjecturado diário sofra, ele continua sendo homem e, assim, gozando dessa suavização, a carne mais barata do mercado é a da mulher enlouquecida. Para nos ajudar nessa tarefa, empregamos Bourdieu (2002) cuja argumentação é, com precisão, uma chave para destrinchar, *fouiller*, a ordem masculina, desnaturalizando-a, mostrando que ela se encontra tão naturalizada que, por vezes, mal

chega a ser sentida, já faz parte da ordem do dia; e Figueiredo (2004), que joga luz sobre a realidade das mulheres mineiras de então, a submissão aos maridos e demais familiares do sexo masculino e as ações empregadas por eles para controlá-las.

Na última parte, tecemos a franja deste bordado, fazendo algumas considerações, porém não as últimas. Como se verá, deixamos claro que a nossa interpretação não é definitiva, e sim sempre aberta a modificações e inclusões, expomos a importância da loucura, no plano ficcional, como uma ferramenta para o desvendamento de algumas partes do passado brasileiro. Com isso, afirmamos que a obra cornelianiana permite uma inclusão, constrói uma nova narrativa sobre o passado brasileiro, não é que ela negue certos fatos, mas que, longe de vangloriar os donos do poder, deixa claro que, neste mundo cimentado com sangue, é preciso deixar o outro falar. Daí, é necessário ouvir a loucura falar. Ouçamo-la.

1.1 Geologia de *Fronteira*

Neste subcapítulo, escavamos o estado da arte da primeira produção literária³ de Cornélio Penna tanto em busca da visão de seus primeiros comentadores, em meados dos anos trinta do século passado, quanto da de acadêmicos que a pesquisaram, por vezes anos a fio. “Minerá-la” enseja-nos a possibilidade de recuperação dos principais debates das letras de então, valorizando e repensando comentários e ideias que circularam e o que já se produziu sobre o livro em questão, tomando-os para cimentar o desenvolvimento de nossa reflexão.

Um retorno às camadas geológicas não é apenas uma obrigação de ordem metodológica, é o indicativo de que procuramos, de uma maneira humilde, um veio/caminho pouco ou ainda não explorado dentro de um cabedal de trabalhos consolidados. Não se trata de uma busca pelo achamento da América em pleno século XXI, ou pela descoberta da pólvora dentro das pesquisas dedicadas à obra do autor petropolitano-mineiro, ou seja, de um estudo que modifique completamente a maneira de vê-lo, mas de um que busque sua “originalidade” partindo do material produzido por outros pesquisadores, repensando-o e explorando-o visando à possibilidade de preencher,

³ Embora seja o livro que têm mais reedições frente aos outros três (possui três apenas nestas duas últimas décadas deste milênio, a derradeira foi ano passado, pela editora Faria e Silva), *Fronteira* não é tão abundante em teses, dissertações, artigos ou comunicações. Isso não denota a inexistência de estudiosos, hoje em dia, pesquisando-o, mas que está sombreado por *A menina morta*, considerado obra-prima. Eclipsado não significa que suas questões ou que seu trabalho com a linguagem não seja intenso, a título de metáfora, um diamante não diminui o brilho de uma safira.

se possível, algumas fissuras – raciocínios não totalmente desenvolvidos –; e daí expandir pontos de um horizonte de leitura, ou criá-los.

Para tanto, num primeiro momento fazemos aqui uma pequena explanação dos separatismos do cenário intelectual e dos principais direcionamentos da crítica literária, em meados de 1930, tendo em vista que o contexto político exerceu uma influência ferrenha na recepção de *Fronteira*. Em seguida realizamos uma retomada dos principais comentadores da obra, destacando-os ao longo dos quase noventa anos desde sua publicação.

O cenário histórico de meados dos anos 1930 era a ditadura do Estado Novo. Getúlio Vargas era o presidente da República, fazia uma campanha contra os principais partidos de esquerda, forçando muitos intelectuais ao exílio e a assumirem uma postura mais dura, o que significava uma tendência a radicalismos como uma forma de reação. Implementava um programa de desenvolvimento industrial e social de cunho nacionalista; com a expansão do Estado, investia em diversos setores da sociedade – metalúrgico e petrolífero, por exemplo –, buscando a nossa autossuficiência nesses setores; e procurava uma conciliação entre as classes – a burguesia e a aristocracia rural; e os camponeses e o proletariado urbano –, dando-lhes migalhas, quer dizer, garantias mínimas (como o direito à aposentadoria aos que moravam na cidade), para que não se revoltassem (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 362).

Período não somente de grandes transformações na sociedade – trabalhadores procuravam fortalecer sindicatos, criaram-se grandes companhias estatais, e o proletariado nascente conquistou direitos fundamentais, como as Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) –, como também na seara das discussões políticas, na liberdade da linguagem utilizada pelos romancistas e na atividade crítica; almejava-se deixar para trás alguns resquícios, como a economia agrária, do passado brasileiro. A *intelligentsia* estava em efervescência, preocupava-se com questões nacionais, como as das áreas dos estudos da linguagem e da sociedade, o que resultou em estudos hoje considerados clássicos – como os dos intérpretes do Brasil. Continuava uma parte do projeto modernista, o de olhar o Brasil com olhos brasileiros, com mais autonomia quando comparada aos “desbravadores” da Semana de 1922, essa vereda começava a ser pavimentada (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 363).

Os círculos intelectuais estavam quase que completamente divididos em dois grandes troncos – o da direita e o da esquerda. Eles se engalinhavam em debates em público em revistas, jornais, cafés e livrarias, uma pretensa neutralidade não era vista com

bons olhos, fazia-se necessário juntar-se a uma das fileiras porque ou se estava com um ou com o outro. Segundo Lafetá (1974, p. 17), participavam do primeiro os que se identificavam com as ideias conservadoras (sendo alguns romancistas ativistas do Integralismo, movimento fascista à brasileira) e que procuravam a manutenção da ordem de exploração vigente, eram considerados reacionários; e do segundo os que tinham ideias revolucionárias e que militavam principalmente nos quadros de partidos marxistas (especialmente o PCB, Partido Comunista Brasileiro), eram desejosos da modificação da situação de paludismo econômico e social em que vegetava grande parte da população, sendo vistos como progressistas.

Essa delimitação política penetrava a seara da recepção e das produções literárias. As críticas eram construídas e azeitadas a depender da visão partidária de um escritor, sendo seu texto pensado à luz de seus ideais e não *per si*, a leitura ultrapassava os limites da materialidade discursiva, de modo que o que realmente imperava era a visão política de seu criador. Nas palavras de Lafetá (1974, p. 23), a política era uma chave que abria uma porta para um lado e, conseqüentemente, fechava uma para outro, os signos linguísticos dos literatos encontravam-se subordinados ao partidarismo.

Nesse tempo, havia uma falsa crença de que os conservadores publicavam romances com pouca ou nenhuma representação das condições de vida do proletariado e/ou do campesinato e aqueles estavam despossuídos de denúncias da realidade; e de que os progressistas escreviam tendo em vista um profundo matiz realista/naturalista e que seus personagens precisavam ser, necessariamente, oriundos das classes dominadas ou que mostrassem a condição de vida destas. (BUENO, 2015, p. 74). Era, pois, empregado o velho método à Saint-Beuve, em outros termos, tal qual o crítico francês oitocentista, os comentadores de literatura da década de 1930 procuravam na vida de um escritor os significados do que ele produziu, sendo a leitura apenas um pretexto para incursões biográficas ou político-partidárias.

Dentro da história literária, os escritores espiritualistas e católicos eram formados pelos representantes da classe média urbana e/ou de famílias abastadas, como Alceu Amoroso Lima (cujo pseudônimo era Tristão de Athayde), Lúcio Cardoso, Jorge de Lima, Vinícius de Moraes, Lúcia Miguel Pereira; encontravam-se distante das classes populares e não se intitulavam como seus representantes. O segundo era formado principalmente pelos nordestinos, com relações com movimentos e partidos marxistas – como Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, por exemplo –, que se viam como

dignitários dos estratos sociais mais sofrendores e responsáveis pela sua emancipação para a Revolução (LAFETÁ, 1974, p. 17).

Contudo, é necessário destacar que a ausência de um compromisso com o progresso e melhoria de vida de uma grande fatia da população, por parte de um autor, não significa necessariamente um engessamento de sua produção artística para denúncias sociais, ou que elas não existam. O reacionarismo dos literatos católicos estava totalmente restrito às suas vidas e às suas opiniões emitidas em público, eles utilizavam elementos modernos em suas produções, como a exploração psicológica (LAFETÁ, 1974, p. 12); e que, na visão deles, mesmo que a ordem social devesse ser mantida quase a mesma, sua técnica romanesca era sinal das transformações daquele tempo, pois já não era possível escrever nem ler ignorando as mudanças vigentes.

Embora nunca tenha afirmado na esfera pública participar do grupo dos escritores católicos, desde o começo, Cornélio Penna fora taxado enquanto pertencente a eles (BOSI, 2006, p. 413), o que implicou na sua recepção pois tal selo ficou preso às suas produções artísticas, levando intelectuais da direita, na época, a lê-lo apenas porque era considerado “um dos seus”. Em termos biográficos, o autor de *Fronteira* teve uma vida extremamente reservada, evitava expor em público seus ideais monarquistas e católicos, não tinha formalmente nenhuma relação com qualquer militância de ordem política e/ou estética, não acreditava que sua visão devesse se sobrepor ao que escrevia; vivia recluso em sua residência, no Rio de Janeiro, com suvenires de sua família do auge do Segundo Reinado.

Com o tempo e os estudos da crítica literária universitária, o critério da visão partidária desse autor permanece se soltando de suas obras, suas quatro narrativas⁴ já estão apartadas de sua ideologia, “sobrevivem” sem ele. E esta pesquisa assenta-se nessa posição. De acordo com Bueno (2015, p. 74), a separação entre ambos os lados vem sendo continuamente solapada pois não há, na verdade, uma divisão tão rígida entre ambas as partes no plano das denúncias sociais porque muitos conservadores se dedicaram a questões sociais, como Lúcia Miguel Pereira com a feminina, por exemplo.

Voltando ao autor de *Fronteira*. Segundo Bosi (2006, p. 414), ele e Lúcio Cardoso foram os únicos romancistas brasileiros que aproveitaram as sugestões do surrealismo

⁴ Josalba Fabiana dos Santos, num colóquio do “Seminário Internacional Mulher e Literatura”, na Universidade Federal de Sergipe, em 2019, afirmava: a obra de Cornélio existe, apesar de Cornélio Penna; nela se sentem as marcas de uma visão progressista, mesmo que ele as negasse em sua vida privada. Ou seja, ela *per se* já se sustenta, não haveria necessidade de *fouiller* a vida de seu criador.

europeu, empregando-o visando aumentar o clima de delírio e de ruína do espaço onde vivem suas personagens. Os velhos casarões e cidades mineiras em frangalhos onde eles residem, têm relações com o clima de angústia e imobilidade que aquelas sentem, misturam-se os conflitos interiores – medos, dúvidas, problemas psíquicos – com os exteriores. Daí o caos da mente das personagens assemelhar-se tanto ao da realidade em que vivem, o de uma sociedade patriarcal em decadência econômica.

Essa questão psicológica já chamava atenção de alguns críticos em meados dos anos 1930, embora não com a precisão da terminologia da teoria da literatura. Sousa (2020, p. 162) destacava:

O sr. Cornélio Penna marca com *Fronteira* um lugar à parte na nossa literatura e com o seu estranho poder de análise psicológica abre um caminho novo, de grandes expectativas, embora difícil de ser percorrido. O sr. Cornélio Penna é um grande escritor.

Devido ao exame minucioso da psique, a produção de estreia de Cornélio Penna já tinha um lugar à parte dentro das letras brasileiras de então; era o “sintoma” de um grande escritor em ascensão. A riqueza dos estados mentais de suas personagens – o caminhar entre a racionalidade e a loucura – despertava atenção, era uma estrada verdejante em meio a uma preocupação quase que exclusiva com o exterior – as condições materiais – por parte de grandes escritores de então, especialmente os nordestinos; e que possibilitava um maior conhecimento da alma humana.

Ao contrário de outros intelectuais espiritualistas, como o próprio Lúcio Cardoso ou Octávio de Faria, suas personagens não buscam um caminho de redenção, não vivem verdadeiramente os dogmas católicos, o que era bastante comum nos trabalhos dos escritores dessa vertente; encontram-se perdidas, seu mundo não tem salvação, a exploração econômica e social é tamanha que inexiste qualquer tentativa de escapatória. Por isso, pode-se vislumbrar que o petropolitano-mineiro estava à parte, mesmo entre seus pares.

Outro ponto que o diferenciava é que enquanto os nordestinos utilizavam uma linguagem mais próxima dos discursos quotidianos e criavam tipos populares (o camponês, o marinheiro, os meninos em condição de rua e a prostituta), ele fazia uso da norma-padrão e não tinha tipos, não se identificavam à função social que exerciam. Muito embora fosse empregado o linguajar culto nas narrativas, as significações das palavras estavam abaladas em razão da diversidade de estados mentais de suas personagens, ou seja, mantinha-se o uso do código de prestígio, no entanto, ele estava “contaminado” pela

doença mental do narrador; sendo tal ponto outra característica que, possivelmente, o faria diferente de seus confrades.

Também Mário de Andrade (2020, p. 113), naquela época, destacou as fronteiras do normal e do anormal (no sentido de fora da norma) e a criação de uma consciência acerca dos processos mentais como pontos nodais de sua primeira produção:

Cornélio Penna traz a colaboração da gratuidade psicológica, dos mistérios irreconciliáveis da alma, e porventura mesmo do metapsíquico. Não creio seja um convite a que se lhe sigam as invenções assombradas e, é mesmo certo que sob o ponto de vista da verossimilhança, ele vai muito longe e todos os seus personagens nos parecem anormais ou definitivamente loucos, mas o que importa é a lição. (ANDRADE, 2020, p. 113)

O poeta paulista colocou em evidência a existência de um detalhamento da psicologia humana na obra corneliana e que, embora a arte não possa explicar alguns de seus mistérios – como a origem da loucura –, ela pode discuti-los e pô-los em evidência. Para ele, Cornélio Penna faz isso, excursiona com seus enlouquecidos pela vereda do metapsíquico e do assombrado, produz medo e, ao mesmo tempo, fascinação em quem o lê. Cria um universo escuro frente ao solar tão em voga, especialmente entre os nordestinos, a mente do leitor é convidada a adentrar em o subconsciente, percorrer uma região em que a razão não domina totalmente.

O crítico também destacou a aparência desviante do narrador e dos demais personagens. Assemelham-se a habitantes de um mundo onde a doença mental é soberana, põem à luz as limitações de nossa compreensão, distanciando-nos da realidade empírica, mas nos dando o ensejo de pensá-la. Partindo dessa cidade onde a loucura reina, é-nos ofertado um caminho para a reflexão sobre a racionalidade e, conseqüentemente, a nós mesmos, os considerados sãos.

Conhecendo-a, o leitor e/ou a leitura está mais próximo/a dos marginalizados pela razão e do conhecimento dos limites desta, no entanto, sem abdicá-la, eis provavelmente o detalhamento da lição corneliana mencionada pelo grande articulador da Semana de Arte Moderna de 1922.

Outro crítico de então buscou traçar a linhagem literária corneliana e, com isso, colocar em evidência suas problemáticas psicológicas: Coutinho (2020, p. 136). Ele a desenvolveu da seguinte maneira:

Cornélio Penna, em pleno romance moderno, dá continuidade a uma linha psicológica que vem de Machado de Assis e de Raul Pompeia, para integrar à nossa ficção uma área que a nordestina abafara com o rumor de vozes famintas e de passos em retirada sedenta.

Sabe-se que o estudo aprofundado da psique humana tem uma origem nobre dentro da Literatura Brasileira: Machado de Assis e Raul Pompeia. Ambos se dedicaram, em suas narrativas realistas, ao desvelamento da mente humana, criaram personagens mergulhadas em conflitos existenciais e psicológicos, testaram as demarcações entre o racional e o irracional; e desenvolveram criações literárias que as clareiam, sem, no entanto, ter deixado de esmiuçar a realidade onde aquelas viviam.

Ao perceber a existência de uma conversa entre a primeira diegese corneliana com a do Bruxo do Cosme Velho e com a do autor d' *O Ateneu* (1888), é possível a afirmação de que naquela existem um detalhamento com questões sociais e, ao mesmo tempo, uma imersão na psicologia humana; haveria dois movimentos, aparentemente contrários, mas que, na prática, funcionam concomitantemente: ver o exterior sem negligenciar o interior.

Cornélio Penna não só voltou à problemática do enlouquecimento e da relação tênue entre o mundo gerido pela razão e o pela imaginação incontrolável, como também empregou-a visando testar os limites da linguagem. Dito de outro modo, uma linguagem ordenada não é aparentemente um sintoma de que segue as normas preconizadas pela sociedade, – as da racionalidade –, de modo que enlouquecer não significa ter um discurso desordenado. Sua linguagem não estava, ao contrário da dos nordestinos, preocupada em ser transparente, em “transplantar” o mundo empírico para o narrativo.

Contudo, tais críticas constituem-se exceções dentro de um rol de pensadores envolvidos quase que exclusivamente com pensar a literatura à luz de que questões partidárias, como na época. Saindo desse ponto histórico, a terceira década do século passado, e entrando na época em que as universidades públicas começaram a se estruturar, vê-se que *Fronteira* recebeu uma dose de sangue novo.

O surgimento e desenvolvimento das faculdades de letras, as pós-graduações em estudos literários e a difusão da teoria da literatura repercutiram diretamente na maneira pela qual a primeira narrativa corneliana foi, e vem sendo, lida. Deixou-se de lado os velhos esquemas binários entre reacionários e progressistas, procurou-se em aspectos estruturais, tal qual o espaço, criar um caminho a ser seguido. Foi, em meados de 1970, Luiz Costa Lima um dos responsáveis pelo *revival* dos estudos cornelianos.

Seu estudo – *A perversão do trapezista*⁵ (1976) – foi o primeiro a se dedicar exclusivamente à obra completa; nele detalhou e redimensionou a importância de certas

⁵ Este livro foi reeditado com pouquíssimas modificações sob o nome de *O romance em Cornélio Penna* (2005) pela editora da UFMG.

questões que, num primeiro momento, foram marginalizadas, tais quais o patriarcalismo, a divisão de poder entre o lado feminino e o masculino e o papel da sexualidade, mostrando-as que, embora não fossem caras à época, eram grandes linhas para o desenvolvimento de uma interpretação clara e concisa.

Sustentado pela teoria estruturalista de vertente straussiana, o crítico mostrou que elas não estavam à primeira vista no tecido textual. Precisavam que ele mergulhasse no momento histórico em que as personagens vivem, no entanto, ciente de seu presente. Em outros termos, necessita-se adentrar na escuridão de fatos passados com a luz do presente, da de quem sabe o que houve e as suas causas. Costa Lima (1976) lembra que o leitor cornelianos precisa caminhar pelo silêncio e pelo silenciamento das personagens, como na impossibilidade de enunciação dos negros e das mulheres loucas, e deles tirar a visão do espaço opressor onde aquelas residem; seu emudecimento é um sintoma das violências às quais estão sujeitos os marginalizados, que, pelo menos em *A menina morta*, foi identificado enquanto pertencentes ao mundo das mulheres. Da década de 1970 em diante, começam as pesquisas dedicadas ao escritor de *Dois romances de Nico Horta*, no plano universitário, especialmente no eixo Sul-Sudeste.

Nos anos 1980, defende-se o estudo de Albergaria (1982), que, aparentemente, era exclusivamente dedicado à questão da loucura em *Fronteira*; no entanto, mesmo que em algumas de suas passagens e seu nome indiquem uma análise detalhada da doença mental, ela fora limitada a pequenos trechos. Grande parte da pesquisa se encontrava centrada no papel da “mineiridade” nos livros de Cornélio Penna, relacionando-os aos de Carlos Drummond de Andrade e de outros grandes nomes nascidos entre as montanhas de Minas Gerais; criou um ponto que os unisse, o sentimento de tristeza. Porém, atentemo-nos à problemática da enfermidade psíquica:

Observando o grau de insanidade do autor do diário podemos notar que ele não é considerado louco pelos demais; e se for, sua loucura não é sancionada pela voz da comunidade. Poderia ser considerado louco porque o que vê, de si mesmo e dos outros com os quais convive, ultrapassa o nível de um consenso e se não se atém aos conceitos que determinam o padrão da normalidade é talvez porque não os possui. Não os possuindo, apenas participa de um mundo que não é o mundo real, mas que, no entanto, não é criação sua – como se tivesse criado um mundo autônomo e independente, próprio, ao nível da pura imaginação. Este mundo não-real do qual participa, confunde-se com o mundo real e é aferido através de atitudes próprias do real, e não, desviantes. (ALBERGARIA, 1982, p. 177)

Tem-se uma análise bastante rica sobre alguns pontos do universo mental do narrador, detalhando-o. A pesquisadora afirma que, devido ao grau de insanidade deste,

a realidade empírica passa a ser tomada pelas suas balizas, ou seja, que as normas sociais são sentidas a partir de sua visão, daí que o normal seria tomado à luz não de uma visão “comum”, no sentido de frequente, mas de um doente mental. Os valores sociais partilhados com o nosso mundo, em que a racionalidade governa, e os do viajante podem não ser os mesmos; tomando seu olhar não estaríamos somente a ter acesso à visão de um louco, torna-se viável uma revalorização de nossa realidade.

Segundo Albergaria (1982, p. 205), “a loucura é a falta de unidade: em *Dois romances de Nico Horta* ela se apresenta como a predominância do espírito sobre a matéria; em *Fronteira*, a predominância da matéria sobre o espírito” (ALBERGARIA, 1982, p. 205). Ela é, portanto, a falta de um equilíbrio num mundo onde as relações materiais, as econômicas, por exemplo; no entanto, ela não se restringe somente a isso, pelo menos é o que procuramos demonstrar, haja que se a enfermidade manifesta tanto metaforicamente quanto patologicamente.

Contudo, existe um ponto em que esta leitura se contrapõe à da estudiosa: o da afirmação de que o viajante não é percebido enquanto enfermo pelos outros membros da povoação. Na diegese é notória a existência de um tratamento diferenciado para com ele – os mineiros demoram a tirar o chapéu quando o viajante passa, o que no oitocentos era um sinal de pouco respeito e atenção; como também gargalhavam em suas costas no passeio público, não há nenhuma deferência para com aquele –, de modo que os pequenos gestos mostram que a comunidade o percebia como louco.

Embora a alienação seja o aspecto mais evidente numa primeira leitura da narrativa, ela foi/é relegada às margens, seu espaço no mundo extratextual. Não houve nenhum trabalho que, verdadeiramente, a tivesse como objeto central; numa visita aos bancos de teses e dissertações, artigos, anais e comunicações, acham-se menções a ele, porém não o esmiúçam. Conferem luz a outros aspectos, não que um seja mais importante do que outro – como o da literatura fantástica, o gótico, a mineração, a questão indígena, por exemplo –, ou que não possamos relacioná-los ao tema deste trabalho. Daí nesta dissertação buscarmos preencher essa lacuna, quer dizer, esse emudecimento dos enlouquecidos em *Fronteira*.

Nesse cipoal, em que a complexa construção psicológica das personagens, de um universo assombrado, de omissões, e de um intenso clima de mistério – percebidos como características pouco familiares à literatura brasileira de meados de 1930, como nos mostrou os críticos dessa época –, Cornélio ainda nos ensina uma (velha) lição, talvez outra além da mencionada anteriormente.

Para conhecê-la, é necessário um desvio da rota traçada até aqui e adentrar em outra. Mesmo que não faça parte do rol de trabalhos dedicados à produção de Cornélio Penna, as palavras de Foucault (2016, p. 55) aclaram e indicam a direção deste trabalho tomada a partir das vozes dos pesquisadores e comentaristas já mencionados.

Se temos dificuldade de nos comunicar com os loucos, decerto não é porque eles não falam, mas talvez justamente porque falam demais, com uma linguagem sobrecarregada, espécie de profusão tropical dos signos, em que todos os caminhos do mundo se confundem. (FOUCAULT, 2016, p. 55)

Não se trata, portanto, de seres despossuídos de voz, os doentes mentais gritam, cujas palavras ecoam constantemente. À sua linguagem carregada de significações e, conseqüentemente, de possibilidades de leitura nos dedicamos e todos os estudiosos que vêm ouvindo ao longo destes quase noventa anos as vibrações dos vocábulos emitidos pelos enfermos em *Fronteira*. Buscamos, assim, romper a surdez, pelo menos no plano literário. A uma escuta, ou melhor, escrita, atenta visamos, eis essa lição cornelianiana.

1.3. De que loucura falamos aqui?

Presença universal em todos os diferentes períodos históricos e culturas, das Américas à Oceania, não se conhece, até hoje, um agrupamento humano que não tivesse tido um contato direto com essa experiência e que não buscasse entendê-la, cada comunidade lidava com ela à sua maneira; para alguns povos, como algumas etnias ameríndias, não era um problema; para os ocidentais, trava-se de uma questão médica (QUÉTEL, 2012, p. 21). A loucura é um conceito diverso, não se encontra nem fechado nem simples, vem variando com o tempo, mesmo entre nós, ocidentais.

Há muito desperta o interesse de filósofos, psiquiatras, sociólogos, literatos e de outros grupos de estudiosos que, frente à impossibilidade de conhecer em completude os meandros da mente humana, persistem em pesquisá-la, buscando sua origem e uma maneira de conceituá-la, com precisão; é um desafio complexo. O desvendamento da psique de uma pessoa adoentada mantém-se como uma tarefa hercúlea, ainda que com os avanços dos aparelhos tecnológicos – como tomógrafos e scanners computadorizados. Permanece uma zona misteriosa e pouco acessível porque não é possível, até agora, entrar na mente de outrem, sendo que uma parte do conhecimento que se tem de tal universo vem das produções artísticas de muitos adoentados, como seus quadros e diários.

Desde Platão aos psiquiatras modernos, não existe consenso acerca de como definir a loucura, cada “escola” teórica a encarou de uma maneira: havia quem a percebesse enquanto assentada no cérebro; e outros que a buscavam na alma. Inconcluso e provisório, esse conceito esteve sempre em movimento, refazendo-se a partir de mudanças de diferentes áreas do saber, como as ciências da linguagem, a cognição e a medicina, daí a complexidade de esmiuçá-lo.

Partindo desse ponto, vê-se a necessidade de uma esquematização, neste subcapítulo, do que se entende aqui por enfermidade mental. Procura-se analisá-la dentro de um período temporal específico, o da diegese, – entre o oitocentos e o novecentos –, em que a moderna psiquiatria ganhava força, empregando os trabalhos de historiadores, filósofos, sociólogos e críticos literários. Torna-se imperioso, em razão das variações da percepção da loucura, seu esclarecimento, dando também vazão tanto a alguns pormenores sobre quem eram as pessoas vistas como adoentadas quanto a maneira pela qual elas eram tratadas.

Porém, devido aos limites de nosso objeto e área, não se pode fazer um estudo que abarque desde as primeiras discussões oitocentistas ao *boom* alienista, nas últimas décadas do século XIX; uma pesquisa desse porte está fora dos limites de um subcapítulo e, provavelmente, de uma dissertação de mestrado. Precisaria de uma pesquisa detalhada, como as aqui citadas, para poder, minimamente, tatear com precisão as ideias dos grandes debates de então. Procuramos, pois, justificar não somente o tamanho desta parte quanto a não exaustividade de descrições e pormenores de origem médica, como, por exemplo, as supostas características morfológicas de cada tipo ou manifestação da enfermidade psíquica.

“Depois do século XVII, a questão da classificação das doenças mentais complica-se enormemente” (PESSOTI, 1999, p. 38), criou-se um “cipoal” de nomes com origens que, mais ou menos, desembocavam na mesma problemática, a de conceituação e detalhamento dos tipos de alienação. De acordo com Pessoti (1999, p. 192), as alterações na nomenclatura não estavam, na verdade, ligadas a uma nova percepção, eram apenas preferências semânticas de um determinado conjunto de profissionais, falava-se do mesmo problema, no entanto, com novas designações, dando a impressão de que o objeto teria se alterado, o que não era verdade; de modo que se tinha a sensação de que a moléstia guardava em si muitos “brotos”, gerando assim confusão e, a depender da escola teórica, a impressão de que os médicos não estavam falando de um mesmo problema com seus pares.

O cipoal permanece se desenvolvendo, “verdejando” em novas e díspares classificações, no oitocentos. Nessa época as universidades europeias e brasileiras se dedicavam com intensidade ao alienismo e à eugenia, estas deram apoio a criação do primeiro hospício⁶ no Brasil – o Dom Pedro II –, exigindo que os doentes estivessem em espaços fechados que, pelo menos em tese, lhe seriam exclusivamente dedicados; mas a realidade era outra: “os loucos faziam parte da paisagem urbana do Rio de Janeiro” (ENGEL, 2001, p. 23), caminhavam entre os considerados sãos, dividiam os espaços comuns, como os passeios públicos, eram parte da paisagem urbana da então capital, que buscava se modernizar à moda francesa.

Mas como eles eram identificados pelos considerados sãos? O que estes entendiam por doença psíquica? O doente da moléstia psicológica podia, desde a Era Clássica e de partes do século XIX, ser compreendido enquanto “o outro em relação aos outros: o outro – no sentido da exceção – entre os outros – no sentido universal” (FOUCAULT, 2017, p. 183). Ou seja, trata-se de uma forma de alteridade percebida enquanto negativa, é a “irmã bastarda” da razão, que depende da relação entre um “eu” e um “outrem” para ser definida, e é julgada a partir de seu desvio quando comparada a um conjunto de normas/valores sociais que, simultaneamente, ratificam sua pretensa negatividade e confirmaria o padrão; no entanto, é impossível de eliminá-la do seio da razão dominadora, não existe pensamento organizado que não possua essa negatividade, pois ele sempre nega o que considera irracional.

Assim o desvario é uma categoria universal que, nas palavras de Frayze-Perreira (2002, p. 20), tem dificuldade de ser teorizado isoladamente, enquanto fato em si mesmo, porque é necessário sempre relacioná-lo a outros conhecimentos, além dos saberes médicos, para identificá-lo. Havendo uma certa dificuldade em dominá-la, já que a liberdade, por exemplo, a de imaginação, não pode ser contida, o enfermo pode ser preso, mas sua consciência estará em liberdade.

Aquele considerado adoentado não é percebido como igual aos outros, tem sua maneira de pensar e portar-se diminuídas, seria inferior. Elas são vistas como menores quando comparadas às dos outros.

⁶ Aqui hospício, manicômio e asilo tornam-se equivalentes semânticos para a mesma realidade: o ambiente controlado e vigiado em que viviam trancafiados os chamados loucos no século XIX. Tal equivalência já era verificada naquela época, pois, como mostra Quétel (2012) num capítulo dedicado ao oitocentos, aqueles termos eram intercambiáveis, eram empregados como sinônimos.

[...] O louco é reconhecido, pela sociedade, como estranho a sua própria pátria; ele não é libertado de sua responsabilidade; atribui-se-lhe, ao menos sob as formas do parentesco e de vizinhanças cúmplices, uma culpabilidade moral; é designado como sendo o Outro, o Estrangeiro, o Excluído. (FOUCAULT, 2017, p. 134)

Excluído em meio aos seus e culpado pelo seu problema de saúde, o adoentado tem aparência familiar aos de sua comunidade, mas nunca será, verdadeiramente, seu membro, sendo percebido sempre enquanto outrem, alteridade negativa. A razão dominadora não só o separa porque considera sua conduta imprópria, como também para expô-lo como um exemplo a ser punido, se por acaso alguém o seguir; é o seu “bode expiatório”, sendo o insano uma vítima indefesa, ele está sujeito a tais desmandos.

Como mencionado, para identificar essa doença é necessária a existência de um padrão do que é normal num dado período. Em outras palavras, o que é considerado sinal de loucura numa época não é em outra – como a homossexualidade, a transsexualidade, que recentemente saiu do rol dos transtornos mentais, ou qualquer outra forma de sexualidade ou de identificação de gênero diferente do padrão cisgênero e heteronormativo. Daí que, no oitocentos, numa sociedade fechada e predominantemente patriarcal, como a brasileira, alguns comportamentos, como o desejo de a mulher estudar-se era um traço que a diferenciava das demais – as sãs – ou uma sexualidade a florada, serem taxados como marcas da desrazão e, conseqüentemente, serem os sinais, os sinais que possibilitam que alguém seja visto como desarrazado.

Dessa maneira não é preciso apenas que se encontre alguém delirando nas ruas para que o chame de louco, basta que, segundo Foucault (2017, p. 128), exista “uma consciência suscetível do escândalo”. A constante ameaça à moral, no sentido de um conjunto de costumes divididos por uma sociedade e cultura numa época específica, ou à ordem pública e ao modo de vida de uma comunidade é um dos sinais de que a pessoa não está no reino dos sãos. Não se trata portanto de um exame médico, mas de indicativos que estariam à vista de qualquer um, seria preciso apenas lê-los.

Portanto, para a época, a ausência de profissionais da saúde não é significativa para que se trate uma pessoa enquanto doente, o que também significava vê-la como próxima à animalidade, tratava-se de um humano em aparência pois não possuía um traço distintivo (a razão). Era a “moral” pública, no sentido de conjunto de práticas socialmente valorizadas e partilhadas por uma comunidade num período histórico definido, o grande baluarte com que as pessoas faziam uso na tarefa de perceber um adoentado.

“Nossa cultura sempre teve o cuidado, no fundo, de manter a loucura afastada e de lançar sobre ela o olhar um pouco distante, sempre justificado, apesar de eventuais complacências, do cômico” (FOUCAULT, 2016, p. 35). Distante, ela era vigiada e perseguida, tendo como ideal o encarceramento em massa de todos aqueles que sofriam de tal problemática, não podendo eliminá-los totalmente, embora muitos seres humanos tivessem padecido em razão dos diversos maus-tratos das instituições “médicas”, deveriam ser contidos.

Na região onde a narrativa transcorre, em Minas Gerais, embora distante menos de dez anos da diegese (1903), no entanto, possivelmente de conhecimento do autor de *Frenteira*, houve uma grande instituição hospitalar, o Hospital Colônia de Barbacena⁷, onde houve um grande genocídio. Mulheres divorciadas, LGBTs, doentes mentais, entre outro rol de marginalizados, foram expostos a condições degradantes, tais quais a fome e o frio, que levaram muitos à morte. Vemos que, na entrada do novo século, a convivência entre os “desajustados” e os “ajustados” não era mais tão pacífica, se é que um dia o foi.

De acordo com o estudo de Engel (2001, p. 48) sobre a doença mental na capital de então (o Rio de Janeiro), o espetáculo dos adoentados caminhando pelas ruas encontrava-se em vias de desaparecimento, ele existia, porém já não era tão tolerado assim, nesse período. Chegava ao limite a relação entre as duas irmãs, a razão e sua oposta, na paisagem urbana brasileira, aquela levando esta ao hospício. Mesmo presa nesse local, a loucura continua, sem cessar, a fascinar intelectuais que a utilizam para falar dos costumes e das regras de *savoir-vivre*.

Parafrazeando as palavras de Maria (2005, p. 186), embora a arte não tenha um compromisso com a verdade e seja feita, na maioria das vezes, com um processo consciente muito intenso, por vezes faz uso de propriedades da moléstia mental, como a imaginação descontrolada, evocando seu poder criativo de andar por universos nunca explorados, de construir mundos próprios. Cornélio Penna é um exemplo de escritor que, com a figura do doente mental, fez uma pesquisa minuciosa, como mencionado no subcapítulo anterior, da psicologia humana; é à sua primeira produção que voltamos nossos olhares.

⁷ Em 1978, Helvécio Rotton dirigiu no local o documentário *Em nome da razão* mostrando os horrores deste hospício cravado nas montanhas da Gerais. Em 2013, Daniela Arbex lança o livro *Holocausto Brasileiro*, em cujo corpo estão gravadas as barbaridades daquele lugar e cujas fotos evidenciam seres humanos em condição semelhante à vida de animais silvestres; em 2016, um documentário homônimo foi rodado por Armando Mentos e pela escritora mencionada. O hospício de Barbacena funciona até hoje.

Encerra-se aqui a reflexão acerca da loucura dentro de seu percurso histórico, apesar de ser retomada ao longo do corpo desta dissertação, cumprindo, como dissemos, não a responsabilidade de historiar, e sim de colocar em evidência o que era tal conceito. Agora, deixemos que os loucos ponham à tona sua verdade e que rompam o silêncio que ecoou, e ainda ecoa, nas velhas montanhas mineiras.

2. Uma história brasileira

Como uma bordadeira que precisa juntar as partes de retalhos para que o fuxico ganhe vida, torne-se completo e belo, os capítulos de *Fronteira* precisam ser aqui costurados. Nesta seção, procuramos contextualizar a narrativa e, no subcapítulo seguinte, começa o desenvolvimento de nosso trabalho interpretativo sobre a questão do diário e, conseqüentemente, do narrador; porém, antes é fundamental que o leitor conheça os detalhes do livro, por meio de uma sutura de alguns “buracos” existentes – as elipses e omissões de informações –, cozendo as passagens umas às outras.

A primeira produção de Cornélio Penna tem capítulos curtos, geralmente não tomam mais de duas a três páginas, em que dominam uma sintaxe predominantemente composta de orações⁸ entrecortadas e a utilização do cânone linguístico normativo da língua portuguesa. Nela o único ponto de vista existente é o do narrador, oriundo de um grande centro urbano, que chega a cavalo à povoação mineira onde moram as outras personagens e que, desde o começo, classifica seus escritos como uma caderneta privada; no entanto, tem-se uma bruma sobre sua vida, não são mencionados seu nome e estado de saúde mental, nem suas características físicas e idade, sendo a única certeza o seu gênero – o masculino.

Sobre essas omissões, é possível a formulação de alguns questionamentos: ele já se encontrava enlouquecido desde o começo do livro, ou a sua loucura se desenvolveu naquela cidade? Em que zona da fronteira ele está? Do lado da racionalidade cartesiana ou do da doença mental, com sua liberdade imaginativa maximizada? Tais perguntas, embora sejam importantes, não são respondidas em nenhum momento da história, ficam em aberto. Contudo, mesmo estando (temporariamente) no mundo dos sãos, é possível, como veremos, identificá-lo com os alienados uma vez que o estigma da enfermidade, como uma tatuagem, fica grudado, não sai da pele. Nas palavras do narrador, a moléstia e a morte são “as correntes que me tinham soldado, com minhas próprias mãos, e cujos anéis se fecharam, para sempre, em torno de meus pulsos” (PENNA, 2001, p. 113).

Retornando ao contexto histórico da narrativa, as personagens vivem na Primeira República, ou República da Espada, época de grandes transformações sociais e políticas

⁸ Garcia (1997, p. 120), em seu célebre *Comunicação em prosa moderna* (1967), detalhando sobre o estilo e a sintaxe das frases em *Fronteira*, destaca que, embora a produção de Cornélio Penna possua um intenso rebuscamento da consciência do narrador devido à problemática da alienação, sua sintaxe não é caótica, o que indica um pensamento ordenado, seguindo a tradição gramatical vigente. Tal obra é incluída pelo autor junto com a primeira produção de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1943), como sintoma de uma intensa pesquisa da mentalidade humana e primor linguístico, o que o levou a destacá-las na parte sobre alguns modelos de construção frasal.

para o país, como a queda do regime monárquico e a separação da Igreja do Estado. Nesse tempo, procurava-se, pelo menos em tese, a modernização do país pela destruição de velhos esqueletos imperiais, tais quais os resquícios da escravidão negra, contudo, essa realidade encontrava espaço apenas no idealismo positivista dos gestores pós-golpe de 1889 porque, de fato, a situação social continuou a mesma da época de Pedro II.

Floriano Peixoto era presidente e a abolição formal não tinha nem dez anos de institucionalizada, à comunidade interiorana chega o viajante. Fica evidente que a relação entre os momentos, o de publicação de *Fronteira* e o da narrativa, não pode ser compreendida como fortuita porque em ambos a sociedade estava frente ao imperativo das grandes modificações – no primeiro caso, a alteração do modo de governo e aumento do poder das forças armadas e da burguesia; e no segundo, busca-se colocar o Brasil dentro da engrenagem de um país capitalista em processo de industrialização, criando estatais e direitos básicos, como o Petrobrás e a CLT, e cimentando uma nova engrenagem econômica assentada na menor dependência da exportação de gêneros primários.

Em *Fronteira* mesmo que não seja indicado explicitamente, há a identificação do centro urbano onde as personagens vivem devido tanto ao Pico do Cauê quanto à principal atividade econômica – a mineração; é Itabira do Mato Dentro (SCHLAFMAN, 2001, p. 13), onde Cornélio Penna passou uma parte de sua infância e seus avós maternos possuíam uma propriedade, em cujo cenário transcorrem suas primeiras três narrativas. Chegando lá, o narrador se instala num casarão em ruínas de uma jovem conhecida na região pela fama de milagreira (Maria Santa) e pelos crimes brutais cometidos pelos seus familiares, estes assassinaram o noivo daquela em razão de uma possível relação sexual antes do casamento. Não se conhecem os motivos da hospedagem nem se existe um laço de sangue entre os dois, é um mistério entre muitos sem resposta da obra corneliana.

Os parentes da moça nunca foram punidos e, naquele momento em que o viajante lá se encontra, já estão enterrados. Contudo, ela continua sob seu jugo porque, há dez anos, que não sai de casa, vive com uma legião de mucamas, antigas escravizadas que continuam trabalhando na casa. Elas lhe fazem companhia, realizam as atividades domésticas e cuidam de sua sinhazinha, como no tempo do cativo, permanecem despersonalizadas, isto é, não existe nada que possa individualizá-las, nem nome possuem, são apenas mucamas. Embora sejam analfabetas, cruzam as fronteiras da escritura e da oralidade pois, quando Maria Santa falece e as outras personagens abandonam a cidade e o casarão, é uma delas quem guarda os escritos do viajante,

possibilitando assim que o manuscrito seja salvo e que a milagreira não desapareça por completo.

Dessa forma, é possível perceber, desde o começo, em *Fronteira* algumas críticas sociais: a de que Lei Áurea é apenas uma fachada, a Abolição nunca existiu, porque não promoveu a criação de uma identidade aos seres humanos “saídos” do cativeiro nem uma melhoria na vida deles. O Brasil continua o mesmo.

Quando as notícias sobre os possíveis poderes místicos de Maria Santa começam a circular pelos sertões, sua velha parenta, Tia Emiliana, decide deixar sua residência, na Serra do Grão-Mongol, para morar com ela. Essa atitude não é praticada visando ao seu auxílio ou à sua legião de devotos, de pobres e doentes, e sim à exploração financeira. Para isso, a senhora espalha nas redondezas um boato que a Virgem Santíssima faz aparições no sobrado e que possui grandes somas em pedras preciosas e ouro, buscando esconder sua parca condição financeira.

Na verdade, os minerais são gemas semipreciosas escondidas (turmalinas, água-marinha, entre outras), no seu quarto, num saquinho de pano e suas reverências e pedidos de bênção para a dona do casarão são empreendidos na frente de pessoas estranhas e das mucamas, que espalham as notícias na saída da missa às suas comadres e aos demais moradores. De modo que a farsa de Tia Emiliana e seus planos de enriquecimento fácil ficam assim encobertos, no entanto, existem em Itabira pessoas que podem atrapalhá-la: o juiz, o padre Olímpio e o próprio narrador, que mantém uma relação turbulenta com ela, mas que nada conta aos itabiranos.

Se analisamos os nomes destes últimos e o de Maria Santa, vemos um jogo: o juiz, que promete esclarecer os crimes do passado, não os faz nem julga uma vez que a família de Maria Santa permanecera impune; o padre Olímpio, que seria o responsável pela doutrinação católica, não cumpre suas funções já que permite a veneração popular de Maria Santa, uma santa ainda viva, o que seria contrário às leis da Igreja; e Maria Santa, uma inversão de Santa Maria, a mãe de Cristo, do modelo de veneração feminina máximo para os católicos.

O primeiro conhece os meandros do assassinato envolvendo o noivo e o papel desempenhado pelos parentes da proprietária do casarão, promete numa visita a esta, esclarecê-lo, no entanto, não o realiza posto que morre antes, de causas não informadas. Depois de seu falecimento, o narrador recebe um conjunto de papéis daquele magistrado, possivelmente os autos do processo, que possibilitariam a divulgação pública das violências do passado; porém não são abertos nem lidos pelo viajante, levando o leitor a

imaginar seu conteúdo e alimentando mais um mistério da narrativa. O pároco da cidade também é capaz de arruinar os planos da tia idosa, sabe do defloramento e do crime, podendo contá-los aos outros moradores da localidade e, dessa maneira, destruir a *mise-en-scène*, mas se mantém calado, é um cúmplice da farsa.

A senhora procura exercer uma forte influência nos comportamentos e nas ações da sobrinha, anunciando-lhe a necessidade de uma preparação para um grande milagre, na Semana Santa do ano de 1896. Na verdade, o que ocorre não é um milagre, e sim uma espécie de coma ou transe místico da moça, sendo continuamente alfinetada por romeiros que abarrotam a casa, com autorização de sua parente, e permanecendo imóvel. Os crentes deixam dinheiro e outros presentes numa caixa próxima à cama da santa e levam os alfinetes purificados pelo contato com o sangue dela, aqueles se tornam relíquias nas mãos dos devotos devido ao processo de sacralização resultante do toque com o seu corpo.

Na celebração católica da Semana Santa, os padecimentos físicos e mentais de Jesus Cristo, seu martírio e ascensão aos céus são glorificados como uma forma de salvação da humanidade. Na primeira produção literária de Cornélio Penna, no quarto da jovem, repetem-se a mesma expiação e violência numa esfera menor em relação à sofrida por Cristo em outro lugar e tempo, no entanto, agora os resultados são outros: os lucros obtidos pela velha parenta e a morte da jovem, já que, em Itabira, não haveria uma redenção coletiva nem individual nem salvação.

Não são somente os beatos que praticam violência para com a proprietária do casarão, mas também o narrador. Na noite do “milagre”, Tia Emiliana o convida para vigiar e cuidar de Maria Santa, tendo a função de impedir a entrada de pessoas desautorizadas, no entanto, em vez disso, ele a estupra e afirma, numa autoconfissão, que tal ato hediondo seria uma forma de redenção ou ascese. Assim, existe a inversão do significado dessa prática: para ele, ela fora aceitável, excluindo dessa forma seu aspecto violento.

Embora já não se encontre entre os vivos, os padecimentos de Maria Santa continuam porque ela ainda gera lucros para sua tia, e a *mise-en-scène* continua. A senhora recolhe caixas de ofertas, recebe os vultuosos donativos de pessoas dos mais diversos estratos sociais da região para os cuidados com o funeral da santa, que é enterrada de branco como uma virgem, dando a impressão de que estaria consternada por essa morte. Assim que o sepultamento ocorre, o processo de enriquecimento espúrio estaria completo: Tia Emiliana vai embora, não tem mais o que fazer ali, deixando aquele mundo em ruínas para trás.

Ao término da narrativa, existe um epílogo em que um autor ficcional afirma que recebeu este conjecturado diário de uma velha mucama de sua parenta, numa viagem no interior de Minas Gerais, e informa que não modificou as passagens do texto, transcrevendo-as integralmente. Essa negra também fora empregada no casarão de Maria Santa e, depois da morte desta, teria guardado os escritos do narrador, permitindo que a preservação da história da jovem graças à leitura, de modo que ela seria um produto, desde já, dos cuidados de uma camada marginalizada do Brasil.

Conhecido um pouco dos meandros da primeira narrativa corneliana, é necessário avançar, ver quais suas possíveis interpretações, escutando a voz do viajante.

2.1 Diário?

A primeira problemática estudada é a problematização da tipologia textual. Sabe-se que a estrutura textual reverbera na mobilização de uma concepção prévia de leitura – como, por exemplo, o entendimento do contexto social de circulação (da esfera pública ou privada) do texto e a percepção do grau de ficcionalidade (é uma história mais próxima do mundo empírico ou do da imaginação do criador?) – e que, por isso, não se interpreta um diário como se interpreta um romance. Portanto, é preciso parar, escutar e pensar sobre os enunciados do narrador, e daí emergir uma crítica.

Quando ele, já servido por uma das mucamas de Maria Santa e instalado no sobrado, remove a pesada manta empapada d'água que lhe cobre ombros e deita no sofá da sala, mergulha nas recordações de sua viagem para a pequena povoação no interior de Minas Gerais. Nesse capítulo, tem uma indicação de qual gênero textual pertencia *Fronteira*, por parte do autor do epílogo.

Do diário:/ A criada, cujas rugas se destacam fortemente em sua pele amarela, iluminada pela luz do lampião de querosene, atormentou-me com oferecimentos de serviços, e desapareceu bruscamente, diante do meu teimoso silêncio./ Tirei a pesada manta que me envolvia, e marcava, com seu peso, meus pobres ombros doloridos. Estava empapada d'água./ Vejo, no canto, um sofá enorme. Deixo-me cair nele e só então sinto o torpor do cansaço da viagem, que me invade o corpo todo. E então, afastando por um instante os pensamentos que me afligem sempre, embriago-me com a intensa e confusa recordação da longa caminhada a cavalo, cujas sensações revivo com desesperada delícia./ Parece-me que entrei nesta cidade furtivamente, como alguém que volta da prisão para o país natal./ As montanhas negras, escorrendo chuva, apagadas pelo denso nevoeiro que sobe da terra, calçada de ferro e também negra, caminham aos meus olhos lentamente, como em sonho sufocante./ Leio, em minha memória preguiçosa, um grande cartaz com dizeres em inglês e que aparece de surpresa na escuridão, indicando a entrada das minas de ouro abandonadas. (PENNA, 2001, p. 21)

Já na primeira linha existe a demarcação de um modo de leitura pelo autor do epílogo. Ele quer que a diegese não seja interpretada enquanto uma ficção, e sim como diário, o que lhe conferiria um caráter de representação do mundo empírico. Aponta que a observação dos “esqueletos” sociais (as minas abandonadas e exploradas pelos imperialistas ingleses), as histórias do passado, a descrição da paisagem de Itabira e do cotidiano das pessoas que lá residiram, a vida de Maria Santa e os restos horrendos da escravidão negra brasileira, tal qual a continuação do trabalho doméstico das mucamas da milagreira, teriam sido escritos à luz da experiência do narrador, dos papéis que encontrou na casa de velha parenta. Sinaliza que essas situações não seriam criações de sua imaginação, e sim, pelo contrário, frutos de uma percepção do narrador dos acontecimentos da localidade, quando este esteve morando ali.

Da classificação de *Frenteira* enquanto um caderno íntimo, vê-se que o autor do epílogo também procura dar à diegese uma sensação de maior subjetividade e de que, nele, há um espaço para confissões e exposição dos desejos do narrador do romance. Em outras palavras, todos os pensamentos e situações ali vividos seriam produtos da percepção do viajante, de modo a valorá-los como fatos. Foucault (2004, p. 145) disserta acerca da escrita de si:

A escrita de si mesmo parece aqui claramente em sua relação com a complementariedade com a anacorese: ela atenua os perigos da solidão; oferece aquilo que se fez ou se pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro; suscitando o respeito humano e a vergonha, é possível então fazer uma primeira analogia; o que os outros são para o asceta de uma comunidade, o caderno de notas será para o solitário. (FOUCAULT, 2004, p. 145)

A escrita íntima é uma forma de conforto do solitário, uma companheira para seus momentos tristes. Dividindo-os com o papel, aspergindo-os nele, o diarista atenuaria humilhações, agruras quotidianas, podendo deixar vir à luz o fluxo de sua mente sem receios; é uma forma de purgativo contra alguns de seus problemas, de modo que acontece o processo de avivamento de questões do passado, granjeando o caminho para sua interpretação e das do presente. Cria-se uma rota de fuga de dificuldades, no entanto, estas são aclaradas durante o processo à conta do processo de distanciamento daquelas.

Nota-se que no primeiro apontamento de *Frenteira* – a questão do gênero textual – existe a vontade do autor do epílogo de que seu texto opere, quer dizer, seja reconhecido, como uma estrada de escape da solidão e dos padecimentos que apoquentam o viajante – a marginalização à qual ele está sujeito em razão de ser percebido como um doente

mental pela comunidade onde vive; quer que o conjecturado diário seja compreendido tal qual um meio pelo qual “os pensamentos que me [o narrador] afligem sempre” (PENNA, 2001, p. 21) estariam sendo purgados ou, pelo menos, mitigados.

Indica que o texto que seria um “anestésico” para as ideias que negrejam em psique daquele, funcionando como um “bálsamo” para o mau tratamento que lhe dedicam as pessoas da localidade – a quase total inexistência de amigos e a demora para cumprimentá-lo na rua, por exemplo. A entrada no reino da imaginação possibilitada pela escritura abre uma estrada distante do sonho sufocante que o viajante mencionara.

Também de uma caderneta privada emerge a questão do texto enquanto uma confissão. De acordo com Blanchot (1959, p. 257, tradução nossa⁹), “a caderneta íntima está relacionada a uma estranha convicção de que se pode se observar e de que se deve se conhecer; contudo, Sócrates não escreve. Os séculos mais cristãos ignoram esse exame, que não tem por outro intermediário que o silêncio”; é, portanto, o espaço para a meditação sobre amarguras, padecimentos e as diversas situações do dia a dia, era um exame de consciência que, no auge do catolicismo, não era executado pois a conversa com um padre bastava. Trata-se de um espaço para desabafar onde quem ouve, ou melhor, decodifica, tem acesso a um mundo povoado de sentimentos e segredos que não podem, e talvez não devam, ser expressos em público.

Associar os escritos do viajante a esse gênero textual indica que o autor do epílogo quer não apenas os problemas que afligiram, como andar a cavalo pelas estradas precárias, assim como os da realidade onde vive, o do trabalho das mucamas. Num duplo movimento, um diário ficcional denuncia os esqueletos sociais e escapa da solidão, tornando escritos do narrador um companheiro com quem ele pode dialogar já que “é, em primeiro lugar, para si que se escreve um diário” (LEJEUNE, 2008, p. 261). Pois, seria uma conversa consigo mesmo, no qual nós, leitores, estaríamos a escutar.

No entanto, segundo Derrida (2005, p. 15-16), a escritura não possui apenas benefícios porque, desde o mundo grego, é conhecida sua faceta danosa; nela convivem, lado a lado, a cura e o envenenamento.

Esse *phármakon* [a escrita], essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço

⁹ No texto de partida : le journal est lié à étrange conviction que l'on peut s'observer et l'on doit se connaître. Pourtant, Socrate n'écrit pas. Les siècles les plus chrétiens ignorent cet examen qui n'a pas pour intermédiaire le silence.

podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas. (DERRIDA, 2007, p. 15-16)

A escrita é um fármaco, tem a propriedade ambígua de medicação e/ou de envenenamento de quem a utiliza, funciona como um caminho para o “exorcismo” de demônios interiores (tristezas e desesperança, por exemplo), purgando-os; no entanto, ao externá-los, torna-os perenes uma vez que eles podem “rebrotar” a cada leitura, sendo esta sua parte maléfica. Embora afastados, existe continuamente a potencialidade de evocá-los pela decodificação dos signos linguísticos.

Na narrativa a escrita permite um distanciamento das ideias que atormentam o narrador, como a solidão. Pela liberdade de expressão – sem medo de julgamentos ou preconceitos– tem-se a viabilidade de criação de um mundo próprio mediado pela materialização discursiva, colocar aqueles à parte é o lado positivo dessa medicação; porém, seus malefícios estão sempre latentes pois ela também abre caminho para o *revival* do que o faz padecer. A cura passa, necessariamente, pelo registro dos problemas locais, passando-os pela consciência, tornando-os perene na folha em branco, e ela é ao mesmo tempo a parte maléfica desse fármaco.

Voltando novamente ao pé letra de *Fronteira*, encontram-se mais respostas oriundas dessa medicina:

Vejo, no canto, um sofá enorme. Deixo-me cair nele e só então sinto o torpor do cansaço da viagem, que me invade o corpo todo. E então, afastando por um instante os pensamentos que me afligem sempre, embriago-me com a intensa e confusa recordação da longa caminhada a cavalo, cujas sensações revivo com desesperada delícia./ Parece-me que entrei nesta cidade furtivamente, como alguém que volta da prisão para o país natal./ As montanhas negras, escorrendo chuva, apagadas pelo denso nevoeiro o que sobe da terra, calçada de ferro e também negra, caminham aos meus olhos como em sonho sufocante. (PENNA, 2001, p. 21)

Quando o escrevente revive seus pensamentos e sensações de sua viagem a cavalo, coloca em evidência a imagem das montanhas mineiras enegrecidas à conta da abundância de mineiro de ferro e à remoção de sua proteção (as árvores), e as dificuldades para chegar àquela parte do coração do Brasil. Os caminhos são precários, a estrutura é parca, nota-se que os processos de industrialização não chegaram ali e que o tão ambicionado progresso do regime republicado, há pouco imposto, ainda não desembarcou naquela localidade, ele é apenas um ideal pátrio.

Radiografam-se Itabira com o olhar de um viajante, de um estrangeiro àquelas terras, as impressões que a cidade despertou nele, em sua memória. Como diz Blanchot

(1959, p. 257-258), é preciso esquecer, não se consegue a memorização de tudo pois, a princípio, a lembrança pede o apagamento do não essencial, do desnecessário, fazendo-o submergir nas brumas do inconsciente e deixando que outra situação do passado ascenda e tome seu lugar.

Com isso, está evidente a necessidade de um apagamento e de uma seleção dos acontecimentos pelo viajante, de modo que *per si* a supressão e a escolha apontam para um trabalho consciente do viajante. Ele teria privilegiado apenas o que considera necessário e digno de ser expresso, e, portanto, nada seria fortuito, não há um detalhe desnecessário.

Em *Fronteira*, tem-se uma ferramenta tão característica do Romantismo, especialmente da vertente gótica: o conjecturado diário como instrumento visando à veracidade e ao registro do nacional. Esse movimento literário essencial para a formação da identidade brasileira porque, nele, os escritores buscavam, especialmente na cultura ameríndia, elementos para a construção de uma imagem de brasilidade: a natureza tropical exuberante, o indígena transvestido com os ideais e a moral dos brancos eram o verniz europeu aplicado às coisas deste lado do Atlântico.

Parafraçando as palavras de Candido (2000, p. 88), os intelectuais românticos começaram a fermentar as ideias de uma efetiva emancipação cultural, com auxílio de verbas e outros apoios do Estado, deram seu pontapé e, ainda hoje, exercem influência sobre nós – brasileiros – graças à imagem do nosso país enquanto paraíso terrestre que solidificaram. Entre eles havia diaristas que foram escritores, pintores, botânicos e naturalistas europeus que, viajando pelo interior do Brasil, escreveram cadernetas detalhando suas vivências e observações das paisagens e dos lugares por onde passaram.

Narraram – tal qual Maria Graham em *Diário de uma viagem ao Brasil* (1824) –, muitas vezes de um jeito floreado, o cotidiano de pessoas escravizadas, o cenário urbano, as maravilhas da natureza tropical, o tratamento destinado às mulheres brancas e às cativas, a vida nos engenhos de cana-de-açúcar e nas fazendas de café, assim como não deixaram de pôr à tona seus sentimentos e pensamentos, deixando verdadeiras pinturas do Brasil de então.

Esses registros foram uma das fontes de popularização/construção de um imaginário (acerca do) brasileiro como uma terra exótica, no Velho Mundo, entre as classes dominantes (a aristocracia rural e a burguesa urbana em ascensão), e eram /são considerados documentos históricos, como os jornais íntimos do naturalista e botânico francês Auguste de Saint-Hilaire. São a materialização das impressões dos donos do

poder, a dos brancos (europeus e/ou seus descendentes), sobre a fauna, a flora e os problemas sociais nacionais, funcionando como uma espécie de “olho-d’água” de onde se retiravam informações para tratados de história de então.

Segundo Santos (2009), *Fronteira* tem resquícios do Romantismo de tradição gótica: a importância do passado, o espaço em ruínas (o casarão e a cidade), o clima de mistério, o catolicismo místico e popular, a menção à língua inglesa, bem como a própria problemática de um conjecturado diário e os elementos da paisagem brasileira. Para a autora, elas encontram-se parodiadas porque em vez somente evidenciar a importância da cultura europeia para nosso país, por exemplo, o que se tem e é uma volta a ela de maneira crítica, isto é, que o Brasil na obra corneliana não carrega o esplendor de um céu tropical iluminado nem verdejante à maneira dos intelectuais oitocentistas, e sim arruinado, pela mão do estrangeiro e das classes dominadoras (a aristocracia rural e a burguesia), e precário, como as minas de ouro e estradas mineiras.

Ou seja, faz-se um retrato do sertão sem as tintas idealizadoras de um mundo onde reina a harmonia, o que há é uma realidade em que o trabalho servil, os recursos minerais e florestais ainda continuam sendo explorados, de modo que está claro que existe riqueza, pelo menos para a destinada aos dominadores, sem padecimentos.

Da suposta caderneta privada emerge a questão de que o que estamos a ler seria a história contada por alguém que caminha entre as fronteiras do normal e do patológico. Essas fronteiras também têm uma relação com o gótico.

O gótico habita as fissuras da razão. Um momento de assombro, um segundo de desorientação que nos transporta para além das fronteiras do conhecimento. Textualmente o gótico se apresenta como um efeito retórico que desafia a segurança epistemológica do leitor. (SÁ, 2010, p. 19)

O gótico caminha entre as fronteiras do racional e do irracional, abala a estabilidade do leitor, empurra-o para um caminho desconhecido, tira suas certezas, por exemplo, se o que está lendo é um delírio ou não, descola para um universo onde o mistério e a incerteza reinam. Até mesmo os espaços familiares da modernidade, como os grandes centros urbanos, são transformados numa zona ignota, como Londres em *Drácula* (1897), de Bram Stoker, “derrete-se” a segurança de uma episteme já íntima.

O resultado disso não é apenas um aumento das maneiras de examinar um livro, como também, graças à dúvida, da possibilidade de sairmos de nosso mundo estável e entramos em contato com num espaço narrativo pouco familiar, o dos doentes mentais. Removendo uma pretensa sensação de segurança, começamos a pensar acerca do

universo que nos cerca, seus males e sua origem. Na obra corneliana, tal questão encontra-se latente pois, ao nos tornamos íntimos dos escritos de um alienado, podemos conhecê-lo a fundo e, conseqüentemente, o sertão de Minas Gerais.

Partindo disso, pensamos que a primeira produção literária de Cornélio Penna abre uma vereda para encaixá-lo entre “os homens da primeira geração republicana brasileira, os homens nascidos na passagem do século XIX para o XX, [que] conseguiram redescobrir o Brasil no sertão” (SCHWARZ; STARLING, 2018, p. 350), e que, daí, empreenderam uma reflexão aprofunda do nosso país.

De *Fronteira*, vê-se que os limites, como no próprio título do livro, entre os discursos podem ser testados, dando-nos a oportunidade de redimensioná-los: que uma história que enseja ser tomada como mais próxima de um viés realista, como o conjecturado diário, e que é contada por alguém percebido enquanto alteridade negativa revela partes da positiva, as ações cometidas em nome da razão.

Podemos assim repensá-las e, ao mesmo tempo, colocar em análise a escrita do passado oficial, como o da exploração dos minérios pelos estrangeiros. Fica claro que esses regimes de linguagem convivem num mesmo espaço: a da liberdade de expressão de uma imaginação incontida (a alienação), que consegue nos fazer conjecturar sobre o segundo – o da racionalidade.

De acordo com Santos (2009), o livro de estreia do autor petropolitano-mineiro retoma os elementos do cânone literário, como os já mencionados, retrabalha-os e repensa-os, pela paródia, de modo que, nele, se tem tanto uma *prise de conscience* acerca da possibilidade de alguns elementos, os elencados nos parágrafos anteriores, quanto uma conscientização de quem foram as pessoas que consolidaram/a escreveram alguns dos capítulos do nosso passado – os europeus e descendentes. Por isso, da problemática do diário, temos a chance de examiná-las à luz de um sujeito distante do discurso da racionalidade.

O hipotético jornal íntimo é utilizado para esmiuçar as causas e as conseqüências de muitos dos padecimentos relacionados tanto ao passado quanto ao presente de Itabira – a exploração das riquezas minerais (ouro e pedras preciosas) e a herança nefasta da escravidão negra viva no trabalho degradante das mucamas. A primeira é perceptível pelo solo negro onde há a ausência de vegetação, indicando os impactos causados à flora e à fauna locais, a terra arrasada; e a segunda pelo descaso com o tratamento destinado à negra que procura refúgio no interior da casa, não existe a menor preocupação com seu bem-estar.

Parece-me que entrei nesta cidade furtivamente, como alguém que volta da prisão para o país natal./ As montanhas negras, escorrendo chuva, apagadas pelo denso nevoeiro que sobe da terra, calçada de ferro e também negra, caminham aos meus olhos lentamente, como em sonho sufocante./ Leio, em minha memória preguiçosa, um grande carta com dizeres em inglês e que aparece de surpresa na escuridão, indicando a entrada das minas de ouro abandonadas. (PENNA, 2001, p. 21)

Os males históricos e os acontecimentos da vida privada do narrador dividem o mesmo espaço, mostram sua observação acurada do entorno e de si mesmo pois os pequenos detalhes lhe são significativos, como um bordado. Como já assinalamos, aqui tem-se a visão de um paria, de um marginalizado, despossuído naquela sociedade do direito à palavra, ignorado pela maioria da população, de um sujeito distante dos mecanismos de produção de um cânone historiográfico e que, no entanto, está a repensá-lo, revisando-o. De acordo com Costa Lima (2006, p. 125), “a história crua caminha sobre a violência”, escrevê-la é uma vereda que implica uma reflexão sobre os processos/ações que originam o segundo termo já que, quando se escreve, se pensa.

Peguemos linhas soltas anteriormente e fiemo-las: por que o viajante tornou viável a possibilidade de que um leitor, ou seja, de que alguém venha a conhecê-lo? Por que apontou um modo de leitura? O caminho que encontramos para essas respostas está no próprio nome do livro. Nele não se acham tão-somente fronteira entre racionalidade e irracionalidade, mas também entre duas formas discursivas do mundo público e do privado: o romance e o diário.

Contar a história de uma vida é *dar vida a essa história*. É interessante a observação dessa qualidade pragmática da escrita, uma vez que é sobre essa pista que se afirmará o diário íntimo como ato privado de confissão e autoexame – e também, poderíamos acrescentar, algumas modulações da experiência mística tendentes à salvação. (ARFUCH, 2010, p. 42, grifos da autora)

Dar vida a uma narrativa é construir uma ponte para outras pessoas possam atravessá-la, é colocar à baila as condições básicas para que haja uma leitura, concebendo a possibilidade de que pensamentos venham a ser conhecidos e divulgados, e que a zona escura da alma – os medos, as frustrações e os delírios – seja iluminada, aclara-se tanto o “eu” de quem escreve quanto de quem o lê porque este pode se autoexaminar. Tem-se sempre a virtualidade/potência da existência de um leitor uma vez que não existe texto sem quem o decodifique, sem a presença de um outrem na sua criação.

Dessa maneira, o narrador deixa latente que deseja que alguém venha a interpretar seus escritos, uma vez que deu o caminho para segui-lo (o do diário) e, ademais, é sabido que toda escritura guarda em seu interior a presença de um leitor.

No entanto, existem certas ranhuras em sua classificação. De acordo com Quinn (2006, p. 118), o jornal íntimo deve ser:

Um relato quotidiano de eventos escritos por um indivíduo, geralmente de natureza pessoal. Comumente usado como sinônimo do termo jornal, é distinguido da carta pelo tom *mais íntimo e informal*. Famosos diaristas incluem Samuel Papeys no século XVII e Anaïs Nin no XX. (QUINN, 2006, p. 118, tradução nossa¹⁰)

Uma caderneta íntima encontra-se marcada pela familiaridade e pela informalidade, tem a aparência de uma escritura despreocupada com a forma e a estética, a verdadeira inquietação de seu autor seria pôr em exame tanto os principais acontecimentos quotidianos quanto seus sentimentos. Em *Fronteira*, pelo contrário, não existe uma linguagem marcada pela familiaridade, pela informalidade nem pela espontaneidade, tem-se a utilização de uma linguagem culta, a modalidade padrão da língua portuguesa e as palavras consideradas regionalistas estão ausentes.

Não há emprego de vocábulos típicos de Minas Gerais, emprega-se uma linguagem compreensível, pelo menos em tese, a qualquer lusófono. Eles não causam estranhamento no leitor, obedecem ao padrão linguístico canônico, seguem tanto a sintaxe (concordâncias, colocações pronominais, pontuação) quanto a morfologia (prefixos e sufixos) da norma preconizada pelos manuais descritivos e impositivos de língua portuguesa, não se tem inovações linguísticas. Até nas conversas do ambiente doméstico, as quais costumam ser mais despojadas e livres no mundo empírico, é viva a sensação de que foram pensadas/trabalhadas à conta da ausência de marcas linguísticas – por exemplo, desvios ou redundâncias. Estruturalmente a linguagem está ordenada.

O texto foi lapidado pois não é possível reproduzir de cor discursos completos, assim como a sintaxe do registro da intimidade não tem nenhum desvio em relação ao padrão canônico, colocando em evidência que os vínculos afetivos entre as personagens são apenas aparentes. Não existe pessoa que não cometa, vez e meia, uma ruptura em relação ao dialeto preconizado pela gramática normativa, já que a norma-padrão é uma virtualidade, um estado da língua num momento histórico específico (geralmente num

¹⁰ No texto de partida: A daily account of events recorded by an individual, usually personal in nature. Often used synonymously with the term journal, it is distinguished from the latter by its more intimate and informal tone. Famous diarists include Samuel Pepys in the 17th century and Anaïs Nin in the 20th century.

passado distante e pensada a partir dos ambientes urbanos onde se encontram as classes dominadoras/usurpadoras), nunca sendo utilizada por completo nas falas do dia a dia.

De modo que está claro que a conjecturada caderneta privada fora alterada ou pelo escrevente, ou pelo autor do epílogo. Nele, este afirma que não a alterou, deixando-a intacta, dando vazão a uma falsa impressão de realismo, à maneira dos manuscritos dos escritores góticos. Vê-se que ele joga conosco, brinca com a pretensa escrita assentada numa tão desejada transparência dos signos, como almejavam os autores nordestinos de então. *Fronteira* se encontra na seara da literatura e não da documentação, coloca em xeque a autenticidade das situações narradas uma vez que é notória a existência de uma acuidade com a linguagem, trata-se de um verdadeiro artesanato discursivo.

Também no plano na questão das formas de tratamento, percebe-se a oscilação entre as fronteiras do público e do privado. Mesmo que seja chamada de tia pelo viajante e por Maria Santa, Dona Emiliana não é vista como tal, de maneira que o emprego desse signo é uma pura formalidade, funciona como mais um mecanismo de *mise-en-scène* para expressar que os laços sangue entre Maria Santa e a velha senhora, na verdade, são uma fachada. Sendo assim, a familiaridade, a velha ordem patriarcal do parentesco, não é indicativa da existência de uma expressão carinho, e sim da ordem dominante.

As mucamas são as únicas que o narrador atribui desvios da norma-padrão e construções de frases reduzidas. Elas têm mais essa marca, além do tom de pele e de sua condição de ex-escravizadas, de diferenciação para com os outros habitantes da cidade, guardam assim linguisticamente o sinal do “erro”, do desvio, uma vez que transgredem o dialeto codificado – as regras preconizadas pelos brancos em seus manuais de escritura, o que funciona como mais uma ferramenta de opressão em relação àqueles que não a manejam de maneira satisfatória

Contudo, quando se retoma a classificação textual *Fronteira*, é visível a existência de uma questão. Ouçamos Blanchot (1959, p. 252):

O diário, que parece tão liberto das formas, tão dócil aos movimentos da vida capaz de todas as liberdades, porque pensamentos, sonhos, ficções, comentário sobre si mesmo, eventos importantes, insignificantes, tudo lá convém, na ordem e na desordem que se quer; é submisso a uma cláusula de aparência superficial mas irremediável: ele deve respeitar o calendário. É o pacto que ele assina. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o guardião. (BLANCHOT, 1959, p. 252, tradução nossa¹¹)

¹¹No texto de partida: Le journal intime qui paraît si dégagé des formes, si docile aux mouvements de la vie et capable de toutes les libertés, puisque pensées, rêves, fictions, commentaires de soi-même, événements importants, insignifiants, tout y convient, dans l'ordre et le désordre qu'on veut, est soumis à une clause

Embora as formas discursivas sejam mutáveis posto que estão sujeitas a múltiplos condicionantes históricos – como, por exemplo, as necessidades de uma comunicação mais rápida e de outros suportes –, tornando as categorizações estruturais desde já relegadas a uma espécie de envelhecimento precoce, é visível a importância da datação como elemento basilar num jornal íntimo. Ele é livre para as mais diversas modificações (inserção de fotografias, de poemas, de contos, por exemplo), no entanto, tem uma limitação responsável por sua existência: tal qual a pele ao corpo, está preso às vinte quatro horas de um dia específico, disso não se pode fugir.

Sua função é abarcar uma seleção circunscrita de acontecimentos transcorridos num dia, necessita do tempo para conferir-lhe sentido, sendo as entradas mecanismos que marcam a relação do mundo extraverbal com o narrativo se relacionam. O primeiro é o mármore com que se forja o outro. Na produção corneliana não existe nenhuma datação nas entradas, não se faz ideia de quantos dias ou meses separam um capítulo do outro, os únicos cálculos cronológicos possíveis são tomados à luz de duas menções históricas, como o término da Revolta de Saldanha da Gama (1895) e a entrada da Quaresma e Semana Santa (1896).

Mas se *Fronteira* não é um diário devido à ausência de datações nas entradas, é o quê? Trata-se de um romance novecentista, de meados dos anos 1930, escrito na forma, aparentemente, de um diário oitocentista e fazendo uso da linguagem da época. Em outros termos, ele joga com a estrutura romanesca e a caderneta íntima, e com a questão de uma escrita de pretensões realistas, possibilitando-nos repensá-las a partir de uma pessoa que caminha entre o normal e o patológico como a única baliza possível onde podemos nos apoiar entre o espaço público e privado, a produção historiográfica e literária, e os âmbitos da racionalidade e do irracional.

No livro de Penna, empregam-se velhas fórmulas de escrita, o que não significa abrir mão de procedimentos narrativos modernos. De acordo com Eco (2015, p. 238), o novo, em um objeto estético, não é sinônimo de que uma produção esteja em desuso ou gasta. A transformação da experiência narrativa ganha foco romanesco a partir da seguinte constatação:

A narrativa transformada em romance, longe de parecer se empobrecer, se torna a riqueza e a amplidão de uma exploração que tanto abarca a imensidão navegante quanto se debruça sobre um pequeno espaço numa ponte, por vezes

d'apparence légère, mais redoutable : il doit respecter le calendrier. C'est là pacte qu'il signe. Le calendrier est son démon, l'inspirateur, le compositeur, le provocateur et le gardien.

desce nas profundezas do navio onde jamais se pode saber o que é a esperança do mar. (BLANCHOT, 1959, p. 12, tradução nossa¹²)

O romance não lida com o empobrecimento de uma narrativa, mas provoca um mergulho na alma humana. Nele coexiste uma variedade de personagens que nos dão acesso, pela imaginação, a uma riqueza de sensações e estados de pensamentos. Daí, procurando conhecer a loucura, aproxima-se desta, que costuma ser apartada do convívio com os considerados sãos.

Pela utilização das características do jornal íntimo – o exame de situações, pensamentos e sensações, e o olhar ao redor, por exemplo –, *Fronteira* ultrapassa as limitações do gênero romanesco, alavancando a criação corneliana a um novo patamar de expressão. Desse ponto, vemos que no livro, forma e conteúdo estão entranhados e que as divisões políticas engessadas dos anos 1930 se dissolvem, não se sustentam.

A obra cumpre “a tarefa do romance [que], diferentemente da tarefa da história, é [a de] estender ao máximo nossos horizontes intelectuais, espirituais e imaginativos” (BROOKE-ROSE, 2018, p. 146), pois permite conhecer um pouco mais acerca da loucura e dos esqueletos sociais do nosso país. Alimenta a imaginação, dando vazão a múltiplos modos de ver a realidade, e instaurar uma renovação da linguagem pela inserção, de maneira mais profunda, do cotidiano nas narrativas.

Sendo assim, aqui não é à toa que a opção pela forma romanesca surge travestida em diário. Tem-se a possibilidade de uma gestação e de uma reflexão contínua sobre um rol de problemáticas que estão, de certa maneira, tanto atreladas ao próprio nome da narrativa quanto ao gênero que o autor do epílogo busca inseri-la: as fronteiras das estruturas literárias, do espaço do público/privado, da escrita enquanto purgativo, dos limites do discurso. Há o convite para que o leitor as pense e que, pela reflexão, possa, talvez, modificá-las, mostrando sua mutabilidade e que, mesmo sendo considerada reacionária num primeiro momento, a primeira produção literária de Cornélio Penna dá margem, como colocamos no começo desta dissertação, a um compromisso do intelectual com o outro, quer dizer, os outros, os que habitam às margens do tecido social. O doente fala.

¹² No texto de partida : Le récit devenu roman, loin de paraître s'appauvrir, devient la richesse et l'ampleur d'une exploration qui tantôt embrasse l'immensité navigante, tantôt se borne à un petit carré d'espace sur le pont, parfois descend dans les profondeurs du navire où jamais on ne sut ce qu'est l'espoir de la mer.

3. BRASIL OU UM HOSPÍCIO MINEIRO?

Em *Fronteira*, o autor do suposto diário descreve os caminhos para chegar a Itabira, fala dos muitos de seus problemas, como as estradas precárias e a mineração; expõe que a escravidão negra ainda continua viva. Tais problemáticas, aparentemente, seriam características do coração de Minas Gerais, no oitocentos, uma vez que o país buscasse um processo de modernização; contudo, o velho centro urbano onde vivem as personagens vai além do mero localismo, da “mineiridade”.

A cidade deve ser lida como se fosse outro signo – o do Brasil –, “funciona como metonímia do país: uma pequena parte que sintetiza o todo” (SANTOS, 2004, p. 11). Com suas velhas montanhas e histórias de fantasma e uma engrenagem produtiva que permanece a mesma há mais ou menos um século, ela tem características típicas do país: economia agrária, credices em entidades sobrenaturais que caminham lado a lado com os viventes, decadência econômica devido à dificuldade de modernização econômica e marcas da exploração pela mão dos estrangeiros. Disso surge a possibilidade de um vislumbre da realidade brasileira a partir de uma situação particular, tem-se a possibilidade de conhecermos, mais amiúde, o Brasil.

Com Itabira, inverte-se a ordem canônica geográfica. Em outras palavras, o litoral deixa de ser o centro, o interior ganha destaque, é dele onde pensamos a nós mesmos. Daí que o litoral – onde estava a capital federal e se realizaram os primeiros e grandes marcos da vida e da colonização/conquista da América (o “descobrimento”, as primeiras vilas e a construção dos primeiros engenhos de cana-de-açúcar, por exemplo) –, talvez pela primeira vez desde o “achamento”, estaria sendo sombreado pelas serras das Gerais.

Contudo, ela não é percebida pelo narrador com bons olhos. No capítulo em que está no casarão, já na época em que a cidade espera o milagre de Maria Santa, ele a descreve como um hospício, transforma-a num local onde predominam imagens relacionadas à dor e à desumanização, sendo a imaginação delirante sua governante:

E sobre elas [as pedras de ferro] construíram suas casas, onde as famílias degeneram lentamente, e em cada uma está a loucura à espreita de novas vítimas. Ande à noite por aí, por essas ruas letárgicas por entre esses intermináveis postes de luz elétrica, que clareiam com silenciosa pompa, misérias e ruínas, e ouvirá gemidos, tosses, uivos e gritos alucinantes, ouvirá, *realmente*, tudo isso, como se percorresse as alamedas de um grande hospício, por entre seus pavilhões gradeados. (PENNA, 2001, p. 166, grifo do autor)

Em meados do século XIX, o hospital de alienados não era um recinto onde a paz e a tranquilidade imperassem; nele a violência se fazia lei e linguagem, sendo suas

soberanas (FOUCAULT, 2016, p. 39). Ali os loucos eram vilipendiados de diversas maneiras pelo corpo de funcionários – controlados, vigiados e, muitas vezes, espancados dia e noite pelos guardas, vigias, médicos. Portanto, tal comparação não é fortuita, ela revela que a cidade não era capaz de produzir o bem-estar e o aconchego para os seus “filhos”; terra arrasada porque marcada pela angústia, pela aflição, pelo controle e pela ausência de liberdade.

Suas ruas se assemelham às alamedas de um sanatório, onde o viajante acreditava ouvir uma verdadeira sinfonia dos horrores – gritos, uivos, tosses dos moribundos. As residências seculares, construídas pelos antepassados dos atuais moradores, são comparadas a grandes pavilhões onde os sertanejos viveriam existências reclusas, a compartimentos onde administrariam medicações, como sedativos, por exemplo, no mundo médico. Pela linguagem, vê-se a inversão dos significados empreendida pelo viajante, em outras palavras, as casas deixam de ser vistas enquanto lugar onde reinam a paz, a tranquilidade e o repouso para se tornarem espaços destinados à tortura, ao padecimento.

A transferência de atributos também mostra que Itabira não teria sido construída pela e para a irracionalidade. Nela todos se encontrariam adoentados, presos, sem nenhuma possibilidade de gozo ou de bem-estar mínimo; seu código – as normas sociais e a linguagem – não seria pautado pela razão, mas pela doença e para a doença.

Naquele recinto, nada estaria intacto ou a salvo, de modo que não somente as moradias, assim como também outras construções e os hábitos e crenças locais seriam produtos das ações desses loucos. Suas ações teriam sido edificadas por esse problema de saúde, sendo os pilares da localidade, tais quais a opressão feminina e das pessoas negras e a exploração transloucada do solo e das matas, resultante de sentimentos e instintos incontroláveis. Por isso, pode-se tirar daí uma crítica às ações do oitocentos e, por conseguinte, a questões sociais, como a má distribuição de renda, em que estava a sociedade brasileira imersa.

A comparação com o manicômio também permite uma inversão de uma ordem canônica: o de que o mundo forjado pelos europeus e seus descendentes deixa de ser uma fonte racionalidade, das “luzes” nos trópicos. As atividades dos itabiranos e seus antepassados, como a colonização e conquista dos sertões, a mineração, por exemplo, são tomadas pelo viajante enquanto resultado de um delírio coletivo. Tal concepção explica o estado de decadência da localidade, tornando suas consequências justificáveis porque teriam sido feitas pelas mãos de enfermos, assim o único produto possível dessa

imaginação incontrolada é a ruína. Na obra corneliana há desnaturalização da “gramática” dos atos de violência¹³, os brancos deixam de ser os donos da razão e passam a ser percebidos enquanto bárbaros e incapazes de produzir bem-estar.

Com a metáfora do manicômio, o *modus vivendi* europeu implantado em Minas Gerais estaria carregado pela animalidade. Creditava-se ao doente mental, no século XIX, uma proximidade com os animais, era sentindo enquanto um ser desumanizado, em outros termos, humano apenas em aparência, e que dava vazão de maneira incontrolada aos seus sentimentos, vontades e instintos (ENGEL, 2001, p. 28). Daí a afirmação de que todos itabiranos praticavam loucuras mostra a existência de um desajuste nesse mundo.

Exemplificando com uma ilustre passagem de um personagem canônico da literatura brasileira, o que evidencia o já mencionado diálogo com a obra do Bruxo do Cosme Velho: o alienista Simão Bacamarte, do conto “O alienista” de 1882. Nessa diegese, um médico obcecado com as classificações das enfermidades do espírito, à maneira dos estudiosos da saúde de então, pretende esgotá-las. Para tanto, procura nos moradores de Itaguaí, cidade onde reside, os sinais ou o gérmen do desequilíbrio mental. Para ele, dois terços das pessoas são portadores de algum distúrbio e, com apoio da elite local e do Estado, leva-as ao internamento num hospício que funda, a Casa Verde. Numa das sessões da Câmara municipal, um político levanta um questionamento: – “Não tenho que ver com a ciência; mas se tantos homens em quem supomos juízo são reclusos por dementes, quem nos afirma que o alienado não é o alienista?” (ASSIS, 2014, p. 52).

É possível a formação dessa pergunta também em *Fronteira*, sua resposta aproxima-se da desse conto: se a grande maioria dos itabiranos estivesse com problemas em suas faculdades mentais, seria, na verdade, o narrador quem tem problemas psíquicos. Esta afirmação assenta-se num pressuposto de ordem teórica: a existência de um são num mundo governado pela loucura soa no mínimo paradoxal porque improvável, ela é sancionada pelo conjunto, isto é, pela maioria das pessoas, não havendo como ser ditada por uma pessoa só; não existe uma sociedade em que apenas uma pessoa está lúcida (FOUCAULT, 2017, p. 183). Portanto, vê-se que o narrador se encontra em descompasso em relação aos outros cidadãos, sendo visto como enfermo pelos demais habitantes. Schincariol (2001, p. 143) faz uma observação bastante assertiva sobre esta questão.

¹³ A gramática da violência dos povos desenvolvidos é a ordem “naturalizada” do nosso mundo, as ações violentas deles – por exemplo, matar em nome/para (de) seus interesses – são justificadas, seriam aceitáveis porque são a norma (BUTLER, 2020, p. 13).

Não se pode deixar de observar que, ao tratar das personagens cornelianas, a crítica traz à tona, com frequência, uma questão mais específica: o fato de se encontrarem no limite entre lucidez e a loucura. Intimamente ligada à relação de hipersensibilidade das personagens com a realidade externa, à qual têm dificuldade de ligar-se por laços firmes, esse tipo de comportamento já levou os críticos a acreditar na inaptidão para a realidade como característica dos seres cornelianos. (SCHINCARIOL, 2001, p. 143)

A hipersensibilidade das personagens cornelianas dá margem a uma pretensa ausência de ligação com a realidade, no entanto, elas parecem bastante lúcidas dos problemas do mundo onde vivem. O narrador consegue ver alguns problemas da cidade mineira, como os anteriormente mencionados; mas não percebe que os outros moradores não estão alienados.

Caminhando para a fronteira do pensamento racional, está a se pisar no mundo dos considerados anormais. De acordo com Hegenberg (1998, p. 28, grifos do autor), “no século XIX, os médicos passaram a entender a doença em termos de *desvios com respeito à normalidade*”, em outras palavras, vinha da norma, do comum, os padrões que todos deveriam seguir, sendo qualquer desvio ao *standard* sentido como uma anormalidade. Aplicando tal pensamento à narrativa, os gritos, os uivos e a tosse são, possivelmente, produtos de sua imaginação adoentada e criativa, de um anormal, quer dizer, marginalizado.

Uma velha herança da Renascença, na cultura ocidental, é aquela expressa por Rotterdam (2013, p. 91) há mais de quatrocentos anos: os loucos são seres confiáveis e verdadeiros, vociferam ao nosso mundo o que acreditam, não têm medo ou qualquer receio de pronunciar nada, procuram sempre falar a sua verdade. O discurso do enfermo torna-se, portanto, uma fonte onde se pode “colher” palavras emitidas sem medo, ausentes de receio de uma punição e, com isso, compromissadas com sua verdade. Do que um alienado enuncia vêm à baila tanto as violências quanto os crimes cometidos pelos moradores da localidade, sua verdade, e pelos seus ancestrais para explorar e construir nos trópicos o “seu” mundo, colocando as crenças alheias em exame – partes analisadas mais abaixo.

Uma outra coisa exposta pela comparação da comunidade mineira com o asilo é a temporalidade na qual estavam imersas as coisas e os seres humanos em Itabira. Embora ela esteja em plena decadência em razão da modificação da engrenagem econômica, parece que ali o tempo não passa, as transformações sociais, como a Abolição, não lá chegaram; encontra-se em pleno atraso. Essa cronologia não é muito distante da dos hospitais psiquiátricos porque o tempo nos manicômios está relacionado à doença, à

imaginação, ao delírio e à melhora ou piora do paciente. As “guerras e as revoluções podem passar em frente aos muros do asilo sem que o ritual da vida ordinária se encontre modificado” (QUÉTEL, 2012, p. 338, tradução nossa¹⁴), de modo que apenas as paredes esfaceladas e os dentes caídos dos enfermos ou seus cabelos brancos são os sinais que não se está parado em relação ao movimento histórico.

Na cidade mineira o cotidiano, como naquele ambiente, permanecera inalterado há bastante tempo, as vidas transcorrerem no mesmo ritmo do término do Ciclo do Ouro. Elas parecem não sentir as alterações da civilização, as marcas do progresso, como a queda do regime monarquista, dando a impressão de que estão “paradas”, não haveria qualquer lampejo de transformação da realidade. Não seria a civilização quem governa os ponteiros do relógio, a “atual chefe” da cronologia era a biologia uma vez que a doença e a velhice acompanham os itabiranos, essas não param. Segundo Costa Lima (1976, p. 63), a maneira de marcar o tempo das ações de *Fronteira* não estaria relacionada ao real, mas ao simbólico. Recorde-se que a doença mental não carrega traços ordinários, cresce na (in)consciência porque é vivida no reino da imaginação e do delírio, embora o adoentado habite o manicômio.

A conversa do viajante com o homem frequentador da janela de consultas continua a revelar um pouco mais da mentalidade dos cidadãos daquele lugar, avançando em uma compreensão não realista por parte deles, primeiramente comparados a internos em um hospício, e em seguida, expostos em suas crendices:

Já observou a voracidade sinistra dos mendigos, em contraste desesperado com a sobriedade dos ricos? Conhece, com certeza, Sinhá Coura “porque canta no coro” como explicam os nossos caipiras? Já estive com a mulher de “seu” Zé Júlio, que tem um cancro enorme, aberto em flor, a devorar-lhe a perna, “porque uma mulher de xale preto na cabeça verteu água atrás da porta de seu quarto?”/ E Maria Alvim, que não pode costurar, porque sua máquina de costura se põe a gemer a voz de seu marido? E a porta da Câmara, do lado esquerdo, que não se abre porque foi fechada por um fantasma? (PENNA, 2001, p. 166).

As velhas crenças na magia, na feitiçaria e nos fantasmas fazem parte da mentalidade dos sertanejos mineiros, exercem sobre os mesmos uma profunda influência. As doenças e os impedimentos que estão a acometê-los não seriam compreendidos segundo a ótica das ciências nascentes e/ou emergentes no último quartel do século XIX, mas a partir de uma dimensão metafísica/mística e/ou religiosa.

¹⁴ No texto de partida: « guerres et révolutions peuvent passer devant les murs de l’asile sans que le rituel de la vie quotidienne s’en trouve modifié. »

Eles não buscam a origem dos seus males físicos e dos seus objetos emperrados no intenso declínio da cidade nas suas atuais condições, preferem se distanciarem do presente. Lançam-se à busca nos velhos fantasmas e nas outras entidades sobrenaturais do passado os elementos responsáveis pelo seu adoecimento e pelo estado de conservação das coisas, tornando-as as responsáveis pelos infortúnios.

De acordo com Hegenberg (1998, p. 19), os povos/grupos originais ou antigos eram os que ligavam as enfermidades a uma conotação sobrenatural, os espíritos e/ou os deuses foram os governantes das moléstias durante séculos nas mais diversas culturas. No romance o comportamento dos sertanejos poder ser compreendido, de certa forma, como uma espécie de negação à modernização do *fin de siècle*.

Seria o apego às velhas tradições em que fantasmas e outras entidades caminham entre os vivos e se comunicam com esses, são crenças que se encontram há muito tempo presente no imaginário popular, como as das assombrações. Elas impedem que os itabiranos vejam que, na verdade a decadência econômica e social são os meios responsáveis pela aparição de algumas moléstias, pela porta e pela máquina de costura emperradas.

Segundo Chauí (2017, p. 236), para que exista superstição é preciso que exista o medo, quando este não existe, a realidade é transparente (CHAUI, 2017, p. 236), de modo que o medo de algo sobrenatural tem a propriedade de mascarar problemas, uma vez que pode tirar a atenção para uma outra questão. Aplicando tal raciocínio à narrativa, vê-se que, receosos, os habitantes da cidade mineira não conseguem, com clareza, a realidade em que estão inseridos; vivem num período marcado pelas grandes transformações na arte, na economia, na ciência e pela grande fé nas ciências nascentes – a última década do oitocentos, a *Belle Époque* –; no entanto, permanecem reclusos entre as montanhas das Minas Gerais.

O país, sem acesso às alterações do cenário global, procura suas respostas no cunho místico/metafísico, afasta-se da observação das origens de seus problemas e, daí, não os conseguiria resolver. Existe uma alienação, no sentido de alhearem-se da realidade coletiva, que impede uma observação clara do processo de marginalização em que ele se encontra, porque está coberto pela “capa” das superstições.

Para o viajante vindo de uma capital, a mentalidade e as velhas práticas mineiras soam atrasadas, caipiras. Ele não vê nas crendices locais, pautadas pelos velhos costumes em que monstros e entidades eram presenças reais, os comportamentos alinhados à

modernização de seu tempo, elas fogem da onda de modificações científicas nascentes e em processo de difusão do período.

Portanto, existe uma verdadeira contradição acerca das formas de compreensão da realidade: de um lado, a do narrador atento ao universo de agudas alterações na paisagem social oitocentista; e de outro, a dos sertanejos presos à temporalidade do Ciclo do Ouro, mantendo as relações quase estagnadas, suas crenças e visões continuam as mesmas.

Depois de anunciar a sua visão acerca dos cidadãos do velho centro urbano mineiro, o viajante recebe a resposta do seu interlocutor. Porém, ela não era a esperada, é a de alguém alinhado ao pensamento local onde reside, de modo que o fio de amizade que os une se rompe, vem à luz a verdadeira percepção de que tipo de pessoa é aquele interlocutor.

– Parece-me que não está bem, que está doente – disse-me ele, com afabilidade – por que não consulta Dona Emiliana, ou não reza para que a Santa lhe dê saúde?/ E qualquer coisa caiu entre nós, como uma cortina espessa e negra, para excluir o meu interlocutor, e fechar o meu coração. (PENNA, 2001, p. 167)

Ao sugerir ao autor do suposto diário rezar para a santa ou consultar a velha parenta como uma forma de livramento de uma suposta enfermidade que está a acometê-lo, o frequentador da janela evidencia que se encontra enredado nas malhas da *mise-en-scène* criada pela tia de Maria Santa, como também sugere que tem consciência do estado mental do narrador.

O itabirano não tem ciência de que a imagem da santidade fora, pouco a pouco, ampliada pelas ações – o de reverenciar a jovem, o de pedir a bênção dela sobre o casarão – da senhora na presença das pessoas estranhas e das mucamas, que são o canal informal de informações dos mineiros acerca do dia a dia da casa e de sua dona.

Segundo Blanchot (1959, p. 48), a linguagem é a ferramenta privilegiada para o exercício do poder e de controle porque molda a realidade e os vínculos entre as pessoas. Empregando arsenal linguístico e corporal, Tia Emiliana consegue adquirir poder, suas palavras ficam “prenhes” de autoridade; inconsciente de que recebe a influência nefasta da parente da santa, o itabirano sugere que os caminhos da cura passariam pela fé na santa ou nos conselhos da idosa, o que está ligado à velha mentalidade em que as crenças tradicionais são dominantes.

E, ao “diagnosticar” o viajante como adoentado, o sertanejo deslegitima a compressão de mundo do seu interlocutor, afirma que este não está em plena posse de suas faculdades físicas e/ou mentais nem seus sentidos. Sua compreensão da realidade estaria afetada, está perpassada pela doença; daí a existência de um fio de cumplicidade responsável por uni-los se romperia para sempre, pois cada um percebe o mundo à sua maneira: um são; o outro doente.

Para o narrador, vem à tona a face daquele sertanejo: a de mais um caipira incapaz de ler o mundo e as significações construídas ao seu redor, não mais a possibilidade de existência de uma cumplicidade. O homem da janela está no lado de lá da fronteira, de maneira inconsciente ou mesmo que não o queira; é incapaz de perceber as violências e o teatro do poder empregado por Tia Emiliana, embora veja o adoecimento do autor do diário, chegando a lhe perguntar sobre o seu estado de saúde. Ele enxerga bem a doença, mas não a trama do mundo em que vive.

3.1 Ouro brasileiro é ouro inglês

Nesta parte, adentra-se na cidade (o pavilhão do “hospício”), quer dizer, na seara econômica e dos donos de poder; nela, voltando ao começo do livro, tem-se um panorama das relações capitalistas do Brasil de então e, conseqüentemente, das relações de mando. No primeiro capítulo, o narrador, rememorando sua viagem, lembra que:

As montanhas negras, escorrendo chuva, apagadas pelo denso nevoeiro que sobe da terra, calçada de ferro e também negra, caminham aos meus olhos lentamente, como em sonho sufocante./ Leio, em minha memória preguiçosa, um grande cartaz com dizeres em inglês e que aparece de surpresa na escuridão, indicando a entrada das minas de ouro abandonadas./ O vale de pedra, nu de árvores, engolfa-se na noite, ameaçador. Nenhuma ambição dava vida àquele lugar de mistério./ – Estamos perto, faltam só duas léguas, – diz-me nesse momento, sem ironia, a pessoa que me acompanha. (PENNA, 2001, p. 21-22)

As chuvas escorrem das montanhas criando um lamaçal, e o nevoeiro que sobe da terra negra marcada pela presença abundante de minério de ferro explorado ao longo de séculos por uma leva de aventureiros, tornam agrestes as estradas para Itabira. Eles funcionam como empecilhos para a comunicação local com o restante do país e, conseqüentemente, para a implementação das alterações arquitetônicas, políticas e sociais do último decênio do oitocentos. Tanto dificultam a chegada de novidade como a saída dos comboios dos tropeiros, tornando naquela parte do coração do Brasil latentes os resquícios de épocas passadas, tal qual o Ciclo do Ouro.

As modificações daquele lugar estão atravancadas devido à condição das estradas e montanhas, funcionando como uma espécie de barreira natural. Embora possam ser entendidas como um entrave para o desenvolvimento, desempenham uma função benéfica: criam uma proteção natural contra os avanços tecnológicos que colocam em xeque o modo de vida local – por exemplo, o recebimento de salário pelas pessoas negras – e as pessoas vindas de fora; são um dos elementos responsáveis pelo grau de isolamento local.

No sertão mineiro as inovações demoram a chegar, o ritmo de vida e as mudanças da estrutura social são lentos, imperando um marasmo e decadência. Apesar da queda da monarquia e da abolição formal da escravidão negra, o sistema permanece pautado pelo escravo-senhor e pelo extrativismo de gêneros primários, dando a impressão de que um outro tempo e local, não se trataria do *fin de siècle*, mas dos meados do oitocentos.

Para Cardoso (2020, p. 214), os romances cornelianos descortinam “[...] não um Brasil de ontem, como muitos poderiam pensar, mas um Brasil eterno nas suas raízes e na sua tragédia”; são narrativas onde os velhos fantasmas do passado – o patriarcado, a escravidão e a extração de riquezas minerais – continuam a nos assombrar, mostrando que sua presença entre nós ainda é viva e lembrando que nosso atraso social e tecnológico, por exemplo, tem raízes profundas na história.

As “assombrações” nas montanhas recordam uma parte esquecida e/ou pouco querida da história nacional, a da exploração translocada das matas e do solo e suas consequências. Ela foi realizada provavelmente por grandes levas pessoas escravizadas e miseráveis e pelos ingleses, o anúncio nas minas está escrito na língua desse povo, resultando no terreno pedregoso, na falta de árvores e na abundância de pedras no vale – os vestígios dos impactos de séculos de espoliação.

“Sabemos que um dos resultados da mineração é sua capacidade de produzir vazios, ‘ocos’ na pedra, na montanha. Retira-se dela o que se requer, os metais preciosos, e, no lugar, ficam imensas crateras, na ‘pele’ e nas entranhas do ambiente” (BATALHA; SANTOS, 2022, s.p), o melhor se vai, ficam-se os restos. A atividade econômica local fora extremamente danosa para a natureza, levou sua “pele” – as pedras e outros metais preciosos –, deixou a terra aberta, como se fosse uma ferida que não se cicatrizaram, mantêm-se vivas. As da mão humana na entrada do centro urbano são bastante conhecidas dos itabiranos porque remetem ao período colonial, ao Ciclo do Ouro, e, mesmo depois dele, à política econômica imperialista britânica.

Schwarz (2012) disserta que o ouro das jazidas mineiras foi um dos produtos responsáveis pelo pagamento do débito do Estado português à Inglaterra, bem como pela modernização do Brasil visada pelos liberais clássicos, embora sejam evidentes (até hoje) as contradições resultantes de sua real aplicação em nossa sociedade. No romance, as reservas esgotadas evidenciam que o metal dourado não deixou nenhum benefício concreto – seja social, seja tecnológico –, mas, pelo contrário, proporcionou miséria e desamparo aos naturais pois as riquezas escoavam para fora, para Europa. Em Itabira restaram as lembranças da época áurea e os “esqueletos” – como a própria cavidade da mina.

A placa em língua inglesa na entrada da mina também evidencia que a economia está sendo regida pelas mãos de estrangeiros e para estrangeiros. Eles eram os prestigiosos donos da “Golden Mining” (PENNA, 2001, p. 79): uma companhia mineradora anglo-saxã que extraiu o ouro e, posteriormente, quando houve o esgotamento dos veios, abandonou a localidade. Das ações dos anglo-saxões vem à tona um velho imaginário europeu desde a época da conquista, o da América como local da esperança, da exploração e do dinheiro fácil.

Os estrangeiros acreditaram que poderiam e deveriam enriquecer a qualquer custo visando a retornar para sua terra natal cheios de provimentos financeiros, foi o sonho de imensas levas de imigrantes e aventureiros que cá aportaram desde a conquista portuguesa, sendo um dos elementos responsáveis pela povoação de vastas áreas do país, como as Minas Gerais (LESSER, 2015). Para os de fora, os brasileiros eram meros facilitadores de uma possível ascensão à categoria de *nouveaux riches* ou de novas empreitadas para os grandes capitalistas. Em *Fronteira*, tem-se a impressão de que a terra seria *de jure*, e não *de facto* dos mineiros, ter não significa exatamente usufruir, dado que o controle dos meios de produção não estava na mão dos nativos

No romance o narrador emprega elementos do universo psíquico para descrever o mal-estar em que estão vivendo os itabiranos há muito tempo. Trata-se do sonho turbulento, o pesadelo, contudo, sem a possibilidade de acordar. O escrevente compara as montanhas a um sonho sufocante, um pesadelo coletivo, em que estão imersos todos os moradores. Aproximar sua realidade a um universo psíquico atormentado significa que ela é asfíxiante, assustadora, incontável e miserável. Ela está distante dos atributos da imagem clássica do imaginário nacional, a natureza pacífica e passiva frente aos avanços da mão humana, a comparação evidencia a existência de um desequilíbrio entre o humano

e o não-humano naquele lugar, onde eles se encontrariam em lados opostos, mesmo que o primeiro termo seja dependente do segundo.

Itabira não se assemelha a uma paisagem tradicional da mentalidade coletiva forjada pela burguesia oitocentista em ascensão, “a imagem do paraíso humano e natural marcado pela harmonia e pela convivência pacífica” (SCHWARCZ; STARLING, 2018, p. 129). Pelo contrário, a terra ali é sofrida, não possui traços do horizonte idílico louvado pelos poetas do romantismo e pelos cronistas do achamento, ela fora marcada pela mão do modelo europeu de vida.

Dessa maneira, pode-se avizinhar o primeiro romance de Cornélio Penna de intelectuais brasileiros, como Paulo Prado, que pensavam o país enquanto uma terra onde imperava uma melancolia entranhada à carne de nossa civilização, fruto de séculos de cobiça tanto dos portugueses e da miscigenação incentivada por eles quanto dos naturais que cultivavam a ambição de seus antepassados europeus. Trata-se, portanto, de um pensamento sobre a possibilidade de conhecer a situação presente, ligando-a aos produtos de nosso passado colonialista e imperialista.

Tal procedimento não cessa no romance, o viajante continua a falar sobre a vida na localidade, suas problemáticas e seus habitantes, mostrando-se um sujeito atento à observação dos traumas coletivos. Assim que se acomoda no casarão, numa de suas primeiras idas a uma das salas, o viajante olha para o exterior e lhe vem à tona um elemento étnico responsável pela formação do povo brasileiro – os povos tradicionais deste continente.

As montanhas correm agora, lá fora, uma atrás das outras, hostis e espectrais, desertas de vontades novas que as humanizem, esquecidas já dos *antigos homens lendários que as povoaram e dominaram*. Carregam nos seus dorsos poderosos as pequenas cidades decadentes, como uma doença aviltante e tenaz, que se alinhou para sempre em suas dobras. Não podendo matá-las de todo ou arrancá-las de si e vencer, elas resignam-se e as ocultam com sua vegetação escura e densa, que lhes serve de coberta, e resguardam o seu sonho imperial de ferro e ouro. (PENNA, 2001, p. 28 – grifo nosso)

A paisagem de ruína está distante dos valores do empreendimento republicano do *fin de siècle* pelos seus *founding fathers* – ordem e progresso –, disso resultando a impressão de um aumento da distância temporal, de um atraso que permite o vislumbre de práticas ocorridas um século antes. Naquele lugar, houve uma profunda eliminação dos indígenas, os homens lendários, pelas capturas, massacres, vírus trazidos do velho continente e escravidão.

De modo que em Itabira as montanhas estão contaminadas, adoentadas pelo modelo de civilização europeia – no seu sentido amplo de organização humana – imposto pelos conquistadores e seus descendentes. Elas mostram que “a possibilidade de o homem viver em paz com essa paisagem fora irremediavelmente quebrada pelo crime coletivo do assassinato dos antigos moradores do lugar – os índios. A harmonia foi rompida. A natureza sente esse desequilíbrio e, ferida, reage, negando ao homem repouso em sua própria casa” (BUENO, 2015, p. 528). Para as elevações rochosas, um tipo humano (os brancos) é um intruso, um corpo estranho, uma espécie de enfermidade que as consume e as corrói, retirando seus “nutrientes” – os minerais, rochas preciosas – e deixando-as desoladas, impedindo qualquer possibilidade de vida harmônica; porém, sua reação, longe de ser passiva, é a de um contra-ataque. Elas os privam da possibilidade de um dia se reerguerem, fazendo-os minguar e, dessa maneira, matando-os aos poucos.

A população vive essa “amnésia” coletiva. Ela não se recorda da passagem dos povos autóctones que moraram um dia no interior de Minas Gerais, apagando uma parte importante de sua história, de modo que evidenciam a maneira pela qual teria sido organizado o pensamento daquele lugar: marcado pela criação de uma história a partir dos europeus e seus descendentes, para eles mesmos, solapando os vestígios dos elementos endêmicos.

As ações, as vidas, as pequenas histórias e “as origens pessoais [das personagens e das cidades] confundem-se com as da formação nacional do país” (BUENO, 2008, p. 53), emaranham-se, misturam-se, como ficou demonstrado no decorrer do romance. O Brasil cornelianiano é o nosso, fica evidente que a velha mitologia da pacificidade e harmonia entre europeus, africanos e indígenas era uma falácia e que o modelo aqui implantado possuía responsabilidade por muitas de nossas raízes amargas. Retomando as palavras de Athayde (2020, p. 166), a situação se aclara:

E esse Brasil profundamente autêntico e secreto que ainda subsiste patente longe das grandes cidades nas fazendas ou nas velhas cidades mortas de que Itabira é o símbolo (não só para ele [Cornélio Penna], mas para espírito de outra textura temperamental como o poeta Carlos Drummond de Andrade ou o nosso saudoso Luís Camilo) – esse Brasil brasileiro sem nenhum pitoresco indianista ou intenção africanista (mas ninguém pintou com mais carinho e ternura a figura dos velhos africanos e seus descendentes, no âmbito da família brasileira) é que Cornélio Penna retratou de modo indelével em seus quatro romances, crescentemente objetivo.

A literatura corneliana, graças ao seu afastamento cronológico e geográfico, possibilita condições mínimas para o desenvolvimento de uma reflexão acerca de parte

de nossa história, evidenciando que a violência destinada aos mais fracos foi, no decorrer dos séculos, um dos elementos responsáveis por cimentar e estruturar a nossa realidade (atual). *Fronteira* exerce uma das principais características da ficção, não busca ser uma investigação sobre fatos ocorridos no mundo extralinguístico, mas pode problematizá-los e tocá-los (COSTA LIMA, 2006, p. 225). Longe de ser um relato fiel do passado nacional, é um fio de uma trama muito maior, um novelo de Ariadne criado pelo narrador, cujas pontas, quando unidas, falam sobre nós mesmos.

3.2 As casas do remorso: dentro do sobrado

A miséria, as ruínas e o desamparo dos moradores se fazem presentes em cada canto das duas vielas onde foram construídas as estreitas casinhas que formam a cidade; os lares estão preenchidos pela sensação de ausência de esperança e perspectiva de modificação do triste quadro social, é um cenário desolador e relevador, descrito já nas primeiras páginas. A decadência econômica fica mais latente.

Duas enfiadas de casinhas que se ajustam, comprimindo-se cada vez, arrimam as paredes arruinadas umas às outras, com indizível desânimo. /As janelas batem e rangem, abrindo-se e mostrando-me, a espaços, o interior cheio de miséria e de sombras fugidias. Tudo se confunde com o céu muito baixo, que parece todo ele, também, de lama negra, desfazendo-se na enxurrada, que corre por toda a parte. Vultos sombrios se aproximam, vêm ao meu encontro, e o animal aperta os passos incertos, feridos de chicote./ – Chegamos – afirma quem me acompanha, ao ver-me imóvel, sem coragem para descer, sem ânimo de perguntar o que quer que seja./ (e ampara-me nos braços enquanto murmuro para mim, baixinho: é a *minha* casa...) (PENNA, 2001, p. 22, grifo do autor)

A paisagem é soturna e hostil, as janelas rangem e os seres humanos parecem espectros caminhantes – vultos –, cujos semblantes e contornos, pouco definidos, guardam um aspecto sombrio. As casas estão invadidas pelo infortúnio e pelas sombras, seus moradores são seres sem esperança, têm vidas miseráveis nas montanhas exploradas. Para eles, a realidade presente se apresenta como uma ferida aberta incurável, haja vista a impossibilidade de retorno ao passado glorioso em que os metais “jorravam”, restando-lhes a resignação e a vida entre/nas ruínas.

Itabira era formada por duas fileiras de casinhas que se comprimiam e se sustentavam umas às outras, lado a lado. Ela está distante da imagem das povoações mineiras do século anterior aos acontecimentos relatados pelo viajante, onde chegavam grandes grupos de emigrantes e imigrantes e a prosperidade era parte do cotidiano (FREYRE, 2009, p. 66-67). A suas moradias o narrador aplicou o diminutivo, eram

casinhas cujas paredes se encontram arruinadas e esfaceladas, marcadas pela letargia e pelo declínio. Gramaticalmente, o grau do substantivo provoca ressonâncias nas significações da palavra, ele amplia a depreciação já reinante: não casas, mas casinhas, isto é, reduzidas ao necessário, ao mínimo.

De modo que os aspectos linguísticos empregados pelo narrador colocam à tona o empobrecimento agudo da povoação e das pessoas, assim como a situação na qual elas vivem: usufruem dos restos do ouro extraído das montanhas há muito tempo. Assim, a morfologia da língua portuguesa funciona como um mecanismo a mais para exposição e revelação dos acontecimentos e da situação dos itabiranos.

No coração da cidade, o casarão da milagreira também carrega traços da bancarrota coletiva, funciona como o centro da narrativa. Nele, o viajante e Maria Santa têm uma de suas primeiras conversas, em que ele descreve uma parte do passado da construção e dos avós da moça – os antigos senhores da cidade:

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./ Era uma casa feita de acordo com o cenário de montanhas que a cercavam por todos os lados, e não foi feito para servir de quadro e abrigo para os homens que a tinham construídos com suas próprias mãos. / 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 lembranças perpetuamente na mesma posição./ Isso tornava-se evidente quando Maria dizia com voz muito igual: – foram de minha mãe – eram de meu avô – compraram para o casamento de meus pais – todos já morreram (PENNA, 2001, p. 29).

O casarão era ricamente ornado com móveis de pau-santo e teto-alto, possuía as salas amplas, mostrando a opulência na qual viveram os seus velhos donos já falecidos: os antepassados de Maria Santa. Apesar de luxuosa, a residência não parece um ambiente propício para o bem-estar e/ou o sossego, seu interior, precariamente banhado pela luz externa, tem o mobiliário rígido e áspero, traços pouco convidativos para o repouso, sendo sua hostilidade oriunda das montanhas e das florestas mineiras exploradas, interior e exterior misturam-se.

A agressividade do antigo perímetro de produção mineral deixou profundas marcas na casa e na vida dos que lá moraram, invadindo-as e contaminando-as permanentemente com a “maldição” da infelicidade. Era um casarão construído de acordo com o cenário da exploração das montanhas que o cercavam, onde eram empregados

negros cativos, suas pedras e madeiras estão maculadas pelas violências, impregnando-se com o “vírus” da tristeza.

Dito de outra maneira, a natureza ferida marca sua presença naquele lugar para sempre. Nenhum dos brancos pode desfrutar de uma vida sossegada porque o passado de abusos está latente nos utensílios quotidianos, impedindo-lhes de se sentirem em paz na própria casa, há uma impressão de que eles, os avós de milagreira, permaneceram vagando tal qual seres atormentados a vida inteira.

O espaço nascido da opressão, ainda que esteja destinado ao conforto, não é capaz de produzi-lo porque “a contaminação de dupla vida entre homem e natureza também surge, em Cornélio Penna, entre homens e coisas – daí a importância do mobiliário de sua obra, como espaço de permanência das ações passadas e, portanto, das antigas gerações” (BUENO, 2015, p. 529). Da narrativa, percebe-se que “o desenvolvimento econômico [...] teve efeitos contraditórios” (COSTA, p. 2010, p. 15) no Brasil e que ele evidencia que onde houve abundância, houve miséria: de um lado, os brancos do sobrado vivendo do trabalho alheio e da retirada de metais preciosos do solo; e do outro, a terra continuamente arrasada.

Ainda na fala do narrador, pode-se ver que a única forma que aproxima as extremidades, as duas pontas – senhores e a natureza –, no oitocentos seria a doença e sua conseqüentemente aproximação da morte. Não trata, é claro, de igualar os sofrimentos de um lado ao outro, mas de expor que a presença de um mal-estar funciona como uma forma de encobrir o outro. Em Cornélio Penna, “somente um horror pode [...] esquecer outro, só uma cicatriz cobre outra” (BATALHA; SANTOS, 2022, s.p). Quando adoentados, os avós de Maria Santa podem verdadeiramente apoiar-se nos móveis, aproveitá-los temporariamente para descansar dos padecimentos causados pelos males que os acometeram ou que eles cometeram, estariam pagando o preço dos fatos passados, sua cicatriz está a cobrir a outra.

No casarão dos senhores, a decadência resultante do esgotamento das minas de ouro também se faz presente; nele a necessidade de manter os objetos no mesmo lugar, de perpetuá-los estáticos não por amor ou saudade dos que já partiram, evidenciaria certa *mise-en-scène* do poder na família de Maria Santa: o fingimento perpetrado pelos seus parentes, por muito tempo, dando a impressão de que eram poderosos e senhores com o mesmo brio de outrora. No entanto, na verdade vem à luz pelos detalhes descritos pelo viajante, os móveis não são agora mais sinais de opulência, e sim de decadência, o brio do pau-santo mostra que a escuridão reina ao redor.

4. Maria Santa: uma santa brasileira

Neste capítulo, procuramos destacar elementos que nos permitem analisar a questão feminina e os desmandos de poder no século XIX à luz da visão do narrador. A atual proprietária do casarão ainda padece entre as quatro paredes do lugar, embora a família não esteja mais viva; num dos diálogos com ela, o viajante sente que:

Nada se sabe por que, ninguém poderia dar-lhes [aos móveis] outra posição, e tudo se imobilizara em torno dela, prolongando, indefinidamente, as vidas indecisas, obscuras, indiferentes, que os tinham formado e arrumado, e para os quais ela era uma estrangeira distraída, que se deixara ficar entre eles. (PENNA, 2001, p. 29)

Ao redor das vidas que um dia transcorreram na residência – a dos seus pais e dos avós – a milagreira estaria descolada. Maria Santa sente o seu não pertencimento àquele lugar e àquelas pessoas, é uma existência estranha¹⁵ continuamente tolerada devido aos mesmos laços de sangue e/ou à semelhança física com os senhores da localidade; não é bem vista entre os seus.

Segundo Kristeva (1988, p. 139, grifos da autora, tradução nossa¹⁶), o estrangeiro é “aquele que não faz parte do grupo, aquele que não *o é, o outro*”, presença negativa em razão da falta de alguma característica que o faz natural da terra, que vai além do nascimento, pois existem, por exemplo, brasileiros nascidos no exterior. Para a família da milagreira, Maria Santa está marcada por essa alteridade negativa (o não-é, a falta, o não-lugar), é digna de pouca confiança e estima, era oriunda daquele grupo, mas não pertenceria *de facto* a ele, trata-se de um corpo estranho em meio aos seus. Não era uma representante ou multiplicadora do poder do sistema patriarcal reinante nos oitocentos em Minas Gerais, como sua Tia Emiliana, e sim uma mulher considerada como desviante em relação ao seu século e à sociedade em que vive. Sua relação sexual antes do casamento, o que resultou em nunca ter casado nem ter tido filhos, não possibilitou a perpetuação do legado nem do “débito” contraído pelos seus ancestrais – as violências, as dores resultantes da colonização e conquista dos sertões e outros crimes, como o assassinato de seu noivo.

¹⁵ Apesar de apagada na língua portuguesa, o romance parece reviver a etimologia desta palavra, pois o estranho e o estrangeiro partilham uma raiz comum, são fruto do mesmo termo (NASCENTES, 1955, p. 200), o que se mostra evidente quando se se trocar um termo pelo outro na narrativa.

¹⁶ No texto de partida: «Qui est l'étranger ? Celui qui ne fait pas partie du groupe, celui qui n'« *en-est* » pas, l'*autre*.»

Disso resulta que o fim da milagreira é, em si mesmo, também o daquele mundo edificado em sangue, não havendo a possibilidade de ressurgimento de sua família. A jovem é uma existência transgressora à regra vigente entre os seus, já que em *Fronteira* o prazer sexual sem finalidade reprodutiva, no caso das mulheres, é considerado um crime (SANTOS, 2014, p. 85) e, como tal, precisa ser punido. Daí, tem-se a justificava da pouca estima destinada à jovem.

O narrador continua suas revelações acerca do passado da milagreira. Num dos capítulos eles conversam sobre isso; ela expõe que existiram repressões familiares, o que permitiria mostrar o cotidiano da mulher brasileira no oitocentos no país:

– Não sei se lhe contei que, quando pequena, me sentia como uma onça na jaula (sim, era assim que eu me sentia) e exclamava para mim mesma, em insistente e angustiada interrogação: que é que eu faço? que é que eu faço?/ Pois olhe, – prosseguiu franzindo os lábios em um sorriso tímido – 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, 2001, p. 67)

A comparação da moça com uma onça enjaulada é relevadora não somente do seu mal-estar e da sua falta de liberdade no seio de sua família, mas também da condição feminina, mesmo entre as brancas, e das violências destinadas a estas no Brasil. “[...] A história da Mulher Santa [...] parecia ser a história também do âmago do Brasil” (CONDÉ apud PENNA, 2020, p. 75) – a de um país em que o gênero feminino tinha como função a reprodução e a manutenção da ordem vigente. Ela pode ser interpretada como o significante da condição feminina das mulheres brancas no oitocentos, quando elas eram impedidas de governar o próprio corpo.

Tal qual um felino preso, a Maria Santa tem seus desejos e anseios cerceados desde quando pequena, suas vontades encontravam-se sob o jugo de seus parentes, o que a tornava desesperada, fazendo-a andar de um lado para o outro em sua residência. Segundo Andrade (2017, p. 2653), “a narrativa de Cornélio Penna é feita com personagens que parecem viver sob um enorme peso de regras e normas” que eram impostas pelo patriarcado. Ele as emprega visando ao controle e à produção de padecimentos constantes àqueles e àquelas que não conseguiriam se ajustar aos dogmas, ou aos que buscam se livrar deles, como a herdeira do casarão.

A existência de “mulheres-onças” não era uma exceção no século XIX em Minas Gerais, como se disse anteriormente. Elas viviam em um “estado de sítio” permanente porque “cabia disciplinar não apenas os papéis sociais, mas também os afetos e o uso do

corpo” (FIGUEIREDO, 2004, p. 167), estavam presas à ordem imposta pelo masculino, considerado como o natural, vivendo uma angustiada interrogação, como a da milagreira.

Embora os parentes já estivessem mortos, as amarras desse sistema se mantêm atadas pois consta a descrição de uma promessa feita por Maria Santa a Tia Emiliana, na qual aquela se comprometeria a não falar mais determinadas coisas.

Depois que eu conheci você, compreendo melhor o que me aflige, e me parece que os nossos olhos, os meus e os seus, descem dentro de mim, e procuram juntos a verdade. E eu me sinto, em vez de consolada, mais afastada de minha consciência./ Eu mesma não sei dizê-lo...Tia Emiliana afirma que é pecado, é vaidade mundana a minha preocupação de me estudar, de procurar explicações para as minhas maluquices, mas fica nervosa e impaciente quando falo assim como agora, involuntariamente, e uma vez gritou – e Maria aproximou-se de mim em tom confidencial – que eu não falasse mais ou ela *se mataria*. (PENNA, 2001, p. 68, grifo do autor)

O mecanismo da interdição utilizado pela tia é uma forma de violência discursiva praticada pelo poder masculino visando a silenciar as vozes consideradas perigosas ou desautorizá-las a falar. Trata-se de uma ferramenta clássica de reforço ao poder e da hegemonia dos grupos e das práticas dominantes, as masculinas (BOURDIEU, 2002). No relato de Maria Santa veem-se os sinais dos processos violentos a que ela era sujeita na sua residência, mesmo quando já, em tese, pode governar a si mesma.

O emprego da loucura na fala dela se mostra bastante relevador. Sabe-se que a jovem não é alienada pois, como disse Foucault (2016, p. 38) não existe louco ciente de sua própria doença. Sua doença mental não está sendo empregada como um problema de saúde, mas como uma metáfora – uma substituta – utilizada para falar de outra coisa. Sontag (2007, p. 53) disserta que qualquer doença cujas causas sejam desconhecidas permitem a possibilidade de preenchê-la com diversos significados, por vezes, contraditórios. Empregando a enfermidade, pode-se inverter a ordem semântica, uma coisa deixa de valer por si mesma.

Maria Santa está não só atenta à forma de refletir dos seus conterrâneos, mas também às regras, tem a ciência de que os seus pensamentos e anseios soam como os de um alienado, um anormal – no sentido de fora da norma. Sabe que, quando conhecidas pela população, suas ações e práticas seriam consideradas desviantes, mais especificamente, loucuras para a sociedade oitocentista, como o autoconhecimento para a mulher. Ao invocar a voz de um tipo de existência à margem, a do louco, mostra, pois, o seu desencaixe na sua cidade, como também a possibilidade de sua marginalização.

Em Itabira a dominação masculina está tão enraizada que havia se tornado um código, uma forma de linguagem. Era a responsável pelo controle e pela ratificação das práticas quotidianas de subordinação, sendo a fala de Maria Santa sobre a ausência de quem a compreendesse um sintoma disso, já que expõe o seu grau de descolamento vivenciado em meio às pessoas da cidade, devido à ausência de quem captasse e/ou decodificasse o código da mulher-onça.

Em Cornélio Penna, a metáfora do problema de saúde psíquico, especialmente no caso das mulheres, coloca em evidência que a insanidade funciona como ruptura da ordem social estabelecida, do patriarcado (SANTOS, 2004, p. 49). Empregar o discurso do alienado traz à baila outras propriedades, como uma troca entre a suposta doente, Maria Santa, e a liberdade da linguagem. Identificando-se como enferma, ela mostra que a possibilidade de enlouquecimento e de enunciação, como lembra Foucault (2016, p. 53-54), convivem no mesmo espaço. Ou seja, apesar dos mecanismos de coerção que lhe são impostos – o silenciamento, por exemplo –, a mulher-onça fala sobre si, seus sentimentos e vontade cobrem seu discurso com o véu da liberdade. Dizendo-se praticante de maluquices, Maria Santa expressa seus desejos, anseios, verdades, vêm à superfície da linguagem imagens, medos e vontades.

Portanto, a escolha da herdeira do casarão pela utilização dos problemas psíquicos coloca à baila que as enfermidades funcionam como formas de escapar da malha do poder em que está presa. Suas supostas loucuras permitem que a jovem levante questões como: “o que eu faço?, o que é eu faço?” (PENNA, 2001, p. 67), tem-se o autoquestionamento, que não era possível para uma mulher “normal” daquela época.

Em outros romances cornelinanos, as personagens que praticam ações vistas como dignas dos loucos também expõem mecanismos e processos violentos a que se encontram sujeitas: por exemplo, em *A menina morta* os escravizados quebram o silêncio em suas celebrações religiosas, sendo taxados de anormais (BATALHA; SANTOS, 2020). “Louca”, Maria Santa é, portanto, a imagem de uma mulher que procura liberdade e que quer fugir do mundo em que vive; no entanto, nele, os donos do poder procuram apenas uma fachada de santidade, um verniz; é uma santa do pau-oco, uma santa brasileira.

4.1 O “sofrê” da Marquesa de Pantanal

No mesmo capítulo do conjecturado diário em que seu autor descreve as angústias de Maria Santa, ele e a moça estão parados diante de uma velha cômoda olhando uma caixa de madeira há muito tempo presente no casarão. Ela foi feita pela Marquesa de

Pantanal – uma velha amiga da avó (Dona Rosa) da milagreira – com diversos bichos mortos presos por alfinetes, na época em que o ouro era abundante; fora dada como presente à parente da milagreira.

Nela está uma parte da biodiversidade brasileira: “o beija-flor cabeça de fogo, outro cor de bronze, e, mais alto, entre caramujos e borboletas, o corrupeirão, o pássaro familiar, o doméstico das antigas Donas, que aprendia a sua maneira de assobiar e as imitava com carinho” (PENNA, 2001, p. 66). Seus animais alfinetados se assemelham a uma daquelas coleções realizadas por naturalistas estrangeiros, quando eles viajavam pelo interior do Brasil, captando elementos exóticos da fauna nacional e, aparentemente, expondo a riqueza de nossa biologia aos europeus e realizando estudos sobre os espécimes aqui encontrados.

No entanto, seu real significado vai além de uma mera exaltação semiconsciente da natureza tropical ou de pesquisas científicas; é uma metáfora da violência e do sofrimento vivenciado pelas mulheres no Brasil, antecipando a violência que sofrerá Maria Santa e mostrando que as vivenciadas pela senhora responsável pela feitura do artefato (SANTOS, 2019, p. 152). Conhecendo sua história e os motivos responsáveis pela criação desse objetivo é possível esmiuçar mais sobre a vida das mulheres no Brasil.

– Foi feito quando [a marquesa] veio para a sua fazenda dos Meireles, depois da morte do marido...ela deu-o à minha avó que o colocou aí nesse lugar, de encontro à parede, há muitos anos. Veja a marca de seu peso no reboco./ Enquanto Maria falava, eu observava os animaizinhos mortos, postos sem simetria, sem a menor preocupação de arte, e, acompanhando-os com os olhos, revivi a angústia daquela mão distraída, que pregava aqui e ali, como ao acaso, os carneirinhos dourados e crespos, o beija-flor de cabeça de fogo, outro cor de bronze, e, mais alto, entre os caramujos e as borboletas fanadas, todo em cores vivas, o corrupeirão, o pássaro familiar, o doméstico das antigas Donas, que aprendia sua maneira de assobiar e as imitava com carinho./ Certamente aquele quadro tinha sido o companheiro e o recreio da Marquesa, em seus longos anos vazios que a fizeram compreender o vazio do além. Nas intermináveis horas de angústia solitária, era ele que decerto a ajudava a fugir da tentação sombria e silenciosa, que dela se aproximava, como o golpe de uma ave noturna. (PENNA, 2001, p. 65-66)

O objeto parado no seu lugar há muito tempo faz parte da decoração da residência, imprime na parede as suas marcas, os sinais de seu peso sobre o velho reboco, é natural àquele espaço e às pessoas que lá transitaram/transitam. Elas não estranham os pequenos animaizinhos espetados no canto, é imagem “normal”.

A caixa fora construída para fugir da tentação, como uma forma de ocupação da mente, pela velha marquesa, era uma distração de seus problemas; no entanto, o termo “tentação”, utilizado pelo narrador para se referir à nobre, está impregnado de uma carga

semântica do universo do proibido. Traz à tona a necessidade de resistir a uma ideia, uma ação, um comportamento e/ou um desejo sexual proibidos, de modo que aquele recorda uma postura incorreta que precisa ser evitada, evidencia a presença de uma interdição.

Mesmo as mulheres possuidoras dos mais altos títulos nobiliárquicos, como é o caso da marquesa, não tinham nenhuma ou quase nenhuma liberdade porque eram constantemente controladas e vigiadas pela família, pela sociedade e pelo Estado (FIGUEIREDO, 2004), eram objetos. Aplicando tal raciocínio a essa passagem, percebe-se que a marquesa se encontrara alienada (no sentido de distanciada) numa fazenda longe do centro urbano, sua condição de mulher a impedia de exercer seus desejos ou comportamentos, não era dona de si.

No país não era adequado a existência de senhoras e/ou moças com condutas sociais consideradas transviadas, à la George Sand – o ir e vir, a escolha do seu parceiro e controle do próprio corpo eram proibidos. Apesar das múltiplas camadas de tinta do progresso tecnológico no oitocentos – o encurtamento do tempo para a importação de objetos e das viagens por meio de navio e de trem a vapor, por exemplo –, ainda se escondiam nas cozinhas e nas salas de estar das casas-grandes, por vezes abarrotadas das últimas novidades da Europa (livros, vasos e até ideias), sinhás e sinhás-moças submissas.

As “mulheres brancas deveriam permanecer no ‘recato do lar’ e servir a seus maridos, engravidando rápido e envelhecendo ainda mais precocemente” (SCHWARCZ, 2019, p. 193), qualquer comportamento diferente era percebido enquanto uma fuga do “destino” feminino. Quebrar a regra, uma norma, acarretava, provavelmente, a prisão doméstica, como a conhecida por Maria Santa.

“Onde quer que prospere e assente em bases muito sólidas a ideia de família – e principalmente onde predomina a família de tipo patriarcal – tende a ser precária a luta contra fortes restrições a formação e evolução da sociedade segundo conceitos atuais” (HOLANDA, 2014, p. 172-173). Ou seja, o modelo parental responsável pelas bases de nossa sociedade resulta num processo de estagnação e num conservadorismo que impede a evolução da sociedade segundo os moldes liberais. Havia uma fachada de uma elite europeia liberal que, no entanto, dependia da escravidão e do capitalismo periférico, travestindo-o de desenvolvimento econômico (COSTA, 2010, p. 62), de modo que o liberalismo clássico não pôde ser aqui totalmente introduzido, configurava-se como uma forma de ameaça ao modo de vida dominante estabelecido, o patriarcal (SCHWARZ, 2012). Embora todos fossem em tese mais ou menos iguais pelo liberalismo reinante no

século XIX, alguns (os negros, as mulheres, os pobres, os indígenas) seriam menos iguais que outros.

A partir daí, vê-se que a Marquesa não teria direito a se aventurar em paixões, desejos sexuais ou qualquer outra forma de comportamento não condizente com o seu status após a morte do seu marido, restando-lhe a resignação de construir um objeto com os pequenos animais da fauna do local para se afastar da realidade. A sua caixa de bichinhos se tornou um mecanismo utilizado para fugir do sofrimento porque não buscou um confronto direto com as regras e as normas impostas às mulheres de então, mas se resignou a se manter ocupada, distraída do mundo.

Além disso, analisando uma das informações dos animais anteriormente descritos, é possível perceber algumas significações num dos bichos “eternizados”, o corrupião. Companheiro do cotidiano de sinhás e sinhás-moças, ele presenciaria seus sofrimentos, suas dores diárias e suas alegrias nas (mais distantes) propriedades rurais do país; vive com elas na prisão em que elas estão mergulhadas. Seu canto, assim como um de seus nomes (sofrê/sofreu), remete à condição dessas mulheres, lembra a palavra “sofreu”, à qual remete a condição de cativas das senhoras. Imitá-las significa colocar em evidência, portanto, os padecimentos vivenciados por elas.

O pássaro preso por alfinetes e dado de presente na caixa à avó de Maria Santa, o sofreu, se transforma num signo da violência. O seu canto recorda o sofrimento tão presente na vida das sinhás, funciona como uma “herança” de sofrimentos destinada a todas do gênero feminino no oitocentos, especialmente as brancas; o “sofrê” de uma mulher é dado à outra: da Marquesa para sua amiga, de uma contemporânea à outra. Desse modo, esse bicho no mundo patriarcal lembra a cada mulher, a cada sinhá e sinhazinha, o “sofrê” de suas ancestrais e o que ela precisa carregar.

4.2 O heroísmo da Marquesa

Ainda durante a observação do quadro, o narrador começa a imaginar os padecimentos da Marquesa de Pantanal. As diferenças e as semelhanças entre as duas mulheres – Maria e a Marquesa – se tornam um pouco mais nítidas.

– É uma tolice minha, que não compreenderá, com certeza, Maria Santa – disse eu, a sorrir, ao mesmo tempo que sentia os olhos úmidos. Estou lembrando da irremediável melancolia dessa marquesa, que perdeu o marido no momento mais forte do seu predomínio no Império, em pleno esplendor burguês, e retirou-se para uma fazenda longínqua, onde decerto fez esse horrível enfeite,

conseguindo, com um heroísmo que não alcanço, afastar ideias negras e inquietas durante quarenta anos tristes. (PENNA, 2001, p. 67)

O heroísmo da Marquesa de Pantanal é devido a ela ter se isolado depois da morte do marido, no esplendor da era burguesa no Segundo Reinado, e renunciado a uma vida luxuosa e às transformações sociais na Corte para viver no mundo rural. O “asceticismo” da nobre é tido pelo viajante como um comportamento digno de louvor e, por conseguinte, de ser replicado pois estaria ligado a uma dimensão heroica.

O autor do suposto diário vê beleza nos atos de uma mulher que se sujeitou aos sofrimentos impostos pelo patriarcado, alienando-se do mundo para fugir de ideias sombrias que a perseguiram. Em outros termos, os pensamentos e a forma de ver a realidade do viajante reproduzem, na questão feminina, a visão dos dominadores, mostrando sua aliança, com os valores morais do mundo onde vive; e, no entanto, permitem-nos vê-los amiúde ao pô-los em destaque.

Na propriedade rural a nobre procurou se “vingar”, em sua época não estavam à mão meios para modificar ou contra-atacar diretamente à estrutura social; se a mulher o fizesse, seria malvista. Daí, percebe-se uma das características dos processos violentos no Brasil, a de que “quem é violentado é posto como agente da violência” (CHAUI, 2017, p. 70), quem não pode revidar, se o fizer, está sujeito a ser percebido enquanto produtor do ato violento.

O caminho que a Marquesa seguiu foi o de “reproduz[ir] com os animais o que fazem com ela” (SANTOS, 2019, p. 153), mata-os e afasta-os do convívio com os de sua espécie, da “vida social” do reino animal. Os da terra – a fauna – pagam o preço das agressões dos senhores da terra, os patriarcas, o que mostra que a violência não cessa, mas se multiplica, abre brechas.

Os alfinetes utilizados pela Marquesa de Pantanal trazem características de um elemento fálico, assemelhando-se a um micropênis¹⁷: o signo em miniatura do poder dos senhores. Seriam um micropoder nas mãos da oprimida destinado aos ainda mais frágeis, os animais. Assim como a nobre, que estava fadada ao desamparo numa fazenda depois da morte do seu senhor, (sobre)vivendo durante quarenta anos, os animais estão presos ao seu mundo diminuto (a caixa), tornando-se um objeto: um “horrrível enfeite” (PENNA, 2001, p. 67). A palavra empregada pelo narrador – horrrível – está etimologicamente,

¹⁷ Esta interpretação nos foi sugerida ainda na graduação (PIBIC-2019/2020) pela prof^a. Josalba Fabiana dos Santos e se encontra presente em relação a Maria Santa num de seus artigos de 2019, que está no referencial desta pesquisa: “Na ponta do alfinete”. A partir daí, percebe-se que a mesma lógica poderia ser aplicada à violência destinada à Marquesa de Pantanal.

segundo Nascentes (1955, p. 258), relacionada à noção da produção do medo, que está impresso na caixa de madeira e nos pequenos animais e que desperta a curiosidade de Maria Santa e de nós, leitores.

A reclusão da Marquesa não se restringe somente à propriedade rural depois da morte do patriarca, passando a viver uma “irremediável melancolia”¹⁸ (PENNA, 2001, p. 67), ela volta-se para si mesma. Engel (2001) escreve que as mulheres eram consideradas as mais propensas a essa enfermidade nos séculos XVIII e XIX devido a uma visão comum de que elas teriam um espírito sensível e aflorado, característico do melancólico (SONTAG, 2007, p. 33); o adoentado é um ser “inteiramente ocupado pela reflexão” (FOUCAULT, 2017, p. 269), vivendo um pensar contínuo, distanciando-se das outras pessoas. Historicamente, trata-se de um sair de cena, de entrar nos domínios da alma, optando pela distância da vida com os outros. Em *Fronteira* a Marquesa volta seu olhar para dentro de si mesma, sendo a sua reclusão física e mental, seu espírito vigilante ocupado com os bichinhos, não tendo atenção para o que a cerca. Distante da Corte, procura na fazenda o afastamento dos pensamentos impróprios para a sociedade patriarcal oitocentista; é uma forma de alienação do mundo empírico.

Segundo Scliar (2003, p. 131), acreditava-se que melancolia estava ligada à culpa e ao sofrimento, sendo o enfermo percebido enquanto um ser faltoso devido aos seus “conflitos sexuais resultantes da repressão [que] emergiam” (SCLIAR, 2003, p. 173), de modo que a sexualidade reprimida, especialmente no caso das mulheres, funciona como um dos principais fatores para a existência de espíritos melancólicos. Essa “doença feminina” pode ser vista como uma metáfora que fala do impedimento imposto à nobre e às outras mulheres em nosso país no mesmo período; é um padecimento ao qual estavam sujeitas as mulheres de então. Portanto, “O heroísmo que não alcanço” (PENNA, 2001, p. 67) do narrador é o de uma mulher que segue as regras, as condutas sociais, que vive na linha reta; alcançá-lo, para alguém que estuprará Maria Santa, já estava fora de órbita.

4. 3 Sinhá Gentil e Didina Americana: outras mulheres, outros estigmas

Em Itabira existem duas pessoas – Sinhá Gentil e Didina Americana – que permitem uma compreensão da maneira de pensar e de agir dos itabiranos, consideradas alienadas que vivem reclusas em sua casa e que, apartadas do resto do corpo social,

¹⁸ Pessotti (1999) lembra que a melancolia era um dos muitos tipos de loucura classificados no cipoal de nomenclaturas das ciências médicas nascentes.

possibilitam um desnudamento das violências empregadas pelos moradores da povoação mineira, como indica o excerto abaixo:

Tinha ímpetos de conhecer o que se passava nelas [nas casas], e certamente o conseguiria, se saltasse de repente sobre qualquer daquelas venezianas, remendadas com panos hediondos, e as abrisse violentamente... E para quê? Decerto para ver rostos impassíveis, indiferentes, de homens e mulheres que iriam depois, espantados, comentar, com fingida pena e insinuações más, a minha precipitação e evidente loucura. Já a amizade que me dedicavam Sinhá Gentil e Didina Americana, que me procuravam em meu isolamento, tinha feito estabelecer com firmeza a minha reputação de “maluqueira”, como diziam, por entre espirros de gargalhadas, que maliciavam e envenenavam a curiosidade que me tornava prodigiosamente atrativos aqueles dois espíritos enfermos e dolorosos. E lembrei as suas figuras, uma com seu eterno ar de levandade e despreocupação, a esconder cigarros, que lhe tinham ficado esquecidos sobre a mesa de cabeceira, com grandes exclamações e trejeitos e pondo, assim em suspeição o seu leito solitário de viúva, para deixar voluntariamente pairar dúvidas sobre a honestidade irreprochável de mística, e a outra, terrivelmente alienada, ocultando, com diabólica finura, os seus desvios mentais, fechada em sua casa durante semanas de loucura oculta, de onde saía para insultar alguém, em longas e ferozes vinganças, premeditadas em seus dias de obscuridade. (PENNA, 2001, p. 92)

Sinhá Gentil e Didina Americana caminham livremente pelas ruas da cidade, dividem os espaços públicos com os considerados normais e costumam, nos momentos em que o viajante se isolava no quarto, visitá-lo no casarão. Fazem-lhe companhia, dedicam-lhe atenção e afeto, no entanto, vivem quotidianamente existências solitárias em suas casas sem nenhuma outra amizade e/ou familiar para lhes proporcionar carinho ou o mínimo cuidado.

Embora residissem na localidade há muito tempo, as duas não eram consideradas dignas de confiança ou de amizade. Eram apenas toleradas, tratadas como estranhas/estrangeiras àquele lugar e àquelas pessoas. De acordo com Foucault (2016, p. 54), os loucos despertam uma presença inquietante e/ou estrangeira nos sãos e na comunidade onde residem porque, apesar de partilharem os mesmos valores culturais e código linguístico, têm a capacidade de empregá-los fora do usual, modificando os significados das palavras e das ações nos seus delírios e não os seguindo, pois são livres.

A liberdade oriunda da doença faz das duas senhoras, forasteiras em meio aos seus, sua enfermidade abre fissuras: elas são como aqueles que nasceram entre os itabiranos, mas não são vistas como parte deles, e sim como doentes; têm o mesmo sangue, porém não fazem parte da família; falam o mesmo idioma, no entanto, não se compreendem os significados de suas palavras. Dito de outra maneira, a razão transforma

o doente em um ser sem raízes, eterno vagante não importa aonde vá, cujo único lar é, na verdade, o hospício.

Em Itabira as alienadas são ao mesmo tempo conhecidas e desconhecidas, naturais àquele mundo e desnaturalizadas por ele, sendo moradoras de suas fronteiras. Freud (2010, p. 331) descreve que “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331), está entre nós, contudo, provoca-nos um pavor; é como a nossa sombra. Como a sombra de uma sociedade que procura mecanismos considerados racionais, a loucura é familiar e provoca pavor em que a contempla porque lembra a possibilidade de adoecimento dos considerados sãos.

Sinhá Gentil e Didina Americana lembram aos itabiranos tal possibilidade, a de que eles podem adoecer, e lembram aos moradores que são mulheres consideradas “perdidas”, não sendo possível livrar-se delas. São percebidas enquanto más companhias e/ou influências, pairam suspeitas sobre a “honra” de viúva de uma delas – Sinhá Gentil –, contra quem o narrador insinua continuar a ter relações sexuais, apesar de não ter mais o marido vivo. Para a ótica do patriarcado é a quebra do preceito de submissão sexual feminina, é familiar, mas provoca receio de uma contaminação. Nisso vê-se que, para o autor do diário, mesmo excluindo a senhora do corpo social, algum/alguns homem/homens de Itabira a procurariam para atividades sexuais, sendo seu nome, Sinhá Gentil, podendo remeter a isso, a essa “gentiliza” para os do gênero masculino.

Os sertanejos mineiros marginalizam e silenciam Sinhá Gentil e Didina Americana, evitam-nas e praticam para com elas a violência linguística. Parece não existir nenhuma comunicação entre as duas e seus conterrâneos, as alienadas existiriam numa zona linguística silenciosa devido, principalmente, à sua condição de saúde mental pois, como afirma Chauí (2017, p. 52), não se escutam os loucos na nossa cultura. O silêncio das senhoras é significativo, põe à tona o esvaziamento do que elas falam, o que não lhes é importante porque os naturais da terra não as levam a sério, nem as escutam, nem dialogam com as mesmas; no entanto, Didina Americana não tem uma atitude passiva frente às agressões sofridas, reage praguejando e planejando, durante dias trancafiada nos seus aposentos, poderosas vinganças contra os seus malfeitores.

Seu nome remete à docilidade e ao continente americano, ambos estariam unidos e, como se vê, são continuamente violentados, de seu nome surge uma metáfora para a exploração feita nestas terras, como a econômica, já aqui explorada. Da reação de Didina “nasce” um ciclo de ofensivas e de abusos em que cada lado procura reproduzir a mesma

ação do outro: de uma parte, os são vilipendiam as duas senhoras e as excluem do dia a dia em sociedade; e de outra: elas reagem, procurando não ser submersas pelo magma de agressores; porém, as forças são desproporcionais. Apenas as duas adoentadas não seriam capazes de produzir o mesmo nível de agressão quando comparadas ao restante da comunidade.

Frente a isso, há também uma gradação em relação aos níveis de miséria: de um lado, existiriam os itabiranos vivendo à margem das modificações sociais da época e na pobreza em função da ausência de perspectivas de melhoria para a localidade; e de outro, as duas marginalizadas dividindo os espaços públicos, padecendo da mesma falta de recursos e de agressões, vivendo a miséria, a solidão e, devido à condição de mulheres, estão sujeitas às violências de gênero.

As mulheres têm em comum serem *separadas dos homens por um coeficiente simbólico negativo* que, como a cor da pele para os negros ou todo outro signo de pertencimento a um grupo estigmatizado, afeta negativamente tudo o que elas são ou que elas fazem. (BOURDIEU, 2002, p. 128, grifos do autor, tradução nossa¹⁹)

Elas estarão marcadas desde o nascimento, como mulheres, pelo negativo, pela ausência simbólica que se aprofunda ao longo de suas vidas, juntando-a a outros atributos “agravantes” para a existência das mesmas: a pobreza e a loucura. As duas loucas são as marginalizadas em meio aos marginalizados, lembram que as margens procuram uma forma de resistência e que, como camadas geológicas, os padecimentos se aglutinam, grudam à pele.

E, como não estão no espaço da linguagem devido à inexistência de um discurso direto ou indireto de suas falas, Sinhá Gentil e Didina Americana estão excluídas de qualquer domínio porque “a linguagem, no mundo, é por excelência poder” (BLANCHOT, 1959, p. 48, tradução nossa²⁰). Negá-la, implica na sublimação de qualquer forma de enunciação e de expressão do pensamento e subjetividade das duas senhoras, relegando-as ao mutismo, são seres sem nenhum poder, sendo, portanto, a existência uma maneira de resistência. Tê-las como amigas significa pagar um preço, e o narrador o paga, confirmando para os itabiranos a sua alienação.

¹⁹No texto de partida: « Les femmes ont en commun d’être *séparées des hommes par un coefficient symbolique négatif* qui, comme la couleur de la peau pour les Noirs ou tout autre signe d’appartenance à un groupe stigmatisé, affecte négativement tout ce qu’elles sont et ce qu’elles font. »

²⁰No texto de partida: « Le langage, dans le monde, est par excellence pouvoir. »

Quando anda pelas ruas, o viajante ouve gargalhadas e malícias visando à contaminação dos seus afetos para com Sinhá Gentil e Didina Americana, acredita ser continuamente destrutado pelos sertanejos, vendo nos risos e na demora para tirar o chapéu dos itabiranos o escárnio. Elas são práticas de pouca estima e respeito que fomenta a existência de uma espécie de fosso entre o narrador e os sãos, que lhe dão destaque para que todos o contemplassem e vissem o pouco valor que tem o amigo das lunáticas; é a perda da condição de familiar daquele lugar para ser tido como um ser que segue o caminho escuro – o da alienação.

Foucault (2017, p. 147) anuncia que na história da enfermidade mental esse tipo de doente sempre foi espetacularizado e encarado como uma espécie de animal, de besta à qual os “normais” devem destinar olhares curiosos; espécie de animal de circo ao qual a palavra nunca esteve ao alcance, sua fala era, paradoxalmente, muda. Partindo daí, vê-se que este trabalho procurou ouvir essas palavras, ouvir a sua história acerca de alguns fatos da história do Brasil.

5. UMA DERRADEIRA PALAVRA, PORÉM NÃO A ÚLTIMA: CONCLUSÕES ATUAIS

Uma pesquisa precisa de uma derradeira palavra, de um almejado fim, devido à existência de um prazo de entrega e às limitações do próprio raciocínio do pesquisador acerca do objeto. Contudo, segundo Blanchot (1957), uma obra, seja ela artística ou de outros campos do conhecimento, permanece latente, mantém-se viva e em transformação até que seu criador/escritor/estudioso encontre seu fim biológico; é sempre porvir. É um trabalho *in continuum*, o que tornaria qualquer conclusão, embora esta seja necessária, um registro atual – uma “foto” – de um pensamento num tempo e espaço específicos, representa um estágio sempre provisório de uma reflexão sujeita a alterações graças a outras experiências (sociais e estéticas, por exemplo). Assim, esta “fotografia”, com palavras, é nossa.

Embora oriundo de um autor próximo à direita, *Fronteira* avanta a possibilidade de um reexame de alguns capítulos da história nacional, a partir do olhar de um narrador que caminha entre a racionalidade e a irracionalidade, sobre diversas problemáticas, como as econômicas, as femininas, os heróis nacionais e os mecanismos coercitivos aplicados à doença mental; é uma vereda que enseja desmanchar vida e obra do autor.

Mesmo que haja impossibilidade de determinação de que lado da fronteira está em um determinado momento, vemos que o autor do conjecturado diário é bastante consciente das violências cometidas ao longo de nossa história, tem ciência de que as origens de alguns dos problemas de Itabira encontram-se no passado e no modelo civilizacional construído. Sua decadência é um produto do apagamento da população nativa, e dos séculos de exploração das riquezas naturais e do trabalho das pessoas, esse mundo fora construído com/pelo sangue.

Portanto, não se trata de uma história próxima à oficial, em que se louvam heróis responsáveis pelo extermínio dos indígenas, como o caso dos bandeirantes; porém de uma outra em cuja origem está um olhar cuidadoso com os despossuídos, com os que não têm direito à palavra. Contada a partir de um dos descendentes dos vencedores – os brancos europeus dominadores – que padece pelos mecanismos empregados por uma razão que

se quer iluminista, europeia, o viajante mostra as falhas desta e que tudo aquilo que está fora dela é considerado ilegítimo e bárbaro e sujeito a padecimentos.

Tem-se a iluminação dos porões de nossa história, evidenciando a incapacidade da sociedade brasileira de incluir o outro, o “transviado” – o pobre, o adoentado, a mulher que deseja ter o controle de seu corpo. Trazem-se à luz as ações e pessoas que se encontram na sombra, dá-nos a oportunidade de vê-los de uma outra maneira, ou seja, de maneira humanizada.

Daí, é possível perceber que voltar ao século XIX é um retorno aos problemas que em meados de 1930 o Brasil tentava superar, como a exploração pelos estrangeiros, a opressão feminina e as péssimas condições de trabalho; é, pois, um mundo distante do nosso em aparência, mas que continua a buscar uma maneira de resolver os males que o afligem porque os donos do poder continuam sendo os mesmos.

Como lembra Flusser (2011, p. 76), “embora tudo possa ser chamado de nome próprio, embora tudo possa ser apreendido, pelo menos em teoria, nem tudo pode ser compreendido pelo intelecto”. Mesmo que a racionalidade negue que tem seus limites, almejando tudo abarcar, ela tem suas amarras, está enlaçada. Daí a necessidade de fugir de seu laço, em determinados momentos, para ver com mais clareza. A produção corneliana nos dá isso, por meio da vereda aberta pelos loucos. Seguindo seu caminho, ouvimos suas vozes cheias de significação e sua clareza. Escutá-las, como as já mencionadas lições de Mário de Andrade (2020) no texto, é mais uma abertura proporcionada pela obra corneliana.

Referências

ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. *O espaço da loucura em Minas Gerais: análise da ficção de Cornélio Pena*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982.

ANDRADE, Luiz Eduardo da Silva. Gozo com a dor do outro em Fronteira, de Cornélio Penna. In: XV Congresso Internacional Abralic, 2017, Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC*. p. 2651-2657.

ANDRADE, Mário de. Romances de Antiquário. In: PENNA, Cornélio. *Alma branca e outros escritos*. São Paulo: Faria e Silva, 2020. p.113-116.

ANDERSON, Benedict Richard. *Comunidades imaginárias: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paula Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ATHAYDE, Tristão de. Antípodas I. In: PENNA, Cornélio. *Alma branca e outros escritos*. São Paulo: Faria e Silva, 2020. p.163-167.

ASSIS, Machado de. *O alienista*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

BATALHA, Antônio; SANTOS, Josalba Fabiana dos. As doenças e os corpos dos escravizados doentes falam em A menina Morta, romance de Cornélio Penna. *Revell: Revista de Estudos Literários da UEMS*, v. 2, n. 25, p. 49-64, 2020.

BATALHA, Antônio; SANTOS, Josalba Fabiana dos. Os sertões de Cornélio Penna. In: SILVA, Barbosa da Tiago; FÔNSECA, Joseane; DANTAS, Tatianne. *Leituras Contra-Hegemônicas e Decolonialidades*. Aracaju: EDIFS, 2022. No prelo.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo : Brasiliense, 2012. p. 241-252.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*. 2. ed. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 413-417.

BROOKE-ROSE, Christine. História palimpsesta. In: ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. MF e Mônica Sthael. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018. p. 147-162.

BUENO, Luiz. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

BUENO, Teresinha Aparecida Perón. *Um romance entre fronteiras: uma leitura do primeiro romance de Cornélio Penna*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

BUTLER, Judith. *Precarious life: the powers of mourning and violence*. London; New York: Verso, 2020.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARDOSO, Lúcio. A menina morta. In: PENNA, Cornélio. *Alma branca e outros escritos*. São Paulo: Faria e Silva, 2020. p. 213-214.

CARPEAUX, Otto Maria. Autenticidade do romance brasileiro. In: CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaios reunidos: 1942-1978*. Rio de Janeiro: Univercidade; Topbooks, 1999. v. 1, p. 881-884.

CONDÉ, João. Sobre seu romance Fronteira. In: PENNA, Cornélio. *Alma branca e outros escritos*. São Paulo: Faria e Silva, p. 74-75.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República*. 9. ed. São Paulo: UNESP, 2010.

COSTA LIMA, Luiz. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

COSTA LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COUTINHO, Afrânio. Literatura primeiro. In: PENNA, Cornélio. *Alma branca e outros escritos*. São Paulo: Faria e Silva. p. 136-137.

CHAUI, Marilena. *Sobre a violência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

ENGEL, Magali Gouveia. *Os delírios da razão: médicos, loucos e hospícios (Rio de Janeiro, 1830-1930)*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2001.

FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. In: DEL PRIORE, Mary. *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 141-188.

FOUCAULT, Michel. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na Idade Clássica*. Trad. José Teixeira Coelho. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FRAYZE-PERREIRA, João. *O que é a loucura*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. v. 14. p. 328-376.

FREYRE, Gilberto. *Vida social no Brasil nos meados do século XIX*. Trad. Waldemar Valente. 4. ed. São Paulo: Global, 2009.

FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. São Paulo: Annablume, 2011.

GARCIA, Othon Moacyr. *Comunicação em prosa moderna*. 17. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

HEGENBERG, Leonidas. *Doença: um estudo filosófico*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

IRAJÁ, Hernani de. Um ilustrador. In: PENNA, Cornélio. *Caderno de desenhos e pinturas*. São Paulo: Farias e Silva, 2020. p. 12-14.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.

LAFETÁ, João Luiz Machado. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LEJEUNE, Philippe. Parte IV: Diários e Blogs. In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 257-368.

LESSER, Jeffrey. *A invenção da brasilidade: identidade nacional, etnicidade e políticas de imigração*. Trad. Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: Unesp, 2015

LOBO, Lilia Perreira. *Os infames da história: pobres, escravos e deficientes no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1955.

MARIA, Luzia de. *Sortilégios do avesso: razão e loucura na literatura brasileira*. São Paulo: Escrituras, 2005.

MADEIRA, Carlos Eduardo Louzada. *Uma estética de inextrincáveis meandros: sombras e lacunas na ficção de Cornélio Penna*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Artium, 2001.

PENNA, Cornélio. Declaração de insolvência. In: PENNA, Cornélio. *Caderno de desenhos e de pinturas*. São Paulo: Faria e Silva, 2020. p. 5-6.

PESSOTTI, Isaias. *Os nomes da loucura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

PRADO JR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

QUÉTEL, Claude. *Histoire de la folie: de l'Antiquité à nos jours*. 2. ed. Paris: Tallandier, 2012.

- ROTTERDAM, Erasmo de. *O elogio da loucura*. Trad. Elaine C. Sartorelli. São Paulo: Hedra, 2013.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos. A paródia como fantasma. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 14, p. 227-245. 2009.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos. O castelo (quase) vazio: algo de gótico em Fronteira, de Cornélio Penna. *Ilha do Desterro*, n. 62, p. 319-340, 2012.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos Santos. Quando os noivos são assassinados. In: SANTOS, Josalba Fabiana; GOMES, Carlos Magno; CARDOSO, Ana Leal (orgs.). *Registros literários: memórias e crimes*. Curitiba: Appris, 2014. p. 83-101.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos. Na ponta do alfinete: um estudo sobre Fronteira de Cornélio Penna. *Interdisciplinar*. v. 32, p. 151-166, 2019.
- SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. *Em busca da alma de Itabira: uma leitura de Cornélio Penna*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- SCHLAFMAN, Léo. O outro lado da Fronteira. In: PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Artium, 2001. p. 11-18.
- SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2012.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SONTAG, Susan. *Doença como metáfora; Aids e suas metáforas*. Trad. Rubens Figueiredo, Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SOUSA, Otávio Tarquínio de. Romances de 1935. In: PENNA, Cornélio. *Alma branca e outros escritos*. São Paulo: Faria e Silva, 2020. p. 159-162.

APÊNDICE
(ENTREVISTA COM RAFAEL CONDE)

Embora não seja o objetivo desta pesquisa construir uma ponte entre o primeiro romance de Cornélio Penna e a produção cinematográfica homônima de Rafael Conde, numa conversa/entrevista o diretor nos deu uma chance de confrontar nossa interpretação desses mundos entre fronteiras, o do cinema e o da literatura. Fica, aqui, portanto, a título de adendo pois tanto toca na temática alienação quanto em outras.

Rafael Conde é professor da Universidade Federal de Minas Gerais e produtor da sétima arte. Entre seus trabalhos é possível destacar *Françoise* (2001), um curta, e *Fronteira* (2008), um longa premiado pela Academia Brasileira de Cinema. Nesta conversa/entrevista, concedida em meados de junho do ano passado, on-line devido à pandemia de covid-19, o professor-diretor respondeu a perguntas relativas ao que diferencia, além do já latente aspecto semiótico inerente à estrutura de cada tipo de arte (Cinema e Literatura), o seu *Fronteira* do de Penna. No diálogo são postas, lado a lado, as duas produções e os liames que as ligam e as afastam e, além disso, a questão do misticismo e a das relações entre política e arte encontram-se explicitadas à luz do pensamento do cineasta.

Cornélio Penna esteve ligado ao grupo dos escritores católicos nos anos 1930, como ficou bem claro na dissertação, época em que os debates entre esquerda e direita, progressistas e conversadores, era latente no cenário literário; já o diretor segue numa vertente política diferente da do literato. Daí surgem algumas das perguntas abaixo, alimentando um pouco de nossa curiosidade: então o que os une? Qual o interesse de alguém progressista num trabalho de um reacionário desconhecido de grande parte do público?

- I. Em diversas entrevistas anteriores, você informa que seu primeiro contato com Cornélio Penna se deu a partir de *A menina morta* (1954), livro no qual você diz ter visto uma potência cinematográfica latente. A partir daí, foi para *Fronteira*. Bem, Conde, eu gostaria de saber se hoje, mais de dez anos depois, se a sua opinião mudou, se sim, em que ponto?

Rafael Conde: Não, eu acredito que não. Continuo achando Cornélio Penna extremamente cinematográfico, porque, veja, parte das cenas (os capítulos) de seus

romances se parecem com o espaço de encenação de uma peça de teatro. Do teatro para o cinema, bastaria o encontro com a câmera, e a montagem. Vou tentar lhe dar um exemplo: as salas onde circulam as personagens são semelhantes aos palcos de uma grande peça, onde se entra e sai de cena para os quartos/camarins (espaço que o espectador não vê da peça, mas é um complemento da vida real do personagem/pessoa do ator). Isso acontece constantemente e se vê que os pequenos detalhes são bastante significativos. Este poder do escritor me encanta, sabe? É a capacidade de pôr à tona e de materializar, por meio dos livros de Penna, uma frase de que eu gosto bastante: “o que a gente mostra é o que a gente esconde”. Este dizer não-dizendo é extremamente cinematográfico e está ligado ao sentimento de mineiridade que ronda o universo da narrativa. Nós, mineiros, temos a mania, não sei qual a sua origem, de dizer as coisas de maneira velada: uma fala esconde outra fala, ou seja, nada é dito em sua completude. Há sempre algo que está sobre o visível, são camadas e camadas de palavras/significações que se revestem umas às outras e se acumulam... Tudo isso está ligado ao nosso modo de ser, e tudo isso está presente na obra de Cornélio Penna. Eu vejo assim.

Não sei se você sabe, mas eu gosto bastante de ler. Tenho uma relação bastante profícua entre as minhas diversas produções e a literatura pois elas nasceram desse diálogo, que eu acho que traz, especialmente em relação ao cinema, um grande poder de expansão e de construção das imagens da diegese. Por que estou falando isso? Penso que *A menina morta* seja um dos melhores filmes nunca feitos no Brasil. As cenas do livro, os detalhes, a relação das personagens, a escravaria, a decadência do local em que as personagens vivem, fico pensando como tudo isso teria sido posto no cinema por Glauber Rocha, que ainda em vida relatou a sua intenção de filmá-lo. Ele teria de fazer uma mega produção, só poderia ser gigantesca para abarcar os detalhes e a riqueza de significações, no entanto, seria um filme lacunar, haveria sempre alguma coisa não-dita e extremamente elaborada, aí estaria contida a magia do filme. Ela que também é a do livro. Acredito que eu tenha respondido à sua pergunta, Antônio: é por isso tudo que eu continuo achando Cornélio Penna extremamente cinematográfico.

- II. Na sua entrevista com Luiz Merten, você diz que *Fronteira* nasceu a partir de uma contaminação com *A menina morta*, como ela se deu? E poderia defini-la?

Rafael Conde: Nossa, eu mal me recordava desse termo, pensei-o há bastante tempo, num outro momento, mas, refletindo um pouco, acredito que possa defini-lo e precisá-lo para você. Quando falei em contaminação – especificamente nos romances de Cornélio Penna e em como o meu *Fronteira* foi afetado pel’*A menina morta*–, eu imaginava a contaminação da vontade-de-cinema que está presente na obra dele. Ela pede para ser filmada por aquele que lê, já que tem uma potência cinematográfica – potência em evocar imagens, que surge do dizer não-dizendo, o que no cinema se expressa também pelo que se encena no extracampo da cena, tanto quanto no seu enquadramento, ou seja, do que se mostra para nós, não-mostrando. Em *Fronteira*, eu busquei captar tudo isso, uma vez que o filme, como a gente vinha conversando, tem as suas lacunas que não buscam ser totalmente preenchidas. Elas estão lá para que o leitor/a/expectador/a, ele/ela sim, as preencha: é o tal do mistério do livro e, conseqüentemente, também do filme, e isso me encanta.

- III. Tradicionalmente, a crítica literária (especialmente, a primeira recepção) compreende a obra corneliana como ligada ao universo católico e reacionário, devido à visão de política do escritor. Isto afetou a sua leitura? Já que, você, Conde, pelo menos eu o percebo assim (corrija-me, acaso eu esteja errado), é um artista de esquerda, certo? Como foi produzir um filme de um autor com visões políticas diferentes da sua? Isso afetou sua obra? Se sim, como e em que ponto?

Rafael Conde: Não. Sim, graças a Deus. Na verdade, eu nunca parei para pensar sobre esquerda ou direita em Cornélio Penna. Na verdade, veja, diversos são os artistas que, apesar de sua visão política talvez mais de direita, que a meu ver é um grande projeto de desumanização, eles conseguem produzir obras transgressoras e que nos movem e emocionam. Um exemplo para você: alguém me mostrou, num tom de decepção, uma foto de uma poeta mineira em alguma manifestação em favor do golpe sofrido pela Dilma Rousseff. No entanto, é possível dizer que a obra dela está carregada dessa visão? Não. Pelo contrário, está cheia de questionamentos em diversas esferas da vida – metafísica, existencial etc. – que envolvem o leitor. A visão política de um artista me incomodaria, acaso esse artista, e aqui também coloco no bojo Cornélio Penna, fosse um panfletário, que fizesse a propaganda do governo em sua obra. Aí, eu fico incomodado, porque a obra se torna o vínculo para ideias opressoras, que inclusive poderiam vir de qualquer governo.

Bem, é por isso que eu vejo a obra de Cornélio a partir de um olhar de transgressão: ele escreve a partir uma inquietação, que também nos inquieta, que é a questão da decadência a qual estava sujeita toda a sociedade mineira no período de *Fronteira*, e não para fazer panfleto político ou religioso.

Como você pode ver, filmar a história de *Fronteira* não me foi problemático, já que eu tinha em mente a transgressão que o romance produz: os ambientes em degradação, as histórias esquecidas no não-dito, uma cultura e homem forjados pelo agora do extrativismo, sem um pensamento do amanhã. A vontade de potência é, por si só, um elemento que implica esta transgressão, é algo que quer se relevar alguma faceta do mundo àquele/a que vê, é isso que eu tentei levar para minha produção, e espero ter conseguido.

- IV. Apesar de ser um total leigo em matéria de cinema, eu sinto que o seu *Fronteira* é muito místico, algo que eu não sinto tanto em Cornélio, já que ainda no índice temos a palavra “religiosidade”, o que significa este misticismo para você? Vejo este um dos pontos, além da transposição semiótica característica de cada arte, que difere o seu *Fronteira* do de Penna, a minha análise parece adequada?

Rafael Conde: Eu não queria falar, mas você está me lembrando da obra do Andrei Tarkovski. A metafísica presente na obra dele, todo este grande diálogo com Deus e a questão da transcendência, e da inexistência de Deus. Bem, o que é o cinema bem *grosso modo*? É o lugar da transcendência, um dos grandes veículos para se alcançar a transcendência. *Fronteira*, o meu, é bastante carregado de misticismo, como você mesmo frisou, porque as personagens buscam essa transcendência, apesar da loucura que as assola, o que é meio contraditório, sabe? Porque, perceba, embora se vá em busca da metafísica, do contato com um ser superior etc., a hipocrisia reina na cidade em que as personagens circulam. É a hipocrisia da formação católica mineira: reza-se de um lado e se peca do outro, é o perdão pelo já feito e pelo que irei fazer. A transcendência fica sempre no meio do caminho, para usar uma expressão tipicamente mineira. Isso é, mais ou menos, o que todos nós, mineiros, carregamos, é a civilização voltando para a barbárie ou a barbárie fantasiada de civilização. Ah, ainda pensando no místico, veja o silêncio, esta coisa meio mística, é a grande tônica do filme e, além disso, a música – o réquiem

de traz-para-frente – é tocada nos momentos em que o silêncio ganha muita força. Isso dá ao filme um certo matiz barroco, o que, talvez, tenha ligações com a visão mística do meu *Fronteira*, a que você disse que ser própria dele. Isso é uma ótima chave para a compressão do filme, achei-a bastante adequada.

- V. A questão das fronteiras entre a loucura, que é o pilar do romance, e o mundo “real” é latente no *Fronteira*, de Cornélio, no entanto, eu não consigo perceber de maneira tão intensa essa fronteira (a da loucura) no seu filme, ela foi intencionalmente amenizada? Qual a importância da loucura para você na compreensão do *Fronteira*, de Cornélio Penna, e o do seu?

Rafael Conde: Na verdade, não. Ela encontra-se lá no filme de maneira latente: perceba todas as personagens do filme e, aos meus olhos também as do romance, parecem ser loucas, a loucura respira durante toda a narrativa. O narrador, que no filme se tornou apenas mais um personagem, e Maria Santa são pessoas esquizofrênicas, já que, veja, o comportamento passivo dele só poderia ser justificado a partir de um processo de enlouquecimento. Ele não realiza ações, o mundo encontra-se numa esfera micro frente ao redor de tudo o que se passa. Ah, sobre a questão da loucura nos romances de CP e no meu filme, eu penso que a loucura, a morte e o pecado são as chaves da compreensão da diegese. Olhe, você se recorda do final do filme? Lá as personagens dão a impressão de que já estão mortas e de que a história é contada como um grande fantasma, são imagens espectrais que só reforçam o clima de mistério e do não-dito. Os mortos de seus lugares, o mundo parado, será que isso tudo foi um grande delírio? Tudo isso é a imagem de um mundo tomado pela loucura, pela indecisão, ou melhor, pela cisão entre realidade interior e exterior. *Fronteira*, tanto o filme como o romance, é puro signo da loucura.

- VI. A maioria dos críticos e das entrevistas focaram no seu filme a relação entre, *grosso modo*, o pecado e a alma. Particularmente, eu percebo uma relação entre descolamentos: a de uma mulher, Maria Santa, que “como uma onça” (para usar a expressão dela no livro e no seu filme), é “castrada” pelo ambiente e a opressão patriarcal do local. Apesar do matiz religioso, o que é o “estar-fora-de-lugar” na sua concepção do filme?

Rafael Conde: Sim, sim. A própria configuração da pessoa confinada, Maria Santa, que nunca saiu da casa e, parece, que desde o seu nascimento encontra-se ali. Ela não tem passado, não tem uma relação objetiva com o mundo, as paredes da sua casa configuram a vastidão de sua vida. Não há um além, tudo é ali naquela casa, naquele mundo à mineira. Isso não é o que a gente espera de uma pessoa normal, que tem uma relação com o mundo e com as pessoas, o que só reforça o clima de mistério e de loucura que ronda a narrativa, é aquilo que eu lhe disse estar ligado à mineiridade: o não-dito das palavras e das ações. O micro tem uma esfera imensa, já que ele se torna o local como universal, é Itabira como palco de um universo muito maior, mais amplo, no entanto, carregado de tons mineiros: o silêncio que gera, às vezes, um mal-estar, haja vista que não sabemos o que se passa na mente do outro, a especulação mental só se expande e expande. Eis o que seria, aos meus olhos, este estar-fora-de-lugar que você percebeu no meu *Fronteira*. É o Brasil de séculos passados que estava fora de lugar e... Como, infelizmente, ainda podemos ver...as coisas ainda não foram postas no lugar. O mundo lá fora, meu caro, é a prova disso. As coisas precisam ficar no lugar, esta é a vontade-de-cinema...e é o que eu penso que deve ser o hoje.