

# REALISMO E INTROSPECÇÃO NO ROMANCE DE CORNÉLIO PENNA

SIMONE ROSSINETTI RUFINONI

Universidade de São Paulo

## Resumo

Este artigo discute a relação entre a concepção de realismo e de introspecção no moderno romance brasileiro a partir dos anos 1930, especificamente na obra de Cornélio Penna, por meio da análise de duas cenas de dois de seus romances: *Fronteira* (1935) e *A menina morta* (1954).

## Abstract

The article discusses the relationships between the conception of realism and introspection in the modern Brazilian novel from the 30s, specifically of the Cornélio Penna's work, through the analysis of two scenes from two of his novels: *Fronteira* (1935) and *A menina morta* (1954).

## Palavras-chave

Moderno  
romance  
brasileiro;  
realismo;  
introspecção;  
Cornélio  
Penna.

## Keywords

Modern  
Brazilian novel;  
realism;  
introspection;  
Cornélio  
Penna.

“Não o conceito de estreiteza, mas o de amplitude combina com o realismo.”

(Bertold Brecht)

O debate em torno das formas romanescas a partir de 1930 no Brasil deixa entrever a oposição entre engajamento e experimentação por trás da qual se encontra a urgência em aceder a uma fidelidade ao dado localista. Diante da recepção crítica obtida pelos expoentes do romance do período, impõe-se a reflexão sobre a forma literária que não pode ser subestimada nem substituída pelo lúcido ângulo de apreensão da realidade adquirido pela intelectualidade brasileira do período: de que modo o moderno romance brasileiro, a fim de buscar a especificidade nacional, cede à tendência antimodernista? Quais as consequências de um *realismo* cujo caráter documental incide sobre a fatura? Pode a opção pela forma antimimética ser, ainda assim, *realista*?

Atualizando os termos de uma literatura que nasceu empenhada, a consciência aguda das condições do subdesenvolvimento faz-se representar pelo romance do Nordeste cujo veio predominantemente naturalista buscou comunicar os conflitos mediados pela representação do vencido – o sertanejo, o operário, a mulher, o pobre-diabo. Escolhido o ângulo prioritário do enfoque, a elaboração estética esteve a serviço sobretudo da comunicação que por vezes levou o romance à proximidade do documento. O retrato do desvalido obteve primordialmente representação realista, de certo modo fiel à lição de Georg Lukács segundo a qual cabe ao romance testemunhar a trajetória do sujeito cujo destino expressa o de uma classe.<sup>1</sup> De algum modo, a eleição da mimese do real como esfera privilegiada para plasmar as forças

<sup>1</sup> O estilo realista é assunto do ensaio de G. Lukács, *Narrar ou descrever*, in: *Ensaio sobre literatura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968. Ver também G. Lukács, “O romance como epopeia burguesa”, in *Ensaio Ad Hominem*, São Paulo, Estudos e Edições Ad Hominem, 1999, n. 1, t. II – música e literatura. A pertinência desses ensaios para essa discussão está na defesa da retomada das formas realistas por oposição ao descritivismo naturalista e ao subjetivismo. Embora distante desse nível de discussão estética, a crítica brasileira ajuizou o romance segundo critérios que, ao privilegiar o assunto em detrimento da estrutura, a aproxima da reabilitação do realismo.

da vida social legitima a reflexão que mobiliza os pressupostos da estética do crítico húngaro e, por extensão, a daqueles que, na mesma tradição, lhe fizeram frente.

Próximos dos experimentos do romance moderno europeu, centrado na descentralização do sujeito, na desrealização e na conformação de uma estrutura que captasse o quadro da crise do homem contemporâneo, os representantes brasileiros do chamado romance de introversão estiveram à margem da aceitação crítica de sua época cujas exigências baseavam-se num conceito estrito de realismo e de engajamento. Sob tais critérios foram ajuizadas as literaturas de Cornélio Penna ou de Lúcio Cardoso, sem que o imperativo estético ou um novo conceito de realismo pudesse pôr em xeque a legitimidade de suas escolhas. É de notar, contudo, de acordo com a revisão promovida pela historiografia recente do período, que a extrema valorização do romance do Nordeste declina após 1933, configurando um auge um tanto breve cuja contraparte será a longevidade do moderno romance psicológico.<sup>2</sup>

O debate brasileiro entre neorrealismo e intimismo repõe, a seu modo, a que-rela entre arte engajada e experimentalismo estético, de onde emergem questionamentos sobre a relação entre forma e matéria social. As perguntas recaem sobre a capacidade das formas do passado atenderem às necessidades da arte no mundo moderno ou se caberia à arte pós-vanguardista um retrocesso ao realismo oitocentista – tais questões glosam o velho impasse a propósito da possibilidade da arte engajada desvincular-se do caráter didático.<sup>3</sup>

Reposta em outros termos, adequada às exigências do contexto social diverso, trata-se da discussão sobre a legitimidade do viés subjetivista face à denúncia social, o que leva a pensar no conceito de realismo em jogo. Realismo como uma forma historicamente configurada ou como a variedade de modos de que a arte dispõe para melhor aproximar-se do sentido do real? A esse propósito cabe a ressalva de Bertold Brecht de que “se nós percebermos de quantas maneiras variadas a realidade pode ser descrita, então perceberemos que realismo não é uma questão formal”.<sup>4</sup> Trata-se, antes, da defesa de certo efeito do real que subjaz às obras que se afastam desse estilo de época. Esse é atacado por Brecht no contexto da polêmica travada com Georg Lukács; para o primeiro, trata-se de uma forma ultrapassada a ser substituída por um “novo realismo”, um “autêntico realismo” adequado aos novos tempos.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Luís Bueno, *Uma história do romance de 30*, São Paulo, Edusp; Campinas, Editora da Unicamp, 2006, p. 15.

<sup>3</sup> Walter Benjamin também aponta a presença desse impasse na intelectualidade francesa das primeiras décadas do século XX (ver “Sobre a atual posição social do escritor francês”, in *Walter Benjamin. Sociologia: grandes cientistas sociais*, n. 50, São Paulo, Ática, 1985).

<sup>4</sup> Bertold Brecht. “Amplitude e variedade do modo de escrever realista”, *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, n. 34, p. 275. E ainda: “não o conceito de estreiteza, mas o de amplitude combina com o realismo. A própria realidade é ampla, multifacetada, contraditória; a história cria e recria modelos”, (*Idem, ibidem*, p. 274).

<sup>5</sup> Para Brecht, “as formas do romance de formação de Rousseau ou as técnicas através das quais os Stendhal e os Balzac descrevem a carreira de um jovem burguês, estão já infinitamente ultrapassadas, mesmo para descrição dos processos nos quais se insere o homem do capitalismo tardio”

A polarização entre tendências do romance brasileiro – cujas raízes entroncam-se na consciência de subdesenvolvimento atrelada ao debate político em curso – exige pensar sobre o impasse da adoção das formas da tradição na modernidade. Desse modo, o debate sobre estética marxista empreendido na Europa durante os anos de 1935 e 1940 pode auxiliar a reflexão acerca da ideologia das formas que, no contexto brasileiro do período, esteve relegada à dicotomia entre engajamento e intimismo, grosseiramente associados às tendências políticas de esquerda e de direita.

A polêmica europeia do entreguerras procura compreender a função social da arte e do artista expressas pela técnica adotada para a representação literária. Em pauta, a questão da “herança cultural”: qual o papel e o lugar da tradição na elaboração estética contemporânea. Defendido por Lukács, o estilo realista tradicional é questionado por Brecht para quem “a antiga técnica, que se nos apresenta como coisa de manual, já esteve em condições de cumprir certas funções sociais, mas deixou de o estar para funções novas”.<sup>6</sup> A complexidade e os meandros dessa discussão em torno da ideologia da estética oferece instrumentos teóricos para se pensar o caso brasileiro sem cair nas velhas dicotomias mobilizadas pela crítica do período.

É de supor se não estaria em uma espécie de estética da *identificação* – que se aproximaria, em certa medida, da apregoada por Lukács – o impacto da verossimilhança por vezes desproblematizada do desvalido levada a termo por representantes do romance social brasileiro; ao passo que a uma espécie de *desidentificação* corresponderia a imagem da subjetividade problemática e da realidade descontínua caras à prosa de introversão.<sup>7</sup> Assim como as formas correspondem a modos diversos de apreensão da práxis, a recepção que se almeja também participa de uma singular intenção do efeito estético.

Não se deve esquecer, ainda, de que, a despeito das preferências da crítica brasileira do período, muitas das melhores obras não se enquadraram nos pressupostos das duas vertentes vistas como excludentes e restaram como objetos fora do lugar, o que aponta para a não adesão a modelos consagrados, eventualmente

(João Barrento (org.), *Realismo, materialismo, utopia* (uma polêmica 1935-1940), Lisboa, Moraes, 1978, p. 123). O problema da forma moderna para Lukács situa-se na apreensão tão só da superfície do real, fragmentariedade que é sintoma de uma aparência e não da essência das relações sociais, incapaz de atingir a “realidade tal como ela é de fato constituída...”; tais obras, reduzidas à imediatividade, não captam “os fatos de mediação que ligam essas vivências à realidade objetiva da sociedade”. “Trata-se do Realismo!” (*op. cit.*, p. 40 e 44). No contexto dessa polêmica sobre a teoria cultural e estética marxista, situa-se o papel da “herança cultural” burguesa, discussão que permite indagar sobre o lugar do realismo e sua legitimidade na arte moderna.

<sup>6</sup> Brecht, “Notas sobre a escrita realista”, João Barrento, *Realismo, materialismo, utopia, op. cit.*, p. 121.

<sup>7</sup> João Barrento comenta o confronto entre duas concepções da literatura em sua relação com a sociedade: a primeira (representada por Lukács) de fundo mimético que busca a empatia e a segunda de caráter aberto (representada por Brecht e Ernst Bloch) que expõe as contradições sem solucioná-las. “De Weimar a Moscovo: a teoria marxista do realismo e da literatura entre as duas guerras” (*op. cit.*, p. 26-8). É possível inferir que a apreensão da crise do sujeito da prosa de introversão participa dessa descontinuidade problemática que gera a desidentificação e o choque.

mais apreciados pela crítica que pelos criadores.<sup>8</sup> Com efeito, não é possível restringir a uma ou outra tendência as melhores obras que usufruíram o legado de 30 – vida interior e experiência social coexistem em *Vidas secas* ou em *Fogo morto*.

Seguindo a pista de Brecht, percebe-se que a adesão ao realismo propagada por Lukács não foi opinião indubitável dentro dessa tradição crítica cujas posturas afastam-se da valorização do modelo do realismo oitocentista e parecem perguntar pela historicidade imanente às formas; seguindo essa preocupação, a retomada do realismo na moderna literatura brasileira estaria, sob outro aspecto, condenada. Trata-se de uma questão de *técnica literária*, preocupação teórica enfrentada por Peter Bürger em ensaio que discute a posição de Theodor Adorno a respeito da legitimidade das formas do passado na arte contemporânea.<sup>9</sup> Para Adorno, se as formas são historicamente condicionadas, a retomada de um estilo do passado implica uma recaída reacionária, incapaz de representar as forças de seu tempo. Bürger intenta opor-se a essa tese reabilitando o retorno à tradição como opção estética que não necessariamente se reduz à recaída conservadora e pode coincidir com retrocessos hauridos de esferas da vida social.

A legitimidade ou impropriedade da adoção das formas do passado é discutida por Bürger a partir da postura de Adorno para quem “o neoclassicismo é denunciado ao mesmo tempo como politicamente reacionário”, já que cada “material artístico reflete o estado do desenvolvimento social total”.<sup>10</sup> Nessa trilha, cada época disporia de um único material esteticamente adequado à configuração formal da especificidade histórica das forças produtivas. Seguindo esse ponto de vista, a estrutura adotada pelo romance social brasileiro constituiria uma regressão incompatível com o olhar que se quer engajado.

No contexto local, essa discussão muda de sinal: coube à retomada do realismo no romance do Nordeste boa parte da acolhida que lhe deu a crítica, ao passo que a busca de uma forma diferenciada levada a termo pela prosa de introversão foi praticamente tida como um despropósito. A discussão sobre o caráter ideológico das formas parece mudar de sinal na periferia, o debate a respeito dos conteúdos inerentes às formas é substituído pela questão mais chã do caráter didático do engajamento por oposição a um suposto anacronismo da prosa de análise.

Diante da discussão sobre o lugar e sentido da estética antimoderna, a posição do neorealismo brasileiro entronca-se numa questão de forma central para a arte moderna. Em pauta o lugar do material artístico do passado na contemporaneidade, dada a possível assimilação daquele com certo caráter reacionário. As diferenças dessa polêmica no cenário brasileiro passam pela inobservância da estrutura artística como mediadora de conflitos, de modo que a literatura pode confundir-se com o documento e meramente espelhar o real. A recepção crítica do romance moderno nos anos 1930 desdiz da primazia da problemática formal; essa é substi-

<sup>8</sup> A observação é de Alfredo Bosi citado por Luís Bueno, *Uma história do romance de 30*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>9</sup> A esse propósito, ver Peter Bürger, “O declínio da era moderna”, *Revista Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 20, 1988.

<sup>10</sup> Bürger, “O declínio da era moderna”, *op. cit.*, p. 83-4.

tuida pela urgência de um conteúdo mais afeito às necessidades da busca do caráter nacional, entendido nesse momento enquanto denúncia das mazelas sociais.<sup>11</sup>

Dado que o ajuizamento das obras seguia o padrão da denúncia socialmente eficaz e não se pautava pela discussão mais conseqüente do sentido político das formas, a desatenção com os aspectos formais possivelmente regressivos – como é o caso da adoção da forma realista – não se apresentava como possível força conservadora. A esse propósito é possível comparar a rejeição a romances de autores católicos e a despreocupação com a retomada das formas do passado nesses mesmos autores – o que, em certa medida, ocorre em *A menina morta*.

Nesse contexto – de discussão quanto à politização das formas *versus* a prevalência, no cenário local, do retrato do real –, o conceito de realismo tingem-se de nuances: ora aponta para um aspecto formal específico, enraizado na experiência culta do romance oitocentista, ora refere-se ao conteúdo socialmente engajado dos romances do período. Ao realismo visto como *estilo de época* ou como *retrato do real* pode-se opor, ainda, um outro critério, esse tomado à formulação de Brecht: realismo como *verdade social*.<sup>12</sup>

Problematizado, o conceito de realismo descola-se da verossimilhança e do caráter didático e pode encampar modos alternativos de representação em busca do conteúdo de verdade imanente à práxis de uma época. Ao afastar-se da caracterização meramente formal, pode ser entrevisto na especificidade com que determinado autor refaz esteticamente a dinâmica histórica. Nesse percurso, a imagem do real pode ser desentranhada da obra de um representante da tendência introspectiva como Cornélio Penna. Ao mesmo tempo, e em outra direção, cabe pensar como esse mesmo autor traz para a confecção de seu último e melhor romance a preocupação com o pormenor, retornando à forma realista e tingindo-a de tonalidades antimiméticas.

A fim de investigar a presença e a problematização do conceito de realismo na obra de Cornélio Penna, serão analisadas duas cenas de duas obras: uma de *Fronteira*, seu primeiro romance (1935) e outra de *A menina morta*, sua última obra (1954).

Diante da presença do sagrado aliada ao esfumaçamento dos sujeitos e do enredo de *Fronteira*, é possível condenar o distanciamento do real ou aderir ao ponto de vista interno à obra, entendendo ver na religiosidade a chave para a interpretação. Contudo, perseguindo o pressuposto de um realismo como imagem possível de certo ângulo de consciência estética sobre o real, as páginas desse romance em forma de diário dão a ver a estranheza que advém do mundo. Conforme contribuição da crítica recente, *Fronteira* apreende inclusive, e a seu modo, certo *telurismo*

<sup>11</sup> Luís Bueno menciona que a primazia do problema sobre o personagem – retomando os termos do ensaio de Antonio Candido “A revolução de 30 e a cultura” – aliada à indefinição do contexto ideológico brasileiro em meados da década, levou a crítica a equívocos como considerar de esquerda obras cuja visão de mundo era reacionária e como conservadoras obras cujas posturas afinavam-se com a esquerda.

<sup>12</sup> Refiro-me ao sentido de realismo presente em “Amplitude e variedade do modo de escrever realista”, *op. cit.* Como pano de fundo está a já mencionada polêmica travada com Lukács (João Barrento, *Realismo, materialismo, utopia, op. cit.*).

relativo à presença da natureza de Minas Gerais, paisagem cuja morbidez se coaduna com a dos sujeitos que ali vivem onde “as montanhas fecham a cidade, que fecha a casa, que fecha os homens”.<sup>13</sup> Nesse romance de análise, os retalhos de paisagem oferecem um retrato que, aliado à interioridade em conflito, permite ver um mundo concreto, malgrado o teor de intensa subjetivação.

O capítulo 38 (reproduzido na íntegra) está apto a fornecer a interpretação de um peculiar realismo:

## 38

Desde a chegada da viajante, a palidez soturna de Maria acentuou-se, e ela passeava de um lado para outro, silenciosamente, nas salas e corredores, como um fantasma de tédio, realçado pela legenda crescente de sua sobre-humana abstinência.

Foi por isso que Tia Emiliana me recebeu como se fosse a própria Providência Divina que surgisse, com suas luzes, naquela sala escura e sinistra, com seu misterioso alçapão de pesadas argolas de ferro, muito empoeiradas e enferrujadas, a demonstrar os anos que levavam imóveis, intatas, e mal tapavam o riacho murmurante que passava por debaixo das arcadas da velha casa, e cujas águas, com seu murmúrio incessante, me enervavam e irritavam. Uma escada erguia-se abruptamente, e penetrava de modo brutal na muralha muito larga, subindo para o sótão, tendo um grande Arcanjo São Miguel, grosseiramente esculpido e pintado, que servia de suporte ao teto, e de pilastra para o áspero corrimão.

A um canto, a mucama negra, sentada na terra, entre amigas também negras e de lança à cabeça, parecia celebrar uma cerimônia tranquila de sua religião primitiva e confusa.

– Vai-me fazer uma esmola! – disse-me Tia Emiliana, que levantou os braços para o céu, com ostentação. – Há muitos e muitos dias que Maria Santa não aceita, não se serve, não come coisa alguma! Diga-me, não é para se ficar doida com uma coisa assim? Ela vai adoecer, não é verdade? Ninguém poderia ficar tanto tempo sem tomar nada

“Eu bem sei – acrescentou baixando a voz respeitosamente – que ela é uma verdadeira santa, mas não quero que fique doente e nos falte com a sua presença!”.

Maria sentou-se à mesa, depois de insistentes pedidos, de súplicas dramáticas de Tia Emiliana e tornou-se de súbito ausente, o olhar imóvel e distante, a boca amarga, pendida nos cantos, as mãos lívidas, perdidas no colo, toda em uma plena e dura serenidade.

Ela parecia já marcada pela dissolução, e havia qualquer coisa de eterno na sua patética desolação, no sonho surdo e monótono que a cingia, e senti como não se pode perceber o fluxo misterioso das lamas nas quais nunca penetraremos.

Foi assim que a vi, tendo diante de si um enorme cesto de frutas de chácara, e estava tão alheada que não notou que eu chegara, não percebeu a minha entrada, saudada pelas exclamações de Tia Emiliana, e não pareceu ouvir o que dizíamos.

As negras murmuravam entre elas, e olhavam de soslaio para nós. Na penumbra de seu canto, eu via os seus olhos muito brancos, que se destacavam fortemente nos rostos negros e luzidios.

Dei alguns passos, e ia falar, quando a porta se abriu, e a luz do sol, vivíssima, cortou a sala com uma faixa deslumbrante, fez as negras encolherem-se em seu canto, com gestos de morcegos irritados, e alguém, ao entrar, parou exclamando:

– Está alguém aqui? Que diabo, por que não abrem as janelas? Isto parece a casa do remorso!

E ouviu-se a mesma risada sonora de dias atrás, em três notas muito claras, e a viajante atravessou a sala, e subiu a escada precipitadamente para os quartos do sótão.

<sup>13</sup> Bueno, *Uma história do romance de 30*, op. cit., p. 528.

Maria Santa levantou-se, e depois de fazer um grande sinal-da-cruz, pôs-se a rezar com voz abafada.

Tia Emiliana, imediatamente, ajoelhou-se, e disse voltando-se para as pretas:

– Ajoelhem-se! Foi Nossa Senhora que passou – e, como para me dar uma explicação, que não pedira, nem sequer pensara em pedir-lhe, acrescentou com solenidade, voltando-se para mim:

– A Santíssima Virgem não podia permitir que essa casa fosse manchada por esse demônio, e veio Ela Própria purificar-nos com a sua Presença. E Maria teve a felicidade de recebê-La.

Maria Santa passou por mim e saiu, silenciosamente, sem me olhar, de cabeça baixa.

Fiquei com as mãos apoiadas ao rebordo da mesa, por muito tempo, sem ver nem ouvir a mucama e suas amigas, nem a Tia Emiliana, que cobria o rosto com as mãos.

Uma lengalenga monótona, uma espécie de oração interminável, despertou depois a minha atenção e curiosidade adormecidas, e prestei ouvidos, distinguindo com dificuldade frases soltas, entremeadas de exclamações, ditas com repentina energia, mas alternadas com perfeita regularidade.

Vi que a negra se debruçava sobre um grande boião de barro, e tapava os lados com as pontas longas de seu chalé preto, cuja franja escassa chegava até o chão, formando assim um porta-voz.

E dizia ela:

– Maria meu 'tá'i... Maria meu 'tá' i... a cidade vai morrer... tudo vai morrer... as invenções do demônio também... *ela* também..

Suas amigas entoavam um cântico que mais parecia um gemer de bruxas

E nesse momento reparei que, nos corredores escuros, muita gente, silenciosa e recolhida, nos observava com olhos espantados e embrutecidos.

Nesse capítulo concentram-se linhas de força que cozem a estrutura profunda desse romance da decadência: introspecção, atmosfera esfumada, nostalgia mórbida, impregnação de certo sagrado. A sacralidade problemática da personagem Maria Santa – impasse que se imprime na subjetividade dilacerada do narrador cindido entre a crença e a dúvida – é aqui estilizada em efeitos de luz e sombra. Na contramão da atmosfera decadente da casa surge a “viajante”, personagem sem nome próprio e sem identificação cuja chegada parece trazer um sopro de vida à morbidez e à escuridão reinantes. Não só desfaz as sombras cultuadas como enuncia em tom irônico, em tudo avesso à gravidade que rege a busca do sagrado: “–Está alguém aqui? Que diabo, por que não abrem as janelas? Isto parece a casa do remorso!”. A luz que a viajante traz não somente viola a lei do claustro, como é também emissária de um discurso com algum grau de resistência. Contudo, a prevalência do ponto de vista soturno entende o brilho novo como funesto; ao mesmo tempo, e como que a desfazer a impressão dessa luz amaldiçoada, tia Emiliana anuncia a entrada da Virgem, dando prosseguimento à obsessão sagrada que faz o infortúnio de Maria Santa. É assim que à claridade trazida pela intrusa acumulam-se outras: o narrador surge como a “Providência Divina”, a Virgem aparentemente entrevista, os olhos das negras e a “vivíssima” luz do sol. Tais focos de luminosidade estabelecem contraste com a treva que reverbera a prisão de interioridades em conflito. O capítulo é composto quase em *chiaroscuro*, à maneira técnica das artes plásticas.

No todo enigmático da cena, o significado que se depreende dessa formalização matizada se comunica à oscilação paroxística de vida e morte que marca a prosa. Face à atmosfera de isolamento dos seres e da cidade morta que habitam, a luz que vem da personagem urbana não afeita ao culto alienante de Maria Santa, é portadora de uma ideia de emancipação inexistente na cápsula em que vivem. Daí que para tia Emiliania – personagem responsável pela crença da santidade de Maria – a luz é demoníaca, uma vez que traz o halo de um novo tempo, de uma modernidade que não se afaz ao enclausuramento e ao apego ao passado. Contribuindo para a atmosfera ambígua do romance, o mesmo mundo que os aprisiona e tortura é cultuado; a decadência é modo de vida e o sagrado, a única saída que lhes ocorre. É a esse mundo morto cujos escombros ecoam um passado de opulência, autoridade e ociosidade que se aferram – as ruínas do escravismo e da época do ouro. A decadência de Minas Gerais imprime-se nessas vidas ciosas de distinção e de religiosidade, coladas a um tempo parado incapaz de atender à modernidade, onde a ascese surge como um dos móveis de distinção nesse espaço fora do tempo. Advém desse todo a sensação de emparedamento – mundo turvo sem rota de fuga.

Nesse contexto, ainda ecoando a nuance em luz e sombra, desponta a marca incólume da escravidão: as negras acoradas a um canto, desindividualizadas, entoando cânticos primitivos, temendo o sobrenatural, servindo e obedecendo como nos tempos da escravidão. As negras contribuem para a plasticidade do episódio, seus olhos brilham no escuro repisando o contraste. Nessa como em outras cenas de Cornélio Penna, a literatura parece flertar com a gravura ou xilogravura;<sup>14</sup> aqui o claro-escuro alude a um sentido moral de luz e treva, contudo com sinais trocados e reversíveis, de vez que não se oferece a via fácil da simbologia cristã.

O efeito estilístico do claro-escuro, cujo sentido profundo coabita sujeitos e objetos, palia os refulgos da vida social, de onde se depreende um inaudito sentido do real, desvencilhado da adoção do material objetivista.

A discussão sobre o realismo adquire uma nuance a mais em *A menina morta*; nesse caso, a par da inflexão de realismo como entrevisão de uma verdade social, há o retorno ao estilo enquanto forma, no sentido de certa retomada do romance oitocentista. Nesse romance de 1954, não só o enredo volta-se para o século XIX, à saga do latifúndio cafeicultor prestes a se desmantelar. A fim de compor esse mundo em dissolução, Cornélio Penna valeu-se da introspecção aliada ao tratamento do pormenor na narrativa, perfazendo um todo híbrido entre os modos do romance moderno e tradicional. A peculiaridade dessa fatura parece consistir no modo com que o sujeito negativo e os efeitos de desrealização e introspecção se casam a momentos de retrato pormenorizado de facetas do real. Desse todo emerge um mundo estranhado, onde à impessoalidade da coisa soma-se a desindividualização, introspecção que paradoxalmente oferece um eu esvaziado.

<sup>14</sup> A plasticidade dialoga com a carreira de pintor de Cornélio Penna, abandonada em nome da literatura. Quando artista plástico compôs obras de um simbolismo algo decadente, de intensa expressividade. Nesse como em outros episódios, o traçado de sua prosa evoca a xilogravura, sobretudo pela inflexão expressionista dessa técnica, cujas deformidades parecem afins ao universo do autor.

A presença do realismo formal nesse romance retorna ao argumento de Peter Bürger segundo o qual a retomada de formas do passado seria sim legítima, uma vez que pode dever-se à necessidade estética de representar o atraso. Em *A menina morta*, o retorno provém da natureza do objeto representado e da representação – olhar moderno que lança por sobre o passado os entraves e paradoxos da modernização conservadora, que se fazem estéticos. Ao lado disso, esse viés da fatura pode também condizer com certa inclinação ao viés classicizante oriundo da geração de 45.<sup>15</sup>

A busca do realismo em *A menina morta* se faz pois em duas vias: como dado de *estilo*, a forma oitocentista articulada à introspecção moderna; e como *verdade social*, no sentido da apreensão artística do sentido de uma era. A observação da forma do romance burguês, aliada à investigação de sua significação, traz à tona imagens sobrepostas; a de um Brasil às vésperas da abolição, a do sujeito moderno cuja subjetividade falhada enraíza-se no passado. A fim de verificar esses dois *realismos* entrelaçados, sirva como exemplo o capítulo 16 cuja circunstância é a da tentativa das escravas em acompanhar o enterro da sinhazinha.

Dentro em pouco estavam longe, dentro da mata ainda escura, e caminhavam mudas, muito unidas, formando um só bloco esbranquiçado que se movia pesadamente nas trevas. Era um dragão fabuloso, cheio de escamas e de protuberâncias, todo de cinza e preto, que se agitava seguro e muito rápido em marcha espectral, parecendo não tocar no solo da estrada com seus pés múltiplos e quase invisíveis. Agora estavam todas caladas, o pensamento fixo no desejo de chegar logo e tudo se desfazia diante delas e para trás nada ficava. Cada uma era só ideia, o pequeno mundo fechado, trancado sobre si mesmo onde palpitava apenas a vontade de ver onde dormia para sempre a Nanhazinha.

Obtida a permissão para acompanhar o enterro, as negras saem de manhã, unidas num só bloco alvo e negro – aqui o efeito de claro-escuro repercute das roupas e da tez – coesão que se dá pelo culto à menina. Causa impacto a figuração de um “dragão fabuloso” que paira sobre o solo e cujo fiapo de consciência é a observância do poder patriarcal tornado ícone; o monstro surge, assim, como imagem grotesca da escravaria desprovida da consciência de sua historicidade.

O caminhar resolutivo e cego face à realidade chã e inexorável do castigo corporal tem por trás de si a utopia alienante da imagem sagrada da sinhazinha. Ocorre que a promessa de felicidade momentânea tem por termo o capricho do patrão cujas ordens o feitor executa. Não obstante, face ao clamor do retorno, fingem-se surdas e continuam adiante, sabendo-se, de antemão, perdidas. A irracionalidade desse desgoverno tem algo de racional: fuga sem fôlego, antes agravo que remissão, traz embutida uma frágil – porque desprovida de autoconsciência – ânsia de liberdade. Forçadas a voltar, antevendo o castigo impiedoso, o bloco emerge, qual bicho furioso, desumanizado e desindividualizado, um todo sem identidade ou desejo só unido pelo ódio à condição de classe e de cor.

<sup>15</sup> A releitura do sentido político do retorno ao clássico é tema do estudo de Camilo, *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, obra que auxilia a discussão sobre a legitimidade crítica do retorno antimoderno à tradição (ver Vagner Camilo, *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2001).

[...] Seus olhos brilhavam e lançavam olhares mortais umas às outras, onde se liam acusações alucinadas, ferozes e sem perdão, e os grossos lábios arroxeados tremiam, agitados por mudas maldições. Os corpos se tocavam, e o cheiro que deles se desprendia era sufocante, acre, mas eram inimigas implacáveis as carnes que se uniam, e as almas entravam em guerra de morte. Muitas prometiam a si mesmas sangrentas vinganças e fariam todo o mal possível às companheiras que ali estavam, inermes e transidas como elas próprias! Tudo seria possível tudo se faria, de faca nas mãos e o riso da demência nos lábios abrasados... quando passasse aquele momento de pavor! Mas, em meio da loucura que fazia ferver as suas pobres cabeças, as negras, em algum canto recôndito e intocado de suas almas tumultuosas, que permanecia tranquilo e consciente, tinham a certeza de que nada fariam quando saíssem daquele inferno, e continuariam a viver e a rir, sempre juntas!

O feitor com uma praga gritou-lhes qualquer coisa que não entenderam. Entretanto já conheciam o que era, puseram-se todas no meio da grande quadra, elas mesmas desprenderam as pesadas camisas que lhes cobriam os bustos de romãs opulentas e exageradas, e ficaram nuas até a cintura. Sabiam que não podiam receber palmatoadas como as outras porque então não poderiam lavar a roupa naquele dia, pois ficariam com as mãos inchadas e sangrentas... e também não queriam rasgar os vestidos que tinham de chegar até o dia da festa próxima, quando seriam feitas novas distribuições!

As portas já haviam sido fechadas e dentro em pouco gritos selvagens, ulos e súplicas gaguejadas, vieram lá de dentro mas perderam-se no terreno imenso, e eram logo abafadas por ameaças ditas em tom surdo para que os ecos não chagassem até a residência, àquela hora ainda envolta em sombras e serenidade... mas, se chegassem até lá, poderiam ouvir que soluçavam:

– Sinhazinha! Sinhazinha!

O trecho trai certa inverossimilhança no ódio mútuo que exige interpretação. Amaldiçoam-se, culpam-se, odeiam-se por sentirem-se do mesmo barro desprezível. Nesse exemplo da prosa de análise, o dado inalienável da intimidade é subsumido pelo grupo cujo sentido uníssono é enunciado pela voz da onisciência. De modo que ao eu hipertrofiado caro à prosa de tendência introspectiva se alia a objetividade impotente de um narrador distanciado, à moda do romance tradicional. Esse é mobilizado a fim de garantir o distanciamento face ao drama encenado das interioridades paradoxalmente desindividualizadas. O narrador penetra dialeticamente os estilhaços da subjetividade sob a escravidão e, ao formalizar tais conflitos, lança mão de certa onisciência, instância capaz de plasmar a impotência da alienação.

No momento da punição clamam pela menina-mito, ícone mormente responsável pela condição de animalidade em que se encontram. O capítulo figura como um fragmento da condição dos escravos; o bloco que se move, qual rebanho unido na crença alienante e desunido na possível revolta contra o opressor, referenda um possível realismo imanente à inconsciência de si e à adoção de um ritual ancorado no instituto da escravidão – o culto à menina, sucessora inevitável do mando. Contudo, se há um viés realista no desenho da cena e na apreensão da alienação do escravo, esse é conseguido graças ao recurso à imagem fragmentária que se configura uma alegoria, ao permitir a leitura do agrupamento de escravas como emblema da escravidão. O bloco negro como a massa de escravos desumanizada, desprovida de consciência de si, indiferente a seu destino de classe e atrelada aos cultos da elite é selo da particularidade no geral, procedimento alegórico caro à modernidade. A imagem surge como ruína da história ao petrificar seus antagonismos em uma imagem inorgânica: dragão disforme em cinza e negro cuja marcha espectral de múltiplos pés não logra alcançar o chão.

Não é avesso ao capítulo o contorno realista do pormenor; ao mesmo tempo, o episódio é da ordem da alegoria e descontínuo face ao enredo do romance. A figuração do cativo é a de um títere manipulado por forças maiores que o fazem objeto incapaz de participar ativamente da luta social. O ódio quase irracional aos de sua igualha, testemunhado pelo trecho, dá a ver, no seu avesso, a racionalidade da condição escravista que desumaniza o negro e repele o trabalho cuja proximidade traz o vinco do opróbrio. A impotência diante da dinâmica social é concreta e a prosa procura dar representação à mutilação do humano; no enredo, essa situação será perversamente agravada pela abolição que os lança ao trágico destino histórico da indigência. A distância entre enunciação – de lembrar que o romance é de 1954 – e enunciado – o século XIX – permite a clarividência antecipada quanto aos efeitos desse abandono histórico; a modernidade do ponto de vista narrativo pôde formular a singularidade dessa crise que, de antemão, é lançada por sobre todo o romance.

Retomando a discussão acerca da volta ao material objetivista, pode-se inferir que apesar da ancoragem nesse estilo, o trecho encampa o modo da petrificação e não da dinâmica potencialmente reveladora dos conflitos. Mesmo que afeita ao estilo realista, a cena não realiza, portanto, a almejada “conexão épica” de que fala Lukács,<sup>16</sup> já que a petrificação alegórica dos sujeitos não orienta a ação atrelada aos destinos históricos de uma classe. Acrescente-se a isso a dessubjetivação do desvalido, muito afim à paralisação dos sujeitos e da ação, o que se coaduna com a crítica à impotência, de onde freme a ameaça da capitulação, frente à opressão do patriarcado. Em parte isso ocorre porque não há espaço privilegiado para os negros, motivo que ecoa a situação socialmente dada, fazendo-os surgir como sombra esbatida do mundo do trabalho, esse também fortemente ensombrado pelos motivos que estão à tona: a situação da dependência, a decadência da aristocracia cafeeira, a ameaça da abolição e da modernidade.

De fato, o apego ao estilo realista não se reduz aos traços do realismo histórico: impõe-se a força da subjetividade vazia aliada a um sentido crescente de paralisia. Nem tampouco a introspecção ganha a radicalidade da análise capaz de apagar os vestígios do real. De modo que a introspecção mina qualquer pureza na adoção da onisciência ou do recurso ao pormenor; por sua vez o objetivismo imparcial problematiza o recurso à sondagem do eu como via de um possível autoconhecimento. O sentido do real provém desse todo estranhado onde o peso de um destino histórico incontornável, tornado natureza, traça o espectro da presença-ausência do escravo, pela via da imagem alegórica do desconhecimento de si.

Menos lacunar e enigmática que a prosa de *Fronteira*, em *A menina morta* o funcionamento distorcido da vida social brasileira é incorporado pelos movimentos de uma forma híbrida de realismo e introversão, prática possível, ao lado da prosa de análise, do “jogo soberano de um artista com as formas preestabelecidas do passado”,<sup>17</sup> mescla que confere ao paradoxo a difícil entrevisão de uma verdade esteticamente válida do real.

<sup>16</sup> Lukács, *Ensaaios sobre literatura*, *op. cit.*

<sup>17</sup> Bürger, “O declínio da era moderna”, *op. cit.*, p. 83.