

Guimarães, Clarice e antes

Luís Bueno

Resumo Guimarães Rosa e Clarice Lispector têm sido vistos como fenômenos isolados em nossa história literária, como se eles inaugurassem caminhos de todo inéditos em nossa literatura. Este trabalho procura mostrar que essa sensação se deve menos à obra desses dois autores do que à visão pouco abrangente que se cristalizou acerca da geração que os antecedeu. De fato, um olhar cuidadoso sobre o romance de 30 demonstra que o sistema literário brasileiro estava pronto para o surgimento de Guimarães e Clarice nos anos 40. **Palavras-chave** Clarice Lispector » Guimarães Rosa » romance social/romance intimista » tradição literária

Abstract *Guimarães Rosa and Clarice Lispector have been seen as isolated phenomena in the Brazilian literary history, as if they were responsible for unprecedented pathways in our literature. This work aims to show that this way of seeing it is due less to their works themselves than to the widespread narrow view on the generation that preceded them. In fact, a careful analysis of romances in the 30s shows that in the 40s the Brazilian literary system was already ready for the arrival of Rosa and Lispector. Key words* Clarice Lispector » Guimarães Rosa » social romance/intimate romance » literary tradition.

Recentemente Silviano Santiago publicou um artigo em que defende que a obra de Clarice Lispector representou uma “aula inaugural” para nossa tradição literária:

Na boa literatura brasileira anterior à Clarice, ou melhor, na literatura brasileira assumidamente boa anterior à Clarice, a caracterização e o desenvolvimento dos personagens e a trama novelesca que os metabolizava eram envolvidos, direta ou indiretamente, pelo acontecimento e dele refluíam ou a ele confluíam, como afluentes que ganham significado pelo sentido que lhes é emprestado pelo caudal do rio aonde eles deságuam. Em outras palavras: o sentido e o valor da trama novelesca não estão exclusivamente nela, são-lhe conferidos pela crítica literária, devidamente instruída pelo curso interpretativo da história brasileira no âmbito da civilização ocidental.¹

Segundo esse artigo, além de Clarice Lispector apenas Guimarães Rosa e, antes, Machado de Assis teriam rompido com a tradição da ficção brasileira de se ligar à “realidade nacional”. O texto de Silviano Santiago faz lembrar *Tal Brasil, qual romance?*, dissertação de Flora Süssekind, sua orientanda nos anos 80, que denuncia uma predominância do naturalismo em nosso romance e novamente aponta como grande exceção Guimarães Rosa e, antes dele, Machado de Assis e Oswald de Andrade.

Textos como esses, escritos por estudiosos bem postados, elaboram e, mais que isso, dão forma a uma espécie de lugar-comum da história literária brasileira neste final de século, que, mais que canonizar Clarice Lispector e Guimarães Rosa como os grandes nomes da nossa ficção no século xx, tende a isolá-los como se, demiurgos de si mesmos, pairassem isolados sobre nosso ambiente literário, totalmente desconectados das experiências anteriormente feitas no campo da prosa em nossa sempre criticável tradição literária.

A questão a se colocar é se de fato esses escritores têm a força de, para além de tirar do nada suas obras, conseguir legitimá-las num ambiente literário totalmente estranho a elas, ou se, ao contrário, a leitura que se faz da tradição da prosa brasileira de ficção não tem deixado de lado experiências importantes de forma a dar a falsa impressão de que Guimarães Rosa e Clarice Lispector são casos absolutamente isolados, verdadeiros meteoros caídos sobre nós para extinguir velhos dinossauros e iniciar uma era povoada de outros animais.

De fato, se olharmos para a maneira como a história literária tem caracterizado a geração que antecedeu Guimarães Rosa e Clarice Lispector, é difícil discordar de Silviano Santiago e Flora Süssekind. Afinal, os anos 30 são a época do romance social, de cunho neonaturalista, preocupado em representar, quase sem intermediação, aspectos da sociedade brasileira na forma de narrativas que beiram a re-

¹ SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7.12.1997. Mais! p. 5-12.

portagem ou o estudo sociológico. É claro que, nesse tempo, houve também uma outra tendência na qual pouco se fala, uma “segunda via” do romance brasileiro, para usar a significativa expressão de Luciana Stegagno Picchio, o chamado romance intimista ou psicológico, mas tão secundário que não teve forças para estabelecer-se como via possível de desenvolvimento do romance no Brasil. Vendo as coisas assim, como um regionalismo localista triunfante e uma acabrunhada literatura psicológica, fica fácil olhar para Guimarães e Clarice e enxergar neles seres superpoderosos. O livro de Flora Süssekind confirma essa visão, já que nas poucas páginas dedicadas ao romance de 30, trata de reduzi-lo a Jorge Amado e José Lins do Rego, acrescido da figura redentora de Graciliano Ramos².

Uma análise da recepção imediata de *Perto do coração selvagem* pode mostrar que a legitimação de Clarice Lispector enquanto estreante promissora aconteceu porque já havia, no ambiente literário brasileiro, lugar para ela. Se, por um lado, o crítico mais ortodoxo e talvez por isso mesmo mais influente do momento, Álvaro Lins, fez reparos sérios ao livro, considerando-o uma experiência incompleta, outras vozes se manifestaram em tom claramente favorável. Uma delas foi a do também romancista Lúcio Cardoso que, em artigo publicado no *Diário Carioca*, entre outras observações instigantes, diz o seguinte:

Tenho escutado várias objeções ao livro, inclusive a de que não é um romance. Concordo em que não seja um romance no sentido exato da palavra, mas que importância tem isto? Por mim, gosto do ar mal arranjado, até mesmo displicente em que está armado. Parece-me uma das qualidades do livro, este ar espontâneo e vivo, esta falta de jeito e dos segredos do “métier”, que dá a *Perto do coração selvagem* uma impressão de coisa estranha e agreste.³

O “sentido exato da palavra” a que se refere Lúcio Cardoso é o do romance realista, ao qual Álvaro Lins iria querer de todo jeito que Clarice Lispector se adequasse. Displicentes e mal arranjados também eram, para boa parcela da crítica, os romances do próprio Lúcio Cardoso. Em 1941 ele publicara *O desconhecido*, pequena novela que também mereceu artigo desfavorável de Álvaro Lins. E não é coincidência que o crítico tenha apontado a ausência de ação como a grande deficiência de *O desconhecido*, da mesma maneira que considerará a segunda parte de *Perto do coração selvagem* “vaga” porque por demais próxima do gênero lírico. A incompreensão é mais ou menos a mesma, pois parte de uma idéia bastante fechada do que seja romance. A única voz importante a fazer uma análise mais cuidadosa do livro de Lúcio Cardoso foi Sérgio Buarque de Holanda, que

2 Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 150-74.

3 CARDOSO, Lúcio. *Perto do coração selvagem*. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 12.3.1944, p. 3.

sintetiza bem as dificuldades de autores como Clarice e Lúcio num universo em que a crítica toma como padrão de referência o romance realista do século XIX:

O autor sabe tirar um partido extraordinário desses artifícios e embora seu “processo” seja, às vezes, bem visível, a verdade é que não chega a perturbar a pura emoção que a obra quer infundir. Ele não pretendeu copiar a realidade, que só toca sua imaginação pelas situações extremas e excepcionais. E por isso é tão absurdo querer julgar sua obra, admirável em tantos aspectos, segundo critérios ajustados às formas tradicionais do romance, do romance realista, como condenar essa imaginação que não é matinal nem risonha.⁴

Essas considerações de Sérgio Buarque sobre Lúcio Cardoso não vão muito longe das observações do próprio Lúcio sobre Clarice Lispector: displicência é um dos atributos contra os quais o autor da *Crônica da casa assassinada* tem que se defender e, portanto, aquele no qual vai apontar o que mais o agradou em *Perto do coração selvagem*. Nem é preciso acrescentar que se trata de displicência pensada a partir de um modelo específico de romance, que privilegia a ação e se distingue da lírica como a água do vinho.

Independentemente dos resultados a que chegaram Clarice Lispector e Lúcio Cardoso, o que interessa frisar aqui é que a crítica pode considerar a aula de Clarice como a melhor até o momento de seu surgimento, mas carece de legitimidade a afirmação de que Clarice inaugurou entre nós uma ficção despreocupada de dar uma resposta imediata à realidade social e de que incorporou, em sua escrita, aspectos que uma crítica mais tradicional perceberia como adequada somente à poesia.

Quem tiver boa memória de *Tal Brasil, qual romance?*, poderia objetar a essa altura, que, ao contrário de Silviano Santiago, Flora Süssekind não faz questão de apontar um inaugurador. O problema para ela é que os desvios de uma ficção naturalista não passariam de casos isolados e a grande pergunta a fazer seria a seguinte:

Por que Machado de Assis, o romance dos anos Vinte, sobretudo com Oswald de Andrade e sua ficção fragmentária, ou Guimarães Rosa, representam simples surtos individualizados em meio à continuidade de uma estética naturalista? Por que não formam sistema? E apenas um naturalismo se aclimata na virada do século, se repete com algumas diferenças no romance de 30, e de novo com o romance-reportagem? Que lógica preside à formação e às transformações do naturalismo no Brasil? Por que apenas uma ideologia estética naturalista constitui sistema na literatura brasileira?⁵

⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. À Margem da Vida. In: PRADO, Antonio Arnoni (ORG.) *O Espírito e a Letra*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, v. 1, p. 326. Publicado originalmente no *Diário de Notícias* em 2.3.1941.

Se tudo o que tivéssemos em mãos fosse apenas um autor com visão de literatura próxima à de Clarice Lispector, seria fácil afirmar tratar-se de mais um caso isolado que não diz nada sobre a constituição de um sistema alternativo ao naturalista em nossa tradição literária. Bem pesadas as coisas, no entanto, veremos que Lúcio Cardoso não é um autor isolado nos anos 30 e se integra perfeitamente a um sistema. Insistindo na já consagrada divisão do romance de 30 em “social” e “intimista”, Lúcio Cardoso e, depois, Clarice Lispector, integram-se a um sistema, o “intimista”, que é bem mais numeroso e significativo do que tem sido registrado. Tal sistema, a exemplo do que acontece com *A Bagaceira* em relação ao romance social, também tem seu precursor, o esquecido *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, de Barreto Filho; tem seus iniciadores nos primeiros anos da década, dentre os quais se destaca José Geraldo Vieira, com seu *A mulher que fugiu de Sodoma* e prossegue revelando novos nomes com o passar dos anos: Lúcia Miguel Pereira, Mário Peixoto, Cyro dos Anjos, Octávio de Faria e sobretudo Cornélio Penna, escritor central em sua geração. Recusando essa divisão, podemos ir mais adiante e apontar, entre os mais bem sucedidos dos que são considerados “sociais” ou mesmo “regionalistas”, autores como Graciliano Ramos, Dyonélio Machado, Érico Veríssimo ou Rachel de Queiroz, que escapam a esse círculo fechado e se aproximam, em muitos momentos, de romancistas que seriam considerados “intimistas”. É engraçado, por exemplo, como nos acostumamos a pensar na autora de *O quinze* como uma escritora regionalista levando em conta apenas seu romance de estréia — e nem este é tão somente romance regionalista, diga-se. Embora sempre tocando em temas que poderiam ser chamados de sociais, seus romances seguintes são mais psicológicos do que qualquer outra coisa, a ponto de um crítico, que procurou estudar o regionalismo como tendência geral das letras brasileiras, afirmar:

A conclusão a que se pode facilmente chegar é de que qualquer rótulo generalizante aplicado à ficção de Rachel de Queiroz, do tipo “romancista regionalista” ou mesmo “romancista social”, constitui um simplismo e uma inexatidão.⁶

A presença eventual de trechos que se distanciam do “acontecimento”, para retomar o termo de Silviano Santiago, pode ser encontrada até mesmo no mais assumidamente social dos autores sociais de 30, Jorge Amado. Em 1946, ao apontar uma decadência pela qual passaria o romance brasileiro, Graciliano Ramos irá remeter àquele que ele considera um grande momento em *Jubiabá*, uma sentinela de defuntos onde o que se narra — a tentativa de sedução de uma adolescente

5 Cf. SÜSSEKIND, Flora. Op. cit., p. 42.

6 ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 207.

— fica em segundo plano diante do clima fantasmagórico em que os fatos se dão⁷. É um trecho que pode ser aproximado ao delírio de Luís da Silva, de *Angústia* ou ao clima dominante de textos do próprio Lúcio Cardoso.

Uma visão menos restrita do que seja o romance de 30, portanto, mostra que a obra de Clarice Lispector pôde se legitimar porque cabia num sistema que, embora não representasse propriamente o *mainstream* da nossa literatura de ficção, era um sistema atuante e não marginalizado como se tende a ver hoje. Mas é possível enfrentar a questão mesmo a partir de um elemento típico do romance social brasileiro de 30. Como se sabe, esta vertente colaborou grandemente para que se ampliassem as possibilidades tanto temáticas quanto da constituição de um novo tipo de protagonista para o romance brasileiro. A incorporação dos pobres pela ficção é um fenômeno bem visível nesse período. De elemento folclórico, distante do narrador até pela linguagem⁸, como se vê na moda regionalista do início do século, o pobre, chamado agora de proletário, transforma-se em protagonista privilegiado nos romances de 30, cujos narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população escrevendo numa linguagem mais próxima da fala. Junto com os “proletários”, outros marginalizados entrariam pela porta da frente na ficção brasileira: a criança, nos contos de Marques Rebelo; o adolescente, em Octávio de Faria; a mulher, nos romances de Lúcia Miguel Pereira, Rachel de Queiroz, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso; o homossexual, em *Mundos mortos* do próprio Octávio de Faria e no *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; o desequilibrado mental em Lúcio Cardoso e Cornélio Penna. Sobre a mulher em nosso ambiente literário, aliás, não se pode esquecer que Rachel de Queiroz e Lúcia Miguel Pereira haviam conquistado um espaço impensável para as gerações anteriores. Como curiosidade, olhe o que ainda em 1937 Octávio Tarquínio de Souza, marido de Lúcia Miguel Pereira, dizia de uma escritora estreada, Ignez de Mariz:

Dotada de sólidas qualidades de escritora e romancista, essa senhora, que agora estréia com um romance passado no nordeste, sacrificou o seu livro escolhendo um tema que está na moda, mas não nas suas cordas. É verdade que a senhora se deve sempre perdoar o quererem seguir a moda, ainda que literária⁹.

É num ambiente desses que Rachel de Queiroz tem que se impor. Não é à toa, então, que inicie sua carreira literária escrevendo como homem, como dizem

⁷ Cf. RAMOS, Graciliano. A decadência do romance brasileiro. *Revista de Literatura*. (Rio de Janeiro), set. 1946, ano I, nº 1.

⁸ Ver a observação muito sintética e precisa de Antonio Candido a esse respeito no artigo “A nova narrativa”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

alguns. Mas ela não permaneceu assim e a Joana de *Perto de coração selvagem* é parente distante da Conceição de *O quinze* e já mais próxima das personagens-título de *As três Marias*, além das protagonistas tanto de *Em surdina* como de *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira, especialmente a Aparecida deste último.

Mas, voltando à questão da incorporação dos pobres pelo romance de 30, é preciso acrescentar que uma abertura desse tipo coloca para o intelectual, oriundo geralmente das classes médias ou de algum tipo de elite decaída, o problema de lidar com um outro. Esse problema foi vivido em profundidade pelos autores daquela década e bem ou mal resolvido de várias maneiras diferentes. É preciso dizer, logo de saída, nesse sentido, que a experiência hoje bastante desprezada de José Lins do Rego é uma das vias que possibilita o aparecimento de um escritor como Guimarães Rosa em nosso ambiente literário. Uma leitura atenta de *Menino de engenho* pode detectar que o modelo de narrador de Carlos de Melo, um assumido alter-ego do autor, é, por um lado, o próprio avô mas, de outro, uma contadora de histórias analfabeta, a velha Totonha. É claro que essa aproximação tem um lado muito problemático, soando como concessão de um universo culto a um universo plebeu, numa identificação artificial de resto corroborada pela atitude de complacência e falsa valorização de Carlos de Melo diante dos moleques que viviam no engenho de seu avô. Mas o importante é que José Lins enfrentou o problema e, independentemente de certa artificialidade da sua proposta de solução, ajudou a criar uma espécie de língua geral do romance brasileiro que, de uma forma ou de outra, tem força até hoje.

Uma outra proposta de solução, igualmente artificial, mas por motivos diferentes, é a de Jorge Amado. Sendo um revolucionário, como se autodefinia, sentese um representante legítimo do povo e, sem problema nenhum, fala em seu nome. Identifica-se com ele e nem se questiona muito sobre a legitimidade de sua adesão aos valores populares. É flagrante a diferença em relação a Graciliano Ramos. Quando *Vidas secas* foi lançado, Carlos Lacerda escreveu um artigo em que conta uma história que muito nos interessa:

Certa vez, sobre *S. Bernardo*, Graciliano Ramos disse que *ainda* não podia representar a vida do roceiro pobre porque “o caboclo é fechado”, se esquivava à observação, se faz impermeável ao contato⁹.

Para Graciliano, como se vê, o roceiro pobre é um outro, enigmático, impermeável. Não há solução fácil para uma tentativa de incorporação dessa figura no cam-

⁹ SOUZA, Octávio Tarquínio de. Vida literária. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15.9.1937, p. 3.

¹⁰ TAVARES, Julião (pseudônimo de Carlos Lacerda). Sugestões de *Vidas secas*. *Revista Acadêmica*. (Rio de Janeiro), maio 1938, nº 35, p. 11.

po da ficção. É lidando com o impasse, ao invés das fáceis soluções, que Graciliano vai criar *Vidas secas*, elaborando uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador, um recorte de tempo, enfim, um verdadeiro gênero a se esgotar num único romance, em que narrador e criaturas se tocam, mas não se identificam. Em grande medida, o impasse acontece porque, para a intelectualidade brasileira daquele momento, o pobre, a despeito de aparecer idealizado em certos aspectos, ainda é visto como um ser humano meio de segunda categoria, simples demais, incapaz de ter pensamentos demasiadamente complexos — lembre-se que a crítica achou inverossímil que Paulo Honório fosse o narrador de *S. Bernardo*. O que *Vidas secas* faz é, com um pretensão não envolvimento da voz que controla a narrativa, dar conta de uma riqueza humana de que essas pessoas seriam plenamente capazes. A solução genial de Graciliano Ramos é, portanto, a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se. Assumir o outro como outro para entendê-lo.

Toda a obra de Guimarães Rosa pode ser vista como uma solução privilegiada para esse impasse dos anos 30, o passo adiante possível depois de *Vidas secas*. Diferentemente de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa via com suspeita a racionalidade, privilegiando em sua visão de mundo a necessidade de uma ligação mais forte do homem com a terra, sua própria natureza. Assim, o pobre, o sertanejo, o menino, o violeiro, o maluco, o jagunço, não se diminuem em função do seu alheamento do mundo da intelectualidade. É bem o contrário disso. Sua estatura é aumentada, pois é de sua ligação ainda possível com o cosmo, por via da terra, que pode surgir a grandeza. O escritor, o artista, por sua vez, não é visto como intelectual pura e simplesmente. Mais do que isso, é alguém que, não totalmente engolido pelo discurso da lógica, é capaz de compreender outros discursos e plasmá-los na forma híbrida de conhecimento e intuição que é a obra de arte. Nessa perspectiva, as figuras marginais não são um outro desagregado do artista. Têm aspectos de outro, já que não são intelectuais, e têm aspectos de mesmo, pois, como o artista, ligam-se ao universo não racional da intuição. Penso aqui, como é perceptível, na leitura dessa verdadeira profissão de fé artística que é “O recado do morro”. O cantador Laudelim não é louco nem menino: é artista. Por isso pode entender um recado e elaborá-lo de forma a fazer compreendê-lo quem havia se demonstrado incapaz de compreensão.

A solução lingüística a que chegou Guimarães Rosa se liga naturalmente a essa concepção. A língua do pobre pode ser tomada com liberdade e reinventada no contato com uma tradição intelectual da, em princípio, mais arrogante alta cultura, porque o artista é mesmo o único lugar em que essa fusão pode se dar. Vendo assim o escritor de Cordisburgo, pode-se dizer que, se ele de fato foi um meteoro na nossa

tradição literária, foi um estranho tipo de corpo celeste que escolhe direitinho o lugar onde quer cair. No caso de Guimarães Rosa, aliás, nem é preciso insistir tanto no quanto ele se inseriu numa tradição já estabelecida na ficção brasileira se levarmos em conta que um crítico como Wilson Martins pôde enxergar em *Grande sertão*: veredas apenas mais uma história de jagunços. Que é mais que uma história de jagunços não há a menor dúvida. Mas é *também* uma história de jagunços. **O** que se poderia acrescentar, num cotejo de Guimarães Rosa com autores de 30, é o quanto seu universo telúrico, por assim dizer, também pode ser visto sobre o pano de fundo de outras formas de telurismo. Nos anos 50, numa de suas colunas semanais em *O Cruzeiro*, Gilberto Freyre escreveria o seguinte:

Alguém me pergunta se é certo que em arte ou literatura eu só estimo o que considero “regional”, “ecológico” ou “telúrico”. O romance do sr. José Lins do Rego, por exemplo. [...] Não: é inexato. Tanto que, em poesia brasileira, admiro também o sr. Carlos Drummond de Andrade que é, com toda sua universalidade, um telúrico impregnado até a alma do ferro viril de Itabira. [...]

Um dos romancistas brasileiros que mais admiro é o sr. Cornélio Penna, que pouco tem de telúrico a marcar-lhe as criações. Outro é o velho Machado, aparentemente só europeu.¹¹

É claro que Gilberto Freyre entende o telúrico num sentido mais restritamente social do que aquele que é possível atribuir a Guimarães Rosa. Mas interessa destacar duas coisas. A primeira é que o telurismo de José Lins do Rego vai além de um apego sentimental a terra e do registro dos seus costumes: há uma dimensão um pouco mais profunda na ligação entre homem e terra em sua obra, visível, por exemplo, no encerramento de *Pedra Bonita*. Antônio Bento, o protagonista desse romance, foi criado pelo padre Amâncio, vigário do Assu, só vendo a mãe de tempos em tempos. Toma contato real com a família, que mora no célebre lugarejo do movimento religioso do século XIX, aos dezoito anos, mas só vive com eles por alguns meses. No entanto, no desfecho do romance, instado a ir buscar um confessor para satisfazer o último desejo do moribundo padre Amâncio, no caminho ele se vê literalmente diante de uma encruzilhada. De um lado a estrada que o leva ao confessor; de outro, a estrada que leva à Pedra Bonita, ameaçada por tropas que atacam os seguidores de novo líder religioso, entre os quais se encontram seus familiares. Não há meio-termo, mas o sangue e o apego ao lugar onde estão suas raízes decidem por ele:

E Bento partiu a galope para Pedra Bonita¹². (p. 392)

11 FREYRE, Gilberto. A propósito de telurismo. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 25.3.1950, p. 10.

○ padre ficou para trás porque Antônio Bento tem um lugar a salvar ou mesmo onde morrer. O romance não se chama *Pedra Bonita* à toa. O lugar onde estão fincadas as raízes é a referência máxima para os personagens de José Lins do Rego, ou seja, seu telurismo é muito mais orgânico do que a simples valorização do que é local.

○ segundo aspecto a ser destacado é o quanto há de equívoco na visão que restringe um autor complexo como Cornélio Penna ao romance psicológico e dá de barato que não pode haver nele um peso significativo dado a terra. Bem ao contrário. Guimarães Rosa está mais próximo dele, nesse sentido, do que de qualquer outro autor que o antecedeu.

○ fato de Cornélio Penna ter sido católico, num momento em que boa parcela dos católicos se ligava voluntariamente às facções políticas mais reacionárias e defendia um moralismo o mais tacanho, tem prejudicado o entendimento de sua obra. Já em seu primeiro romance, *Fronteira*, isso se evidencia com clareza. Afinal, o grande momento de revelação — verdadeira epifania — dentro do livro se dá através do contato físico entre o narrador — que não se sabe se é homem ou mulher — e a protagonista, Maria Santa. O sexo, forma de contato forte com o outro, é fundamental na vida dos personagens de Cornélio Penna — acrescentese aqui Nico Horta, o protagonista do romance posterior a *Fronteira*. A vida de Maria Santa, enclausurada num velho casarão colonial, regida pela despótica e arqui-conservadora tia Emiliana é a negação da vida, que termina por impedir que a santidade da moça, reconhecida por todos, se efetive. A exemplo de Graciliano Ramos, nesse sentido, Cornélio Penna não aponta maneiras fáceis de aproximação com o outro. Apenas afirma a necessidade de um exercício constante de aproximação e, ao mesmo tempo, de abertura para o outro.

Quanto ao telurismo de Cornélio Penna, para ficarmos no aspecto já tocado aqui, ele pode ser percebido no papel fundamental que a paisagem montanhosa de Minas Gerais exerce sobre a vida dos personagens. Ela provoca uma sensação de enclausuramento, que não é fruto do seu aspecto propriamente físico, mas da história da relação que tem com os homens e, por conseqüência, do tipo de influência que devolve ao homem. A homologia entre a casa onde vive Maria Santa e o ambiente das cidades carregadas pelas montanhas “como uma doença aviltante e tenaz”¹³ é mesmo enfatizada:

Era uma casa feita de acordo com o cenário das montanhas que a cercavam de todos os lados, e não feito para servir de quadro e abrigo para os homens que a tinham construído com suas próprias mãos¹⁴.

12 REGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939, p. 392.

13 PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 16.

Afastado da natureza, indo mesmo contra ela, o homem não pode se encontrar. Todos os personagens são como Pedro Orósio: habitam um lugar, não o vivem. Portanto, não podem ser felizes.

Se tudo o que se disse até aqui faz algum sentido, então podemos inverter a leitura que Silviano Santiago faz de *A hora da estrela*, visto como “a mais alta traição ao que a autora tinha inaugurado na literatura brasileira”¹⁵. Numa carta remetida a Lúcio Cardoso logo depois de sua chegada à Europa, Clarice faz o seguinte comentário sobre aquilo que ela chama de sua vida social:

Deus meu, se a gente não se guarda como nos roubam. Todo mundo é inteligente, é bonito, é educado, dá esmolas e lê livros; mas por que não vão para um inferno qualquer? Eu mesma irei de bom grado se souber que o lugar da “humanidade sofredora” é no céu. Meu Deus, eu afinal não sou missionária. E detesto novidades, notícias e informações. Quero que todos sejam felizes e me deixem em paz.¹⁶

O outro parece ser a grande ameaça. De desintegração, de alienamento de si mesma. A segurança, a tranquilidade dependem de um seqüestro do outro. Pensando assim, o mais fácil é ver a nordestina e mandá-la para um inferno qualquer. O desafio é maior. Fazer-se de outro, um homem, para sondar o mistério de um segundo outro. Sem deixar de escrever a mesma prosa, de pôr em questão os mesmos problemas. Um encontro com o outro existencial, contra o qual como mulher, como escritora, como membro de uma classe social ela se coloca. Um encontro com o outro literário, com a vertente que, sendo aparentemente tão outra, pode de repente ser a mesma. Pensando assim, *A hora da estrela* não é traição: é inserção explícita e consciente numa tradição, é superação dos próprios limites enquanto criadora. É o gesto a um tempo arriscado e generoso de deixar-se roubar para poder se recuperar, renovada. Melhor que ser meteoro.

¹⁴ Ibidem, p. 17.

¹⁵ SANTIAGO, Silviano. Idem.

¹⁶ Carta inédita que consta do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, catalogada sob código LC 127 cp. Ver: RANGEL Rosângela Florido & VASCONCELLOS, Eliane. *Inventário do arquivo Lúcio Cardoso*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.

Luís Bueno é professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Paraná.



