

**O ESPAÇO DO FEMININO NO ROMANCE DE
INTROSPECÇÃO BRASILEIRO:
A PRESENÇA DA MULHER E DO PATRIARCALISMO EM TRÊS
ROMANCES DE CORNÉLIO PENNA**

Guilherme Zubaran de Azevedo

**Porto Alegre
2011**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O ESPAÇO DO FEMININO NO ROMANCE DE INTROSPECÇÃO BRASILEIRO:
A PRESENÇA DA MULHER E DO PATRIARCALISMO EM TRÊS ROMANCES DE
CORNÉLIO PENNA**

Guilherme Zubaran de Azevedo

Prof. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre em Letras, pelo
Programa de Pós-Graduação da Faculdade de
Letras da Pontifícia Universidade Católica do
Rio Grande do Sul.

Data da defesa: 13/01/2011

Instituição depositária:

Biblioteca Central Irmão José Otão

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre

2011

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BANCA EXAMINADORA

Ana Maria Lisboa de Mello - Pucrs

Cláudia Mentz Martins - Furg

Maria Eunice Moreira - Pucrs

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora doutora Ana Maria Lisboa de Mello, pela orientação, leitura criteriosa do trabalho e pela convivência agradável ao longo destes dois anos de Mestrado.

À professora doutora Maria Eunice Moreira, pelos conselhos e sugestões para a organização do trabalho.

À professora Doutora Maria Luíza Ritzel Remédios, pelas sugestões bibliográficas.

Ao professor doutor Ricardo Araújo Barberena, pelo companheirismo e pela oportunidade de participar do seu grupo de pesquisa.

À Mara e à Isabel, da secretaria do PPGL, sempre prestativas.

À minha família pelo apoio e estímulo durante todo o período do Mestrado

À Gabriela Farias da Silva pela amizade e força nos momentos difíceis.

Ao Demétrio Paz pela força no final desta caminhada.

À Roberta Ribeiro Prestes que me acompanhou em boa parte deste Mestrado.

Aos meus amigos e colegas, em geral.

Ao CNPQ, pelo apoio institucional.

À PUCRS por possibilitar que eu cursasse o Mestrado.

O seu olhar verde, inconfundível, impressionante, iluminava com sua luz misteriosa as sombrias arcadas superciliares, que pareciam queimadas por ela, dizia logo a sua origem cruzada e decantada através das misérias e dos orgulhos de homens de aventura, contadores de histórias fantásticas, e de mulheres caladas e sofredoras, que acompanhavam os maridos e amantes através das matas intermináveis, expostas às febres, às feras às cobras do sertão indecifrável, ameaçador e sem fim, que elas percorriam com a ambição única de um “pouso” onde pudessem viver, por alguns dias, a vida ilusória de família e de lar, sempre no encalço dos homens, enfebrados pela procura do ouro e do diamante.

A mais moça das meninas da casa, suas tias-avós paternas, que projetava fugir com o namorado, para desgraça certa, entrou naquele quarto, furtivamente. Queria tirar um capote que a disfarçasse, e sentiu, de repente, que alguém a segurava com força invencível, no braço, como se quisesse prendê-la para sempre. Quando a jovem sinhazinha, sufocada pelo terror, conseguiu olhar, para ver quem era que a mantinha assim presa, apenas pode distinguir na penumbra enorme mão negra, que segurava o seu braço, e nada mais pôde ver, pois desmaiou, e só voltou a si quando seu companheiro de fuga, desanimado, já tinha desaparecido.

CORNÉLIO PENNA

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar a figuração da mulher nos três primeiros romances de Cornélio Penna – *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939) e *Repouso* (1948). Dessa forma, inicia-se o estudo verificando a maneira pela qual o romance ocidental passou a incorporar a subjetividade humana. Por meio de novas técnicas narrativas, tais como o monólogo interior e o fluxo de consciência, a prosa romanesca passa a representar a consciência do homem na modernidade. No Brasil, durante a década de 1930, o grupo de escritores católicos, construindo narrativas de introspecção, passa a figurar novos espaços destinados para o feminino. Inserido dentro deste sistema literário, as obras de Cornélio Penna representam a condição da mulher no interior da família patriarcal brasileira. Nesse sentido, o foco da análise concentra-se, de um lado, na espacialidade mineira e da casa, formadoras da subjetividade feminina; de outro lado, pretende-se analisar as funções exercidas pela mulher, dentro do grupo familiar, e sua sujeição ao poder do *pater familias*.

Palavras-chave: Romance; Cornélio Penna; mulher

ABSTRACT

This paper intends to analyze the figurations of women in Cornélio Penna's three first novels - *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939) e *Repouso* (1948). Having this in mind, the research begins by verifying in what manner subjectivity was assimilated by the Western novels. As a result of new narrative techniques, such as inner monologue and flow of consciousness, the Romanesque prose formulates the representation of masculine consciousness in modern society. In Brazil, during the 1930s, the group of catholic authors, working on introspection narratives, starts dedicating a definite space for the representation of femininity. As a part of this literary system, Cornélio Penna's works represent the situation of women within the Brazilian patriarchal family. Thus, on the one hand, the analysis will focus on the spatiality of home and the culture of Minas Gerais, constitutive of feminine subjectivity, but on the other hand, it will consider the roles taken by women within the family circle, and their subjection to the power of the *pater familias*.

Keywords: novel, Cornélio Penna, women.

INTRODUÇÃO

A escolha de um tema de pesquisa relaciona-se, em primeiro lugar, com o prazer de estudar determinado assunto. Tendo em vista que o trabalho enquadra-se dentro da área de Teoria da Literatura, a leitura das obras literárias deve guiar os futuros projetos de análise e, nesse sentido, o meu apreço pelos romances psicológicos, que exploram a subjetividade humana, contribuiu para iniciar a delimitação do objeto. Daí a minha inserção na pesquisa da Professora Doutora Ana Maria Lisboa de Mello a respeito das narrativas de introspecção. Após isto, faltava apenas a definição do autor e da sua respectiva produção romanesca, o que acabou acontecendo a partir do contato com os escritores intimistas e, conseqüentemente, a escolha da obra de Cornélio Penna como objeto de análise.

A ficção corneliana localiza-se na linhagem introspectiva da literatura brasileira, cuja posição, dentro deste sistema, sempre se manteve periférica, permanecendo esquecida e negligenciada pelo público acadêmico. Tal situação deve-se, sobretudo, a consagração de uma mirada, fundada na historiografia literária e na crítica universitária, que privilegia os aspectos da realidade nacional nos textos ficcionais. Assim, a investigação a respeito dos romances de Cornélio Penna justifica-se pela tentativa de resgatar um importante autor esquecido a partir dos anos de 1960/70, pois sua voz não produziu eco entre a intelectualidade que lutava contra a ditadura militar. O presente estudo não se encontra isolado em tal intento, já que acompanha uma série de trabalhos acadêmicos, realizados, em sua maioria, na primeira década de nosso século, formando, em conjunto com artigos e pesquisas de períodos passados, uma fortuna crítica considerável.

A revisão desses estudos propiciou o aprofundamento a respeito da ficção do escritor fluminense, na medida em que revelou diversas temáticas ligadas à elaboração da linguagem literária, do mundo patriarcal, da introspecção e religiosidade; a expressão da nacionalidade entre outros aspectos. Em torno dessas perspectivas, a obra pioneira de Luís Costa Lima, *O romance em Cornélio Penna* – publicada originalmente, em 1976,

com o nome de *A perversão do trapezista* -, mantém-se como uma referência para iniciar a descoberta das problemáticas cornelianas. Agregam-se, na década de 1980/90, as teses de Maria Consuelo de Pádua Albergaria e Irene Jeanete Gilberto Simões, enfatizando, respectivamente, o espaço da loucura e a escritura literária; nos últimos anos, os trabalhos de doutoramento de Josalba Fabiana dos Santos e André Luís Rodrigues contribuem para a abertura de uma visada relativa à relação entre literatura e nação, de um lado, e prosa e realidade, de outro. Por fim, a leitura da obra *Uma história do romance de trinta*, de Luís Bueno, torna-se fundamental no sentido de estabelecer as características do quadro ficcional brasileiro de 30 e de propor uma leitura inovadora da obra de Penna, examinando a submissão do outro – especificamente da mulher - no interior do patriarcalismo.

As diversas abordagens colaboram para a formulação do questionamento referente às conexões entre o mundo social corneliano e a narrativa profundamente introspectiva. A resolução de tal problema pressupõe um esclarecimento relativo à natureza da crítica literária. Segundo Jean Starobinski (2001, p.33, tradução nossa¹), o processo interpretativo deve-se ancorar em torno de um projeto metodológico baseado num corte relacionado com alguma categoria da realidade: “a vantagem de um bom método, é que ele permite decompor e organizar os níveis da realidade que ele detecta e que ele convida a observar”².

Em função desta proposta e tomando a leitura de Luís Bueno como parâmetro, procura-se recortar a condição da mulher dentro da família patriarcal. Já que a fortuna crítica aponta para a presença da decadência do patriarcalismo, no conjunto dos romances, o estudo estabelece, como campo de exame, a natureza do grupo, os espaços reservados ao feminino, as diferentes funções exercidas pela mulher e o seu estado de sujeição frente à realidade familiar. Para tanto, as obras de Gilberto Freyre, Jurandir Freire Costa e de Maria Lúcia Rocha-Coutinho serviram de base para a pesquisa a respeito da constituição do agrupamento doméstico brasileiro, durante o período colonial e imperial.

O segundo passo da trajetória crítica, explicada por Starobinski (2001), implica a reflexão ligada aos diversos sentidos do universo apreendidos pela obra literária, conforme seu aparato verbal, o que revela a importância relacionada com a elaboração

¹ Todos os textos citados em francês, ao longo do trabalho, são traduzidos por mim

² L'avantage d'une bonne méthode, c'est qu'elle permet de décomposer et d'organiser les niveaux de réalité qu'elle décèle et qu'elle invite à observer .

dos elementos textuais romanescos. O autor da escola de Genebra resume tal perspectiva:

De sorte que as relações que eu discerni no seio da obra se repetem fielmente fora dela, no mundo alargado, onde ela é apenas um elemento, ou que eu a posso suspeitar de ser um reflexo. Eu teria então a convicção que a lei interna da obra me oferecerá o resumo simbólico da sociedade onde ela foi produzida. Tendo-se conectado, a obra e seu contexto, eu veria se generalizar, [...], a rede de relações que animam a obra³. (STAROBINSKI, 2001, p. 42)

A investigação da elaboração narrativa pressupõe, de uma parte, as definições das características do romance moderno, em sua linhagem introspectiva, daí a importância de autores como Georg Lukács; de outra parte, compreender o plano narratológico do intimismo, definindo os diversos tipos de narrador e suas formas de dar conta da vida interior das personagens, tomando como base o trabalho de Dorrit Cohn. Nesse sentido, pode-se pensar em um perfil de narrador cornelianiano, caracterizado no estudo feito por Josalva Fabiana dos Santos.

Em torno desta perspectiva, enfocam-se os três primeiros romances de Cornélio Penna, *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939) e *Repouso* (1948), a fim de identificar a condição da mulher no interior da família patriarcal brasileira. A exclusão da última obra *Menina Morta* (1954) baseia-se no fato de que esta é considerada o grande romance do autor⁴, a obra melhor realizada, de modo que o seu exame exigiria um espaço maior que o disponível em uma dissertação de Mestrado, reservando-a para uma eventual tese de doutorado. Tendo em vista tal objetivo, procura-se estruturar o trabalho conforme alguns dados precisos.

Em primeiro lugar, pretende-se estudar a progressiva inscrição da subjetividade na escritura romanesca ocidental. Observa-se a capacidade do romance de representar a realidade e, ao longo do século XIX, a sua virada em direção a interioridade, na medida em que passou a valorizar o indivíduo e o fragmento, desprezando os grandes sistemas ordenadores do mundo. Esse movimento só foi possível graças à incorporação de um aparato verbal, tal como o fluxo de consciência e o monólogo interior, capaz de dissecar

³ En sorte les rapports que j'ai discernés au sein de l'oeuvre se redoublent fidèlement hors d'elle, dans le monde élargi dont elle n'est plus qu'un élément, ou dont je puis la soupçonner d'être un reflet. J'aurais alors la conviction que la loi interne de l'oeuvre m'aura offert l'abrégé symbolique de la société où elle a été produite. Ayant anastomosé, l'oeuvre et son contexte, je verrais se généraliser, [...], le réseau des relations qui animent l'oeuvre.

⁴ Em *O romance em Cornélio Penna* (2005), Luís Costa Lima considera que as três primeiras obras apresentam elementos narrativos e temáticos preparatórios e cuja realização plena ocorre em *Menina Morta*.

a psique das personagens. Na segunda etapa do primeiro capítulo, estabelecem-se certos conceitos narratológicos que dizem respeito ao modo pelo qual o narrador explora a vida interior. Tais categorias de análise provêm da obra *La transparence intérieure*, escrita pela autora Dorrit Cohn, da qual se utilizam apenas as categorias pertinentes para o exame dos romances de Cornélio Penna.

No capítulo posterior, pretende-se analisar o romance de introspecção brasileiro pela formação de um sistema literário intimista e a forma como a historiografia literária aborda tal conjunto de autores. Luís Bueno propõe a visão sistêmica a respeito da literatura intimista, baseando-se na concepção de Antonio Candido. Complementa-se tal perspectiva pela inclusão das explicações de Siegfried Schmidt sobre o termo proposto.

A história da literatura brasileira é considerada uma instituição capaz de regular a atividade literária, excluindo e incluindo obras e escritores de acordo com critérios de nacionalidade. Elege-se um grupo de oito historiadores da literatura a fim de estabelecer certos traços comuns a respeito da produção introspectiva nacional. Tal recorte baseia-se na amplitude cronológica de cada trabalho historiográfico. A extensão temporal possibilita a investigação da produção romanesca nacional, no século XIX, e os seus desdobramentos segundo as inovações estéticas das escolas literárias, ao longo do século XX. Nesse sentido, além de ampliar o corpus de romances, o critério cronológico oportuniza a comparação e as filiações artísticas dos diversos escritores.

A análise desses trabalhos historiográficos demonstra que cada crítico prioriza um aspecto na análise das obras, de modo a revelar os diversos dados literários – estéticos, narrativos e sociais – presentes nas prosas. A diversidade de enfoques ligados ao romance intimista nacional fornece as características verbais e textuais por meio das quais se estabelece um perfil dessa forma de narrativa.

Objetiva-se investigar a maneira pela qual esse pequeno conjunto da historiografia literária do Brasil examina certos parâmetros de composição da modalidade da prosa introspectiva, sobretudo a presença de novas técnicas narrativas que dão conta da vida psicológica; a preocupação com a especulação metafísica e existencial; assim como as questões ligadas às indagações de ordem filosóficas ou religiosas. A partir destes elementos, visa-se definir um quadro literário balizador do romance intimista.

Na sequência, pretende-se explorar a característica do romance de introspecção, durante a década de 1930, relacionando-o às inquietudes da intelectualidade da época e os traços próprios da produção romanesca dessa década. O conjunto de autores

intimistas insere-se no movimento geral dos escritores desse momento, já que procuraram ficcionalizar como protagonista a figura do fracassado, materializado na mulher. Os romancistas católicos apresentam, em suas obras, a tentativa de uma figuração mais complexa do feminino, perquirindo novos espaços e formas de conduta para tal gênero.

A obra de Cornélio Penna localiza-se dentro desse sistema literário. Tomando os três primeiros romances do autor como objeto de análise, visa-se identificar, no terceiro capítulo, a figuração da mulher no interior da família patriarcal decadente. Pretende-se explorar a maneira pela qual se estabelece essa relação de alteridade com o papel feminino dentro de uma narrativa que privilegia a vida interior, sob as modalidades tanto da primeira pessoa quanto da terceira pessoa.

O foco de análise tem como objetivo examinar a espacialidade corneliana ligada à mineirdade, isto é, o espaço cultural de Minas Gerais - com seus morros, bem como os casarões e sobrados - torna-se um elemento fundador da subjetividade feminina. O recurso teórico ancora-se, de um lado, na obra *O espaço Proustiano*, de Georges Poulet, em que há a vinculação entre o espaço e o mundo íntimo e identitário das personagens, importante para a reflexão sobre o lugar do feminino; de outro lado, autores como André Luís Rodrigues, Irene Jeanete Gilberto Simões, Maria Consuelo de Pádua Albergaria e Rui Mourão identificam as características da ambiência mineira na ficção de Cornélio Penna. Nesta parte do trabalho, estabelece-se uma intertextualidade com o romance *Adrienne Mesurat*, de Julien Green. A produção romanesca do autor franco-americano foi muito lida pela geração de intelectuais, aos quais Cornélio Penna estava ligado. Assim, busca-se identificar a aproximação do escritor carioca com a literatura de introspecção estrangeira e, sobretudo, observar a semelhança de perspectivas dos dois ficcionistas em relação ao espaço destinado ao feminino.

Por fim, enfoca-se a condição das diversas mulheres – filhas, esposas e matriarcas – no interior da estrutura familiar. Aqui, o foco estabelece as características do grupo familiar, no Brasil, para, em seguida, perquirir o modo pelo qual tal a estrutura grupal é ficcionalizada nos três romances de Penna, tendo como ponto central da análise a perspectiva feminina, tanto no exercício do *pater familias*, bem como sofrendo a reclusão e a sujeição dentro deste sistema. Tal condição é examinada a partir dos conceitos narratológicos, definidos por Dorrit Cohn, e, também, de alguns aspectos narrativos apontados por Gerard Genette e Sebatiën Hubier.

1 A PRESENÇA DA SUBJETIVIDADE NO ROMANCE OCIDENTAL

1.1 Síntese da história do romance ocidental

A trajetória histórica do romance aponta para a incorporação progressiva da interioridade humana como matéria literária, sobretudo a partir da emergência do mundo moderno. A introdução da vida psicológica torna-se possível graças às características formais do gênero romanesco que passa a representar a realidade do homem sem uma instância coletiva capaz de conferir um sentido imanente para os objetos do mundo e para as ações do herói. Segundo Georg Lukács (2000), o romance transforma-se na epopeia dessa era sem Deus, em que a totalidade transcendental da vida perde sua sustentação, tornando-se problemática.

Essa constituição formal, capaz de dar conta da ação humana dentro de um quadro histórico e temporal, abre a possibilidade para a trajetória biográfica do herói problemático que, em dissonância com o mundo, busca realizar seus objetivos. Seu desacordo face à exterioridade dos objetos funda a sua interioridade, na medida em que as suas ações não possuem uma essência inerente ao destino de uma comunidade, mas refletem os seus mais profundos desejos, cuja realidade limita-se apenas ao plano psicológico, dando a ver os seus conflitos íntimos:

A vida própria da interioridade só é possível e necessária, [...], quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; [...], quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra. (LUKÁCS, 2000, p. 66-67)

A transposição dos ideais, que antes eram dados de forma evidente no mundo exterior, para a psique da personagem faz com que a sua vida se configure como uma busca para a realização de uma essência perdida, daí a importância da aventura na composição romanesca, já que materializa o percurso do herói na fundamentação da sua existência.

Essa organização estrutural, centrada na trajetória biográfica de um indivíduo, decorre da capacidade do romance de representar a realidade, sobretudo a partir da sua característica de apresentar o mundo familiarizado⁵ que, segundo Bakhtin (1993), eliminando o passado absoluto da epopeia, passa a ser tratado dentro dos quadros temporais do presente inacabado, o que resulta na construção do conhecimento artístico capaz de produzir um entendimento realista dos objetos. Além disso, a sua maleabilidade formal⁶ - absorvendo os diversos elementos de outros sistemas linguísticos⁷, literários ou extraliterários - contribui para ampliar as suas perspectivas semânticas com relação ao mundo. Desse modo, a composição narrativa do romance o capacita a melhor representar a era moderna⁸ que outros gêneros, tornando-o hegemônico dentro das tendências literárias contemporâneas. Benedito Nunes (2002, p.49) explica a construção desse aparato verbal híbrido:

O romance, [...], absorveu as expressões da cultura livresca - narrativas epistolares, relatos de viagens, crônicas históricas, estudos de costumes e investigações psicológicas das paixões e do caráter. A extensão da obra romanesca casa-se com o sincretismo ou o

⁵ Segundo Bakhtin (1993), a capacidade de representar um mundo habitual e familiarizado decorre da presença do riso na composição dos gêneros cômico-populares que se constituem na fase embrionária do romance.

⁶ Belinda Canone destaca, no livro *Narrations de la vie intérieure*, essa característica do romance: "É preciso lembrar que a especificidade do romance é precisamente a de não conhecer nenhuma interdição, de não ter leis, nem regras e nem poética. É justamente isso, essa flexibilidade, essa liberdade, que o tornou capaz de transformar-se ao ritmo de uma sociedade em mutação rápida, garantindo sua atual hegemonia".(CANONE, 2001, p. 103)

⁷ Bakhtin (1993) caracteriza a incorporação dos elementos de outras produções linguísticas como plurilinguismo que, também, diz respeito à capacidade do romance de representar diferentes perspectivas ideológicas relacionadas com diferentes profissões, gêneros e grupos sociais.

⁸ Segundo Walter Benjamin (1980), o romance marca-se como um gênero moderno, pois a sua constituição se afasta da tradição da prosa oral, em que havia a presença de um narrador capaz de relatar e trocar experiências. No processo de criação e na fatura da obra romanesca, emergem o indivíduo e a sua problemática: "O local de nascimento do romance é o indivíduo na sua solidão, que já não consegue expressar-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar. Escrever um romance significa levar o incomensurável ao auge na representação da vida humana. Em meio à plenitude da vida e através da representação dessa plenitude, o romance dá notícia da profunda desorientação de quem vive"(BENJAMIN, 1980, p. 60). Portanto, a partir deste desajuste, o romance orienta-se na busca do sentido da vida, materializada numa visão da morte, no mundo moderno.

hibridismo de sua forma, que combina elementos díspares – digressões, comentário, expressão lírica e apresentação dramática – como diferentes “centros de interesses”, podendo narrar uma ou mais de uma história num discurso de andamento variável, que tende a continuar, [...], para além do ponto culminante da ação principal.

O hibridismo presente no gênero romanesco possibilita, durante o século XVIII, a assimilação de certos princípios epistemológicos do realismo filosófico, pelo qual se funda uma narrativa que, por meio da linguagem referencial e em formato de prosa, visa explorar os dramas psíquicos e sociais da experiência humana, cujo desenrolar acontece no decorrer de determinada aventura⁹. Segundo Ian Watt, o estabelecimento dessa forma de narrar consagra o surgimento do Realismo no romance, visto que esse modo de configuração do mundo concretiza-se em uma convenção estética:

A premissa ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 1990, p. 31)

O enfoque no indivíduo marca a presença da modernidade no romance, cuja preocupação em representar as relações humanas, nas suas mais diversas situações, evidencia a sua ligação com a perspectiva individualista, para a qual o indivíduo autônomo torna-se centro do foco narrativo. As implicações desse aspecto repousam na construção de um universo ficcional no qual as personagens – materializando os mais variados grupos sociais – se localizam na sua realidade cotidiana e enfrentam os seus dramas existenciais tanto sob o ponto de vista da sua condição na sociedade quanto como reflexo na sua subjetividade. A dualidade entre o meio e a intimidade compõe o aparato verbal realista, diferenciando, para cada romancista, os “graus de importância aos objetos exteriores e interiores da consciência, [...], os termos básicos de sua investigação foram ditados pelo equivalente dualismo na narrativa: a natureza problemática da relação entre indivíduo e seu meio” (WATT, 1990, p. 256).

⁹ Franco Moretti (2009) explica que a prosa e a aventura desempenharam um papel fundamental na composição do romance, durante o século XVIII, na medida em que a primeira estabeleceu uma narrativa complexa, formada por orações subordinadas, orientando o texto para frente, de modo consecutivo; já a aventura possui a função de expandir a narrativa romanesca, abordando os mais diversos tipos de temáticas. O autor conclui que “assim como a prosa multiplica estilos, a aventura multiplica histórias” (MORETTI, 2009, p. 205)

De modo geral, a composição realista, no século XVIII e na primeira metade do século XIX, enfatiza a investigação das questões relacionadas com o meio social em que se encontra a personagem, focalizando, com isso, o dado externo, a descrição das ações e das paisagens sócio-históricas. Essa característica resulta de uma estrutura ficcional disposta em um enredo bem construído, cuja perspectiva de realidade emoldura-se, de acordo com Michel Raimond (1966), como um mundo mecânico onde as ações e as circunstâncias são encadeadas dentro de um princípio de causa e efeito. A história¹⁰ estrutura-se em tal forma de enredo, de modo a apresentar os eventos a partir de um quadro temporal cronológico, isto é, o tempo racional, marcado como no relógio, conduz as ações e os acontecimentos. Esse espaço ficcional decorre da posição do escritor realista diante do mundo:

O romancista torna-se então um ser onisciente que, em qualquer aventura ou história, tudo reconstitui, tudo compreende; [...], ele sabe tornar as coisas vivas, descrever uma peça onde alguém entra, a vestimenta e o aspecto de um personagem interessante; ele informa sobre os antecedentes desse personagem. [...]. Assim, como um bom jornalista, que fala não como um contador, mas [...] que analisa tudo¹¹. (ALBÉRÈS, 1962, p. 38.)

Essa constituição romanesca - marcada pela presença do indivíduo e seu meio, a estrutura ficcional mecânica e a atuação de um narrador onisciente - adquire um caráter de seriedade, durante o século XIX, que se manifesta na incorporação de elementos narrativos denominados, por Franco Moretti (2009), de preenchimentos, os quais possuem a função de inserir, no espaço ficcional, diversos acontecimentos cujo significado se limita a apresentação de diversas situações, sobretudo aquelas ligadas ao cotidiano, sem a capacidade de introduzir novos caminhos para o desenrolar da história. O sério, refletindo uma nova visão de mundo oriunda das classes médias europeias, estabelece um ritmo relacionado com uma “neutralidade’ narrativa que lhe permite funcionar sem ter sempre de recorrer a medidas extremas” (MORETTI, 2009, p.828). Esse processo de racionalização da prosa, provocado pelos preenchimentos, tem como

¹⁰ Importante a observação de Forster (2004) segundo a qual a história é o dado fundamental do romance e a disposição dos seus eventos ocorre necessariamente dentro de uma sequência temporal.

¹¹ Le romancier devient alors l'être omniscient qui, dans n'importe quelle aventure, dans n'importe quel fait divers, a tout reconstitué, tout compris ; [...], il sait rendre les choses vivantes, décrire une pièce où l'on entre, l'habillement et l'aspect d'un personnage intéressant ; il s'est même renseigné sur les antécédents de ce personnage.[...]. Car, en bon journaliste, celui qui parle n'est pas un simple conteur, mais [...], qui analyse tout.

consequência a evolução literária pela inclusão tanto do estilo analítico e como do indireto livre.

A produção romanesca de Balzac evidencia um momento dessa etapa, visto que o cotidiano se incorpora à trama pela profusão de eventos relacionados com os diferentes interesses de cada personagem, o que acaba por modificar o curso da história de modo inesperado (MORETTI, 2009). Assim, o seu projeto literário manifesta-se na construção de um romance total (ALBÉRÈS, 1962) em que - sob um olhar onisciente que conhece tudo e controla todos os elementos do espaço ficcional – os tipos humanos, presos dentro de seus domínios sociológicos, dão a ver todo um quadro social, composto por costumes, profissões, pelos dramas morais etc. Como decorrência disto, a vida interior acaba sendo negligenciada pela autoridade do narrador, preocupado apenas em descrever a “atmosfera moral e física, cuja paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuário, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano”(AUERBACH, 2007, p. 423).

A ligação dos indivíduos às coisas do mundo decorre, segundo Franco Moretti (2009), da perspectiva conservadora do Realismo do século XIX, segundo a qual o presente deve ser atrelado ao passado, isto é, a experiência da realidade carrega a sua validade, na medida em que o seu sentido se vincula ao tempo pretérito. O autor explica que apenas a impessoalidade do estilo analítico, por meio da descrição das personagens e da marginalização do escritor do processo narrativo, é capaz de incorporar essa visão conservadora de mundo.

A obra de Flaubert representa o ponto máximo desse percurso, pois a elaboração da sua narrativa, sobretudo em *Madame Bovary*, constrói-se pela técnica do estilo indireto livre, cujo funcionamento repousa na aproximação do discurso direto com indireto, ou seja, uma mistura da voz do narrador com a da personagem. A ocorrência dessa modalidade ficcional realiza-se nos desdobramentos da história, denominado por Franco Moretti (2009) de bifurcações, nos quais há uma quebra que introduz novas possibilidades de andamento da trama, o que coloca um problema para o narrador:

Ao se aproximar desses desdobramentos, quem escreve depara com uma bifurcação: aumentar a superioridade do narrador sobre a personagem com um trecho didático – ou exprimir uma concepção didática – ou exprimir a sua tendência à igualdade por meio do indireto livre. [...]. No primeiro caso, prevalece uma concepção didática, segundo a qual um romance é [...] um meio para transmitir uma mensagem ética unívoca e explícita [...]. No segundo caso, a

mensagem torna-se implícita, e às vezes quase inadvertida (MORETTI, 2009, p. 856).

A retirada da moral das grandes reviravoltas do romance *Madame Bovary* se expressa na ausência de comentários, pelo narrador, sobre as sensações e os desejos da protagonista, de modo que as próprias circunstâncias ficcionais são suficientes para apresentar a condição na qual Emma Bovary se encontra. Entretanto, segundo Belinda Cannone (2001), a vida psicológica da personagem mantém-se determinada por sua condição social, ou seja, a sua interioridade decorre da situação na sociedade.

A elaboração de uma modalidade de realismo, marcado pela exploração científica do homem e da sociedade, fundamenta a produção de Zola, constituindo a variação estética do Naturalismo. As leis sociais e biológicas tornam-se parâmetros para a composição da prosa romanesca, de maneira que a existência humana resulta dessa dupla equação fornecida pela ciência. O autor de *Germinal* realiza um verdadeiro estudo a respeito dos diversos grupos sociais, baseando-se, como explica Auerbach (2007), no que há de mais opressivo, desagradável e feio das suas respectivas realidades.

Essa percepção cientificista do mundo e do homem – oriundo do pensamento científico-racional iluminista -, materializada no fazer romanesco realista, sofre, segundo o historiador Franklin Baumer (1977), em *O pensamento moderno europeu*, uma forte contestação pelo surgimento do Romantismo europeu. A perspectiva decorrente da epistemologia romântica baseia-se na busca pelo lado oculto do real, que escapa ao campo sensível das aparências. Com isso, essa posição epistêmica fundamenta uma nova antropologia segundo a qual o homem possui uma natureza obscura, localizada no inconsciente que, antecipando o conceito da psicanálise, expressa “o lado noturno da vida humana, o mundo dos sonhos, os monstros e as aparições” (BAUMER, 1977, p. 40).

A emergência desse movimento filosófico e estético contribui para a visão da existência humana permeada por um forte elemento perturbador e contraditório, de sorte que o Eu passa a se compor de vozes dissonantes – superando a concepção de uma personalidade harmoniosa -, o que o conduz à sua desintegração trágica pela morte ou pela loucura (GIVONE, 2009). Segundo Lukács (2000), a concepção de uma subjetividade cindida e em conflito no seu contato com o mundo exterior constitui-se como matéria de uma vertente do romance, durante o século XIX, denominada de Romantismo da desilusão. Em torno da perspectiva para a qual a realidade aparece desprovida de sentido, configura-se um Eu que, a priori, não consegue concretizar seus

anseios na realidade, revelando um sentimento de fracasso cujo sentido carrega uma visão lírica da vida:

É o estado de ânimo do romantismo da desilusão que porta e alimenta esse lirismo. Uma sofreguidão excessiva e exorbitante pelo dever-ser em oposição à vida e uma percepção desesperada da inutilidade dessa aspiração; [...], a evidência de que o fracasso é uma consequência necessária de sua própria estrutura interna, de que ela, em sua melhor essência e em seu valor supremo, está fadada à morte. Eis por que a postura tanto em face do herói quanto do mundo externo é lírica: o amor e a acusação, a tristeza, a compaixão e o escárnio. (LUKÁCS, 2000, p.122)

A amplidão dos valores subjetivos e da sua inutilidade face a uma realidade corrompida e ausente de uma essência fundam um aparato verbal baseado na análise psicológica dos estados de ânimo do herói.

Dialogando com a concepção romântica e diferenciando-se dos outros três escritores franceses, Stendhal, especialmente em *O vermelho e o negro*, configura uma prosa realista em que, mesmo contendo um cenário histórico e social bem marcado, a focalização onisciente segue o olhar do protagonista Julian Sorel a respeito dos objetos do mundo, dando mais espaço para a representação da vida interior dessa personagem. Na verdade, no embate contra a ordem social, emerge uma visão da realidade própria do herói, de modo a fundar uma mirada sobre “a verdade que é apenas parcial, fragmentária, uma verdade de qualquer um e não a verdade absoluta, [...] se revelando progressivamente pela intermediação de uma personagem”¹² (CANNONE, 2001, p.18). Nesse sentido, o realismo de Stendhal possibilita uma maior mediação entre a vida interior e o mundo exterior¹³.

A importância da construção desse tipo de prosa repousa na antecipação das formas de composição do universo subjetivo das personagens, sobretudo pelo fato de estabelecer um foco narrativo mais discreto, por exemplo do que o de Balzac, e pois segue a visão individual da realidade, sem o enraizamento determinista dentro da ordem histórica e social. Dessa maneira, *O Vermelho e o negro* evidencia uma perspectiva a

¹² La vérité n'est que partielle, fragmentaire, vérité de quelqu'un et non vérité absolue, [...] en se révélant progressivement par le tranchement d'un personnage.

¹³ Na literatura inglesa, Ian Watt (1990, p. 258) afirma que as obras de Jane Austern configuram-se em torno da relação entre interioridade e exterioridade: “Auster conseguiu conjugar numa unidade harmoniosa as vantagens do realismo de apresentação e as do realismo de avaliação, das abordagens interior e exterior da personagem; seus romances têm [...] uma percepção da ordem social que não é conquistada às custas da individualidade e da autonomia das personagens”.

respeito dos objetos aproximada dos romances do fluxo de consciência em que desaparece a onisciência em favor da focalização interior. Belinda Cannone explica que a dissolução desse olhar, que sabe tudo, presente de modo parcial em Stendhal, decorre de uma nova concepção do real que será trabalhada pelo gênero romanesco no final do século XIX e na primeira metade do século XX:

É a concepção de verdade que ela implicava que tornou progressivamente caduca a utilização de um narrador onisciente. Tornou-se difícil de acreditar que ela podia se concentrar em uma só voz, e o apagamento do narrador justamente representou uma dissolução da autoridade em benefício de uma verdade múltipla, que surge da tensão e da confrontação das verdades representadas pelos personagens¹⁴. (CANNONE, 2001, p. 18)

A fragmentação da noção de realidade e a conseqüente valorização do mundo subjetivo, bem como a sua percepção sobre os objetos, decorrem da crise por que a Europa passa no final do século XIX e início do XX. De um lado, a partir do surgimento de novos processos tecnológicos e o crescimento da vida urbana, ampliando os horizontes humanos, questionam-se os grandes ordenamentos sistêmicos por meio dos quais a vida se submetia a leis gerais; de outro lado, a valorização do fragmento, uma nova percepção do tempo baseada na sensação de fluxo são elementos fundamentais para uma nova concepção da vida, voltada para a pluralidade do mundo subjetivo no qual “o errante, o solitário, o exilado, o indivíduo inquieto, desgarrado e sem lar já não eram os refugos de uma sociedade autoconfiante, mas os que [...] ocupavam uma posição privilegiada numa época na qual a subjetividade era a verdade que falava com visão e autoridade” (MCFARLANE, 1989, p. 64).

A atmosfera do Modernismo europeu acarreta uma série de mudanças com relação ao fazer artístico, preocupado, nesse momento, não na figuração realista, mas, sobretudo, na valorização da técnica, do privilégio da forma¹⁵ em favor de uma investigação mais profunda da vida humana, sem as instâncias racionais ordenadoras do

¹⁴ C’est la conception de la vérité qu’elle impliquait qui a progressivement rendu caduque l’utilisation d’un narrateur omniscient. Il est devenu difficile de croire qu’elle pouvait se concentrer dans une seule voix, et l’effacement du narrateur a justement représenté une dissolution de l’autorité au profit d’une vérité multiple, qui jaillit de la tension et de la confrontation des vérités représentées par les personnages.

¹⁵ Roland Barthes (2004, p. 73), no *Grau zero da escrita*, assinala a presença da forma como constituinte das escritas modernas: “A multiplicação das escritas é um fato moderno que obriga o escritor a fazer uma escolha, faz da forma uma conduta e prova uma ética da escrita. [...]. A escrita moderna é um verdadeiro organismo independente que cresce ao redor do ato literário, decora-o com um valor estranho à sua intenção, compromete-o continuamente com um duplo modo de existência e superpõe ao conteúdo das palavras, dos signos opacos que carregam em si uma história, um compromisso ou uma redenção secundárias, de modo que à situação do pensamento se mescla um destino suplementar, [...], da forma.”

real, da integridade da personalidade do indivíduo. A arte, que estabelece a primazia da técnica – caracterizando-se como autotélica -, procura expressar a pluralidade das subjetividades humanas, a fim de dar a ver a experiência e a consciência do homem vivida na modernidade. A nova mirada implica a preocupação com o registro da subjetividade naquilo que ela possui de mais excêntrico, nas pequenas loucuras da vida cotidiana, os seus pequenos fluxos mentais, o lado irracional e não convencional da vida social e individual. Assim, a incorporação dessa série de elementos pela prosa ficcional tem como consequência uma visão da natureza concebida como aquilo que é próprio da intimidade, como realidade psicológica:

O que sensivelmente modificou com relação ao romance realista de Stendhal ou de Balzac, foi justamente a concepção da natureza, da realidade. A “natureza” mudou. Ela não é mais concebida como aquilo que é exterior ao homem, aquilo que o cerca, mas como aquilo que é íntimo, interior, ou seja, a sucessão de seu pensamento consciente e inconsciente. Ela é o que se deixa perceber por meio da projeção da psique, ela é, portanto, a psique¹⁶. (CANONE, 2001, p. 70)

O deslocamento da realidade exterior para a interioridade implica o surgimento de uma modalidade de romance – o romance de introspecção – na qual a forma literária ganha primazia no sentido de revelar, por um lado, o próprio caráter verbal deste gênero ficcional, principalmente pelas novas experiências de criação de estruturas textuais e o tratamento inovador do emprego da linguagem literária, o que resulta na aproximação do gênero romance com os modos de composição da poesia; por outro lado, a exploração desses elementos estruturais visa evidenciar a pobreza do mundo material, retirando a sua essência realista, a fim de tornar a consciência humana um objeto estético. Nesse deslocamento da escrita literária reside o seu sentido de dilaceramento, tal como explica Roland Barthes (2004, p. 76), em *O grau zero da escrita*: “como Necessidade, ela atesta o dilacerar-se das linguagens, inseparável do dilacerar-se das classes: como liberdade, ela é a consciência desse dilacerar-se e o esforço mesmo que quer ultrapassá-lo.”

¹⁶ Mais ce qui est sensiblement modifié par rapport au roman réaliste de Stendhal et Balzac, c’est justement la conception de la nature, de la réalité. La « nature » a changé. Elle n’est plus conçue comme ce qui est extérieur à l’homme, ce qui l’entoure, mais comme ce qui est intime, intérieur, c’est-à-dire le déroulement de sa pensée consciente et inconsciente. Elle est ce qui se laisse percevoir à travers l’écran de la psyché, elle est donc la psyché.

A incorporação do universo psicológico decorre da introdução de um novo aparato verbal baseado na constituição da técnica do ponto de vista que provoca um deslocamento da narrativa realista tradicional e, por conseguinte, estabelece uma crise¹⁷ na estrutura do romance. Isto ocorre pela abertura de um olhar a respeito do mundo, que deixa de ser concebido como um elemento a ser descrito por um narrador onisciente e passa a ser filtrado pela subjetividade de uma ou mais personagens, ou seja, a realidade torna-se percebida pela descoberta progressiva da consciência individual.

Esse método narrativo destaca-se na produção romanesca do escritor inglês Henry James, que adota a perspectiva de um protagonista capaz de perceber a sociedade e as outras personagens, deslocando a relação entre o indivíduo e o mundo social para a consciência e o seu meio (CANNONE, 2001). As obras desse romancista são fundamentais para inaugurar a modalidade do romance de introspecção pela ênfase que confere aos processos mentais dos indivíduos ficcionais. Com isso, Belinda Cannone (2001, p. 20) afirma que, no final do século XIX, “passou-se de uma literatura do destino para uma literatura da experiência, da narração da história para a narração da existência”¹⁸.

O objetivo de investigar os universos subjetivos acarreta mudanças na fatura da obra romanesca, construindo novos arranjos verbais, tais como o monólogo interior e o fluxo da consciência, capazes de dar conta dessa multiplicidade das subjetividades. A primeira técnica narrativa foi consagrada pelo escritor francês Edouard Dujardin em seu ensaio intitulado *Monólogo interior*, publicado em 1931, antes materializado no seu romance *Os loureiros estão cortados*, lançado em 1887, cuja história narra a vida do protagonista Daniel Prince e suas andanças pelas ruas de Paris até encontrar a sua amada Léa D’Arsay. O importante nesta obra refere-se à tentativa de representar as sensações da vida mental do herói em contato com a realidade exterior, expressando, o curso espontâneo dos pensamentos, sem, no entanto, analisá-los racionalmente, tal como descrito nas obras de Dostoievski (RAIMOND, 1966).

O fluxo de consciência, também, foi introduzido na prosa literária e sua manifestação diz respeito à representação da consciência humana nos seus mais

¹⁷ “O romance encontrou sua mais alta expressão durante o século XIX na imparcialidade de um autor que organiza rigidamente sua narrativa, sonda os corações, suscita um mundo imaginário, [...]. Mas quando se realiza a renúncia da onisciência em favor da parcialidade de um ponto de vista ou da pluralidade dos pontos de vistas, a crise do romance teve início. Os novos procedimentos eram os antípodas da tradição do romance e arruinaram as formas antigas de toda narrativa” (RAIMOND, 1966, p. 371)

¹⁸ On est passé d’une littérature du destin à une littérature de l’expérience, de la narration de l’histoire à celle de l’existence.

diversos níveis, compreendendo desde os sentimentos mais inconscientes até os pensamentos mais racionais. Belinda Cannone (2001, p. 26) define o emprego dessa técnica ficcional tendo como base esses dois aspectos: “fluxo mental que compreende todos os níveis de consciência, ou seja, o conjunto das percepções e das produções mentais (intelectuais, emotivas e sensoriais), desde o nível mais primitivo (préverbal) até aquele da racionalidade mais elaborada”¹⁹. Desse modo, o fluxo de consciência não se refere apenas a uma técnica narrativa, mas uma perspectiva sobre a consciência moderna do homem que – não interdita por nenhum tipo de censura lógica ou racional – reflete os sentimentos, as sensações, os sonhos, as fantasias em contato com os objetos do mundo. Outro aspecto fundamental do fluxo de consciência refere-se ao seu caráter contínuo, apresentando uma estrutura fluida e uma relação específica com o tempo:

Sua capacidade de mover-se livremente no tempo – sua tendência para encontrar seu próprio sentido de tempo. [...]. Tudo que penetra na consciência está ali no momento presente; ademais, a ocorrência deste momento, não importa quanto tempo ele ocupe pelo relógio, pode ser prolongada infinitamente se for fragmentada em suas partes, ou pode ser altamente comprimida em um clarão de reconhecimento (HUMPHREY, 1976, p. 38)

O sentido ininterrupto do fluxo de consciência adquire forma ficcional pelo dispositivo discursivo da livre associação, cujo emprego realiza a produção fluida da matéria interior, mas cuja sequência sempre sugere uma nova gama de sentimentos e sensações, desenrolando esta atividade mental continuamente e num espaço de tempo curto: “a atividade da consciência deve ter conteúdo, o qual é fornecido pelo poder que tem uma coisa de sugerir outra, através de uma associação de qualidade em comum ou contraste” (HUMPHREY, 1976, p. 38).

A presença dessas modalidades narrativas ocasiona a total dissolução da intriga tradicional, na medida em que, por um lado, o fluxo dos pensamentos estabelece uma sequência narrativa, descompromissada com uma linearidade temporal causal – com início, meio e fim - e cujo desenrolar acompanha os ecos da memória, os fluxos, as percepções, as repetições do universo mental das personagens, construindo paisagens imagéticas propriamente poéticas e líricas; por outro lado, o monólogo interior e o fluxo de consciência propiciam um novo tratamento a respeito da língua literária próxima às

¹⁹ Le flux mental comprend à la fois tous les niveaux de conscience, c’est-à-dire l’ensemble des perceptions et de productions mentales(intellectuelles, émotives, sensorielles), depuis le niveau le plus fruste(préverbal) jusqu’à celui de la rationalité la plus élaborée, tradução nossa.

formas de escritura da poesia, visto que a linguagem deixa de ser um veículo do enredo e passa a se constituir na própria intriga, isto é, o manejo com os mecanismos textuais torna-se o próprio conteúdo da obra. Por conseguinte, esses novos aportes verbais, também, provocam, de acordo com Michel Raimond (1966), outro modo de deslocamento da narrativa, introduzindo diversos recursos poéticos, a fim de captar os estados emocionais, uma visão pessoal e as imagens de uma intimidade.

Paralelamente à emergência dessas construções ficcionais, o surgimento do Simbolismo e do espírito decadentista fornece outras perspectivas a respeito da subjetividade humana, durante a virada do século XIX e XX, cuja incorporação pelo romance estabelece uma nova mirada com relação à existência do homem. Segundo a autora Valérie Michelet Jacquod, a arte simbolista capta o espírito de esgotamento e saturação decorrente do desenvolvimento da ciência para criticar o Eu positivista, preso aos determinantes sociais e biológicos, e explorar a subjetividade em seu estado poético: “cada romance simbolista integra, [...], o ideal do ‘romance do ser’, o que significa que cada romance simbolista visa descrever um estado poético do sujeito, o mais frequente do sujeito que escreve”²⁰ (JACQUOD, 2008, p. 20). Assim, a própria criação artística serve como base para a reflexão do Eu, a fim de analisar as suas particularidades, a sua unidade, o seu caráter irreduzível. A autora define a atividade romanesca simbolista pela hiperconsciência de um escritor que investiga a sua condição no mundo:

o personagem é, na maioria das vezes, um escritor se interrogando sobre sua criação e, [...], se interrogando sobre o poder das palavras de exprimir seus pensamentos. Esse questionamento simbolista, [...], sonda a capacidade da escritura de assegurar uma visão coerente do mundo através de um Eu que está, ele mesmo, em questão de sua unidade pela criação artística.²¹ (JACQUOD, 2008, p. 126)

O romance simbolista atesta a presença de uma hiperconsciência que explora os seus sucessivos estados interiores, elaborando, com isso, uma prosa densamente reflexiva, na medida em que a subjetividade aprofunda o exame do desempenho do seu papel no mundo. Esta apresentação do Eu e a condução da sua situação emocional exigem um aparato lingüístico concebido como um sistema em que os diferentes

²⁰ Chaque roman symboliste intègre, [...], l’idéal du « roman de l’être », ce qui signifie que chaque roman symboliste vise à décrire un état poétique du sujet, le plus souvent du sujet que écrit.

²¹ Le personnage est, la plupart du temps, un écrivain s’interrogeant sur sa création et, [...], s’interrogeant sur le pouvoir des mots à exprimer ses pensées. Ce questionnement symboliste, [...], sonde la capacité de l’écriture à assurer une vision cohérente du monde à travers un Moi lui-même en quête de son unité dans la création artistique.

elementos se combinam como numa espécie de sinergia para construir verdadeiras imagens poéticas permeadas por símbolos, repetições, blocos temporais etc. Dentro desta perspectiva, destacam-se os autores André Gide e Edouard Dujardin, em cujo *Louzeiros estão cortados*, os monólogos de Daniel Prince exemplificam este conjunto de traços lingüísticos pela repetição de imagens poéticas e pela recorrência a certas identificações de tempo e espaço (FRIEDMAN, 1989).

A investigação profunda da personalidade, presente na prosa simbolista, na busca da unidade perdida, reflete a modalidade própria da lírica moderna e do novo romance europeu. A extrema individuação do Eu lírico, ou a investigação metafísica dos seres são correlatos, segundo Adorno (1980), das condições alienantes do processo comunicativo moderno. O encerramento do sujeito lírico na linguagem representa um estado de conciliação, visto que “é a própria linguagem quem fala quando ela não fala mais como alheio ao sujeito, mas como sua voz própria. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente” (ADORNO, 1980, p. 199). Fruto do mesmo processo de coisificação do mundo empreendido pelos discursos padronizados, a produção romanesca nega a possibilidade de representar as coisas do universo, a fim de desvendar os desencantos do ser:

O movimento anti-realista do novo romance, sua dimensão metafísica, é ele próprio produzido pelo seu objeto real – por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento com o mundo (ADORNO, 1980, p. 270)

As configurações romanescas variaram seus modos de reflexão sobre a vida interior segundo as especificidades das obras dos escritores, na primeira metade do século XX. Na França, destacam-se Marcel Proust e André Gide; nos países de língua inglesa, James Joyce e Virgínia Woolf, Faulkner; na Alemanha, Thomas Mann. Além disso, os romances de Robert Musil, Ítalo Svevo e Luigi Pirandello, também, inserem-se nessa linhagem do romance de introspecção.

1.2 Modos narrativos da vida psíquica no romance

A reflexão a respeito do romance permite observar que a progressiva incorporação da subjetividade humana como matéria literária surge, de uma parte, da

fragmentação do mundo europeu e da valorização do indivíduo, do fragmento; e de outra parte, da elaboração de aparatos verbais capazes de dar conta da consciência do homem moderno. Assim, é importante definir algumas categorias narrativas que dão conta dos movimentos da psique das personagens.

Dorrit Cohn examina os modos narrativos de representação da vida interior, na obra *La transparence intérieure: Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. A crítica norte-americana estabelece, como parâmetro de análise, as manifestações do narrador em terceira pessoa e em primeira pessoa. No primeiro caso, Cohn define três tipos de manifestação do narrador: a psiconarração, o monólogo citado e o monólogo narrativizado.

A autora inicia a sua análise pela modalidade relativa à psiconarração, compreendido por outras referências críticas como descrição onisciente, em que este se apresenta dominando os seres do espaço ficcional, de modo a controlá-los em todas as suas situações e em todas as suas vidas psicológicas. Esse tipo de narrador fez-se presente nos romances até o século XIX e sua atividade narrativa visava, a partir da condição íntima das personagens, produzir reflexões acerca da natureza humana. Dorrit Cohn (1981, p. 41) explica que a subjetividade do herói está inversamente relacionada com o aumento da presença dessa modalidade de narrador:

A discussão que precede sugere entre a subjetividade do narrador e a subjetividade da personagem uma relação que é em razão inversa: mais o narrador está presente e individualizado, menos ele está capacitado de revelar a intimidade psíquica dos seus personagens – e mesmo de criar personagens que tenha alguma profundidade psíquica.²²

A relação entre a presença mais acentuada no espaço ficcional e a incapacidade de narrar a vida interior dos seres baseia-se na sua característica moralizante, isto é, a intimidade de qualquer indivíduo se apresenta como uma possibilidade de formular verdades gerais a respeito da humanidade. Essa modalidade de narrador é designada, por Dorrit Cohn, de dissonância, na qual ele descreve os fluxos mentais a fim de julgá-los.

²² la discussion qui précède suggère entre subjectivité narrative et subjectivité du personnage une relation qui est en raison inverse: plus le narrateur est présent et individualisé, moins il est en mesure de révéler l'intimité psychique de ses personnages – et même de créer des personnages qui aient quelque profondeur psychique que ce soit révéler.

Durante o século XIX, observa-se a tendência da ausência da instância narrativa, sua atuação mais discreta, em favor da criação de um tipo de personagem que solicita a maior carga emocional, dentro do romance. Cohn classifica essa forma de narrador de consonância, que evidencia um tratamento literário dominado pela intimidade da personagem, de modo a se ausentar da narração, dando a sensação de que os fluxos da consciência emergem por si próprios, sem, portanto, a mediação de outra entidade ficcional (COHN, 1981).

Dorrit Cohn explica que a psiconarração torna-se o método mais eficaz para a representação dos estados mais profundos da intimidade do indivíduo, sobretudo os sentimentos relacionados com os níveis pré-verbais. Desse modo, a expressão das sensações e dos fluxos de pensamentos não depende da capacidade da personagem de verbalizá-los (COHN, 1981).

A segunda modalidade narrativa relacionada com a terceira pessoa refere-se ao monólogo citado, denominado por parte da crítica de monólogo interior. A definição geral dessa técnica é explicitada de tal forma:

O monólogo citado apresenta-se como um discurso organizado, manifestando a sequência das ideias das personagens, que suas faculdades intelectuais sejam colocadas a serviço de uma racionalização de suas atitudes, da descoberta de verdades difíceis, ou da elaboração de manobras defensivas. Mas a técnica é sobretudo conhecida pela sua capacidade de imitar os movimentos psíquicos menos controlados, mais passivos, e para seguir o curso sinuoso dos pensamentos espontâneos²³.(COHN, 1981, p. 103)

No monólogo citado, os movimentos da consciência da personagem são produzidos diretamente pela sua subjetividade que segue o desenrolar das experiências vividas pelo herói, fazendo com que a narrativa alterne os eventos externos e os fluxos mentais internos. Entretanto, nessa técnica, o discurso interior da personagem, embora provindo de si mesmo, mantém-se subordinado ao controle do narrador, estabelecendo ou uma distância entre esses dois seres ficcionais - sobretudo pelo esclarecimento do narrador em favor das ilusões da personagem – ou uma fusão harmoniosa entre essas duas vozes.

²³ le monologue rapporté se presente comme un discours organisé, manifestant de la suite dans les idées du personnage, que ses faculté intellectuelles soient mises au service d'une rationalisation de ses attitudes, de la decouverte de vérités difficiles.Mas la technique est surtout connue pour sa capacite à mimer des mouvements psychiques moins bien matrisés, plus passifs, et pour suivre le cours sinueux de pensées spontanées.

A terceira modalidade de narrativa diz respeito ao monólogo narrativizado, também denominado de discurso indireto livre. Essa técnica, segundo Dorrit Cohn, relaciona-se com as outras duas formas narrativas – a psiconarração e o monólogo citado -, visto que assume características de cada uma delas: de um lado, o monólogo narrativizado busca representar a o fluxo mental diretamente da consciência da personagem; de outra parte, essa atividade psíquica ainda mantém-se submetida ao contexto narrativo em terceira pessoa. Há, portanto, uma justaposição de vozes, na medida em que o discurso reproduz os estados psíquicos dos seres ficcionais, ao mesmo tempo, que os submete a uma sintaxe narrativa marcada pela presença de um narrador em terceira pessoa. (COHN, 1981). Portanto, é em torno desses dois pontos de referência que se produz a vida psicológica da pessoa.

As três técnicas narrativas podem estabelecer relações, atenuando as suas diferenças e combinando as suas formas de modalidade. Nesse sentido, os contextos textuais estruturam-se segundo o predomínio da voz do narrador ou da personagem, cujo desempenho revela diferentes aspectos da realidade subjetiva:

A psiconarração resume os sentimentos, as pulsões, os desejos difusos; o monólogo narrativizado suscita a partir de suas reações brutas a expressão virtual de questões, de exclamações, de conjecturas; o monólogo citado privilegia os instantes do discurso interior [...] que podem possuir apenas uma relação distante com a emoção inicial.²⁴ (COHN, 1981, p. 159)

No que se refere às formas de narração em primeira pessoa, Dorrit Cohn estabelece paralelos com os modelos anteriores, na medida em que o estilo funda-se, nesse momento, em torno da relação entre o Eu narrador e o Eu da ação. Nesse sentido, a atividade discursiva da autonarração também pode reproduzir os estados psíquicos de uma personagem, ao longo do tempo, embora sua penetração na consciência seja mais difícil que o do narrador em terceira pessoa. Por fim, a motivação de representação na autonarrativa recai na atividade da memória do narrador, buscando as vivências ocorridas no passado.

Na autonarrativa, o narrador constitui-se pela sua capacidade de retrospectão, isto é, pela sua lucidez em analisar o seu passado. Há uma modalidade dissonante em que se privilegia o Eu narrador em detrimento do Eu da ação; por outro lado, o estilo em

²⁴ Le psycho-récit résume des sentiments, des pulsions, des désirs diffus ; le monologue narrativisé suscite à partir de ces réactions brutes l'expression virtuelle de questions, d'exclamations, de conjectures ; le monologue rapporté privilégie des instants de discours intérieur [...], qui peuvent n'avoir qu'un rapport assez lointain avec l'émotion initiale.

consonância apresenta uma estrutura narrativa em que os eventos do passado não são envolvidos em nenhum tipo de explicação posterior, deixando as sensações da intimidade da personagem seguir seu curso interior. Desse modo, a atuação autobiográfica do narrado, de maneira dissonante ou consoante, define a sua proposta de estabelecer um saber generalizado sobre o seu Eu passado, como no primeiro caso, ou de aceitar os eventos anteriores, deixando as incongruências, as sensações e sentimentos de outra época sem o olhar explicativo do narrador.

As diferentes modalidades de instâncias narrativas, definidas por Dorrit Cohn, servem como referências para a análise da vida interior das personagens de Cornélio Penna. As formas de atuação do narrador tornam-se importantes, na medida em que os fluxos mentais desnudam as condições da mulher a partir das relações estabelecidas no interior da família patriarcal. Dessa maneira, os fatores sociais constituem a base sobre a qual a atividade psicológica se constrói.

A reflexão a respeito das características do universo corneliano demanda o estabelecimento de um quadro de referência capaz de caracterizar alguns traços ligados ao romance de introspecção brasileiro. De um lado, a historiografia literária do Brasil fornece o suporte analítico pelo qual se definem recortes estéticos, autores e obras; de outro, identificar a natureza da prosa romanesca de 30 contribui para determinar o contato entre a obra de Cornélio Penna e a discussão intelectual a respeito do País, realizada naquele momento histórico, o que revela a presença das diversas visões de sociedade transpostas para a produção ficcional.

2 O ROMANCE DE INTROSPECÇÃO NO BRASIL

2.1 A história da literatura brasileira e o sistema literário intimista

O estudo sobre o romance de introspecção brasileiro implica, num primeiro momento, a reflexão sobre a sua ocorrência dentro da história literária do Brasil, destacando autores, obras e os recortes a partir dos quais se estabelecem os lugares específicos de tais produções. Busca-se, com isso, evidenciar não apenas as suas caracterizações estéticas, mas principalmente verificar a formação de um sistema literário intimista²⁵, cujo conjunto de obras e escritores produz uma tradição própria dentro da literatura brasileira.

Mapear o processo de definição e classificação desses objetos narrativos torna-se fundamental, na medida em que a própria história da literatura se constitui como uma instituição de duplo papel:

parte de fina malha institucional, é também instância discursiva. É no rastro desta dualidade que ela, [...], torna-se fiadora de sentidos e inscreve-se em contextos maiores fazendo parte do conjunto de instituições às quais cabe constante redefinição dos protocolos vigentes entre vida cultural (particularmente literária) e sentido de nacionalidade. (LAJOLO, 1995, p. 23)

Operando recortes e atribuindo sentido para determinado conjunto de obras e autores, o discurso normativo da historiografia acaba definindo, por meio de exclusões e

²⁵ A concepção sistêmica do conjunto de autores intimista foi proposta por Luís Bueno, na obra *Uma história do romance de 30*. O autor baseia-se no conceito de sistema literário de Antônio Candido, para o qual a literatura se constitui em torno de um conjunto de escritores, obras e públicos, formando uma tradição ao longo do tempo. Além disso, o historiador da literatura Siegfried J. Schmidt, desenvolve uma explicação mais detalhada a respeito do conceito de sistema literário, contribuindo para precisar o termo: “literatura é definida como um sistema social de ações que focalizam fenômenos que, por sujeitos atuantes, são considerados literários de acordo com suas normas e expectativas (as chamadas ações literárias). Os sujeitos estão agindo em papéis que, nos sistemas literários modernos, têm sido institucionalizados. Os papéis fundamentais, [...], são os de produção, distribuição, recepção e pós-processamento de textos literários. O conjunto dos processos literários em uma sociedade forma o sistema literário.” (SCHMIDT, 1996, p. 113)

inclusões, o próprio cânone literário, dentro do qual se consagram determinadas obras, que estão de acordo com os pressupostos de nacionalidade. No Brasil, a vinculação entre literatura e cultura nacional se constrói em termos de continuidade familiar, ou seja, a tradição historiográfica regula a presença de traços de brasilidade para a produção ficcional, de modo a criticar e excluir a descontinuidade de tal relação:

A construção de uma história literária, como a de uma árvore genealógica, se faz com o ocultamento das diferenças e descontinuidades. Nada que possa enfeiar, tornar cômico ou desfazer o perfil de seus grandes autores, ganha ênfase. Nada que coloque em dúvida a caracterização de tal literatura como um processo contínuo e evolucionista de aperfeiçoamento. Qualquer um que, [...], procure cortar tal continuidade corre o risco de se ver, violenta ou eufemisticamente, expulso ou condenado por essa história. (SÜSSEKIND, 1984, p. 33)

O seu corolário literário reside na perspectiva, segundo a qual a linguagem ficcional deve se despir de suas especificidades – seus jogos ambíguos, conotações, opacidades etc -, a fim de se construir uma narrativa, em que predomine a denotação e a transparência, para se atingir o referente externo. Assim, a busca dessa referencialidade tem como objetivo apagar as diferenças e estabelecer a unidade da nação, alcançada, segundo Flora Süssekind (1984, p. 38) pelo fato “de tais narrativas retratarem com “verdade” e “honestidade” aspectos da realidade brasileira. Importa que o trabalho com a linguagem, os recursos narrativos, a literatura cedam lugar à perseguição naturalista de um *décor* brasileiro, personagens típicos e uma identidade nacional”.

Entretanto, Machado de Assis constitui-se como uma voz dissonante à tradição romântica, quando faz um diagnóstico, no artigo Instinto de nacionalidade, do estado da literatura naquele momento. Sem fazer uma avaliação negativa das produções dos árcades e dos românticos, Machado constata que, na busca da construção de uma autonomia literária, a literatura brasileira ficou refém da cor local, das descrições das paisagens e dos costumes.

Especificando o seu ponto de vista, o escritor carioca afirma que o romance, também, apresenta a predominância da temática nacional, de modo que “pelo que respeita à análise de paixões e caracteres são muito menos comuns os exemplos [...]. Esta é, na verdade, uma das partes mais difíceis do romance e, ao mesmo tempo, das mais superiores” (ASSIS, 1959, p. 805). Evidenciando essa lacuna, o autor brasileiro aponta o defeito da produção romanesca do seu momento histórico. Por fim, relativiza a

relação entre obras e temas nacionais, defendendo outro tipo de posição do escritor: “o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1959, p. 804). Portanto, já se revela a preocupação de produzir uma nova narrativa, não mais ligada aos aspectos de brasilidade, tal como entendido pelo Romantismo, mas cuja estrutura formal e temática se relacione com a análise das problemáticas humanas.

Essa posição do autor de *Dom Casmurro* demonstra não apenas uma perspectiva crítica em relação à literatura brasileira do século XVIII e XIX, mas, sobretudo, uma reflexão sobre novas possibilidades estéticas materializadas, posteriormente, na sua produção romanesca. A obra machadiana se distancia da tradição de escritores compromissados em utilizar a atividade literária como uma forma de construção da nacionalidade brasileira (CANDIDO, 2006). Dessa maneira, suas narrativas relacionam-se com a formação de um sistema literário intimista, já que apresentam modos de perquirição psicológica das personagens. Tal característica formal torna-se objeto de análise de críticos como Sílvio Romero e José Veríssimo.

Na sua *História da literatura brasileira*, publicada em 1888, Sílvio Romero examina diferentes aspectos dos romances de Machado de Assis, relacionando seu estilo, em alguns momentos, com o Romantismo e, em outros, com o Naturalismo. De modo geral, o crítico procura conferir um sentido nacional para a obra machadiana, apontando a presença de tipos sociais brasileiros, cuja construção narrativa, contudo, não se restringe a descrições de quadros externos, mas “chegou até a criação de verdadeiros tipos sociais e psicológicos, que são nossos em carne e osso” (ROMERO, 1956, p. 1620). Observa-se a valorização da análise psicológica – caracterizada de psicologismo - principalmente nos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. Os elementos como o humor e a ironia, presentes nas obras citadas, são caracterizadas de modo negativo, visto que destoam do caráter nacional, revelando que a obra do escritor carioca ocupa um lugar problemático para o historiador.

Raul Pompéia é outro romancista analisado por Sílvio Romero. O crítico explica o surgimento do Naturalismo no Brasil, citando uma série de autores e seus respectivos romances, entre os quais se destacam o *Homem*, de Aluísio de Azevedo, e *O Ateneu*, de Raul Pompéia; no entanto, há um destaque positivo para o segundo escritor, pois seu naturalismo se distingue da escola francesa de Zola. Embora não realize um exame

detalhado de *O Ateneu*, já se identifica um tipo de narrativa com qualidades literárias distintas das do Naturalismo estrito.

José Veríssimo, no livro *História da literatura brasileira*, publicado em 1916, analisa a obra de Machado Assis e a define como um marco inicial do romance psicológico brasileiro. O crítico, tal como Sílvio Romero, apresenta a preocupação de conferir um sentido nacional para a prosa machadiana, de modo que, reconhecendo a ausência do brasileirismo romântico, relaciona a presença da nacionalidade com a investigação das particularidades íntimas da nação. Como decorrência desse aspecto, define-se a principal característica do romancista carioca: “é a alma das coisas e dos homens, é ela que ele procura exprimir” (VERÍSSIMO, 1963, p. 313). Por fim, o historiador examina alguns romances separadamente, destacando *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, no qual se realiza plenamente a investigação dos segredos íntimos das personagens, e o autor conclui que o perscrutar da alma relaciona-se com as outras temáticas da tolice e da malícia humana.

No caso de Raul Pompéia e do seu romance *O Ateneu*, José Veríssimo o classifica como uma obra naturalista, mas, semelhante à avaliação de Sílvio Romero, destacando a originalidade e beleza artística, pois não se limita ao modelo francês seguido rigidamente por Aluísio de Azevedo. Segundo o crítico, o elemento que realmente distingue a obra desse escritor é o “talento superior revelado na abundância, (...), de ideias e sensações não raro esquisitas e sempre curiosas, que dão ao seu livro singular sainete e pico” (VERÍSSIMO, 1963, p. 262-263). Apesar da coincidência das avaliações dos dois críticos no que diz respeito ao caráter naturalista de *O Ateneu*, José Veríssimo, já passada uma década do século XX, ressalta a presença do aspecto psicológico nessa obra, agregando outro elemento na sua interpretação.

Incorporando novos autores e operando novos recortes, Lucia Miguel-Pereira, na sua *História da literatura brasileira: prosa de ficção*, classifica a produção romanesca de Machado de Assis e Raul Pompéia dentro da mesma vertente psicológica. No que se refere ao primeiro romancista, a análise aponta, nas cinco obras da segunda fase, a presença da investigação das motivações psíquicas das personagens, cujas personalidades refletem as condições da sociedade brasileira do tempo do império. Em decorrência disto, a historiadora o insere dentro de uma estética realista, não no sentido da escola literária do século XIX, mas na sua capacidade de revelar todas as facetas da realidade.

No caso de *O Ateneu*, de Raul Pompéia, além de destacar o aspecto psicológico relacionado com a temática da crítica ao sistema educacional, a autora estabelece outro ponto importante que se refere ao seu caráter impressionista da narrativa: “de realistas, os quadros se fazem impressionistas, já que seu verdadeiro sentido provém, não de si mesmos, das minúcias que os compõem, mas das reações que provocam no adolescente” (PEREIRA, 1988, p. 115). Portanto, realiza-se uma nova interpretação desse romance, definindo-o dentro de uma nova configuração estética, o que tem como resultado afastá-lo da posição tradicional de naturalista e aproximá-lo da obra de Machado de Assis.

Na sequência do livro, a autora aborda, no capítulo “Literatura social”, o romance *Canaã*, escrito por Graça Aranha, situando-o num ponto de intersecção entre três estéticas distintas: Naturalismo, Realismo e Simbolismo. Na mescla destas perspectivas, emerge uma narrativa caracterizada pelo debate de ideias e pela preocupação social. Seguindo os passos de Graça Aranha, Lúcia Miguel-Pereira identifica um grupo de escritores preocupados com os problemas nacionais. Rocha Pombo - cujo romance *No hospício* insere-se tradicionalmente em uma perspectiva simbolista - é destacado como um autor que buscou um “socialismo místico”, mas que, na verdade, caracteriza-se pelo distanciamento da realidade. Verifica-se um processo de mudança, dentro da historiografia literária, das avaliações críticas e do alojamento a respeito de determinados autores e obras, bem como a inclusão de outras narrativas.

Em estudos historiográficos publicados na década de 1970, compreendendo uma extensão temporal menor e, por conseguinte, um *corpus* de trabalho, também, reduzido, consolidam-se novas categorias de análise no que diz respeito à produção do final do século XIX e início de século XX. O trabalho de José Guilherme Merquior, *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*, estabelece o recorte estético do impressionismo, cujos elementos apenas foram apontados na obra de Lúcia Miguel-Pereira. Tendo uma amplitude que compreende outras manifestações artísticas, o historiador explica o caráter moderno do movimento impressionista, referente à literatura, na medida em que propicia o surgimento do romance psicológico a partir de quatro principais ficcionistas - Henry James, Joseph Conrad, Marcel Proust e Ítalo Svevo. A produção literária nacional insere-se dentro dessa corrente com a publicação das obras de Machado de Assis, Raul Pompéia e Graça Aranha.

No caso do primeiro autor, José Guilherme Merquior aponta que o traço moderno da narrativa machadiana reside em dois elementos: o primeiro, de ordem

formal, refere-se à natureza do seu narrador que se manifesta “na sua aguda percepção do tempo e o subjetivismo “decadente” de seus personagens [...], este é um dos elementos que pleiteiam mais convincentemente a inclusão de Machado de Assis entre narradores impressionistas como Tchecov, James ou Proust “(MERQUIOR, 1979, p. 172). Articulado com essa característica narrativa, a presença da especulação filosófica, manifestada em todos os romances da segunda fase, revela, também, outro traço da modernidade, pois realiza a investigação sobre o sentido da vida em uma sociedade na qual os valores axiológicos perdem validade. Além disso, a perspectiva humorística e irônica em relação à realidade coloca a obra de Machado de Assis num patamar acima dos autores europeus impressionistas.

A análise referente ao romance *O Ateneu*, escrito por Raul Pompéia, refuta a sua inclusão dentro do Naturalismo e enfatiza a ligação com a obra *Dom Casmurro* de Machado de Assis não apenas pelo subjetivismo, mas pela presença da memória na construção da história. Nesse sentido, a rememoração se articula com a atuação do narrador-protagonista, dando o tom da narrativa: “O Ateneu é uma sucessão de quadros mentais – uma série impressionista de ‘páginas’ soltas na consciência do narrador” (MERQUIOR, 1979, p. 192). Portanto, a obra do escritor fluminense recebe uma valorização positiva, ressaltando sua prosa refinada e, principalmente, sua inclusão próxima a Machado de Assis.

Dentro do estilo impressionista, insere-se *Canaã* de Graça Aranha, apontado como romance ideológico, em que se privilegia o debate de teses, mas cuja realização estrutural, mal confeccionada, compromete o sucesso da obra. As manifestações romanescas simbolistas também são analisadas pelo autor. Citando o romance *No hospício* de Rocha Pombo, como o principal desse gênero, examina-se a sua pretensão metafísica. Contudo, a falta de consistência do enredo torna os diálogos filosóficos um melodrama subromântico.

O estudo de Sonia Brayner, *Labirinto do espaço romanesco*, publicado em 1979, propõe um novo enfoque crítico, uma vez que seu objetivo visa percorrer a incorporação da subjetividade humana pela ficção nacional. Segundo a autora, no período entre 1880 e 1920, a “literatura brasileira vislumbra um caminho progressivo da óptica da subjetividade, isto é, da interiorização dos acontecimentos pela consciência, num deslocamento para o espaço interior” (BRAYNER, 1979, p. 15). A pesquisadora destaca que a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, consolida o ponto de partida para a representação do discurso interior.

Elaborando ficcionalmente a crise da subjetividade do final do século XIX, o autor de *Dom Casmurro* desestrutura a lógica linear do enredo – especialmente na sucessão de acontecimentos - para dar lugar a um tipo de narrador marcado por um foco narrativo cuja atuação revela um ponto de vista específico sobre si e sobre a sociedade, tendo, com isso, “a função da consciência enquanto eixo de percepção e julgamento, referindo-se constantemente às suas experiências em contato com o mundo” (BRAYNER, 1979, p. 81). Esse novo arranjo formal implica a construção de uma narrativa, não interessada em retratar quadros objetivos da vida social, mas em captar a movimentação psíquica da personagem em contato com o mundo.

Seguindo na corrente machadiana, a ensaísta examina, no romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia, a presença de traços psicológicos no fato de sua configuração textual incorporar o tipo de narrador confessional, dando a ver o esboço da técnica do monólogo interior. Ela evidencia, por um lado, a presença de elementos naturalistas – em temáticas como a sátira do sistema educacional, a morbidez das cenas de morte, a recorrência de traços orgânicos, a incidência da sexualidade; por outro, estes dados objetivos são filtrados pelo olhar de um Eu lírico, cujo enfoque apresenta a realidade percebida e interpretada pela subjetividade. A autora, então, opta por localizar a obra de Pompéia na linhagem impressionista que terá como sequência o romance simbolista.

A abordagem de *Canaã*, de Graça Aranha, contempla as outras visões críticas tradicionais, segundo as quais esta obra marca-se pela fusão de estilos e pela presença do debate ideológico e social; agrega-se, contudo, outro ponto de vista na sua interpretação: a tentativa de incorporar a temática e mesmo a estrutura argumentativa fragmentária da filosofia de Nietzsche. A reflexão de Sonia Brayner permite que se inclua a obra na vertente introspectiva. Nessa mesma linhagem da indagação filosófica, insere-se o romance *Exaltação*, de Albertina Berta, que explora os dilemas éticos nietzscheanos, mas ainda formatado em uma estrutura romanesca incompleta.

Sonia Brayner promove uma releitura do romance *No hospício*, escrito por Rocha Pombo, identificando-o como um dos principais representantes da ficção simbolista – e da poesia em prosa – da literatura brasileira. Construindo uma narrativa permeada de elementos como o sonho, a fantasia, a alucinação e o debate metafísico, “a subjetividade ganha instrumentos de comunicação para entrever no jogo das imagens a essência dos contrastes psíquicos.” (BRAYNER, 1979, p. 246). Observam-se, portanto, não apenas análises da presença da subjetividade em autores consagrados, mas, sobretudo o espaço privilegiado, conferido pela pesquisadora, em que se alojam esses

autores que ficcionalizaram temáticas filosóficas para atingir a problemática da subjetividade.

Em *A literatura no Brasil*, trabalho composto por seis volumes, o crítico Afrânio Coutinho, organizador da publicação, atualiza as interpretações tradicionais a respeito da obra de Machado de Assis, dando destaque para a sua prosa de natureza psicológica e marcada pelas problemáticas existenciais. No que se refere à obra *O Ateneu*, de Raul Pompéia, identifica-se a presença de um Naturalismo, inspirado nos irmãos Goncourt, mas caracterizado pela análise psicológica. Por fim, ele confirma o sincretismo de *Canaã*, de Graça Aranha, identificando a mescla de elementos estéticos do Naturalismo, Simbolismo e Impressionismo.

O elemento fundamental nesse estudo historiográfico, no que diz respeito ao romance de introspecção, refere-se à análise, realizada por Andrade Murici, da obra *No hospício*, escrito por Rocha Pombo. O ensaísta, no artigo “A presença do Simbolismo”, localiza essa produção romanesca dentro da estética simbolista e identifica a presença de traços românticos, relacionados com escritores como Novalis e Hoffmann, e de questões filosóficas próprias de Nietzsche. Além disso, a narrativa conjuga a investigação psíquica com preocupações de ordem espiritual:

No hospício, a atividade penserosa está embebida em substancial espiritualidade; a presença do mistério, chegando até o suspense, é insistentemente insinuada. Em nenhum outro romance brasileiro encontramos como No hospício uma imaginação sensitiva projetando-se tão sem aparente esforço no transcendente. (MURICI, 1999, p. 472)

Evidencia-se a construção de um paradigma narrativo capaz de articular as discussões de natureza filosófica em meio à movimentação do discurso interior. Com isso, segundo o crítico, a obra de Rocha Pombo marca-se por ser o primeiro romance metafísico da literatura brasileira e cujo esquecimento se deve às condições culturais da sua época.

No quinto volume de *A literatura no Brasil*, Afrânio Coutinho, no capítulo “O modernismo na ficção”, sistematiza a produção literária modernista, especialmente após a década de 1930, em torno de duas correntes: a nacional ou a regional e a introspectiva ou a psicológica. A respeito da segunda linhagem, o autor estabelece sua característica:

Desenvolve-se no sentido da indagação interior, acerca de problemas da alma, do destino, da consciência, da conduta, em que a

personalidade humana é colocada em face de si mesma ou analisada nas suas reações aos outros homens. São problemas psicológicos, religiosos, morais, metafísicos, ao lado de problemas de convivência, que a preocupam (COUTINHO, 1999, p. 276)

A elaboração dessas temáticas, segundo o historiador, ocorre, no romance modernista, dentro de quadros ficcionais tributários das estéticas do Simbolismo, do Impressionismo e do Neo-espiritualismo. Entretanto, observam-se certos matizes em que se encaixam diferentes autores: de um lado, há manifestações narrativas marcadas pela conciliação entre a vida urbana e subjetivismo, em que se destaca, entre outros, o escritor Ciro dos Anjos; de outro lado, existem obras que apresentam o dado psicológico junto com reflexões de ordem religiosa e metafísica, cujos principais representantes são Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, Otávio de Faria e Gustavo Corção entre outros; por fim, encontram-se a produção literária de Graciliano Ramos, marcada pela presença do monólogo interior em conjunto com a análise social, e a literatura de Clarice Lispector em que se acentua o trabalho com a linguagem para se alcançar elementos como a fantasia e o sonho.

O crítico literário Alfredo Bosi, em sua consagrada *História concisa da literatura brasileira*, analisa os autores clássicos do século XIX e identifica na obra de Machado de Assis, especialmente o romance *Memória Póstumas de Brás Cubas*, o significado revolucionário, já que transformou as balizas da ficção nacional:

A revolução dessa obra, que parece cavar um fosso entre dois mundos, foi uma revolução ideológica e formal: aprofundando o desprezo às idealizações românticas e ferindo no cerne o mito do narrador onisciente que tudo vê e tudo julga, deixou emergir a consciência nua do indivíduo, fraco e incoerente. O que restou foram as memórias de um homem igual a tantos outros, o cauto e desfrutador Brás Cubas. (BOSI, 2006, p. 177)

Operando essa transformação formal e ideológica, emerge não apenas a exploração da psique humana, mas, sobretudo, um fundo social marcado pelo desejo de poder, riqueza, os jogos de interesse entre outros. Esse novo manejo da linguagem literária será desenvolvido nos romances subsequentes – *Quincas Borba*, *Dom Casmurro*, *Esaú e Jacó* e *Memorial de Aires*.

Com relação a Raul Pompéia e seu romance *O Ateneu*, o crítico coloca a dificuldade de enquadrá-lo dentro de uma estética, destacando os traços impressionistas e, até mesmo, expressionistas. A análise aponta o elemento da memória como o fio

condutor relacionado ao problema das personagens, da escola e seus ambientes, elaborada por um estilo de narrativa artística que lembra Flaubert e os irmãos Goncourt. No que se refere à *Canaã*, de Graça Aranha, o exame repete a interpretação tradicional, segundo a qual este romance de tese é marcado pelo sincretismo estético.

Afirmando que a natureza do movimento simbolista era mais propícia à criação poética do que a romanesca, Alfredo Bosi faz uma avaliação negativa do romance *No hospício*, de Rocha Pombo, refutando a intertextualidade, estabelecida pela crítica, com autores românticos, como Hoffmann; porém, o crítico não faz uma análise mais detalhada da obra, limitando-se a condená-la pelo fracasso da expressão e do conteúdo.

O tratamento crítico referente à produção romanesca de 1930 é feito, num primeiro momento, por bases sociológicas, na medida em que a chave explicativa recai na nova realidade social brasileira, embora reconheça a continuidade estética entre os dois momentos históricos. Em seguida, ele examina a dicotomia tradicional entre romance social ou regionalista e romance psicológico, refutando-a, pois “acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa” (BOSI, 2006, p. 390). Nesse sentido, Bosi sistematiza sua leitura tendo como base a sociologia do romance de Lucien Goldman, em que se reflete na figura do herói problemático em tensão com as estruturas sociais da sociedade burguesa. Nesse momento, o autor busca estabelecer uma nova interpretação a respeito da produção desse período, definindo o romance de introspecção da seguinte maneira:

Romances de tensão interiorizada. O herói não se dispõe a enfrentar a antinomia eu/mundo pela ação: evade-se, subjetivando o conflito. Exemplos, os romances psicológicos em suas várias modalidades (memorialismo, intimismo, auto-análise...) de Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna... (BOSI, 2006, p. 392)

A explicação sociológica remete para a compreensão interna das obras, estabelecendo as relações entre o herói e a sociedade burguesa; entretanto, a articulação entre texto literário e sociedade é prejudicada, pois acaba produzindo, por parte do historiador, um juízo negativo a respeito da prosa intimista – ou de tensão interiorizada –, já que os romances sociais – ou dentro da sua tipologia de romance de tensão crítica – veiculam as verdades históricas do período:

Nos romances em que a tensão atingiu ao nível da crítica, os fatos assumem significação menos “ingênua” e servem para revelar as graves tensões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa

humana: logram por isso alcançar uma densidade moral e uma verdade histórica muito mais profunda. (BOSI, 2006, p. 393)

A redação desse trabalho ocorreu nos anos de 1968-69, período marcado pelo aumento da repressão da ditadura militar no Brasil, o que dá um substrato histórico para as suas leituras sociais da literatura. Além disso, Bosi repete o preconceito – presente em Sílvio Romero e nas disputas literárias da década de 1930, mas dentro de outro paradigma - com relação às obras intimistas pelo fato de estas não revelarem ou refletirem, de forma evidente, a realidade social do país.

Na sequência, o autor analisa a produção de cada autor, enfocando o mundo social presente nos textos. Embora localize Graciliano Ramos entre os autores de tensão crítica, destaca a técnica da exploração psicológica nos romances *São Bernardo* e *Angústia*. O dado introspectivo é apontado na obra de José Geraldo Vieira, embora, segundo o historiador, o tom cosmopolita e burguês prejudique sua narrativa. No exame das obras de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, Bosi ressalta a feliz combinação entre o intimismo e a vida social decadente do interior do país:

Lúcio Cardoso e Cornélio Penna foram talvez os únicos narradores brasileiros da década de 30 capazes de aproveitar sugestões do surrealismo sem perder de vista a paisagem moral da província que entra como clima nos seus romances. A decadência das velhas fazendas e a modorra dos burgos interioranos compõem atmosferas imóveis e pesadas onde se moverão aquelas suas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações. (BOSI, 2006, p. 414).

O historiador acrescenta o dado social na caracterização do intimismo desses dois escritores, cujos romances sempre estiveram relacionados com a problemática religiosa e metafísica. O autor também aborda outros escritores, como Ciro dos Anjos, em cujo romance *Amanuense Belmiro*, identifica-se uma narrativa, construída em primeira pessoa e composta pelo tom melancólico e irônico, em que as coisas do mundo repercutem na alma da personagem; em Otavio de Faria, na *Tragédia da vida burguesa*, o drama religioso se faz presente, embora sua realização romanesca seja falha; por fim, dois autores sulinos são destacados: primeiro, Dyonélio Machado que, em *Os ratos*, reconstrói psicologicamente a exploração que de um homem preso à vida urbana; segundo, Telmo Vergara e o seu romance *Estrada perdida*, construído, segundo o historiador, a partir de uma composição problemática.

A historiadora Luciana Stegagno-Picchio, em *História da literatura brasileira*, publicado em 1997, propõe uma nova chave interpretativa da produção literária nacional: “o nosso trabalho procura caracterizar internamente esta literatura de expressão portuguesa, como tradição estilística autônoma” (PICCHIO, 1997, p. 21). Ou seja, seu objetivo reside na investigação de um estilo brasileiro em suas diferentes modalidades e nos diversos movimentos literários.

Seu exame a respeito da ficção machadiana enfoca tanto os aspectos do conteúdo, relacionados com a versão brasileira da vida urbana e burguesa, como da expressão, dando destaque para a figura do narrador preocupado com os subterrâneos do homem, de modo a introduzir a crise do romance moderno na prosa nacional. A autora destaca a obra *Dom Casmurro*, na medida em que se apresentam, de modo mais claro, os dois elementos apontados anteriormente.

No caso tanto de Raul Pompéia como de Graça Aranha, o recorte interpretativo segue as perspectivas consolidadas na década de 1970, visto que se insere o primeiro escritor na mesma linhagem de Machado de Assis, caracterizada pelos traços psicológico e impressionista, e cujo romance *O Ateneu* marca-se como a grande narrativa da memória. O segundo escritor, por sua vez, constrói a sua obra *Canaã*, mesclando os estilos naturalista, impressionista e Simbolista, e propicia o debate de ideias a respeito do Brasil. Por fim, a autora recupera o romance *No hospício*, de Rocha Pombo, fazendo uma avaliação positiva e caracterizando-o como uma prosa simbolista marcada por diversos traços românticos.

No que se refere à prosa modernista, consolidada durante os anos de 1930, repete-se a divisão, instituída pela crítica, entre os autores regionalistas e sociais, de um lado, e introspectivos e urbanos, de outro. É importante a caracterização deste último grupo de escritores: “tendem à inserção da realidade brasileira dentro de uma problemática que implique o homem como tal, mas, sobretudo, como ser pensante, atingido, [...], por problemas psicológicos, religiosos e sociais” (PICCHIO, 1997, p. 536). Cabe destacar, nesta definição, a presença do elemento social como um fator, em conjunto com outras temáticas, na construção da narrativa intimista.

A autora estabelece diferentes leituras para cada escritor, distinguindo-os, assim, segundo as diferentes temáticas. Desse modo, há o romance urbano e psicológico de Érico Veríssimo; os temas existenciais e burgueses em Geraldo José Vieira; as manifestações da religiosidade, de problemas metafísicos e psicológicos em Cornélio Penna, Otávio de Faria e Lúcio Cardoso; o memorialismo e a melancolia presentes na

narrativa de *Ciro dos Anjos*, especialmente o romance *Amanuense Belmiro*, cujo protagonista apresenta características próprias aos dos personagens machadianos; por fim, embora classificado dentro do grupo nordestino, os dois romances de Graciliano Ramos, *São Bernardo* e *Angústia*, marcam-se pela exploração psicológica.

A trajetória de incorporação do romance intimista pela historiografia literária brasileira revela as mudanças no tratamento crítico com relação aos autores e suas obras, na medida em que se estabelecem diversos recortes, se conferem novos sentidos e se apontam novas chaves interpretativas que abrem, por fim, múltiplas zonas de entendimento sobre determinado escritor e sua produção romanesca. Com isso, essa fortuna crítica fornece, a partir das obras, certos parâmetros pelos quais se podem pensar os traços que compõem um perfil da prosa ficcional intimista.

A produção romanesca de Machado de Assis possibilita estabelecer essas características mediante um componente apontado por todos os críticos: a exploração psicológica. O dado da psique humana articula-se com um aparato verbal marcado por um narrador de tipo confessional capaz de emitir um discurso, dando a ver sua subjetividade em contato com o mundo. Esta atividade discursiva possui um significado moderno, já que é perpassada pela temática do vazio existencial da sociedade contemporânea e, além disso, pelos dilemas culturais e sociais da elite imperial brasileira. Por conseguinte, confere-se à obra machadiana, sobretudo *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, um caráter revolucionário, visto que introduz o tema da subjetividade na ficção nacional em conjunto com investigação existencial e social.

Próximo a Machado de Assis, encontra-se Raul Pompéia que, construindo uma narrativa detalhista, reconstrói as sensações do narrador frente às problemáticas da educação, da sexualidade, da morte etc. Agregando-se a estes aspectos, a incorporação da obra de Graça Aranha e de Rocha Pombo, este último muitas vezes de modo controverso, introduz os procedimentos narrativos do simbolismo na configuração ficcional do intimismo. O elemento psicológico, dessa maneira, se articula em torno da indagação filosófica, de modo a inaugurar o tema da investigação metafísica.

Essas características encontram-se na tradicional definição da própria vertente intimista e psicológica da produção romanesca modernista, especialmente a partir da relação entre o dado psicológico, as temáticas metafísicas e religiosas e a sua vinculação com a estrutura social. Assim, por um lado, os romances *São Bernardo* e *Angústia*, escritos por Graciliano Ramos, exemplificam a conjugação da base social com o monólogo interior e o fluxo de consciência; por outro lado, as obras de Cornélio Penna,

Lúcio Cardoso e Otavio de Faria inserem-se dentro da perspectiva metafísica e religiosa. No entanto, a leitura sociológica feita Alfredo Bosi descortina o mundo social marcado pela decadência da família patriarcal presente na ficção dos dois primeiros romancistas. Por fim, o mundo urbano e seus reflexos na psique do indivíduo são trabalhados pelos escritores Érico Veríssimo, Ciro dos Anjos e Dionélio Machado.

A introdução de novos aparatos formais, tais como o monólogo interior e o fluxo de consciência, possibilita a abertura em direção à subjetividade, elaborando uma configuração ficcional introspectiva, em que a investigação psicológica torna-se o foco pelo qual emergem as temáticas metafísicas, religiosas, sociais e urbanas.

Segundo Luís Bueno, a permanência e o desenvolvimento de um conjunto de autores e obras relacionados com essa tradição literária se fazem presente em toda década de 1930, contribuindo para o estabelecimento de novos procedimentos narrativos e temáticos e abrindo espaço, por conseguinte, para o surgimento de importantes escritores nas décadas seguintes, especialmente Clarice Lispector:

Uma visão menos restrita do que seja o romance de 30, [...], 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 entende hoje em dia. [...]. Esta vertente colaborou grandemente para que ampliassem as possibilidades tanto temáticas quanto da constituição de um novo protagonista para o romance brasileiro. (BUENO, 2006, p. 23)

Nesse momento, há uma série de experiências poéticas na prática romanesca – por exemplo nas obras de Lúcio Cardoso - que consolidaram novos arranjos verbais, de modo que a obra da autora de *A hora na estrela* não inaugura o romance intimista brasileiro, mas, sim, insere-se em uma tradição já consolidada na sua época. Além disso, o novo tipo de protagonista, apontado por Bueno, presente na produção do romance de introspecção, refere-se à exploração de uma figuração literária mais complexa a respeito da mulher, questionando seus espaços, suas condutas dentro da sociedade. É dentro desta perspectiva que a obra de Cornélio Penna se localiza.

2.2 - O romance de 30

O lugar que o romance de 30 ocupa na literatura brasileira implica a reflexão sobre sua relação com o movimento modernista de 1922. Luís Bueno, na obra *Uma história do romance de 30*, sistematiza a visão da crítica sobre os pontos de contato entre os dois momentos literários: de um lado, aborda a perspectiva do estudo de Luiz Lafeté (2000) que, em *1930: a crítica e o Modernismo*, coloca a produção dos anos 30 como um desdobramento ideológico dos postulados estéticos de 1922; por outro lado, Antônio Candido (2006), no artigo *A revolução de 30 e a cultura*, explica que o modernismo possibilita o surgimento de um ambiente literário, durante a década de 1930, favorável à incorporação e à atualização das suas propostas formais e temáticas; por fim, a perspectiva dos escritores da época a respeito do movimento de 1922 pode ser sintetizada na seguinte citação: “o modernismo não só existiu, mas viveu; o modernismo morreu; a herança literária modernista foi maior em espírito do que em obras; o modernismo preparou um renascimento literário pós-modernista”(BUENO, 2006, p. 49).

A visão geral era de que o Modernismo havia sido incompleto, mas abriu novos caminhos para a literatura brasileira. Chamando a atenção não apenas para as proximidades entre os dois movimentos, mas, também, para as suas diferenças, Luís Bueno as fundamenta segundo as diferentes visões de Brasil que os intelectuais dessas duas gerações nutriam: a ideia de que a expansão da modernização de São Paulo pudesse gerar benefícios para todo o País não foi compartilhada pelos escritores da geração seguinte, pois havia a consciência de que o regime varguista não era capaz de modificar estruturalmente a sociedade brasileira, permanecendo o estado de subdesenvolvimento. Dessa posição, decorre a visão de presente desses escritores que trará implicações para a produção romanesca do período:

Daí nasce aquela pré-consciência do subdesenvolvimento, ou seja, o início da percepção de que o presente não se modificará sem que algo se modifique na própria estrutura das relações sociais. A arte da década de 30 não poderá, portanto, abraçar qualquer projeto utópico e se colocará como algo muito diverso do que os modernistas haviam levado a cabo. É nesse sentido que se pode dizer que o romance de 30 vai se constituir numa arte pós-utópica. (BUENO, 2006, p. 68)

O pessimismo frente ao projeto modernizante do governo de Getúlio Vargas transfere-se para a configuração ficcional na ausência da crença de que a modernização possa transformar positivamente a estrutura social do país. A decorrência desse espírito pós-utópico dos escritores dos anos 30 revela-se na principal figura encontrada no conjunto dessa produção romanesca: o fracassado.

A personagem do fracassado, hegemônico no período, revela o caráter pessimista com relação ao presente, uma vez que, rejeitando qualquer possibilidade de modificar o país via alguma forma de projeto político-econômico, os intelectuais buscam investigar os problemas e as misérias não apenas sociais, mas, também, morais, a fim de, no futuro, se pensar em uma utopia capaz de configurar uma nova sociedade brasileira. Ficcionalizando o fracassado, os escritores da época não se deixaram levar por projetos totalizantes - articulados no Modernismo pela relação entre literatura e identidade nacional -, mas tomaram consciência da condição atrasada e subdesenvolvida do Brasil. Luís Bueno (2006, p. 78) explica como essa consciência materializou-se na produção romanesca, tanto de caráter social como intimista:

Produziram-se romances que se esgotavam ou na reprodução documental de um aspecto injusto da realidade brasileira ou no aprofundamento de uma mentalidade equivocada que contribuiria para a figuração desse atraso. O herói, ao invés de promover ações para transformar essa realidade negativa, servia para incorporar algum aspecto do atraso.

A incorporação do elemento do atraso nacional, como matéria ficcional do romance de 30, relativiza a divisão estabelecida entre escritores intimistas e sociais, propiciada pela radicalização das diferentes posições políticas da época, e, além disso, faz com que as obras possuam, muitas vezes, diversos elementos intercambiáveis e permeáveis. No fundo, a forte presença do elemento político na literatura evidencia a perspectiva segundo a qual cada grupo de autores – tanto os católicos quanto os de esquerda – possuía a respeito dos problemas nacionais naquele momento. Em torno dessas questões, sustenta-se o sentido do romance de 30, sobretudo pelo fato de que ficcionalizar o atrasado coloca a questão fundamental para o fazer artístico: “como atravessar a enorme diferença social que há entre o intelectual e o proletário, entre o intelectual e a mulher, entre o intelectual e a criança, entre o intelectual e o lumpen – entre o intelectual e o outro?” (BUENO, 2006, p. 245). Esta problemática diz respeito ao próprio significado da produção romanesca, durante os anos de 1930, em incluir o

outro, isto é, em proporcionar a manifestação da alteridade²⁶ a partir de múltiplas vozes marginais dentro da sociedade brasileira, materializadas, por exemplo, no proletário e na mulher.

As respostas à pergunta acima, feita por Luís Bueno, repousam nas diferentes formas de escritura romanesca propostas pelos escritores da época. Assim, cada romancista incorpora a problemática do proletário ou da mulher segundo os valores e os parâmetros de composição próprios de cada sistema literário, ligado aos autores de esquerda ou aos católicos. Logo, a divisão radical entre literatura social e intimista encobre a tentativa do conjunto de escritores da época de realizar uma figuração mais complexa dessas funções sociais. Luís Bueno (2006, p.203) afirma que não se justifica a exclusão dos dados psicológicos e sociais dentro da fatura da obra literária:

Nem é preciso acrescentar que se trata de falsa diferenciação, pois não há absolutamente nada que separe o que há de psicológico do que há de social no homem, e que o isolamento desses fatores não faz outra coisa que levar a uma redução, de parte a parte, das possibilidades do romance enquanto gênero – e os mais bem-sucedidos autores do período vão ser aqueles capazes de escapar a esse tipo de armadilha.

O contexto intelectual daquele momento histórico, impactado pela crise do mundo europeu após a primeira grande guerra, favorece o estabelecimento das polarizações entre os intelectuais, devido às suas diferentes posições políticas. Assim, essas cisões intelectuais legitimam a divisão da produção romanesca em duas correntes, mas cuja origem se baseia “numa realidade anterior ao exame das obras nelas mesmas” (BUENO, 2006, p. 36)

O autor de *Uma história do romance de 30* reconhece que, na tradição do romance brasileiro, constitui-se o debate através do qual a literatura é percebida como um meio para a vinculação da realidade do país. Como exemplo já mencionado, Machado de Assis identifica essa perspectiva da produção literária nacional e propõe outra posição do escritor relacionada às novas temáticas e aos novos procedimentos narrativos. O desenvolvimento desse debate faz com que a vertente intimista do romance nacional seja relegada ao plano periférico.

²⁶ Segundo Nelson Vieira (2003), a alteridade torna-se um conceito fundamental para a história da literatura dar voz aos grupos excluídos ou marginalizados pelo discurso canônico, evidenciando o caráter heterogêneo e multicultural da sociedade brasileira.

A posição marginal das produções relacionadas com o sistema introspectivo foi legitimada por inúmeros intelectuais – críticos, historiadores da literatura etc –, na medida em que se pretendeu utilizar a literatura como um vetor de construção da identidade nacional. O estudo de Flora Süssenkind, *Tal Brasil, Qual romance?*, evidencia, embora com um *corpus* literário reduzido, a permanência do Naturalismo em três momentos da história literária brasileira: a produção naturalista do final do século XIX, o romance de 30 e o romance-reportagem dos anos de 1970. De modo geral, valoriza-se a objetividade científica, reinante em cada época, para emoldurar uma unidade identitária.

Seguindo neste raciocínio, a historiadora Mônica Pimenta Velloso, no artigo “A literatura como espelho da nação”, publicado na revista *Estudos Históricos*, no ano de 1988, investiga a posição dos intelectuais ligados ao regime do Estado Novo. Segundo a autora, tinha-se a visão da literatura como instrumento de constituição da nacionalidade, de maneira que se propôs uma reconstrução da história literária do Brasil, tarefa sob responsabilidade da revista *Cultura Política*, visando atestar a relação entre a produção ficcional e o seu caráter documental no registro da história política do país. A submissão do texto literário ao critério de ordem política faz com que a construção textual seja balizada pelos parâmetros da objetividade científica. Mônica Pimenta Velloso (1988, p. 244) detalha esta relação entre literatura, objetividade e nação:

Na década de 30, pensava-se o inverso. A literatura é vista como uma fraude, engodo, retórica, enquanto a sociologia representa a revelação e a ação. [...] política, realidade, honestidade. Essas são também as palavras de ordem do projeto literário do Estado Novo.

Concebe-se que a produção romanesca se realize em torno dos mesmos pressupostos de objetividade que fundamentam as ciências sociais. Este projeto, também, revelou certas visões que estes intelectuais possuíam a respeito de alguns escritores nacionais. De um lado, havia uma perspectiva negativa a respeito da obra de Machado de Assis, “acusado de ser um intimista, alienado dos problemas sociais” (VELLOSO, 1988, p. 253). A crítica residia no lado falso da produção literária machadiana, já que refletia um cosmopolitismo urbano importado da Europa; de outro lado, a visão sobre obra de Euclides da Cunha - e também, do romance regional - era positiva pela sua característica documental em retratar a vida rural brasileira. Subjacente

às dicotomias literárias e estéticas, encontram-se diferentes posições para a figuração dos problemas relacionados com o presente da sociedade brasileira.

Para não contaminar a sua atividade crítica pelas polarizações de esquerda e direita daquela época, Luís Bueno estabelece zonas intercambiáveis, tanto sob o ponto de vista temático quanto formal, entre as obras dos escritores intimistas e sociais. Dessa maneira, o pesquisador analisa os dois romances precursores das duas correntes literárias: *A bagaceira*, publicada em 1928, de José Américo de Almeida; e *Sob o olhar malicioso dos trópicos*, lançado em 1929, de Barreto Filho.

As duas obras materializam os elementos que, posteriormente, serão trabalhados pela produção da década de 1930: o primeiro título ficcionaliza a figura do pobre, incorporado, em seguida, pelo romance social como proletário; já a segunda obra, além de abordar a temática da moral sexual, estabelece um método narrativo introspectivo que servirá como parâmetro para o romance psicológico. Entretanto, as duas obras possuem aspectos em comum: a proposição de um problema – tanto moral como social - como matéria da narrativa e “a delimitação histórica clara desses problemas, discutidos através da criação de personagens que vivem um tipo de transição específica da sociedade brasileira” (BUENO, 2006, p. 102).

Bueno também observa a presença de aspectos psicológicos na confecção de *O quinze*, de Rachel de Queiroz, e *Menino do engenho*, de José Lins do Rego, dois romances importantes, publicados no início dos anos 30, tradicionalmente relacionados pela sua temática social. Mesmo elaborados pela ideia da necessidade de se pensar a realidade nacional, estas duas narrativas se constroem por meio de técnicas e temáticas próprias dos autores intimistas: no caso de *Menino do engenho*, a memória do protagonista torna-se ferramenta verbal; em *O quinze*, o tema da mulher se relaciona com a não aceitação da sua condição tradicional de ser alguém cuja vida serve apenas para o amor.

É nesse sentido que se apontam as características sociais em romances de autores católicos, tradicionalmente inseridos dentro da vertente intimista: é o caso das obras *Maleita* e *Salgueiro*, publicados respectivamente em 1933/35 por Lúcio Cardoso, e *O Anjo* e *Calunga* de Jorge de Lima. Conhecido pela sua poesia de cunho religioso, Jorge de Lima apresenta, no segundo romance, o fracasso do modelo social brasileiro em conjunto com os desajustes íntimos da vida do protagonista, o que o deixava em uma posição contrária ao catolicismo hierarquizado defendido pela intelectualidade de direita, tal como Jackson de Figueiredo e Octávio de Faria.

Graciliano Ramos torna-se outro autor que, pela característica de sua produção romanesca, acabou se tornando foco de decepção e de controvérsia pela recepção da época, especialmente pelo grupo situado à esquerda. O romance *Caetés*, publicado em 1933, já apresenta certa incompreensão por parte da crítica pelo fato de conjugar o dado social com a exploração psicológica. De modo mais evidente, o romance *São Bernardo* também frustra a crítica de esquerda pela ausência dos elementos tradicionais do romance proletário da época, isto é, o dado documental, a vida dos pobres e a representação das massas.

Estas dificuldades em compreender os romances de Graciliano Ramos, especialmente *São Bernardo*, decorrem da complexidade destes materiais romanescos, visto que conseguem articular, dentro da configuração narrativa, os problemas de ordem sociais perpassados pela exploração e pelo ambiente intimista e psicológico. Essa sua capacidade o coloca como um dos principais romancistas dos anos 30, de modo a estabelecer uma linha ficcional seguida pelo melhores escritores do período:

A constituição complexa de *S. Bernardo*, arquitetada pela fusão de preocupação social com a manifesta visão de que o romance não pode abrir mão da introspecção, o coloca em posição central na história do romance de 30, indicando de forma clara o caminho que os melhores livros do período vão acabar, [...], seguindo. (BUENO, 2006, p. 243)

Outra temática fundamental do período de 1930 refere-se à figuração da mulher, formando um conjunto de autores e obras, a partir dos quais se evidencia um questionamento da imagem tradicional do feminino. A sua representação dentro da história do romance nacional acompanha o contexto relacionado com a formação da família burguesa brasileira, no século XIX, na qual, segundo Maria Ângelo D'Incao (1997, p. 229), forma-se um espaço íntimo reservado para a mulher, cujas funções se limitam a “contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães”.

Esta posição feminina perpassa a produção romanesca, consolidando, segundo Luís Bueno (2006), papéis limitados a dois extremos: de um lado, as personagens da esposa ou namorada e o exercício do seu amor comportado; de outro, a prostituta, incapaz para a vida doméstica, e a sua atividade sexual degradada. Contudo, durante a década de 1930, inicia-se, em torno de alguns escritores – sobretudo os católicos

relacionados a uma produção intimista –, um novo tratamento com relação à personagem da mulher, apresentando-a fora desses estereótipos canônicos.

O exemplo mais importante, segundo Luís Bueno, foi o de Lúcia Miguel Pereira que, na condição de escritora reconhecida na época, apresenta, em suas obras, um questionamento referente aos lugares femininos. Observa-se isso nas protagonistas Maria Luiza e Cicília, respectivamente dos romances *Maria Luiza* e *Em Surdina*, publicados no ano de 1933. Estas duas personagens estabelecem uma nova figuração da mulher, na medida em que instauram um impasse capaz, não de desconstituir definitivamente a dualidade esposa/prostituta ou amor recatado/amor degradado, mas de problematizá-los por meio de uma visão mais aberta da sexualidade, da religiosidade e dos espaços sociais femininos, não limitados apenas ao casamento.

Nesta mesma tendência, apontada pelo autor de *Uma história do romance de 30*, outros escritores católicos e intimistas, como Lúcio Cardoso, em *Mãos Vazias* (1938), e Cornélio Penna, de modo geral em toda a sua obra, também procuram trabalhar uma figuração mais complexa da mulher. No caso do primeiro romancista, constrói-se uma estrutura narrativa fragmentária em que se destaca um tipo de narrador desprovido de uma perspectiva moral estreita sobre a protagonista Ida, que vive crises existenciais decorrentes de seu desajuste com as funções sociais. Portanto, observa-se que essas obras de cunho intimista propõem o questionamento dos lugares e espaços sociais destinados ao feminino.

Este conjunto de romances revela o seu significado social, pois apresenta um aspecto fundamental da realidade brasileira daquele momento histórico, evidenciando o ceticismo frente ao presente e o objetivo de investigar os vários elementos da sociedade. Luís Bueno (2006, p. 327) explica o sentido social dessa representação da mulher:

A nova figura da mulher que nasce dessas e de outras experiências do romance de 30 é fundamental para definir a abrangência e o sentido da produção daquele momento. [...]: foi uma literatura social não apenas no sentido econômico do termo, que remete à luta de classes, mas também na figuração dos papéis e funções destinados à mulher. De certa forma, os autores católicos, que se viam, ou eram vistos, ou ambas as coisas, como desinteressados de dar o testemunho direto de seu tempo, de um jeito ou de outro, o deram pelo destaque que concederam à questão feminina em seus livros.

Junto com o romance proletário, a tematização da mulher compõe um amplo painel da sociedade brasileira, cujo momento de transição propiciou o questionamento e

a reavaliação dos tradicionais papéis e funções ligados a certas camadas sociais ou gêneros. Cada grupo de escritores configura essas tendências em matéria literária segundo as suas perspectivas de mundo.

2.3 A obra de Cornélio Penna e sua fortuna crítica

Inserido nos círculos de autores católicos, Cornélio Penna, devido aos seus posicionamentos políticos e religiosos, sempre foi visto como alguém próximo às posições conservadoras de Otávio de Faria. Nas décadas subsequentes aos anos de 1930, esse fato não foi suficiente para desconsiderar a importância da obra de Penna dentro da literatura brasileira. Contudo, segundo Luís Bueno (2006), durante as décadas de 1960/70, a profissionalização dos estudos literários, exercida nos quadros universitários, e o predomínio de uma cultura de esquerda no Brasil acarretaram o esquecimento da produção do escritor, considerada, nesse momento, literatura de introspecção, decorrente de posicionamentos reacionários. Bueno (2006, p. 547), por outro lado, destaca que esse fato obscurece o seu caráter libertário: “a figuração do mesmo que essa obra produziu não se constitui em fixação – em isolamento – mas numa figuração da impossibilidade de viver centrado, isolado, acima do outro”.

O “outro”, aqui, refere-se à figuração do papel da mulher. Inserido dentro do sistema literário intimista, Cornélio Penna constrói uma narrativa marcada por uma grande profundidade introspectiva, na qual emergem os valores da família patriarcal e a condição ligada ao feminino, circunscrita ao espaço rural ou à pequena cidade. Esta análise proposta por Luís Bueno integra-se ao conjunto dos estudos a respeito da produção artística de Penna, de modo a revelar os diversos aspectos suscitados por esta.

Na construção dessa obra romanesca, observam-se os traços ligados à sua trajetória de pintor. O autor carioca, nascido na cidade de Petrópolis, no ano de 1896, inicia sua atividade artística como pintor e ilustrador de jornais e livros, em 1922. Após algumas exposições, em 1929, Cornélio Penna decide desistir²⁷ da pintura e começar

²⁷ André Luis Rodrigues (2006) analisa que os motivos da desistência de Cornélio Penna da atividade de pintor repousam, de um lado, na vocação literária, alegada pelo escritor, e, de outro lado, em uma

sua carreira como escritor, o que acontece no ano de 1935 com a publicação do seu primeiro romance *Fronteira*. Posteriormente, o escritor publica mais três obras: *Dois romances de Nico Horta*, em 1938; *Repouso*, em 1948; e *Menina Morta* 1954.

Os elementos pictóricos, provenientes da atividade nas artes plásticas, fazem-se presentes na feitura das suas narrativas, de modo que as duas formas de expressão, tanto a visual quanto a discursiva, constituem-se meios pelos quais o escritor expressa o seu mundo sombrio, torturado e seu desacordo face ao seu tempo (EULÁLIO, 1989). No ensaio intitulado “Os dois mundos de Cornélio Pena”, Alexandre Eulálio estuda a pintura e a ilustração do autor carioca, ao longo da década de 1920, identificando-as com as produções e os movimentos artísticos europeus – tais como o Simbolismo, sobretudo a sua relação com a pintura de William Blake e Gustave Moreau -, bem como com as especificidades próprias do artista relacionadas ao seu sofrimento moral. O crítico de arte caracteriza, de modo geral, a plasticidade da pintura de Penna e o início na arte da ficção:

O desencontro com cotidiano, provindo da sensação de inutilidade, deseja, contudo, se expressar. O artista *in fieri* acaba por descobrir certa maneira cifrada de dizer que, através da alusão, do metafórismo, do ocultamento, da alegoria, procura traduzir as presenças noturnas que o assombram. Silêncio opaco e sofrimento moral, sentimento do tempo e confessa malignidade vão aos poucos organizando certa hieraticidade já agora bem definida.[...], Cornélio Pena põe-se a percorrer as variantes da tradição decadista, [...]. Desse repertório passa para a adoção de assuntos nativos, tanto de procedência naturalista (sertanejos, cenas mineiras e paulistas) como de origem arqueológico-romântico(índios, conquista da terra, escravidão, ouro, decadência), [...]. Instigado pelo aspecto lúdico levantado pelo decorativo em si, o ilustrador que se interessara apenas pelas visões íntimas, aos poucos aceita iluminar textos alheios. Liberado, [...], do obsedante conteudismo, vai se abandonar a surpreendentes jogos formais [...]. A crise que se segue à primeira mostra do pintor interrompe a exclusiva dedicação às artes plásticas. Abre-me contudo o caminho da ficção, de agora em diante, ele há de perseguir o desenho psicológico dos seres e das almas(EULÁLIO, 1989, p. 27)

declaração dada por Penna a respeito do isolamento dos artistas plásticos brasileiros e dos avanços da carreira de escritor no Brasil. O segundo aspecto importante, analisado por André Luis Rodrigues, refere-se à qualidade das pinturas de Cornélio Penna, algumas delas sob cuidado da Fundação casa de Rui Barbosa: ”a despeito do estado relativamente precário de boa parte dos desenhos e pinturas que se encontram no acervo junto à fundação Casa de Rui Barbosa, eles ainda impressionam. De qualidade diversa, certamente produzidos em momentos distintos e para diferentes fins – a maior parte constituída de estudos, esboços e obras inacabadas -, alguns são absolutamente notáveis” (RODRIGUES, 2006, p. 12).

A temática corneliana – presente nas paisagens nordestinas vinculada ao mundo rural, unida ao questionamento de ordem existencial e moral – mescla-se com um traço em cuja expressividade destaca-se a presença da luz e da sombra, ou do claro-escuro, que remetem à estética do Barroco, reflexo, também, de um imaginário próprio de Minas Gerais, onde se passam os três primeiros romances do escritor (RODRIGUES, 2006). Além disso, Irene Jeanete Gilberto Simões (1990) e André Luis Rodrigues (2006), em suas respectivas teses de doutorado, apontam a marca de elementos da arte expressionista na feitura dessa configuração visual, baseada em traços pictóricos deformados, contorcidos que apresentam figuras em estado de dor e desespero.

O trabalho intenso com a linguagem plástica, evidenciando um diálogo com múltiplos movimentos artísticos, serve como base para a constituição de uma composição narrativa em que o pincel do pintor desenha os cenários, os interiores dos casarões a partir de um contraste entre o primeiro plano e a paisagem de fundo; e a descrição de personagens cujos olhares revelam a presença da cor e da luz. Em decorrência dessa relação entre pintura e literatura, identifica-se, nos romances de Cornélio Penna, a emergência de um Eu denso e expressionista, formado por distorções, descontinuidades e deformações:

A superposição das “visões”, as diferentes leituras dos objetos, a sondagem do olhar em direções diversas, seguida de reflexões interiores sugerem um mundo denso, problemático do “eu” que se coloca em primeiro plano e no qual a imagem do mundo se reflete. Sua narrativa contém inúmeras passagens em que a intensidade da emoção da personagem é transferida para o fundo, para a paisagem que ela olha, o que provoca uma tensão, pois a imobilidade aparente da figura em primeiro plano é envolvida pelo fundo(objeto do seu olhar). [...]. Outras vezes a personagem imóvel, aprisionada no cenário, vê, através da janela, o espaço exterior transfigurado por relâmpagos, sugerindo a explosão interna e externa – imagem da catástrofe, presente na temática expressionista (SIMÕES, 1990, p. 36)

Constitui-se, na narrativa de Penna, um mundo subjetivo marcado pela profundidade no qual o ser caracteriza-se pelo transtorno da morte e da dor e aparece envolvido em uma atmosfera fechada e enclausurada, o que reforça a sua solidão e o isolamento. Esses traços acentuam a construção distorcida e disforme da subjetividade das personagens que se expressa “nos sentimentos superdimensionados (...), nos automatismos, nas edificações que ganham vida e se voltam contra o sujeito e na fúria

dos elementos, (...), que se abatem sobre as casas e sobre os homens, nos esgares e no riso alucinado da loucura” (RODRIGUES, 2006, p.232).

A problemática desse *Eu denso* implica, mediante o espelhamento do mundo nessa subjetividade, o privilégio da análise da vida interior das personagens. O caráter introspectivo dos romances revela, segundo alguns críticos, o núcleo existencial vinculado com as questões filosóficas e religiosas. Fausto Cunha (1970, p.127) explica a relação entre interioridade e espiritualidade: “os problemas em Cornélio Penna são de ordem espiritual; todavia, quando passados para o romance, se transformam em problemas de ordem mental”. Assim, desvenda-se uma leitura católica a respeito da obra do autor fluminense que, baseada na perspectiva de Adonias Filho (1958), identifica uma unidade nessa produção romanesca calcada na mensagem, em que os seres, mantidos solitários e em universos fechados, possuem uma condição de humildade frente à problemática da vida e da revelação. Esta crônica da humildade, designação dada por Adonias Filho ao conjunto da prosa de Penna, investiga a temática relativa aos problemas filosóficos oriundos da experiência católica dos sujeitos.

Paralelamente à abordagem religiosa-existencial, o mesmo crítico aponta que o intimismo se mescla com outro elemento ligado ao mundo social: a vida e os costumes da família patriarcal brasileira. Nesse sentido, a profundidade psicológica alicerça-se em um fundo nativista, em que figura a cidade do interior mineiro, o patriarcalismo e a escravidão. Esses elementos formatam uma prosa marcada, segundo Rui Mourão (2007), por um sentido de mineiridade, isto é, uma maneira própria dos escritores daquele Estado de captar a realidade, relacionado com uma forma distanciada de enfocar a realidade:

Essa constatação nos leva a concluir que, mesmo quando convocado para criar em função da realidade exterior e típica, o escritor mineiro não o faz senão num plano de maior subjetividade. [...]. O criador mineiro só entra em contato com os fatos lá de fora através da intuição – eles apenas existem para ele no momento e da maneira que são apropriados pelo espírito – e a sua arte é, [...], eminentemente uma elaboração de linguagem. (MOURÃO, 2007, p. 198)

Ambientando as suas narrativas em torno da cidade de Itabira do Mato Dentro²⁸, Cornélio Penna, designado por Rui Mourão (2007, p.200) como “o mineiro-

²⁸ Em entrevista concedida a Ledo Ivo, Cornélio Penna revela a ligação que sua família possuía com Itabira do Mato Dentro e como a sua experiência com esta cidade tornou-se matéria literária: “meus pais foram para Itabira do Mato Dentro, e eu estive lá por um ano. Mais tarde, em 1917, fui assistir à morte de

fluminense”, inscreve a sua prosa dentro da tradição de escritores oriundos de Minas Gerais, ao lado de Lúcio Cardoso, Autran Dourado e Guimarães Rosa. Nessa vertente, a ficção psicológica, em sua relação com o universo real, explora a interioridade das personagens como forma de desvendar as problemáticas relacionadas com o mundo. Explorando o fundo social presente na obra de Penna, Simone Rossinetti Rufinoni (2005, p.22), em tese de doutorado defendida na USP, analisa a maneira pela qual a subjetividade reflete a crise do contexto social: “a forma persegue os labirintos do eu interior, ora buscando o retrato possível do passado, ora insistindo na rota sem saída de nossas obsessões. O foco é o sujeito visto por dentro, como resultado da crise da civilização”.

Essa perspectiva direcionada ao mundo incorpora-se pelo labor da prosa ficcional que, formatando-a em estilos próximos ao Simbolismo e ao Expressionismo, constitui uma narrativa intimista capaz de formular um olhar crítico e negativo a respeito da formação social do país²⁹. As relações familiares incorporam-se ao universo cornelianiano sob a regência de um perfil de narrador lacunar, cuja atuação não revela todos os meandros da realidade, mas apresenta uma intriga fragmentada e interdita, a partir da qual se constrói uma narrativa composta de brechas obscuras:

Os narradores negaceiam com leitor, criam uma enorme expectativa de revelação que não se concretizam, prometem o que nunca cumprem. [...]. É como se as interdições impostas ao universo daquilo que é narrado invadissem a narração. Aquilo que o narrador omite não precisa ser necessariamente preenchido porque o seu silêncio se apresenta como metáfora do silenciamento ao qual muitos foram obrigados a se sujeitar para sobreviver. (SANTOS, 2004, p. 201)

minha avó paterna, a dona do Jirau, da gigantesca jazida de ferro, da mineração do Major Paulo José de Sousa [...]. Depois, em 1937 e 1939, lá voltei por quatro dias. Mas a vida da cidade, o espírito belo e sombrio de seus habitantes, as histórias de impressionante força de caráter, de invencível coragem no drama que tudo lá representa, tinham ficado gravadas em meu cérebro de tal forma, toda minha vida, que só pude me libertar de sua obsessão escrevendo. [...], assim foi que escrevi *Fronteiro*, que consegui publicar em 1935, e que representou para mim apenas um desabafo, um confidência, ou melhor, uma confissão pública, a compreensão de Itabira”. (PENNA, 1958, p. LXI-LXII).

²⁹ Em um trecho da entrevista concedida a João Condé, Cornélio Penna afirma que seu projeto literário tem como objetivo relatar as suas vivências relacionadas com o povo de Itabira, que, segundo o autor, representa o verdadeiro Brasil: “uma parenta de Itabira veio de novo para me contar as mesmas velhas histórias, mas já agora com vida, com sangue, no tumulto de sentimentos que se agitavam de todo aquele silêncio, de toda aquela serenidade endolorida das conversas tão misteriosamente doces do regaço materno. Para me livrar dela, para desabafar a compreensão devoradora que me fazia perder noites inteiras, pensando no que tudo aquilo representava de verdadeiro Brasil, de humanidade muito nossa e palpante, comecei, [...], a contar a meus amigos o que sabia e os sentimentos que me provocavam, e lhes pedia que escrevessem sobre a alma de Itabira, que resumia a do Brasil [...]. Mas... era ouvido com espanto, ou então com desdém [...]. Foi então que resolvi deixar de lado o desenho, que não me satisfazia e me levava a crer que era um literato que pintava, e tentar escrever o que vivia em mim com tanta intensidade.” (PENNA, 1958, p. XL)

Essa mirada, que perpassa os quatro romances do escritor, se direciona ao passado nacional, de modo que, narrando o século XIX, se resgata os interstícios e os subterrâneos de uma realidade caracterizada pela dominação, exploração, violência e decadência. A constituição desse olhar revela o seu caráter moderno – próximo às técnicas narrativas do modernismo europeu -, na medida em que focaliza o fragmento, os indivíduos, e os seus movimentos psíquicos marcados por lacunas e interditos, fruto da violência sofrida no interior do grupo familiar.

Essas características conferem um sentido, à obra do escritor carioca, contrário à interpretação, desenvolvida por Gilberto Freyre, segundo a qual a colonização portuguesa e o regime escravocrata estabeleceram zonas de harmonia, em que se construíram possibilidades de vivências fraternas entre a casa grande e a senzala. Comparando e contrastando a ficção de Cornélio Penna com a posição do sociólogo pernambucano, Luis Costa Lima (2005) identifica o elemento de contramito presente nessa obra – sobretudo no romance *Menina morta* -, já que o mundo rural e o sistema escravocrata apresentam-se como fonte da total assimetria, da violência e da miséria.

Em torno da representação da formação social do país, a família patriarcal figura no centro das narrativas a partir da sua decadência, em que os casarões, as relações familiares e a natureza, ligada aos morros e às montanhas, tornam-se signos da ruína, do declínio de um mundo passado, mas cujos resquícios de dominação e submissão permanecem no presente das histórias. A crise do sistema revela o impasse vivido por agregados, escravos e mulheres, que exercem os papéis de subordinação dentro dessa hierarquia, na medida em que sofrem a herança de dominação do patriarcalismo: “os processos de exploração da terra e do homem deixam marcas profundas, que [...], jamais se apagam de vez. Trabalhando num universo sombrio, [...], o que Cornélio Penna fez foi sugerir o fracasso humano – e religioso – da opção pela submissão do outro” (BUENO, 2006, p. 548).

O processo de sujeição do outro desvenda o avesso da estrutura de dominação, não apenas pela representação das funções desempenhadas, mas, sobretudo, pelo fato de figurar a crise das subjetividades como reflexo das condições no mundo. A vida feminina destaca-se, na ficção de Cornélio Penna, no sentido de evidenciar os sofrimentos e as angústias sofridas no exercício dos seus papéis familiares e na sua situação de isolamento, restrita ao ambiente fechado, fornecendo um quadro da situação de submissão da mulher na família patriarcal brasileira. Com isso, os romances de

Cornélio Penna lançam um olhar oblíquo em direção à realidade, visto que seu foco “deixa de lado as ‘história fantásticas dos homens’ e se debruça sobre o apagamento de criaturas condenadas a uma vida a reboque: é uma literatura de reclusão. Nesse sentido, é uma literatura quase feminina” (BUENO, 2006, p. 549).

A condição da mulher é revelada por meio de uma narrativa marcada pela profunda introspecção e cujo foco acompanha as personagens em contato com os outros membros parentais. A partir dessa relação, desnudam-se os espaços ocupados pelo feminino no interior do patriarcalismo. No entanto, a crise do agrupamento doméstico tem como consequência o colapso das tradicionais funções sociais, revelando, de uma parte, o grau de violência imposto pelos enquadramentos de gênero, capazes de determinar a conduta do outro; de outra parte, tal realidade possibilita o surgimento de novas situações e esferas, não contempladas pelas instituições tradicionais – mãe, esposa, matrimônio -, que indicam o início de novas possibilidades de vivência da mulher.

Suas obras evidenciam um tratamento mais complexo da questão do gênero, no Brasil. Na realidade, a obra de Penna revela que os condicionamentos familiares constituem-se em formas capazes de impor o controle, a interdição e a violência ao comportamento das mulheres.

3 A FIGURAÇÃO DA MULHER DA FAMÍLIA PATRIARCAL NAS NARRATIVAS DE CORNÉLIO PENNA

Problematizar a constituição de uma identidade feminina implica o questionamento de certos atributos culturais e sociais ligados à função desempenhada pela mulher na sociedade. A formação desses elementos identitários decorre da atuação de uma série de instituições sociais – religião, Estado, ciência, mercado, família etc- por meio das quais se fundam atividades discursivas capazes de construir subjetividades próprias das mulheres. Esse processo materializa-se pela delimitação de certas qualidades que servem para distinguir características do gênero masculino e Feminino, naturalizando-os historicamente na experiência cotidiana de cada um. Maria Lúcia Rocha–Coutinho (1994, p.49), na obra *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*, define estes adjetivos vinculados às mulheres:

“fragilidade”, “intuição”, “abnegação”, “docilidade”, “sensibilidade”, [...], qualidades atribuídas às mulheres, passam a integrar um todo mais amplo que define a identidade feminina. Isto é, passam a ser tomadas como parte da “natureza” feminina e, como tal, adquirem um caráter imutável, à maneira de uma essência.

Esses elementos identitários atuam no sentido de constituir um mundo subjetivo feminino, cuja vivência e experiência materializam-se no exercício da sua função no interior da família moderna. O movimento de construção das relações familiares, na Europa, pressupõe a delimitação de identidades de gênero sexual: de um lado, ao homem, destinado à vida pública, reserva-se às qualidades da racionalidade, da produção e do sustento da família; de outro lado, circunscrita ao espaço privado, “à mulher passa a caber a execução e a supervisão de uma série de tarefas conhecidas como ‘trabalho doméstico’ que se realizam no âmbito da unidade familiar” (COUTINHO, 1994, p. 32). O desenvolvimento das suas atividades repousa no cuidado da intimidade da casa; no contrato matrimonial baseado no amor; e principalmente, na educação dos seus filhos.

A incorporação da realidade familiar para o interior do espaço ficcional, dando voz à mulher como representante de um grupo social subordinado, apresenta uma perspectiva crítica com relação à naturalidade das atribuições de gênero, na Europa, no

final do século XIX. Segundo Elaine Showalter (1993, p. 25-26), na obra *Anarquia sexual: sexo e cultura no fim de siècle*, os movimentos artísticos e emancipatórios ligados às mulheres passam a questionar a estrutura da família patriarcal:

Já na década de 1890, o sistema patriarcal era alvo de críticas não só de parte das mulheres, mas também por uma vanguarda de artistas do sexo masculino, de radicais em questões sexuais e intelectuais, que desafiavam os papéis e estruturas de classe desse regime, seu sistema de herança e primogenitura, o casamento e a heterossexualidade compulsória.

Há, no mundo europeu dessa época, uma crise das identidades de gênero que tem como consequência o início de novas vivências sexuais fora das definições tradicionais relacionadas aos espaços femininos na organização do lar e do matrimônio. Ou seja, começa-se a defesa de práticas sociais capazes de fundar uma nova identidade da mulher, baseada na aceitação do seu desejo sexual, na liberdade da vida fora da instituição casamento, na atuação na vida pública entre outras.

No Brasil, segundo Luís Bueno (2006), o romance de 30 passa a tematizar as questões relativas aos papéis e à sexualidade feminina, trazendo para o âmbito literário a voz do outro. Nesse difícil diálogo, os romances de Cornélio Penna apresentam um viés crítico a respeito da condição da mulher no seio da família patriarcal brasileira, na medida em que sua narrativa propõe novas miradas sobre as situações, desnudando, com isso, outros enquadramentos a respeito da experiência do grupo familiar que não são contemplados pela maioria (DALCASTAGNÈ, 2002). Dessa maneira, desvenda-se a crise da estrutura de poder do *pater familias* – exercido tanto por patriarcas e matriarcas – surgindo, com isso, um impasse relacionado à deterioração das tradicionais instituições familiares, o que resulta na abertura de novos espaços ocupados pelo feminino.

As narrativas de Penna caracterizam-se pela profunda introspecção, de modo que o exame se direciona para as subjetividades das personagens mulheres como fonte das suas condições dentro da família patriarcal. Duas formas de representação do feminino são comuns nestas produções, de acordo como Luís Bueno (2006, p. 549): “a que não tem existência própria, vivendo debaixo de uma estrutura que não lhe permite viver de fato – (...) – e a que adere à estrutura de dominação, exercendo-a sobre outras mulheres”.

De um lado, localizam-se as mulheres - tanto casadas como as escravas -, de outro lado, há as matriarcas e a maneira pela qual exercem seu poder dentro do espaço familiar. Estes dois aspectos materializam os pontos de referência para o estudo. Num primeiro momento, a reflexão da constituição das suas vidas interiores implica a análise dos espaços ocupados por esse gênero, tomando-o como um fator fundamental de construção das suas subjetividades. Portanto, a paisagem nordestina relativa à natureza e às pequenas cidades, bem como os locais ligados aos sobrados e aos casarões destacam-se como um primeiro elemento a ser examinado.

3.1 O espaço: a natureza, a cidade e a casa

O sentido temporal do conjunto dos romances de Cornélio Penna aponta para o passado histórico do Brasil, narrando a vida familiar durante o século XIX. Luís Costa Lima (2005, p.83) identifica esta direção do tempo na produção ficcional do autor fluminense: “a novelística de Cornélio Penna parte de uma época contemporânea em busca de outra mais recuada, cada vez mais recuada, até fixar-se, com *Menina morta*, no período do reinado de Pedro II, um pouco antes da escravidão”. Assim, as três primeiras obras - *Fronteira*, *Dois romances de Nico Horta* e *Repouso* –, ao contrário do seu último romance, *Menina Morta*, cuja história se passa em uma grande propriedade cafeeira, evidenciam o processo de decadência da família patriarcal a partir da sua localização entre a antiga propriedade rural e a pequena cidade do interior.

A presença da espacialidade relaciona-se com a herança cultural própria do Estado de Minas Gerais: a marca de uma natureza fechada pelas montanhas, isolando os indivíduos do resto do convívio; a atividade de extração do ouro e as suas consequências ligadas à exploração, ao crime e às revoltas; a constituição de uma sociedade hierarquizada na qual a religiosidade e os laços familiares mantêm os indivíduos confinados. A reunião desses aspectos materializa, segundo autores como Rui Mourão (2007) e Maria Consuelo de Pádua Albergaria (1982), a mineiridade – condição formadora do mundo subjetivo do ser, cuja característica repousa na solidão, no antagonismo entre a realidade exterior e interior e na introspecção profunda.

A constituição de uma geografia cultural mineira caracteriza o conjunto de localidades presentes nos três primeiros romances do autor carioca. Segundo Georges Poulet (1992), o espaço desempenha a função de conferir um suporte para os seres humanos, de maneira a oferecer certa perspectiva destes: “as personagens não estão somente ligados as suas aparências, é preciso ainda que estas estejam ligadas a um determinado ambiente, local que as enquadre e lhes sirva, [...], de estojo ou cofre” (POULET, 1992, p. 30). Os lugares estabelecem uma precisão das personagens, na medida em que as corporificam em imagens delimitadoras da suas identidades.

As personagens cornelianas situam-se dentro da moldura mineira que se estabelece em um fundo nativista, no qual emergem os ambientes citadinos e os grandes sobrados, delimitando o ponto de vista sobre aquelas. O dado histórico agrega-se ao delineamento do espaço cultural, pois a sua força telúrica reflete o modo exploratório através do qual o patriarcalismo brasileiro manejava as terras, destruindo-as e abandonando-as após o seu cultivo (FREYRE, 2004).

A mirada proposta pela ambiência interiorana caracteriza-se pelo aspecto de decadência, o que demonstra os resquícios de um sistema exploratório, cujas atividades retiravam o máximo dos recursos naturais. O sentido do declínio desse mundo, segundo Josalva Fabiana do Santos (2004), reside na representação dos seus elementos como ruínas, isto é, resíduos de um tempo que passou, e de cuja permanência se obtém os pequenos fragmentos materializados no amplo panorama espacial. A continuidade das coisas possui uma correspondência na imobilidade do tempo: “O que passou é aquele mundo que a ruína representa, mas a ruína, que representa aquele mundo que passou, resta e com a presença dela aquele mundo que passou não passa” (SANTOS, 2004, p. 34). A condição temporal impõe o primeiro aspecto da imobilidade calcada no peso da tradição da territorialidade mineira configurada pelo conjunto de relevos, de fazendas e por pequenos vilarejos esquecidos pelo mundo moderno.

Em *Fronteira*, Itabira surge como o espaço ficcional, composto pelo amontoado de casinhas cercadas por morros e montanhas que guardam as marcas da violência e da exploração, cujas imagens evidenciam um passado glorioso que se perdeu no presente da história, mas que resistem à passagem dos séculos. Nesse primeiro romance, toda a narrativa é conduzida em forma de um diário, em que o personagem-narrador relata esta situação arruinada da localidade:

As montanhas correm agora, lá fora, umas atrás das outras, hostis e espectrais, desertas de vontades novas que as humanizem, esquecidas já dos antigos homens lendários que as povoaram e dominaram. Carregam nos seus dorsos poderosos as pequenas cidades decadentes, como uma doença aviltante e tenaz, que se aninhou 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, 2008, p. 19)

A descrição da natureza se faz mediante o registro verbal do presente, configurando, segundo Genette (1976), uma cena mimética³⁰ construída pelos pormenores informativos. Forma-se, com isso, o quadro da cidade de Itabira, envolvida pelo elemento telúrico a partir dos relevos montanhosos. O trecho compõe-se de um caráter sombrio, sobretudo, pelas presenças dos espectros dos homens lendários, cujo fim da dominação resultou no total abandono e esquecimento do local, permanecendo, somente, os resquícios de um projeto civilizatório falido. O peso do tempo passado persiste na condição vil das cidades, escondidas pela cadeia das elevações naturais.

O narrador-personagem, mesmo não vivendo na fase áurea desses lugares, consegue captar, por meio das experiências coletivas, as vivências sertanejas e mineiras. A busca do entendimento de uma totalidade espacial relacionada com Minas Gerais implica a aproximação entre dois índices de temporalidades: o tempo da história, da vivência dos fatos pelo narrador-personagem; o tempo da escrita do diário, cuja transcrição para o romance será feita por outra pessoa, tal como está explicado no epílogo da obra. Com isso, estabelece-se uma montagem das cenas, na qual se suspende o movimento da ação a fim de configurar os dados precisos dos quadros externos: “O diário alterna as imagens do tempo da memória com os momentos da intemporalidade, em que suspende o fio narrativo, substituindo-se o movimento das imagens pela ausência de movimento” (SIMÕES, 1990, p. 142). No jogo de temporalidades, o narrador desempenha o papel de informador, na medida em que fixa os caracteres hostis da exterioridade:

As folhas, nas árvores, murmuravam dia e noite, e as pedras gemiam, como o eco de uma inumerável e sombria multidão que cerrasse as fileiras em torno de nós, em um cerco tenaz e fantasmagórico. As sombras apenas empalideciam com a luz os dias que passavam, e

³⁰ Genette (1976, p. 164), no *Discurso da narrativa*, define os fatores miméticos: “a quantidade da informação narrativa (narrativa mais desenvolvida, ou mais permenorizada) e a ausência (ou presença mínima) do informador, quer dizer, do narrador”

toda a cidade se perfilava confusamente nas nuvens baixas que a envolviam, vagamente ameaçadoras. (PENNA, 2008, p. 131)

O quadro descrito decorre do forte regime de chuvas que se abateu sobre a cidade, destruindo as suas instalações, enlameando ruas e isolando ainda mais as personagens. O resultado reside na apresentação da natureza quase como um ser animado, pois cada elemento torna-se sujeito da sua ação, conformando um significado espacial mais agressivo e fantasmagórico para os humanos. O dado ameaçador dessas imagens ocorre pela perspectiva de um foco crítico capaz configurá-los a partir de um sentido nebuloso e hostil, o que contribui para a desestabilização da vida subjetiva dos indivíduos: “o cerco me fez recuar até o meu quarto, onde me fechei, [...] tendo em minha companhia apenas a lembrança confusa de uma vida próxima e distante ao mesmo tempo, e que já não reconheço” (PENNA, 2008, p.131).

O impacto causado pela destruição da paisagem externa causa um forte desajuste no narrador-personagem. No início do romance, a sua chegada, em Itabira, ocorre em meio a uma atmosfera de fim de mundo e, ao longo da história, seu desajuste com o lugar aumenta em função da quebra da sua relação com o ambiente. Assim, o seu mal-estar frente ao estado de destruição desvenda a sua imaginação a respeito das formas de vida indígenas integradas ao meio.

Tenho inveja dos índios [...] eles eram a melhor parte deste todo, e a sua moralidade era uma só, em um grande ritmo e uma grande marcha que destruímos e quebramos pela morte, pela luxúria, ao passo que, para mim, todo este monstruoso panorama representa apenas um motivo estrangeiro e hostil, que me assusta, que me dá medo pelos seus excessos, pela sua morte mágica. (PENNA, 2008, p. 116)

O narrador filia-se ao homem europeu explorador das terras e cuja violência apresenta-se no extermínio dos indígenas e na hostilidade presente na natureza, de modo a tornar o ser apartado do convívio desta, daí o sentimento de não pertencimento. Segundo Luís Bueno (2006, p. 528), o mundo pretérito torna-se o elemento de desagregação do homem com o seu ambiente não apenas pelas atuações destruidoras de um sistema morto, mas pelo fato de portar os acontecimentos ligados ao assassinato coletivo dos índios: “a harmonia foi rompida. A natureza sente esse desequilíbrio e ferida, reage, negando ao homem repouso em sua própria casa. Isolando-o, fazendo-o viver numa prisão dentro de si”.

A ruptura da convivência entre o homem e a natureza manifesta-se também no conjunto de montanhas que formam o cenário rural dos romances. A sua agressividade reside não apenas no sinal da ação predatória da civilização, mas na construção de um espaço de clausura, cuja atmosfera nebulosa serve para aumentar os tormentos psíquicos das personagens.

A presença da montanha interfere como fator psicológico e se traduz como ameaça e prisão – daí a adjetivação utilizada para a criação de uma atmosfera pesada e lúgubre, com a exploração principalmente do elemento cromático: negro, cinza, ferrugem, vermelho, capazes de intensificar a dramaticidade do cenário. Surge assim, ao lado do aspecto físico, o aspecto psicológico. (ALBERGARIA, 1982, p. 128)

O caráter não acolhedor desse espaço natural impacta negativamente a subjetividade dos indivíduos. Na verdade, as mulheres mantêm uma relação íntima com a paisagem externa, na medida em que suas interioridades refletem o lado instável e tenebroso da natureza. O sentido decorrente disto revela-se na perspectiva obscura presente nas personagens femininas (ALBERGARIA, 1982). Nesse sentido, estabelece-se uma correspondência entre a realidade exterior e a vida das personagens, materializando uma “‘tessitura do visível’ em que a leitura da imagem do “eu” constrói-se a partir de representações externas. A personagem corneliana vê o mundo, descreve-o, transforma-o em imagens. [...], essas imagens podem resultar na criação do discurso, na leitura das lembranças” (SIMÕES, 1990, p. 86).

Evidencia-se esse aspecto logo no início do romance *Dois romances de Nico Horta*, quando D. Ana, durante a sua juventude, – posteriormente ela se tornará a mãe de Nico Horta e a matriarca da família – se encontra presa em seu quarto, fruto de desentendimentos com os mandamentos do pai. O seu envolvimento com um homem, que não recebera aprovação familiar, é o motivo do seu temor frente à represália paterna. No momento em que seu pai está na porta do quarto, ela sente a paisagem como um eco do seu sofrimento: “Em torno, como cenários que se levantam, tremendo, desenha-se toda negra uma fazenda de mineração de ferro, perdida na mata sombria, com a sua forja, ferida rubra, arfante, vibrando, latejando, aos golpes agudos dos martelos” (PENNA, 2000, p. 13). A construção do quadro, feito pelo olhar da personagem, se faz mediante a plasticidade da cor escura em conjunto com o tom sombrio, oriundo da mata, e dos ruídos sonoros produzidos pelos trabalhos da mineração. A constituição desse fundo possui seu significado como contiguidade da

alma de D. Ana, visto que o painel nebuloso, marcado pelos ecos das marteladas, pelo tom negro e pela mata cerrada, refletem a solidão e o interdito imposto à personagem pelo poder paterno.

Essa característica estende-se para os pequenos ambientes urbanos – Itabira no caso de *Fronteira* -, figurados como abandonados e dominados pela miséria moral. Em *Repouso*, Dodôte, personagem principal da trama, vive na casa da Ponte, situada em uma pequena cidade interiorana. Sua família transferiu-se da antiga fazenda, chamada de Jirau, em virtude do declínio financeiro desta. A protagonista tem o seu casamento marcado com seu primo, Urbano. A junção desse matrimônio é feito de forma impositiva pelas regras de sua família, de maneira que os dois combinam um passeio a fim de alcançarem “dos momentos de liberdade absoluta no campo um maior entendimento entre eles” (PENNA, 1998, p. 180). Nesse momento da narrativa, há um desejo de Dôdote de se libertar das amarras da sua avó e a tentativa de estabelecer uma união harmoniosa com Urbano. O casal está na sala da casa em um devaneio através do qual sonha atingir uma natureza livre; entretanto isto não se manifesta na realidade, composta por obstáculos, presentes no relevo dos campos e na característica selvagem das plantas e árvores:

Mas, na realidade, o campo abria-se, inculto, interrompido por valas e divisas, em alguns lugares cobertos de areais brancas com veio de cinza, mas vivo e variado, tendo sempre qualquer coisa muito verde, um grupo de árvores retorcidas, uma touceira de espinhos, uma sebe viva. (PENNA, 1998, p. 181)

A agressividade do campo compõe-se das valas cuja função serve apenas para impedir o livre trânsito do casal. A composição do quadro reflete a condição psíquica de Dôdote, já que sua liberdade também é tolhida pelos laços familiares que ditam a sua conduta feminina. Além disso, o olhar dos dois em direção à paisagem desvenda a outra condição da sua família: a decadência. Após se refugiarem em um bosque, a sua perspectiva vislumbra o seu declínio material, exposto no abandono das antigas propriedades:

Encosta acima e de todos os outros lados, só havia terras ao abandono. Não se via nem mesmo sinais de antigo cultivo. Apenas deixara a destruição da floresta, que vinha até o lugar agora ocupado pelas casas da cidade, e da qual eram aquelas árvores os últimos remanescentes. As plantas que se espalham em redor delas eram selvagens, apesar de terem sido outrora plantadas pelos homens. Os

pedaços de muros que se levantam aqui e ali, arruinados, já não cercavam propriedades, não formavam um desenho simétrico, e seguiam ao acaso, esquecidos de sua finalidade de outros tempos, sem nunca se encontrarem. (PENNA, 1998, p. 182)

A degradação dos campos de cultivo - falidos, desertos de vida humana e tomados pelo crescimento da vegetação selvagem - espelha a ruína do matrimônio estabelecido entre Urbano e Dôdote, fadados ao fracasso, em virtude da crise vivida pelas suas famílias. O fim do matrimônio, devido à morte do marido, abre a possibilidade de Dôdote se livrar das amarras impostas pelo patriarcalismo. Ela almeja viver na autenticidade do seu Eu, mas a notícia da sua gravidez coloca o problema de um futuro incerto. Ela contempla o rio, materializando na exterioridade todo o seu estado de espírito:

A corrente era pouco profunda naquele lugar, [...]. O seu leito era semeado de grande pedregulhos, muito lisos, polidos pela passagem de antigas inundações, quando as florestas ainda estavam intactas, e formavam as suas nascentes. Tinham a cor cinza, quando à flor da correnteza, mas ficavam logo negras com veios esverdeados ou ferrugentos, quando cobertos pelas águas. (PENNA, 1998, p. 323-324)

A natureza, segundo André Luís Rodrigues (2006, p. 92), constitui-se como uma “absoluta alteridade das personagens”, em *Repouso*, pois ela possibilita uma integração com o mundo, perdida em função das atividades mineradoras, isto é, a paisagem externa se apresenta como o outro não violado pela ação civilizatória do homem branco. O rio, num primeiro momento, mesmo apresentando as marcas da ação humana, materializa, para a protagonista, a liberdade dos seus córregos. A sensação de ser livre da personagem, decorrente de sua condição de solteira, espelha-se na correnteza das águas; entretanto, em seguida, a ambiência natural, também, possui o seu aspecto ameaçador, sobretudo quando ela vislumbra, na sequência da cena, dois escorpiões, causando medo e horror na personagem: “teve um instintivo movimento de recuo, e estremeceu fortemente. [...]. viu dois escorpiões que, surpreendidos pela luz, fugiram, eriçados, muito grandes e ruivos” (PENNA, 1998, p. 324).

A espacialidade nos romances de Cornélio Penna, fruto da tradição e constituída pela geografia cultural da mineiridade, apresenta-se como um fator de aprisionamento. Os elementos postos impedem o exercício da liberdade dos indivíduos limitados, de uma parte, pelas marcas da violência e destruição deixadas na natureza pelo sistema de dominação patriarcal – cujas relações terão como base a autoridade do poder paterno ou

materno sob o próximo -, de outra, o isolamento assola os seres devido às suas localizações em ambiências fechadas, tais como as grandes cadeias montanhosas ou os casarões capazes de impor a incomunicabilidade com o outro e a restrição da livre escolha individual. O desajuste frente à exterioridade funda o mundo subjetivo, pois “o que lhes resta é a fuga pela imaginação ou pela loucura, ou a resignação. Seus valores se modificam e abstrai-se da realidade exterior, enfunando-se dentro do seu eu” (ALBERGARIA, 1982, p. 173).

Nesse processo de introspecção do Eu em relação com ao mundo, o universo cornelianiano elege a casa como o local definidor da individualidade das mulheres. Dessa maneira, segundo Georges Poulet (1992), o espaço é capaz de conferir concretude às personagens, transformando o lar em suporte para as suas imagens textuais. O ambiente doméstico como formador da identidade feminina decorre de um dado histórico que diz respeito à importância das matriarcas e esposas na consolidação de uma forma de organização da habitação na formação social brasileira:

A presença da mulher européia em maior número é talvez o elemento mais vivamente responsável pelo fato de se ter desenvolvido desde o século XVI [...] um tipo de habitação mais nobre [...]. Esse tipo de habitação tendo a princípio se especializado na casa-grande do engenho, depois se requintou na casa-grande assobradada, da cidade. A arquitetura de residência elegante e o estilo de vida doméstica a ela correspondente se acham ligados, na formação brasileira, ao maior domínio da mulher portuguesa sobre a vida colonial. O patriarcalismo brasileiro, vindo dos engenhos para os sobrados, não se entregou à rua; por muito tempo foram quase inimigos, o sobrado e a rua. É a maior luta travada em torno da mulher por quem a rua ansiava, mas quem o *pater famílias* do sobrado procurou conservar o mais possível trancada na camarinha e entre as molecas, como nos engenhos; sem que ela sáisse nem para fazer compras. Só para missa. (FREYRE, 2004, p. 139)

O patriarcalismo, no Brasil, constrói, culturalmente, uma divisão entre os gêneros masculinos e femininos por meio da qual se estabelecem certas atribuições a partir de alguns traços característicos: enquanto ao homem, qualificado como sexo forte, destinava-se as atividades exercidas no espaço público, à mulher, sexo fraco e situada em uma posição inferior e secundária com relação ao seu parceiro, definiram-se funções relacionadas com a vida privada, sobretudo a administração do lar, tais como comandar as amas, os escravos; no zelo da casa, realizar alguns serviços domésticos e a atuação como mãe no cuidado da educação dos filhos (COUTINHO, 1994). Essas distinções

decorrem do poder patriarcal de impor o controle sobre as mulheres, determinando-as numa reclusão manifestada na interdição de acesso à rua às funções relativas ao espaço público, o que revela a forma como a família brasileira, durante a época colonial e imperial, relacionava-se com o mundo exterior.

Os casarões, que compõem os romances de Cornélio Penna, materializam a vida doméstica das matriarcas, das esposas e das escravas, servindo de palco para as suas atuações. Logo, a constituição dessa tipologia, permeada pelos interstícios das diferentes peças da casa, da característica da mobília, materializa-se como um elemento fundador da subjetividade feminina. Irene Jeanete Gilberto Simões (1990, p. 39) explica este duplo aspecto presente nesse tipo de ambiente:

A casa é o lugar do cenário - encontro e desencontro do ser que analisa as paredes, as portas e as venezianas, em busca de uma resposta para a sua existência. Interpretar os signos arquitetônicos significa, para a personagem, ler o seu íntimo e desvendar o mistério de seu passado ancestral.

Moldura e delimitador da condição subjetiva, o universo doméstico cornelianiano corporifica as imagens femininas, tornando-as prisioneiras desses locais. A submissão às atmosferas cerradas impacta os seres pela impossibilidade de viver, isto é, encerrados em espaços fechados, eles acabam encerrados em si mesmos, impedindo, por conseguinte, a possibilidade de comunicabilidade com o próximo. As relações entre as personagens marcam-se por esses atributos. Em *Fronteira*, o narrador-personagem não consegue manter um ponto de contato com Maria Santa, que, por sua vez, conserva-se num isolamento imposto por Tia Emiliana, cujo objetivo é fazer com que a população da cidade acredite que aquela seja realmente uma santa. O confinamento dentro do lar aumenta o misticismo em torno dela:

Há muitos anos que ela não saia de casa, e talvez muita gente a julgasse entrevada, pois além das janelas do grande edifício não se abrirem nunca, as negras contavam às suas comadres, na saída da missa, que ela passava dias seguidos fechada em seu quarto, recebendo na posta a salva de prata onde lhe arrumavam a refeição. (PENNA, 2008, p. 31)

A protagonista se circunscreve, durante toda a trama da obra, ao espaço interno do lar, submetida, pela tia, em um regime de confinamento, aumentando o mistério e a incomunicabilidade da jovem, com o objetivo de torná-la uma santa para o povo de

Itabira. Essa localidade delimita uma identidade para a personagem principal não apenas pelo elemento de santidade, vendido por Emiliana, mas pelo fato de sua vida ser a continuidade de um lugar que fora habitado pela sua família. O narrador-personagem descobre os interstícios do sobrado – primeiro o seu quarto, em que já identifica o ambiente de clausura, – até encontrar Maria Santa sentada no sofá, personagem com que ele se envolve emocionalmente e sexualmente. O observador, então, atira seu olhar para as características do casarão:

Suas salas gigantescas e toscamente construídas eram mobiliadas com raros imóveis muito grandes, pau-santo, rígidos e ásperos, e davam a impressão de que os avós de Maria Santa, seus antigos possuidores, levavam uma vida de fantasmas, em pé diante da vida, [...]. Tudo se conservava nos mesmos lugares, há muitos e muitos anos, e não era amor que talvez tivesse tido aos seus mortos, ou a saudade deles, que mantinham suas lembranças perpetuamente na mesma posição. (PENNA, 2008, p. 21)

Junto à cadeia de montanhas, a casa torna-se mais um elemento para a constituição de uma atmosfera fechada, estabelecida em toda obra. Maria Santa vincula-se a sua genealogia familiar pela vivência nesta localidade. Além disso, há a forte presença dos ancestrais, espectros de um tempo pretérito cuja permanência implica uma interrupção temporal capaz de fixar um momento cronológico, mantém as coisas em sua imobilidade. Entretanto, a natureza estática deste quadro, apresentando a vida dos antepassados, não representa um mundo familiar para Maria Santa, ou seja, ela é uma estrangeira diante desta realidade: “tudo se imobilizara em torno dela, prolongando, [...], as vidas indecisas, obscuras, [...], que os tinham formado e arrumado, e para os quais ela era uma estrangeira distraída” (PENNA, 2008, p. 21-22).

O ambiente doméstico também é o espaço no qual circula Dodôte, em *Repouso*, sobretudo após o seu casamento quando se transfere da casa da Ponte, onde havia morado com a sua avó, para a Botica, lugar em que vive com o seu marido Urbano. No processo de mudança, a protagonista assume outro papel: de esposa e dona de casa. Ela, então, observa a fisionomia do seu novo lar: “Formava a casa uma construção mal feita, dividida de maneira incômoda, pois era uma dependência da botica, que se abria na frente da rua, com duas portas, além da que dava entrada para a casa, seguida de três janelas” (PENNA, 1998, p. 1999). Dividida entre as peças do lar e uma farmácia, o local apresenta condições ruins que interferem no mundo subjetivo da personagem.

A distinção entre homem e mulher entende-se para a estrutura da casa, pois Urbano irá trabalhar, na Botica, tendo contato com o público, enquanto Dodôte permanece no lado de dentro, escondida do contato com o restante das pessoas. Dessa maneira, ela sente a ambiência como uma prisão que restringe a sua liberdade. A sala de jantar materializa a clausura vivida pela protagonista:

Na sala de jantar, Dodôte fechou todas as janelas, e formou a penumbra que permitia as altas bandeiras das portas que para ela davam. [...]. Sentia-se morrer, e respirava com dificuldade a atmosfera pesada, espessa que a cercava. Parecia uma prisão palpável, úmida e sem ar. (PENNA, 1998, p. 211)

Fechada no ambiente, ela deseja a liberdade; se livrar das amarras familiares materializadas no pequeno espaço, onde é permitido o seu trânsito. Assim, desenvolve-se um devaneio pelo qual se imagina um novo local; uma espécie de natureza ideal que, segundo George Poulet (1992), apresenta características mais positivas que a realidade em que se vive, sobretudo pela presença de certos traços maravilhosos. Na narrativa, a protagonista imagina uma espacialidade que, permeada de elementos naturais não hostis, propicia a liberdade das pessoas:

Nesses lugares, o sol não era aquele braseiro implacável, mas apenas um festivo lampadário, carregado faustosamente pelas nuvens, de horizonte a outro, e neles, os homens e as mulheres tinham a pele clara e lisa, quase transparente, sob a qual o sangue corria em mil veias, e o corpo alto e nítido fazia com que caminhassem bem ágeis, leves, como suspensos no ar!(PENNA, 1998, p. 212)

O locus fechado da sala de casa desencadeia, em Dodôte, o sentimento e o desejo de ser livre, o que resulta num processo imaginativo por meio do qual ela constrói um mundo paralelo, ideal, composto por uma natureza bela e amigável, onde não há obstáculos à livre circulação de homens e mulheres.

Outro aspecto limitador da subjetividade feminina relaciona-se com a força dos mortos, de gerações pretéritas que figuram na contemporaneidade das histórias. O peso da tradição se faz presente a partir da concretização dos ancestrais em retratos presos às paredes e do mobiliário antigo, o que configura uma atmosfera marcada pelo passado. Em um dado instante da história, em *Fronteira*, o narrador-personagem encontra-se na sala, junto com Maria Santa e o juiz, que relata uma revolta histórica da região. Imerso no tédio, o autor do diário olha para o quadro da avó de Maria Santa, Dona Maria Rosa.

Sua mirada revela a presença da matriarca como que vigiando, de maneira severa, os habitantes atuais do casarão.

Dona Maria Rosa, de vestido preto de pregas, o corpete apertado, o decote quadrado muito aberto, que cercava o colo amarelo e enrugado, a boca cerrada voluntariamente, como a cicatriz de uma navalha, parecia eternamente à espreita, com seu olhar de soslaio, escrutador. (PENNA, 2008, p. 39)

O detalhamento da vestimenta da senhora, construída pelo contraste do preto do vestido com o amarelo da pele, concretiza a figura da personagem. Além disso, o significado do olhar sobre Maria Rosa revela a interpretação dada pelo espectador no sentido daquela ainda exercer o controle do lugar, de modo a torná-la quase um ser vivo que se relaciona com o restante das personagens: “Só aquela figura impressionante, seca e severa, [...], parecia prestar a atenção, em sua curiosidade sempre insatisfeita aos conselhos e dúvidas do almirante indeciso” (PENNA, 2008, p. 39). Por fim, na sequência, estabelece-se uma semelhança importante entre Maria Santa e Maria Rosa, fazendo uma ligação entre as duas mulheres. Isto ocorre pela característica navalhada da boca, pintada no quadro, cuja vivacidade encontra-se na aparência da personagem feminina principal: “e vi surgir no rosto lívido de Maria Santa, com a boca a sumir na dobra, a vida que faltava ao quadro” (PENNA, 2008, p. 39).

A atividade de interpretação do quadro, feita pelo protagonista, confere vida à mulher morta não apenas pela sua fisionomia severa, interagindo com os outros, mas, principalmente, pelo fato de se materializar como alguém vivo na aparência de Maria Santa. Com isso, há um “confronto de temporalidades: o olhar do presente debruça-se sobre a imagem do passado” (SIMÕES, 1990, p. 67), observando os fantasmas da tradição na contemporaneidade da história. Nesse caso, a vinculação entre duas figuras femininas indica a trajetória de decadência desse papel, já que Maria Santa não possui, na atualidade, o mesmo poder de sua avó; ela, na realidade, não constituiu uma família, mantendo-se sob os cuidados de Tia Emiliana.

A presença das fotografias e dos quadros enseja a intertextualidade da obra de Cornélio Penna com o romance *Adrienne Mesurat* do escritor Julien Green³¹. No caso

³¹ Na tese de doutorado *A inquietação espiritual em Julien Green e Cornélio Penna*, Cristina (2007: 58) Francisca de Carvalho Porto propõe a aproximação entre estes dois romancistas baseada em pontos ligados a temática religiosa nas obras *Fronteira* e *Le voyageur sur la terre*: “Nas duas obras encontramos muitos pontos comuns, a começar pelo tema abordado, a constante busca por Deus, a sondagem do ser, a revelação de dúvidas armazenadas na alma de cada um, o aprisionamento moral, a obrigação de parecer uma coisa e querer ser outra, de ser forçado a seguir um caminho oposto ao realmente desejado”.

da obra do autor norte-americano de expressão francesa, a protagonista Adrienne Mesurat encontra-se sufocada pelas amarras familiares e, logo no início da narrativa, ela observa o conjunto de retratos dos membros da família que, compostos de elementos pictóricos realistas, expressam a verdade das figuras: “eram fotografias [...], fiéis e sem retoques, o rosto sobre o fundo branco, nenhuma sombra indulgente para disfarçar os defeitos, exprimindo apenas a linguagem da verdade” (GREEN, 2008, p. 23). Similar a leitura de um crítico de arte, a força representativa deste código acarreta um tipo de sensação particular na observadora: “Homens e mulheres lançavam o olhar quase agressivo das consciências puras” (GREEN, 2008, p. 24). A espectadora sente a punição projetada na agressividade da visão dos seres do retrato.

As feições, construídas pelo efeito mimético do realismo, projetam-se, tal como no retrato de *Fronteira*, ameaçadoramente para os indivíduos vivos. Nesse sentido, é importante constatar a similaridade mantida entre a matriarca Dona Maria Rosa e Antoinette Mesurat:

Os cabelos grisalhos, repuxados para trás, deixavam ver a cabeça pequena, na qual havia pouco espaço para ideias, mas onde chegavam primeiro dificilmente cediam lugar às outras, [...]. Os olhos negros não tinham a expressão simplória dos Serres e dos Lécuyers, [...]; eram olhos grandes, com contornos bem definidos, de uma pessoa calma, que examina de perto e mede os obstáculos sem bater as pálpebras. Vestia um corpete de seda preta que moldava o busto generoso e os ombros largos, do qual o pintor procurara reproduzir a espécie de cintilação embora o jogo ingênuo do artista em nada amenizasse o que havia de enérgico e batalhador na envergadura de linhas possantes. (GREEN, 2008, p. 25)

Tal como a representação de Dona Maria Rosa, a expressão das linhas do corpo e dos caracteres da roupa determinam as características da matriarca Antoinette Mesurat: decidida, examinadora e impositiva delineiam um caráter da personagem que é filtrado pelo olhar de Adrienne Mesurat. Tanto no romancista brasileiro como no franco-americano, a ancestralidade impõe-se ameaçadoramente, mantendo os vivos presos à imobilidade. A disposição da casa, também, participa na caracterização das personagens. Em Adrienne Mesurat, a protagonista observa os móveis da sala:

Olhou em volta, verificando se tudo estava em ordem. As poltronas e cadeiras, dispostas em círculo no meio da sala, emprestam a essa peça da casa um ar solene. Entre os quadros medíocres que cobriam as paredes, paisagens soturnas, retratos cuidadosamente protegidos por vidro, podia-se ver o papel de parede grená com flores violeta. Os

móveis de madeira escura imitavam o estilo Regência, obedecendo ao gosto pelo conforto, característico do Segundo Império; espaldares altos, pés fortes e a pelúcia espessa convidavam ao repouso e inspiravam confiança (GREEN, 2008, p. 27).

Os elementos da sala remetem ao estilo decorativo próprio da época do regime político francês, comandado por Napoleão terceiro. A peça da casa, composta pela velharia dos objetos, ainda mantém uma solenidade própria de uma família, o que produz uma sensação de segurança na observadora.

O arranjo dos móveis insere-se também no romance *Repouso*, de Cornélio Penna, mas o seu significado reside no desajuste enfrentado por Dôdote com o momento presente. Na verdade, a invocação de gerações passadas, por meio da presença de retratos e mobiliários, serve, como explica André Luís Rodrigues (2006), para desencadear as tensões vividas pelas personagens na atualidade da narrativa. No caso de Dodôte, o seu problema origina-se na crise moral e financeira de sua família, fazendo com que a protagonista questione as funções e os papéis vivenciados pelo conjunto de pessoas que compõem esse universo. O olhar para a sala desperta um ponto de vista crítico sobre as relações privadas:

Dodôte estava de pé no meio da sala, parada e olhava, [...], para as cadeiras que se alinhavam diante dela, em duas filas, cercando o velho tapete onde se via, no trançado muito gasto já tecido, a princesa do Egito que fazia um gesto de surpresa teatral ao ver o berço de Moisés [...]. As cadeiras montavam guarda ao antigo sofá, que abria seus braços no fundo da sala, encostado à parede. Era de jacarandá quase preto, e tinha no meio do encosto uma lira de madeira mais clara. Esses móveis conservavam a sua disposição, a mesma que tinham ali naquela sala, depois da fazenda, e agora de novo para onde voltaram, como se estivessem sempre à espera de numerosos amigos e parentes, que deviam acudir em contínuo tropel. E estavam dispostos da melhor maneira para que todos se vissem e ouvissem, e pudessem conservar com inteira intimidade. (PENNA, 1998, p. 134)

A perspectiva de Dodôte constitui-se por meio de um filtro crítico pelo qual ela identifica o cenário como o lugar de teatralização das realizações familiares, isto é, os objetos organizam-se de modo a servir a representação de papéis sociais, daí a importância dos móveis como prolongamentos das vidas humanas. A desnaturalização das relações parentais decorre da decadência que se abate em toda a atmosfera do romance, cuja materialização ocorre na aparência exterior do mobiliário: “a velhice, a usura irremediável dos móveis, a sua madeira manchada e cheia de gretas que indicavam a direção das fibras, os panos já muito gastos e desbotados de pó entranhado,

[...], toda a miséria da longa vida daquela sala” (PENNA, 1998, p. 136). Pelo olhar de Dodôte, os objetos, envelhecidos, acham-se cansados de servir de cenário a um tipo de vida destinada ao fim. A miséria das cadeiras e dos sofás reflete o declínio do mundo patriarcal.

A dimensão humana impregnada nos móveis foi apontada, primeiramente, por Mário de Andrade, no seu artigo “Romances de um antiquário”, publicado originalmente, em 1940, no *Diário de Notícias*, e posteriormente como nota preliminar nas *Obras completas* de Cornélio Penna. O escritor paulista identifica o sofrimento e a tragicidade dos homens evocados pelo conjunto do antiquário:

O Sr. Cornélio Penna sabe traduzir, [...], o sabor de beleza misturado ao segredo, de degeneração e mistério, que torna uma arca antiga, uma caixinha de música, um leque tão evocativos, repletos de uma sobrevivência humana assombrada e trágica. Sente-se que os seus romances são obras de um antiquário apaixonado, que em cada objeto antigo, vê nascer uns dedos, uns braços, uma vida, todo um passado vivo, que a seu modo e em seu mistério ainda manda sobre nós. (PENNA, 1998, p. 174)

A identificação do valor humano incrustado nos objetos conduz os mortos ao presente da história, isto é, o antiquário, segundo Mário de Andrade, pertencente às gerações passadas, preserva aquilo que o tempo destruiu; o que deveria desaparecer, fruto da ação temporal, dando fim à vida, permanece na velharia dos sofás, cadeiras, entre outros elementos, cuja materialidade aprisiona os seres vivos, mantendo-os encarcerados nas malhas da tradição.

Dodôte, desempenhando o papel de dona de casa, ordena que a escrava Chica mantenha a disposição dos móveis do quarto de sua sogra, igual ao tempo que ela era viva. Nada deveria ser mudado de lugar, preservando o mundo de Tia Narcisa. A protagonista, então, dentro da peça, relembra os momentos da sua sogra, a briga que ela teve com seu filho Urbano e, em seguida, o seu olhar examina o ambiente:

O quarto abriu-se aos olhos de Dodôte muito claro, em nítido relevo. [...]. Tinha sentido, logo ao entrar, que alguma coisa se movera ali dentro, independente e destacada daquele conjunto de objetos e móveis mortos, desde que sua dona se fora. A enorme cadeira de balanço, feita toda de paus torneados, forrada de couro com o pelo manchado de branco muito gasto, movera-se sozinha, de leve, sem perturbar a calma meridiana do aposento. Balançava lentamente, sem que nada explicasse o seu movimento, como se fosse tocada por um corpo ignorado. Parecia que a antiga dona do quarto erguera-se dela naquele instante, ao pressentir a chegada da nova dona, da segunda

usurpadora do seu filho, e fugira em silêncio. (PENNA, 1998, p. 2000)

A conservação do espaço corporifica o vulto da matriarca na atmosfera do local. Tia Narcisa torna-se um fantasma habitante do quarto, e sua presença manifesta-se no uso dos móveis - percebidos por Dodôte de tal modo que a cadeira reproduz os mesmos movimentos de quando era ocupada por aquela mulher. Estabelece-se um aprisionamento para a protagonista, uma vez que a sua vida deve imitar os hábitos e, principalmente, as funções relacionadas às pessoas mortas, ou seja, a protagonista deve substituir a mãe de Urbano na tarefa de cuidar da casa. Dodôte, então, senta-se na cadeira de balanço, pois “quis reproduzir a posição indicada pelo uso do estofado, guiar-se pelo esbranquiçamento da madeira sem verniz e muito seca, e fazer assim reviver com o seu corpo o da antiga dona” (PENNA, 1998, p. 202). Dessa maneira, o peso da tradição, projetada nos antiquários da casa, impõe um aprisionamento à personagem, visto que suas ações devem dar continuidade às vivências das gerações passadas. Reproduzindo os modos de ser da antiga matriarca, Dodôte assume, simbolicamente, a posição daquela na condução da vida doméstica.

A espacialidade materializa um elemento fundamental para caracterizar a subjetividade das mulheres. Se num primeiro momento, a ambiência vincula-se à geografia cultural de Minas Gerais, composta pela cadeira de montanhas e assinalada pela ação exploratória das atividades mineradoras, impondo uma clausura às personagens; num segundo momento, a casa e seus objetos velhos tornam-se o mundo destinado à existência feminina. A sua condição de decadência, constituindo-se como uma localidade fechada, em conjunto com o seu mobiliário, implicam a formação de uma subjetividade sufocada pelo sentimento de prisão não apenas pela disposição do seu interior, mas, sobretudo, pela prisão à tradição dos ancestrais projetada nos móveis e retratos. A historicidade do passado, concretizado nos objetos dos interiores, representam um fardo para os seres do presente carregar.

A marca opressiva do espaço cornelianiano resulta da natureza das relações da família patriarcal, ou seja, a hostilidade do mundo reflete a sujeição da mulher no interior do patriarcalismo.

3.2 O lugar da mulher no sistema patriarcal

Tomar os três primeiros romances de Cornélio Penna – *Fronteira*, *Dois romances de Nico Horta* e *Repouso* - como fonte de reflexão sobre a condição subjetiva da mulher dentro da família patriarcal brasileira impõe o estabelecimento de um campo de análise que traça elementos de ordem cultural, em conjunto com o nível narrativo – realidade textual por meio da qual se apresenta a interioridade daquela. De um lado, a formação cultural do mundo familiar que, definindo atributos ao feminino e ao masculino, se constitui por meio de uma interrelação entre o eu e o outro. Recuperando a reflexão de Luís Bueno (2006), a ficção de Penna elege o outro como um elemento fundamental, cuja materialização ocorre na submissão vivenciada pela mulher, no interior do patriarcalismo, em torno de diferentes papéis desempenhados – patriarca e matriarca; marido e esposa (homem e mulher). De outro lado, há um narrador cuja técnica narrativa atua de modo a representar a vida psíquica da personagem a partir daquela situação social opressiva.

A forma de organização patriarcal, no Brasil, tanto no seu modo rural, como no urbano, o que acontece ao longo do século XIX, baseia-se, segundo Gilberto Freyre (2004, p. 2007), na especialização dos sexos, de modo a definir certas marcas distintivas: “É característico do regime patriarcal o homem fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte, ela o fraco; ele o sexo nobre, ela o belo”.

A partir da divisão cultural de gêneros, o núcleo familiar configura-se em torno das figuras do pai, mãe e filhos; e de um grupo secundário em que se incluem os escravos, agregados, índios e mestiços (COUTINHO, 1994). A estrutura do agrupamento sustenta-se por uma forte hierarquia piramidal, em cujo topo situa-se o elemento paterno – *o pater familias* - capaz de impor a sua autoridade aos outros indivíduos do grupo, controlando-os em suas ações. Assim, toda esta organização depende e emana da presença paterna:

Do homem era exigida toda iniciativa econômica, cultural, social e sexual. Os demais membros do grupo ligavam-se mutuamente ao pai, de modo absolutamente passivo. Toda aliança voluntária em torno de objetivos comuns era excluída. O pai representava o princípio de

unidade da propriedade, da moral, da autoridade, da hierarquia, enfim, de todos os valores que mantinham a tradição e o *status quo* da família. (COSTA, 2004, p. 95)

As relações de poder, segundo Gilberto Freyre (2004), no interior do núcleo patriarcal, conferem ao sexo masculino o privilégio de ser o elemento nobre, renovador, criador, ou seja, a força produtiva em contato com a vida pública. Com isso, a unificação desse sistema ancora-se na nobreza do pai e no exercício tirânico da sua autoridade, punindo brutalmente os parentes e agregados que não se coadunem com as suas ordens. A implicação dessa realidade repousa na formação de uma vivência grupal que impede a manifestação da escolha individual, já que o interesse maior circunscreve-se ao âmbito familiar, manifestado nos objetivos do pai.

A realidade patriarcal incorpora-se a todos os romances de Cornélio Penna sob o signo da decadência. Em virtude da inversão temporal, presente nesta produção ficcional, as obras mais recentes ficcionalizam um passado mais distante, *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939) e *Repouso* (1948) representam um estágio mais avançado do declínio do patriarcalismo, pois suas histórias se passam no final do século XIX. De uma parte, com a falência da figura do *pater familias*, praticamente inexistente nessas obras, as matriarcas tornam-se o sustentáculo do sistema. De outra parte, a abolição da escravidão inscreve-se nas tramas de modo silencioso, uma vez que não há uma atuação decisiva de escravos ou ex-escravos, permanecendo somente alguns libertos que trabalham como criados. Por fim, em decorrência dessa crise, os projetos matrimoniais, também, não se realizam plenamente, o que os transforma em um fator problemático para a subjetividade feminina.

O vazio de poder deixado pela ausência do patriarca é substituído pela figura da matriarca que assume a administração do grupo. Na verdade, o *pater familias* passa a ser exercido pela mulher, que comanda a vida econômica e social de suas fazendas ou de seus sobrados, determina os destinos de cada um e atua no processo político local: “mostram-se capazes de exercer o mando patriarcal quase com o mesmo vigor dos homens. As vezes com maior energia do que os maridos já mortos ou ainda vivos porém dominados, excepcionalmente, por elas”(FREYRE, 2004, p. 2010).

O mundo ficcional cornelianiano marca-se pela degradação do patriarcalismo, de modo a formar uma lacuna de autoridade nas famílias, preenchidas pelas três matriarcas: Tia Emiliana, D. Ana e D. Rita. A sua relação com o outro baseia-se no domínio deste, visto que a matriarca visa enquadrá-lo dentro dos seus desígnios,

sobretudo na realização de casamentos, mas, em decorrência da fragilidade de seus poderes, seus intentos sempre se realizam parcialmente ou acabam fracassando.

Em *Fronteira*, primeiro romance, há um estado de degeneração familiar mais avançado pelo fato de ficcionalizar uma época mais recente. A protagonista Maria Santa perdeu o contato com os seus parentes mais próximos, pai e mãe já morreram, deixando apenas um sobrado - cujo mobiliário antigo ostenta um luxo já perdido na sua aparência velha e desgastada - e algumas mucamas libertas. Devido a essa situação, Tia Emiliana preenche a lacuna de poder e relaciona-se com os outros personagens, impondo a sua autoridade. André Luis Rodrigues (2006, p. 64) identifica, persistentemente, duas linhas que conduzem a história. Tia Emiliana liga-se a esses dois níveis:

Percebe-se a nítida existência de um fio narrativo, que talvez possa ser desdobrado em dois aspectos fundamentais: a) a santidade de Maria e a aproximação da Semana Santa em que se dariam seus milagres; e b) a relação entre Maria Santa e o autor do diário e a crescente atração que um exerce sobre o outro. Em ambos Tia Emiliana desempenha um papel essencial. No primeiro, como aquela que dirige a casa e tudo o mais no sentido de que Maria Santa cumpra sua Missão; no segundo, como a que exerce a vigilância sobre os dois personagens.

A matriarca desempenha a dupla função na narrativa: criar e propagar, para toda a cidade, a natureza religiosa de Maria Santa e controlar o comportamento desta e do narrador-personagem no sentido de interdita-los na realização dos seus mútuos desejos sexuais. A inserção da matriarca, na intriga, decorre do primeiro aspecto, já que o seu estabelecimento, no sobrado, tem como motivação as notícias da santidade de sua sobrinha. Vinda de muito longe, ela integra-se ao espaço, dominando-o em todos os lugares: “Entrara em casa de Maria Santa com autoridade que sempre conservou, desde então, como se já conhecesse todos os seus recantos e os costumes de seus mortos” (PENNA, 2008, p. 27). Ela comanda a localidade do casarão e chefia o grupo.

Um aspecto importante, que serve para a fonte desse mando, diz respeito à origem de sua riqueza. Na verdade, todas as informações da vida de Tia Emiliana não são precisas, o que confere um sentido oculto e obscuro aos seus atos. A autenticidade de sua fortuna, composta por pedras preciosas, só é verificada, parcialmente, na parte final da intriga, quando se revela a falsidade dessas pedras. Com isso, ao longo da narrativa, criam-se lendas a respeito da velha, materializadas a partir de dois relatos advindos de um morador da cidade e de padre Olímpio, ouvidos pelo autor do diário, que identificam o poder econômico e religioso daquela. Nessas duas falas, observa-se a

presença do elemento da oralidade, circulando de boca em boca, capaz de construir uma imagem daquela ligada ao poder material e ao sagrado:

Ela veio da serra do grão mongol, onde os rios carregam pedras preciosas, e de lá trouxe duas canastrinhas de ouro, com muitas tachas amarelas. E estão cheias de gemas de alto valor. Ainda há pouco tempo, surpreendi meu filho contando às outras crianças que Dona Emiliana mandava “arear” as mesas de sua casa não com areia de rio, como toda a gente faz, mas com ouro em pó, da serra das bandeirinhas. (PENNA, 2008, p. 75)

Até os meus meninos do catecismo sabem disso, e repetem o que dizem os pais. Para eles, a pobre senhora acabou sendo uma espécie de ente mágico, de grande poder, e sua saia preta e o seu casaco de quartinhos devem ter sido costurados pela lua ou pelo Saci-Pererê. (PENNA, 2008, p. 83)

Interessante analisar que os dois trechos possuem como motivação as falas de crianças, conferindo à figura de Tia Emiliana a aura de personagem de uma fábula. Em torno desse aspecto, a autoridade da matriarca firma-se, perante toda a cidade, pela legitimidade da abundância dos seus recursos.

Somado a isto, no segundo fragmento, a sua imagem adquire uma conformação religiosa que revela uma característica fundamental da identidade feminina: a sua idealização sagrada, isto é, cria-se, no interior do patriarcalismo, uma mistificação em torno da mulher referente a “pessoas ou instituições santificadas e protetoras como Virgem Maria, a igreja, a madrinha, imagens de sua devoção e sacrifício” (COUTINHO, 1994, p. 69). Assim, Tia Emiliana e Maria Santa representam uma forma de experiência feminina – uma vivência subjetiva específica - marcada pela aura sagrada que se funda na função, dentro da família, da mulher-mãe de proteger e de abrigar os filhos contra a agressividade paterna.

A opulência de sua riqueza e seu caráter mágico servem de suporte para o seu poder, pelo qual ela administra a santidade de Maria Santa, recebendo encomendas escondidas no meio da noite, relacionando-se com o público por meio de consultas e fazendo atividades de caridade com os pobres. Ela constrói a fama religiosa da protagonista diante da população das cidadezinhas vizinhas, ou seja, Tia Emiliana estabelece vínculos com o mundo exterior e mantém a protagonista encerrada dentro de casa. Contudo, o autor do diário observa a falsidade presente na criação desse ritual, principalmente, na ação de filantropia: “quanto ao dinheiro, ela prometia sempre, [...],

mas com tal segurança, [...], que todos voltavam para as suas casas tão alegres como se as moedas [...] tilintassem nos saquinhos, bolsas e carteiras que traziam e levavam vazias de retorno” (PENNA, 2008, p. 140).

A lucidez do narrador-personagem diante dos movimentos da matriarca o torna um ser indesejável para a velha senhora. Ela, no fundo, materializa a lei dentro do espaço doméstico, governando os comportamentos e até os pensamentos da protagonista, a fim de proibir uma possível relação sexual entre esta e aquele, salvaguardando, com isso, o patrimônio espiritual da personagem principal.

A inserção do juiz, na trama, relaciona-se com o desempenho da autoridade no âmbito privado. A sua visita ao sobrado causa transtorno aos três personagens – narrador, Maria Santa e Tia Emiliana. Há a menção de um crime passado, mas o importante, nessa parte, refere-se à reação da matriarca ao saber que a protagonista havia recebido o magistrado na sala:

-É preciso que você veja bem o que vai assinar [...] – com certeza esse homem quer enganar você, e não é à toa que ele tem pressa em se ver livre, com um desses documentos!(PENNA, 2008, p. 56)

-O juiz não aconselharia você a fazer isso, se tivesse religião!Ele não vai à igreja, e não dá esmolas a ninguém. (PENNA, 2008, p. 56)

- De resto, você não deveria ter ido à sala... não convém que você converse com todo mundo...
“Basta já o que vai aqui por casa, muito contra a minha vontade... e contra a vontade de Nosso Senhor”. (PENNA, 2008, p. 56)

Nesse momento, o aspecto relevante para a análise reside na capacidade controladora da tia em oposição à sansão normativa corporificada na atuação do juiz. Segundo Josalba Fabiana dos Santos (2004), o magistrado ocupa uma função civilizatória, na medida em que busca instituir uma ordem calcada na legalidade institucional. Entretanto, a força do patriarcalismo, encampada pela senhora, resiste ao aparato legal do Estado, para manter os laços familiares sob o seu mando.

No trecho acima, Tia Emiliana ancora o seu poder na religiosidade, contrastando-se com o juiz, que ela julga como um homem enganador, sem moral, destituído de fé. Seu discurso visa enclausurar Maria Santa, afastá-la o máximo possível do contato com público para defender a espiritualidade da sobrinha de qualquer impureza externa. Logo, a partir das atitudes dominadoras, a matriarca, segundo Luís Bueno (2006), restringe o convívio da jovem com o de outras pessoas, sobretudo, com o

narrador-personagem, isto é, ela serve como um elemento censor através do qual se coíbe a união das duas personagens. A vigília é total, observando as pessoas até durante a noite “quando procurava assim nos emparedar” (PENNA, 2008, p. 139). Este pequeno trecho é dito pelo narrador-personagem que sente a contundência fiscalizadora da matriarca.

A submissão do outro, realizada por Tia Emiliana, tem como finalidade enquadrar Maria Santa dentro de um determinado papel cultural. A matriarca corporifica um fator limitante do mundo subjetivo da protagonista, na medida em que impõe-lhe uma identidade santificada e restringe-lhe a relação com o outro, sobretudo com o autor do diário.

O fechamento do outro dentro do sistema patriarcal, também, figura em *Dois Romances de Nico Horta e Repouso*. Em suas histórias, o processo de degradação do patriarcalismo é mais recente, de maneira que elementos oriundos do passado são mais evidentes na estrutura familiar.

No primeiro romance, o foco narrativo acompanha dois personagens distintos, em momentos diferentes da trama: primeiro, segue-se a vida da personagem D. Ana, ainda jovem, e seus desajustes com seu pai e com os seus dois maridos, resultado de dois casamentos em épocas diferentes de sua vida; na segunda parte, o foco concentra-se no drama existencial de Nico Horta, irmão gêmeo de Pedro, os dois são os filhos de D. Ana.

Na última etapa do romance, a mãe de Nico, após perder seu segundo marido, torna-se a matriarca do sistema. Ela conduz os negócios, tenta resolver os problemas financeiros da propriedade rural Baixo Rio e força a união de seu filho com Maria Vitória, cuja proximidade com a família mantinha-se graças à sua origem, ligada à fazenda onde o pai do protagonista nascera. D. Ana exerce seu poder de forma tirânica, ela é a imperadora da casa, mimetizando as mesmas atitudes autoritárias realizadas pelo seu pai e que a fizera tanto sofrer em sua juventude. Nico sente essa violência com mais força que seu irmão Pedro, pois ele carrega o mesmo nome do primeiro marido de sua mãe, Antônio, projetando todo o peso desse passado nebuloso sobre as suas costas. As ações repressivas de D. Ana em relação ao seu filho impactam a subjetividade de Maria Vitória, principalmente, pela violência e brutalidade:

Mas a submissão de Nico Horta decerto a revoltava, quando D. Ana, em súbita explosão de cólera, inesperada, brutal, o acabrunhava com

meias censuras, ditas em frases ríspidas, cortantes, silvadas, e o pobre gesto apagado, a queda natural e simples de suas mãos no regaço, muito separadas uma da outra, devia ter um significado que ela nunca pudera bem compreender. (PENNA, 2000, p. 33-34)

Dois aspectos narratológicos constroem esses movimentos psíquicos: de um lado, seguindo a proposta de Genette (1976), no *Discurso da narrativa*, a voz do narrador possui uma focalização interna³², isto é, sua perspectiva explora os pensamentos da personagem; de outro lado, tal como Dorrit Cohn (1981) explica no seu livro a *Transparence intérieure*, este narrador atua pela técnica da psiconarrativa, espécie de onisciência, por meio da qual ele domina e apresenta a consciência da personagem, cujo conteúdo reflete o seu estranhamento diante da ação repressora da mãe. Além do seu mal-estar frente ao grau de violência, o seu estado psicológico revela o poder da mulher-mãe que, investida da função do *pater familias*, constrange o filho a uma grande opressão.

A questão do casamento emerge como um ponto fundamental para a limitação do mundo subjetivo de Nico. D. Ana quer que ele se case com Maria Vitória por uma conveniência familiar. Na parte final do romance, o protagonista muda-se para a cidade e passa a trabalhar em um tabelionato, onde conhece Rosa, a filha do tabelião. Há uma aproximação entre os dois, mas D. Ana interdita esse relacionamento, ordenando a realização do matrimônio com Maria Vitória, e Rosa, com isso, acaba se matando.” - O casamento é domingo. Você precisa casar-se; já não tenho junto de mim o pobre Pedro... o meu filho! – exclamou com vingativa raiva: - o culpado de tudo foi o pai dele, o pai dele! (PENNA, 2000, p. 196).

O tipo de vínculo entre o homem e a mulher, exemplificado na fala de D. Ana, diz respeito a uma prática de casamento própria do patriarcalismo brasileiro, na época colonial e imperial. Segundo Gilberto Freyre (2004, p. 242), havia uma “endogamia patriarcal” que impunha um laço matrimonial entre membros do mesmo grupo, a fim de se manter uma espécie de pureza da linhagem, isto é, havia uma preocupação com a “branquidade do genro” (FREYRE, 2004, p.242) para proteger a família contra qualquer agente estranho, algum aventureiro mestiço, por exemplo. Agrega-se outro elemento

³² O autor francês distingue voz de foco. Aquele refere-se à figura do narrador; este diz respeito à perspectiva, ao ponto de vista orientador da narrativa. Além disso, a focalização interna se restringe a um fragmento da narrativa e sua realização ocorre, plenamente, no monólogo interior: “o princípio desse modo narrativo implica, [...], que a personagem focal não seja nunca descrita, nem tão pouco designada do exterior, e que os seus pensamentos [...] nunca sejam analisados objectivamente pelo narrador”(GENETTE, 1976, p. 190)

referente à unificação da riqueza e da propriedade, de modo que a união no interior da mesma família protegia-a contra a divisão dos seus bens. Essa realidade transpõe-se para os três primeiros romances de Cornélio Penna sob uma perspectiva negativa:

Quando em idade de casar, casavam. Suas uniões eram estabelecidas por seus pais: do mando do pai diretamente para o mando do marido, de um patriarca para outro. [...]. Os casamentos não são muito diferentes na obra corneliana. São quase sempre ruins. Todos são inscritos sob a égide do sistema dominante, são endogâmicos de fato ou são endogâmicos socialmente, isto é, ou são articulados para se darem entre parentes ou, de qualquer forma, são articulados pelos parentes. (SANTOS, 2004, p. 24)

No caso de Nico Horta, não há uma relação sanguínea evidente entre o casal, mas, sim, uma proximidade social em virtude da origem de Maria Vitória ser a mesma do pai do protagonista. Além disso, em razão da decadência da família, é a mãe que ordena a realização do laço matrimonial. Logo, esse ritual social concretiza a sujeição do outro, o que implica na formação de uma subjetividade marcada pela dor, sofrimento, violência e isolamento.

O mesmo processo figura na obra *Repouso*. Diferente do romance anterior, o casamento une pessoas consangüíneas, pois Dodôte, a personagem principal da história, é prima de Urbano, seu futuro marido.

Na trama, há alguns indícios que apontam um estágio de decadência mais recente sofrida pela família: a transferência da fazenda do Jirau – e a intenção futura de vendê-la – para a casa da Ponte ocorre logo do início da narrativa, e a ruína do grupo inicia-se com a geração de Dodôte, já que seus pais - sobretudo a sua mãe descendente de destacada linhagem – ostentavam um poder econômico no seu Estado: “todos viam nela a menina rica, filha de um homem faustoso, casado com a moça que viera de Minas Gerais, e trouxera como dote a força de sua família poderosa” (PENNA, 1998, p. 149). Entretanto, após a união dos seus pais, a personagem principal fica órfã e vai morar com os seus avós, na propriedade do Jirau, mas, em seguida, eles deixam a fazenda para se acomodarem na casa da Ponte, na cidade. O último aspecto importante relativo à recente degradação do grupo diz respeito à presença do patriarca na figura do seu avô, mas já sem forças para exercer o *pater familias* em virtude da sua doença parálitica, deixando-o deitado em sua cama.

O vazio de poder é ocupado por Dona Rita, a matriarca do grupo. Ela passa, então, a controlar a casa, a zelar pelas atitudes e comportamentos de Dodôte, mantendo-

a longe da rua e afastando-a do contato com outras pessoas. No fundo, o domínio da situação doméstica diz respeito ao modo pelo qual a avó objetiva concretizar as suas aspirações e vontades, utilizando os outros como suporte para tal intento:

Agora, que não precisava mais ocultar a sua intenção autoritária de reorganizar tudo em torno dela, para enfim cruzar as mãos e morrer, via que lhe restavam apenas algumas peças disparatadas de seu jogo. Tão difícil, assim, arruinado e envelhecido, de reconstituir, de fazê-lo tomar um sopro vital de razão e de lógica, de dispor, sem reduzi-las a pó, das almas que lhe tinham escapado entre os dedos. (PENNA, 1998, p. 133)

O instinto dizia-lhe que agora surgia a sua última possibilidade de realizar-se nos outros, porque, pensava, realizar-se em si mesma é dos fracos. (PENNA, 1998, p. 133)

O trecho acima se insere num momento da trama em que Urbano, retornando à sua cidade, visita a casa da Ponte e decide, no entanto, não se instalar nesse lugar, preferindo morar na antiga habitação dos seus pais. Entre essas questões, ele pensa na sua avó e, com isso, o narrador, em forma de psiconarração, passa a focalizar a consciência desta, mostrando os seus desígnios a respeito da família. O registro temporal do verbo no pretérito imperfeito relaciona-se com a capacidade dessa técnica narrativa em apresentar longos estados de vida psicológica, ligadas ao passado, mas comprimidos em um determinado instante. Segundo Dorrit Cohn, a elasticidade temporal da psiconarração é própria da configuração textual do romance moderno: “sua função essencial indo do resumo de processos psíquicos muito longos no tempo a expansão de instantes isolados da vida interior, ele permanece precioso ao romancista que procura’ descortinar, [...], as micros-estruturas da existência humana”³³ (COHN, 1981, p. 63).

O narrador em psiconarração não recupera as condições sucessivas da vida psíquica, mas, como no caso de Dona Rita, comprime o estado da consciência, que não possui uma precisa temporal marcada, em uma dada situação da trama. Com isso, desvenda-se toda a forma de pensar de Dona Rita a respeito do seu mundo familiar, evidenciando uma maneira de ver e se relacionar com o outro baseado na anulação dessa alteridade. O domínio recai sobre Dodôte, pois o objetivo da matriarca é fazer

³³ Sa fonction essentielle allant du résumé de processus psychiques très étalés dans le temps à l’expansion d’instantis isolés de la vie intérieure, il reste précieux au romancier cherchant, [...], les micro-structures de l’existence humaine ».

com que a protagonista se case com o seu primo Urbano. A imposição do matrimônio e das ações autoritárias da sua avó impacta a subjetividade daquela mulher:

À medida que, de antemão, se entregava, resignada, ao seu destino de ser um joguete entre aqueles dedos magros e muito brancos, apenas tocados por um tom leve de marfim, com as unhas sem com e que se entrelaçavam e se desprendiam lentamente uns dos outros. (PENNA, 1998, p. 97)

Era uma criatura frágil, que passava pela sua vida, já marcada pela morte próxima, mas que, mesmo se quisesse, não poderia ser ultrapassada, e permaneceria em sua frente como um marco imperioso... Não poderia, dentro em pouco, explicar a verdadeira razão de sua presença no mundo, mas o vácuo que se anunciava com a sua partida seria imenso, impreenchível. (PENNA, 1998, p. 98)

Os dois fragmentos são próximos, pois decorrem de um mesmo contexto da intriga. Dodôte havia recebido uma carta de Urbano, e sua avó avisa que o mesmo está viúvo e que deseja que ele se instale na casa da Ponte. Essa notícia provoca o primeiro movimento psíquico da protagonista que prevê sua vida ligada a seu primo em função da vontade de Dona Rita. Assim, ela sente-se como um elemento manipulável conforme o poder da matriarca. Há um forte sentimento de submissão frente à ordem familiar. Por outro lado, o segundo trecho evidencia a outra face da moeda: a autoridade do *pater familias* torna-se um fator estruturante da subjetividade da personagem, visto que a possível morte da velha coloca o problema da ausência desse poder, a lacuna deixada desestabiliza o mundo de Dodôte.

Nos interstícios da vida psicológica que emerge uma paisagem subjetiva caracterizada pela anulação e a reclusão impostas sob a força do sistema patriarcal, manifestada no papel da matriarca. A relação baseia-se na opressão do outro, cujo espaço de liberdade individual é restringido em razão do interesse do grupo. O mesmo padrão de vivência transporta-se para o interior dos laços afetivos entre homem e mulher. Nesse sentido, não existe integração entre o casal, mas, sim, maneiras de convivência que exprimem ou a negação do homem em relação à mulher – ficcionalizado em *Fronteira* -, ou o autoritarismo imposto ao gênero feminino, e a consciência de que essa função social significa o aprisionamento do ser – tal como figura em *Dois romances de Nico Horta e Repouso*.

Em *Fronteira*, a narrativa tem como suporte um diário, de modo que toda a história materializa-se segundo o registro na primeira pessoa do autor. A escrita diarista,

segundo Sébastien Hubier (2003, p. 31) “coloca em cena, [...], uma alma problemática que, duvidando de si mesmo e relatando os eventos de sua vida, suas desordens e a inconstância de seus sentimentos, se encerra sem cessar, perplexo, sobre a imagem que a própria escrita lhe reenvia”³⁴. Os instantes da vida do narrador, que atua aos moldes da autonarração, definida por Dorrit Cohn, marcados na sequência dos dias, possibilitam recuperar os pequenos fragmentos íntimos originados de sua experiência.

Na obra de Penna, o relacionamento estabelecido com Maria Santa passa pelo filtro subjetivo do narrador-personagem. O contato entre os dois, ao longo da trama, provoca o aumento mútuo da atração sexual, fazendo com que surjam os estados psíquicos do narrador, pelos quais se vislumbra a sua incapacidade de união com a protagonista. Essa dificuldade de integração decorre da maneira de ver o outro como alguém submisso.

Uma cena importante, no sentido de ilustrar os desajustes entre os seres, refere-se a um dos primeiros momentos em que ambos estão sozinhos, no jardim. O narrador observa as feições de Maria Santa, ele identifica o passado sofrido do seu tipo de mulher, companheira de homens aventureiros que viviam em pousos citadinos, tentando construir instantes de vida familiar. Entretanto, a protagonista não demonstra muito interesse pelo mundo progressivo, pois já se esquecera de tudo. O narrador, então, fica perplexo com aquilo e, principalmente, com o olhar fixo dela sobre sua figura, o que desperta um pensamento revelador do abismo entre eles:

Senti-me gelar, verificando que éramos apenas como dois seres que viajaram lado a lado, muito perto um do outro, mas sem se verem, e, de repente, a um choque exterior, que os sacode ao mesmo tempo, se entreolham com espanto, fria e hostilmente, sem uma ideia comum, unicamente irmanados, um instante, pela dificuldade surgida. (PENNA, 2008, p. 51)

Uma vez ultrapassada, voltam a caminhar juntos, mas agora com a certeza secreta de que são estrangeiros, e talvez inimigos um do outro. (PENNA, 2008, p. 51)

O outro materializa o estranho. O mundo subjetivo do narrador evidencia a dissonância na relação entre homem e mulher, daí a sua maneira de vê-la como uma inimiga. A diferença entre os sexos constitui, no fundo, a distinção de dois mundos - o

³⁴ Elle met en scène, (...), une âme problématique qui, doutant d'elle-même et consignant les événements de sa vie, ses troubles et l'inconstance de ses sentiments, se replie sans cesse, perplexé, sur l'image que l'écriture même lui renvoie.

masculino e o feminino - como dois espaços hostis e apartados de uma união harmoniosa. A separação e hostilidade conformam a perspectiva do narrador com relação à Maria Santa, de maneira que, nesse momento da trama, o único modo de encontro com o outro repousa na dominação deste, ou seja, da mulher. Essa visão do narrador sobre a protagonista decorre de sua forte ligação com o passado - a tradição pesa sobre suas costas, de modo que ele não consegue ter outra vida, isto é, ele torna-se incapaz para viver o presente. A consciência do narrador desperta para o seu vínculo com mundo preterido quando escuta, vindo da boca de Maria Santa, o total esquecimento das suas vivências de outrora, o que provoca toda uma crise na interioridade daquele:

e esse “tudo” que você esqueceu tão depressa e tão facilmente, pesa sobre mim, sufoca qualquer alegria futura, qualquer iniciativa da vida... “Lá na grande cidade onde eu estava, o passado devia ter cessado a sua fuga, e, assim, imobilizado, fazia-me apenas pressentir a sua volta.”(PENNA, 2008, p. 51)

Os dois monólogos citados acima suscitam uma questão de ordem estrutural relacionada com a escritura diarista: a dissociação entre ação e vida interior. Segundo Dorrit Cohn (1981), o diário é um tipo de ficção própria para a representação da intimidade do Eu. Contudo, a sua configuração narrativa impõe a limitação da focalização marcada pelo presente, visto que o tempo da narração exige que as impressões sejam registradas num momento posterior aos fatos da trama. A não sincronia entre a experiência e a interioridade pode ser superada, quebrando as regras formais do diário por meio da introdução de alguns elementos narrativos: “uma forma de exposição que não se preocupa com a verossimilhança, uma rememoração de eventos passados sem preocupação cronológica, a simultaneidade da percepção ou experiência e de sua formulação, [...], o desenrolar ininterrupto do discurso no presente”³⁵(COHN, 1981, p. 243).

No romance de Cornélio Penna, há a incorporação desses recursos listados. Em primeiro lugar, embora todas as ações apontem para o dia do milagre de Maria Santa, no final da história, não há a determinação cronológica precisa da sequência dos dias, o que torna a narrativa fragmentada; os monólogos acima apresentam seus principais verbos –

³⁵ Une forme d'exposition qui ne se soucie pas de vraisemblance, une rémémoration d'événements passés sans préoccupation chronologique, la simultanité de la perception ou de l'expérience et de sa formulation, (...), le déroulement ininterrompu du discours au présent.

aqueles que apontam para o sentimento do narrador – no presente. Além disso, no final da obra, introduz-se outra voz que diz ter encontrado o diário e fez sua transcrição, retirando o excesso de introspecção mórbida de seu autor, fruto da forte insanidade deste. Todos esses elementos configuram uma narrativa fragmentada, sem um enredo linear realista. A ilogicidade do texto de Penna possibilita a concomitância entre as atividades e os seus impactos na interioridade.

A ausência de uma racionalidade mimética em *Fronteira* baseia-se também na figuração de outra personagem feminina, denominada apenas como viajante, e cuja presença, na história, não se estabelece em função de dados reais de sua vida. Mário de Andrade (158, p.174) fez uma dura crítica a esse elemento ficcional impreciso, truque descenssário na fatura da obra, pois afirma que ela é “um ser misterioso, inexplicável que aparece e desaparece, espécie de símbolo intangível [...]. O pior é que na realidade essa viajante não aumenta em nada o drama intrínseco do livro”. A crítica acadêmica recente questiona a posição do escritor paulista, justificando a presença da personagem misteriosa no padrão de irracionalidade da narrativa corneliana. Entretanto, o próprio Mário de Andrade (158, p. 172), no mesmo artigo, explica que a qualidade da obra do escritor fluminense reside em ser um romance psicológico que explora as incongruências do mundo subjetivo: ”o princípio psicológico de que o Sr. Cornélio Penna se utiliza, vem a lembrar [...] a hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três.”

Desprovida de um enraizamento realista na concatenação da intriga, a Viajante desempenha algumas funções: a sua chegada, no sobrado, ilumina o local, de modo que ela se liga ao claro em contraste com o escuro. Com isso, ela se opõe à Tia Emiliana (BUENO, 2006), descobrindo a falsidade de sua riqueza, e à Maria Santa (SANTOS, 2004). Seu papel mais importante repousa no fato de ser o único indivíduo a questionar o *status quo* do lugar, na medida em que seu olhar revela uma perspectiva crítica com relação à escuridão, à clausura e, sobretudo, a uma religiosidade popular rígida que isola as pessoas da convivência. Evidencia-se isto no seu diálogo com o narrador, quando este justifica as crenças e os modos de ser das pessoas da casa, defendendo uma religiosidade conservadora que fecha a vida das pessoas segundo certo princípio:

Então todas as vaidades, toda a luxúria e toda a maldade parecem-nos risíveis ensaios. Sem um limite para nosso horizonte, sem meta, caminhamos para todos os lados, sem nos encontrarmos e sem conseguirmos a explicação do nosso significado – [...]. – Essa é a

verdadeira tentação, e quem a vence e conserva ainda a sua razão é um santo maior que os outros. (PENNA, 2008, p. 144)

O protagonista, em contato com Maria Santa e com a viajante, revela sua identidade marcada pelo peso do passado e pela religiosidade obscura que esmaga e condena o outro ao isolamento. Nesse sentido, todo o fechamento psíquico do narrador coaduna-se com a interdição proposta por Tia Emiliana. No entanto, a decadência do patriarcalismo transforma a presença da tradição e da crença sisuda em ruínas de uma época, o que produz um estado limiar no autor do diário, isto é, ele vive no limite entre razão e loucura, tornando-o um ser mais preso em si: “lembrei-me de que todos os entes que amei se afastaram, [...], e reconheci que não tinha forças para criar um amor novo ou uma amizade nova, e qualquer esforço que fizesse, nesse sentido, seria criminoso” (PENNA, 2008, p. 103). O monólogo manifesta a incapacidade de estabelecer um laço afetivo com o próximo. A possibilidade de encontro com alguém representa um crime, de maneira a conduzi-lo para a total inação.

Maria Santa personifica a insuportável alteridade para o olhar do narrador-personagem. A perspectiva dele lança uma mirada condenatória sobre as ações da protagonista. A palavra criminoso, mencionada no trecho acima, possui não apenas o sentido jurídico – atentar contra a vida de alguém –, mas carrega, principalmente, um significado religioso de pecado, de alguma ação faltosa. Nessa visão, o sexo materializa o erro, torna-se um ato condenável, pecaminoso. Em uma cena, o autor do diário entra no quarto de Maria Santa e observa os móveis, e sua consciência percebe o ambiente permeado por um prazer sexual luxurioso e ignóbil. Ele sabe que a protagonista fora casada, mas que seu antigo marido havia sido assassinado. A narrativa não aprofunda o caso, não oferece as razões dessa morte, mas todo esse passado criminoso, ligado ao esposo morto, impregna o quarto, conotando um mundo sexual marcado pelo crime do pecado: “todo o quarto parecia agora viver intensamente, e sentia em meus ouvidos um clamor de vida pecaminosa, trêmula, indecente, do crime humano da reprodução, e o seu ambiente poderoso, entontecedor de cruza e nudez, envolveu-me em sua onda amarga” (PENNA, 2008, p. 72).

O sexo representa uma verdadeira atividade criminosa para o narrador. Entretanto, ao longo da trama, a prática sexual será o canal de intimidade entre o homem e a mulher, ou seja, o ato sexual “aparece, [...], como um mediador entre um eu e um outro – nunca, [...], pode ser entendido como um elemento corruptor”(BUENO, 2006, p. 542). O autor do diário descobre esse elemento mediador com o desenrolar dos

acontecimentos. Num primeiro momento, há a descoberta de Maria Santa como alguém capaz de retirar-lhe de seu isolamento. Nesse sentido, retornando da igreja, o fluxo de pensamentos preenche a consciência do protagonista; a vontade de sair da solidão, de acabar com o deserto da sua vida são desejos angustiantes, pois existe uma total falta de capacidade para realizá-los, daí a imagem de Maria Santa como alguém importante para restituí-lo à vida: “senti que a verdade estava com Maria Santa, que decerto poderia salvar-me do terror que me fazia olhar, assustadoramente, para todos os lados” (PENNA, 2008, p. 122).

Num segundo momento, na parte final da história, há o aumento da atração sexual entre ambos. Os fatos direcionam-se para a Semana Santa, quando Maria Santa irá realizar seus milagres. A casa é tomada de peregrinos que, num ritual religioso, passam a rezar e espetar, com alfinetes, a pele da moça, que está deitada em sua cama, num estado de semi-consciência. Após a retirada dos sertanejos, o narrador fica sozinho com a protagonista e vislumbra, entre a costura do vestido puritano, a carne do ombro dela. A sua visão corporifica o sexo feminino em sua frente. Ele, então, sente-se atraído e inicia um intenso contato físico com Maria Santa, o que resulta na sua descoberta do outro:

Descobria agora que um outro mundo coexistia com o meu, e nele os seres se moviam, sentiam, amavam e viviam de uma forma que eu não compreendera ainda, apesar de suspeitar de sua existência, como quem ouve vozes e passos indistintos nas pousadas e hotéis de viagem. (PENNA, 2008, p.181)

Não me parecia cometer um crime moral, ao desvendar vagarosamente, um a um, os melancólicos segredos daquele corpo que todo ele se me oferecia e se recusava, ao mesmo tempo, em sua longínqua imobilidade. (PENNA, 2008, p. 182)

E vinha à minha boca, [...], palavras redentoras e esquecidas de amor universal, que eu murmurava como um sonho, um sonho enorme de fecundidade, de presença, de seiva humana e eterna, que latejava com violência em mim, e espantava para bem longe fantasmas subitamente apagados e envelhecidos... (PENNA, 2008, p. 182)

Que alegria, total, que felicidade alta, pura, inebriante, me fazia tremer os dedos quentes e cada vez mais audaciosos!(PENNA, 2008, p. 182)

O ato sexual possui um caráter quase de epifania para o narrador, por meio do qual ele se desvencilha do passado, eliminando os fantasmas de outrora. Além disso, todo o seu gozo revela uma grande descoberta: o outro, a alteridade feminina. Mesmo quase

morta, o contato com Maria Santa, segundo Luís Bueno (2006), materializa um milagre para o narrador, pois ele conseguiu sair do seu mundo fechado e solidário para encontrar a voz do próximo. Assim, toda a negatividade dada ao sexo perde valor, e a possibilidade de se fundir com o outro abre as portas para a vida: “o seu acabamento, a sua completude, a sua humanidade, a sua vida, enfim, só pode ser encontrada na fusão com o outro” (RODRIGUES, 2006, p. 58). Pode-se objetar essa interpretação, argumentando a incompletude desse encontro, pois Maria Santa já havia morrido. Seguindo na leitura de Luís Bueno (2006), a ação da protagonista, contudo, revela uma qualidade cristã fundamental: a caridade, ela agiu de forma caridosa com o narrador, pois a integração sexual entre ambos serviu para o estabelecimento do encontro com o outro, trazendo a vida o ser que vivia apartado e isolado em si mesmo.

O aprisionamento do Eu feminino figura nas duas obras seguintes, *Dois Romances de Nico Horta e Repouso*. A reclusão da mulher decorre do que Gilberto Freyre (2004) chama de dupla moralidade entre os gêneros, no interior do patriarcalismo, que define os papéis sociais de cada um. O espaço limitado da mulher determina a sua inferioridade em relação ao par masculino, de maneira que forma-se “uma cultura com muitos dos seus elementos mais ricos abafados e proibidos de se expressarem, pelo tabu do sexo” (FREYRE, 2004, p. 245). O mundo feminino constitui-se pela interdição e reclusão impostas por força do patriarcalismo.

Em *Dois romances de Nico Horta*, no início da história, D Ana, ainda jovem, vive com sua família. A violência está presente na convivência interna do grupo, isto é, as relações familiares constituem-se a partir da anulação do outro, da agressividade imposta à mulher pelo homem. Nesse sentido, o envolvimento de D. Ana com o elemento masculino – pai, irmãos e maridos – baseia-se, sempre, na condição de ser oprimido diante de tal brutalidade.

No seu corpo estava presente, caminhando, a dor das pancadas de seus irmãos, que obrigavam a fugir para junto da mãe, agarrando-se às suas saias, muito trêmula, de olhos parados. Sabia que não era abrigo suficiente, mas que fazer? Era preciso recorrer àquela mulher que andava pela casa, como uma sombra suspensa, surda e silenciosa, chorando em explosões súbitas e beijando sofregamente seus algozes, que a repeliam com brutalidade... sempre a mesma e, sempre nova, porque era aquela que tudo fazia, no seu longo e arrastado desaparecimento do mundo. (PENNA, 2000, p. 13)

Foram palavras balbuciadas, de uma língua estranha, que vieram à sua boca, diante daquele espanto gelado, ela compreendia, de modo

confuso, que tinha na sua frente um desconhecido, hostil, fechado. (Não, não era sua mãe a covarde, era sim aquele homem que a olhava através de pesados muros transparentes.) (PENNA, 2000, p. 15)

Os trechos evidenciam uma mudança na escritura corneliana ligada à introdução de uma nova instância narrativa – o narrador em terceira pessoa. Por essa razão, a maior parte da crítica afirma que *Dois romances de Nico Horta* representa um ponto de transição na produção do autor fluminense, pois significa o início da utilização de tal técnica, plenamente desenvolvida em *Menina morta*, seu último romance. Na primeira parte, observa-se o predomínio de uma voz onisciente, aos moldes da psiconarração, que revela a violência sofrida por D. Ana e a tentativa de amparo na proteção materna. No entanto, no cuidado da casa, a mãe também não escapa da violência dos seus filhos, o que evidencia a inferioridade feminina no interior da família.

Ainda na primeira passagem, há uma pergunta retórica que quebra com a posição do narrador, aproximando-o com a perspectiva da personagem. Tal proximidade figura no segundo trecho, no qual, após descrever as impressões da protagonista frente o fechamento do pai, abre-se um espaço de intimidade entre a voz narrativa e D. Ana no sentido de desvendar seu desprezo pelo patriarca e sua identificação com a mãe. Essa característica narratológica caracteriza boa parte do segundo romance de Penna e estabelece uma confusão entre os diferentes pontos de vista (ROGRIGUES, 2006).

A configuração desta realidade textual identifica-se com o modo de narração da vida interior, denominado, por Dorrit Cohn (1981, p. 122), de monólogo narrativizado: “ele age de maneira a dar conta da interioridade de uma personagem, respeitando sua própria língua e conservando a referência à terceira pessoa, bem como o tempo da narração”³⁶. Com isso, a justaposição de perspectivas transpõe os pensamentos dos seres ficcionais dentro de uma mirada conduzida pelo narrador em terceira pessoa.

Por meio de tal olhar, que se apresenta o mundo opressivo vivido por D. Ana. Ela casa-se com Nico, parceiro rejeitado pelo pai, e eles vão viver em outra casa. Porém, a briga com a família para escolher seu marido não resultou na construção de um matrimônio harmonioso; ao contrário, a violência sofrida como filha transpõe-se para a sua condição de esposa. O sexo passa a ser um fardo, não há comunicação entre o casal e isto afeta a subjetividade da protagonista:

³⁶ Il s'agit de rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propr, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration.

“[...] podia-se ver bem o cansaço dos gestos de amor que tinham feito, da agitação da noite que tinham passado. E quando, com toda a repulsa instintiva que os reunia e separava, eles se afastavam, cada um para o seu lado, sentia-se que era uma fuga necessária, a deles, para a vida cotidiana, para outros rostos, outras almas não marcadas pelo mesmo sentimento ignominioso”. (PENNA, 2000, p. 17)

Quando de novo se encontrava com Nico, todos os seus gestos se escravizavam, e o estranho langor que se apossava de seus membros a enchia de confusão. Tudo que até ali era explicável se apresentava criminoso, e, com esforço imenso, voltava a ser ela mesma; então, de novo, um romance muito puro se iniciava, terminando sempre violentamente... (PENNA, 2000, p. 18)

A presença das aspas, no primeiro excerto, indica a tentativa de mesclar as vozes do narrador com a da personagem, mas, de modo geral, as duas passagens apresentam a predominância da onisciência narrativa, por meio da qual se desvenda a brutalidade da relação. A emergência desses estados psíquicos decorre da vida cotidiana do par, marcada pelas viagens de Nico e pela solidão de D. Ana. O encontro dos dois, contudo, baseia-se sempre na violência do elemento masculino que agride a mulher. Mantendo-a numa situação de opressão, não se forma um vínculo de amor, mas apenas a dominação de um gênero sobre outro: “o sexo com o primeiro Nico Horta não foi libertador para D. Ana porque foi veículo de dominação, e não de integração a vida” (BUENO, 2006, p. 545). Os movimentos da consciência da personagem revelam uma subjetividade constituída pela sujeição aos papéis sociais aprisionantes, de sorte que toda essa realidade é percebida como criminosa.

Na sequência da trama, seu marido morre e a protagonista tem que retornar para a sua primeira prisão - a casa dos seus pais. Posteriormente, ela casa-se pela segunda vez e fica grávida de gêmeos. O período de gestação não significa a felicidade de D. Ana, mas uma incompreensão devido à realidade do primeiro casamento, ou seja, seus filhos não são frutos do amor: “Não era realização de um amor, de um prazer, sequer de um instinto, aquilo que tinha dentro de si. Tudo se passava fora de seus sentidos dormentes, (...), pelas preocupações e pelo desastre incompreendido do seu primeiro casamento” (PENNA, 2000, p. 24). Embora não haja uma informação precisa sobre a paternidade das crianças, o primeiro relacionamento pesa sobre a protagonista que não considera a sua futura prole como resultado de uma vivência amorosa ou do prazer sexual.

D. Ana, então, torna-se a grande matriarca e passa a exercer o controle sobre os outros membros da família. Seu filho e personagem principal da história, Nico Horta é obrigado a casar-se com Maria vitória, mesmo contrariando a sua vontade. O mesmo

parâmetro de relação construído no interior da vida doméstica da matriarca afeta a personalidade do protagonista, revelada na sua incapacidade de viver e de se aproximar do outro, o que o aproxima do narrador do diário de *Fronteira*. Soma-se a esta condição, a necessidade da aceitação da convenção social do matrimônio, que assinala a artificialidade da relação entre Nico e Maria Vitória. No fundo, o protagonista não consegue construir canais de contato com a sua parceira, de modo que ela figura como uma estrangeira para ele. Entretanto, realiza-se o casamento, e o foco narrativo transfere-se do marido para esposa, apreendendo os movimentos psíquicos ligados a nova vida que se inicia:

E quando Nico Horta segurou suas mãos, com simples gesto de posso, ela pensou com alegria no casal fundador que formavam, e a força e o orgulho fizeram com que seus olhos se tornassem profundos, para além do riso e das lágrimas. [...]. Era a vida, Queria viver e tudo nela era apelo de renovação, de ressurreição. (PENNA, 2000, p. 209)

Maria Vitória, [...], ia agora ao seu encontro, presa da mesma perturbação, como se caminhasse em busca de uma recompensa monstruosa, excessiva de beleza e de força. Toda aquela imensa vontade de viver e de fecundar se concentrava em seu coração e o mormaço vibrante e fecundo dos campos, erguendo-se e perdendo o contacto com a terra, confundia-se com o seu desejo. (PENNA, 2000, p. 209)

A voz, em psiconarração, desvenda o amor de Maria Vitória sobre Nico Horta e a representatividade do matrimônio como o começo da vida, plenamente concretizada na prática sexual com o seu companheiro. Dessa maneira, o sexo deixa de ser um ato criminoso, cujo resultado impõe a subserviência da mulher, tal como ocorreria com D. Ana, e torna-se a ação pela qual se estabelece o encontro com o próximo.

O problema reside em Nico Horta, pois seu verdadeiro amor é Rosa, filha do tabelião e dono do estabelecimento onde o protagonista trabalha. Rosa, também, vive sob o autoritarismo e, com isso, estabelece-se uma identificação entre ambos, mas, logo, reprimida pela imposição da convenção social ao personagem principal. Após o casamento de Nico, Rosa se mata, fazendo com que as coisas que estão ao redor do protagonista percam seu sentido, ou seja, esposa, mãe e até sua vida perdem o valor.

Nico morre, no final, e o seu fim concretiza a impossibilidade do contato com o outro. O casamento com Maria Vitória não corporifica a liberdade, mas, sim, torna-se o veículo da dominação da matriarca. No final, concretiza-se a cisão entre os elementos constituintes da alteridade e, por conseguinte, a total decadência do padrão de vivência

patriarcal. Luís Bueno (2006, p. 547) faz um fechamento interpretativo interessante a respeito do final do romance:

Ao aceitar passivamente a decisão da mãe e condenar Rosa à submissão em que sempre vivera, Nico Horta apenas continua seu isolamento em relação ao outro, em relação à vida. É por isso que o narrador muda seu foco de atenção no capítulo em que trata da noite de núpcias: para deixar claro o que poderia ser – já que para Maria Vitória de fato é -, enquanto integração à vida, o amor ao outro concretizado pelo ato sexual que ali aparece.

Reclusão e convenção social constituem dois aspectos importantes para a compreensão da posição da mulher, ficcionalizada no romance *Repouso*, obra em que há uma presença mais forte do feminino. Estes dois elementos determinam a subjetividade de Dodôte, fruto da sua história familiar. Nesse sentido, o foco concentra-se na figuração de um Eu feminino prisioneiro das normas do patriarcalismo. Em artigo publicado nas *Obras completas* de Cornélio Penna, Sérgio Millet (1958, p. 381) sintetiza o estado geral das personagens na ideia de que há uma “ausência de força para vencer o destino registrado no álbum de família”. No conjunto desse retrato, embora, em alguns capítulos, o ponto de vista concentra-se em Urbano, o foco principal da narrativa evidencia a interioridade de Dodôte como reflexo de sua condição marcada pela solidão e pelas determinações sociais.

A trajetória de vida da protagonista representa o abafamento da mulher mantida isolada do mundo e presa a certas funções culturais. Integrante de uma família em decadência financeira e moral, Dodôte, após a morte dos seus pais, vai viver na fazenda do Jirau, propriedade de seus avós, onde passa toda a sua infância. O cotidiano nesse lugar evidencia a solidão da menina que vive distante do contato das pessoas. A transferência para a casa da Ponte, na cidade, explicita a debilidade da saúde dos atuais chefes da família e coloca o problema da vivência no ambiente urbano. André Luís Rodrigues (2006) explica que a dicotomia campo versus cidade marca profundamente a identidade de Dodôte, pois o mundo citadino impõe não apenas o encerramento no interior do lar, mas, principalmente, exige a representação de papéis sociais diante da sociedade. Logo no início da obra, essa dupla prisão está presente nos movimentos psíquicos da personagem:

Dodôte sabia que lá na cidade, [...], lá na casa da Ponte, tudo continuaria igual, e ela seria sempre prisioneira dos seus. Era como se

transportassem o cárcere em que fora encerrada, e mudariam apenas as paisagens que veria das janelas. (PENNA, 1998, p. 41)

Sua cabeça pendeu, [...], e lhe vieram os pensamentos habituais, de que não era aquela cidade a sua pátria, não tinha consciência do lugar onde nascera, e ela própria não se conhecia, não sabia quem era e não se encontrava naqueles que a tratavam familiarmente. Nada tinha com aquelas mulheres austeras, de olhos limitados e secretos, cujos retratos costumava ver no velho álbum de família, que viera da sala de visitas da fazenda, fechado em um esquisito estojo de madeira trabalhada. (PENNA, 1998, p. 55)

A onisciência da psiconarração conduz o fluxo de consciência da protagonista, mas sua atuação evidencia a modernidade do narrador cornelianiano - em convergência com as renovações estéticas pelas quais passava o romance europeu -, adotando uma modalidade aproximada da vida psicológica do ser ficcional. Segundo Dorrit Cohn (1981), a psiconarração manifesta-se por meio da variação de consonância, em que não há um corte evidente das marcas que separam “a consciência do narrador e aquela da personagem: ausência de declaração baseada em recursos do presente gnômico, ausência de comentário sob a forma de especulação ou explicação, ausência das marcas de distâncias nos qualificativos”³⁷(COHN, 1981, p.48). Entretanto, o esfacelamento da instância narrativa nos estados psíquicos da personagem ocorre parcialmente, na passagem acima, pois os sintagmas nominais das frases compõem-se de sujeitos que remetem, de algum modo, à Dodôte, o que demonstra a distinção da presença do narrador.

Em *Repouso*, a configuração textual caracteriza-se, predominantemente, por essa forma parcial da consonância, de maneira a aumentar a independência da subjetividade da protagonista. Dessa maneira, os movimentos da interioridade revelam, de um lado, que a prisão da mulher não diz respeito ao espaço ocupado no mundo físico, mas, sim, a sua reclusão na estrutura patriarcal; de outro lado, no trecho citado e em outros momentos, há uma espécie de nostalgia do campo, sobretudo, no fato de ela não se identificar com as representações sociais vividas na cidade, opondo-se ao tipo de feminilidade urbana.

Outra personagem relevante na fatura da trama chama-se Maria Rosário. Sua história está ligada à família de Dodôte, já que, no passado, ela teve um caso com o

³⁷ la conscience du narrateur et celle du personnage : pas de déclaration ayant recours au présent gnémique, pas de commentaire sous forme de spéculation ou d'explication, pas de marques de distance dans les épithètes.

irmão da protagonista, chamado José. Esse episódio é problemático devido à morte do irmão, e Maria do Rosário tornou-se uma mulher solteira, fora dos parâmetros aceitos, de modo que Dona Rita, a matriarca, proíbe a sua presença na casa da Ponte. Ela ocupa o grupo das mulheres solteiras, as mais oprimidas, no interior do patriarcalismo, pois as restrições judiciais impõem-lhe a situação de opressão próxima a de uma escrava (FREYRE, 2004). Da mesma maneira, a sua aproximação perturba o mundo de Dodôte, visto que esta passa a questionar as mentiras obrigadas a viver.

Há uma cena que ilustra essa situação. Maria do Rosário faz uma visita à Dodôte, que está sentada, em sua cadeira, portando o livro de orações de sua avó. A protagonista passa uma imagem de sisudez e de seriedade para manter uma distância da visitante que, prevendo o silêncio da sua companheira, mantém-se fazendo costura. No entanto, no desenrolar da passagem, Maria do Rosário começa a dançar, diante de sua amiga, agitando seu corpo. Essas ações impactam Dodôte, de maneira a despertar um contínuo fluxo de pensamentos que revelam outra possibilidade de ser mulher:

Ela permanecera aparentemente imóvel, mas evitava com modos quase insensíveis o contato da amiga, [...]. Era o medo instintivo de qualquer aproximação, de qualquer gesto ou palavra que provocasse uma compreensão da amizade [...].

Quis seguir Maira do Rosário em sua alegria, quis também ser criança, sem preocupações, sem análises, sem segundos pensamentos, para acompanhar a vida de momento a momento, sem passado e sem futuro, e aproximou-se para talvez tomar parte na dança que continuava. (PENNA, 1998, p.71)

A minuciosa rotina, que então achou miserável, sem justificativa, mas que fazia toda a sua força, tornava sua figura real e estável na vida, e não podia ser cortada assim, sem base.[...]. Era a tentação sombria de agir, de se debater freneticamente, de agitar tudo que adormecera já em seus sentimentos, com obstinação diabólica, até que viesse a tona outra verdade, outro sangue, inteiramente novo, mesmo que fosse carregado de detritos e de lama. [...], seria necessário uma viagem de volta em sua vida, [...]. Mas devia ferir-se muito, cruelmente. (PENNA, 1998, p. 72-73)

As instâncias psíquicas apresentam momentos diferentes da condição de Dodôte. Em primeiro lugar, há uma tentativa de recusar o outro, de não se envolver com sua amiga para manter-se no isolamento, o que desvenda a sua incapacidade de viver; em segundo lugar, a protagonista deseja possuir a mesma liberdade de Maria do Rosário, mas ela tem consciência que sua vida se enraíza na realidade de sua rotina, capaz de estabilizar a sua identidade sob o signo da reclusão e do fechamento; finalmente, brota

uma linha de sentimentos que revela as dificuldades para mudar de vida, cuja transformação exigiria uma radical e dolorosa mudança de si, de maneira a recusar as camadas sociais alienantes e construir, praticamente, outro Eu.

Em *Repouso*, apresentam-se alguns aparatos verbais oriundos das inovações estéticas pelas quais passou a literatura durante o Modernismo europeu, o que indica o alcance de uma maior maturidade literária de Cornélio Penna³⁸. As passagens acima evidenciam a proximidade com as técnicas presentes nas produções de autores como Virgínia Woolf, Marcel Proust, James Joyce entre outros. Eric Auerbach (2007) explica que as mudanças na fatura romanesca europeia decorrem da nova de posição do escritor diante da realidade, baseada na crença de que a o mundo ficcional não se sustenta pelos grandes ordenamentos definidores do caráter da personagem. Com isso, a possibilidade de conhecer a personalidade dos seres repousa no impacto causado na subjetividade do herói pelos pequenos acontecimentos do cotidiano, desencadeando longos fluxos de consciência com a finalidade de se investigar a verdade constituinte de cada um:

Mas pode-se esperar relatar com certa perfeição aquilo que aconteceu a poucas personagens no decurso de alguns minutos, horas ou, [...], dias; e com isto encontram-se, também, a ordem e a interpretação da vida, que surge dela própria; [...]. Pois dentro de nós realiza-se [...] um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmo: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia, o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos [...] interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto, a qual, [...], segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências que se nos apresentam, modifica-se constantemente de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical. (AUERBACH, 2007, p. 494)

Esse movimento interpretativo se introduz na cena da dança de Maria do Rosário, uma vez que a banalidade do acontecimento provoca todo o movimento da interioridade de Dodôte a respeito da sua condição. Embora não haja a pluralidade de impressões para descobrir a autenticidade de alguém, tal como em *Rumo ao farol* de Virginia Woolf, os questionamentos internos da protagonista visam refletir sobre as razões que

³⁸ Na tese *Fraturnas do olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*, André Luís Rodrigues (2006) contraria críticos importantes do escritor fluminense, como Fausto Cunha e Luís Costa Lima, para afirmar que o romance *Repouso* representa um momento de maturidade na produção literária de Penna, igualando-se, em qualidade à obra de estreia, *Fronteira*. Ele justifica sua posição com dois argumentos: “A primeira circunstância consiste no domínio da narração em terceira pessoa, cujo “ensaio, (...) teve lugar em Nico Horta. A segunda, (...) é dada pela convicção de que Cornélio Penna não só leu a crítica de Mário de Andrade como, depois de provavelmente muita reflexão, acabou por concordar com ele a respeito da maior força do mistério radicado na realidade do aquele relativamente gratuito. (RODRIGUES, 2006, p. 85)

aprisionam o seu Eu, e das quais ela deve libertar para formar uma nova identidade. Em torno desse processo, objetivam-se retirar as várias porções culturais, impostas pelo patriarcalismo, definidoras do gênero feminino, a fim de perquirir a verdade genuína da personalidade de Dodôte.

As determinações familiares limitantes da subjetividade feminina propiciam a reflexão a respeito de uma temática subjacente a toda discussão proposta até agora: as máscaras sociais. O mundo cornelianiano caracteriza-se por ser um grande palco, sobre o qual as pessoas atuam no sentido de representar papéis que asseguram a própria existência do seu ser (SANTOS, 2004), ou seja, a presença de cada um no mundo ancora-se a partir do exercício de alguma função social. A sequência dos estados de consciência de Dodôte apresenta o seu mal-estar com os novos modos de comportamentos citadinos e com a convivência em torno da diferença, materializada em Maria do Rosário. Contudo, a grande imposição da máscara, na trama do romance, decorre do casamento entre a protagonista e seu primo Urbano.

Essa união matrimonial havia sido prometida na infância dos dois, mas Urbano quebrou a promessa, pois enfrentou a sua mãe e casou-se com Maria do Carmo, com quem se mudou para a grande cidade. Entretanto, o homem retorna para a urbe de sua origem após a morte sua esposa e, motivado pelo desejo de Dona Rita de retomar a promessa de outrora, aceita a união com a sua prima. Dodôte submete-se a determinação do seu destino, mas sua interioridade passa a questionar a teatralização de sua função e o significado da convivência com um estranho. O casamento torna-se um fracasso, o casal vive como dois estrangeiros, visto que a união, decorrente da imposição da matriarca, materializa não a livre escolha individual, mas a submissão diante do *pater familias*. Urbano, vivendo quase como um autômato, morre, e, no seu velório, Dodôte pensa em sua condição perante as pessoas presentes:

- ninguém gosta de mim... – repete em seu íntimo, como um interminável refrão, ensinado por descoberto demônio – ninguém quer olhar para dentro de mim, saber o que se passa realmente em meu coração... todos vêem apenas na minha aparência, e vão passando....
- Terei que caminhar para sempre entre estranhos. Terei que caminhar para sempre na estrada sem destino que se abre diante de mim. Terei que caminhar para sempre ladeada por altos muros que se afastarão à minha passagem. (PENNA. 1998, p. 306)

As duas passagens acima inserem-se no episódio do velório de Urbano, na sua casa, onde, envolvida com algumas senhoras, Dodôte sente o duro de peso de

representar a viúva, a esposa do marido morto. Tal experiência suscita os movimentos da vida interior da personagem captados a partir da modalidade do monólogo citado. Em toda a obra, há alguns exemplos de tal configuração textual na qual o discurso interior mudo surge da própria subjetividade do indivíduo e tem como endereço o seu próprio Eu. Nessa forma de estrutura, o narrador em terceira pessoa mantém o controle das atividades introspectivas, na medida em que determina o espaço de emergência do monólogo e, como no exemplo acima, tece um comentário a respeito da voz da protagonista. Nesse sentido, o monólogo citado caracteriza-se por ser essa atividade lingüística da consciência da personagem, marcada por uma superposição de vozes, criando uma sintaxe cheia de contradições:

O monólogo oferecerá rajadas correntes de questões sem resposta, de exclamações, de invocações, injúrias, maldições, todas direcionadas a diversas pessoas ausentes, humanas ou divinas. Da mesma maneira, ele apresentará uma profusão de frases inacabadas, indicadas como tais por reticências³⁹. (COHN, 1981, p. 114)

O discurso de Dodôte caracteriza-se como uma espécie de grito interior pelo qual ela identifica que as pessoas a reconhecem apenas pela máscara que porta, de maneira que o seu verdadeiro Eu fica submerso na mentira imposta pelo sistema patriarcal. Nessa parte final do romance, a protagonista entende que sua vida tornou-se um simulacro que restringe a sua liberdade. Daí o intenso fluxo de pensamentos relacionados com a visão de que todos são estranhos e, junto a isto, a busca de um Eu genuíno, ao longo da trama. Na segunda citação, atividade introspectiva revela o espaço de reclusão determinado para a mulher no interior da sociedade. Sua viuvez indica que ela irá portar o estigma de ser solteira, o que representa uma experiência vivida num espaço ainda mais fechado e marcado pela solidão.

No final da narrativa, Dodôte descobre que está grávida de Urbano, e seu filho nasce paralítico. Independentemente dos problemas físicos de uma criança decorrem do tipo de relação endogâmica, a protagonista diz: ”– meu filho será meu repouso (PENNA, 1998, p. 384). Sua prole representa a única verdade autêntica que sobrou de um casamento mentiroso, de modo que sua frase indica a responsabilidade de enfrentar as limitações e preconceitos ligados à vida de mãe solteira no interior do sistema patriarcal.

³⁹ Le monologue offrira d'ordinaire des rafales de questions sans réponses, d'exclamations, d'invocations, d'invectives, de malédictions, le tout adressé a diverses personnes absentes, humaines ou divines. De même il présentera une profusion de phrases inachevées, indiquées par telles par points de suspension. .

Tal situação suscita, por fim, a reflexão a respeito da figuração da mulher mãe e solitária, na década de 1930/40. Além de questionar o matrimônio como uma instituição opressiva, a obra de Cornélio Penna analisada, sobretudo o romance *Repouso*, evidencia que as diferenciações entre os sexos constroem-se por meio de violentas determinações culturais capazes de impor uma ordem opressiva à mulher. O resultado dessa ficcionalização reside na crítica à naturalidade de elementos atribuídos aos diferentes gêneros, demonstrando a falsidade da dicotomia, comum na literatura brasileira até aquele momento, da casa versus rua, ou do amor comportado versus amor imoral. No fundo, a figuração de uma nova subjetividade feminina diz respeito a um impasse relacionado aos novos espaços de vivência – aquilo que Showalter (1993) chama de mulher sem par e novas mulheres - que, no futuro, vão ser problematizados como matéria literária por escritoras como Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector.

CONCLUSÃO

A análise a respeito dos romances *Fronteira*, *Dois romances de Nico Horta* e *Repouso*, escritos por Cornélio Penna, possibilitou verificar que essas narrativas apresentam a disposição de refletir sobre aspectos da realidade nacional – a família patriarcal e a condição da mulher – perpassado pela profundidade psicológica. Sua prosa apresenta não apenas a disposição de refletir sobre os elementos da vida brasileira, mas também mantém um forte diálogo com as inovações artísticas e literárias realizadas, na Europa, no final do século XIX e no início do XX.

A ficção europeia - refletindo as transformações sociais pelas quais passava o velho continente – sofreu um processo de modificação, incorporando novos aparatos verbais e construindo uma nova perspectiva sobre os objetos do mundo. A crise dos sistemas ordenadores da vida social e a fragmentação da sociedade, de um lado; a constituição das técnicas narrativas do fluxo de consciência e do monólogo interior, de outro, contribuíram para a elaboração de uma prosa romanesca direcionada para a representação da consciência do homem moderno. Ou seja, a interioridade torna-se objeto estético, por meio do qual se revela a condição do indivíduo – homem ou mulher – em meio ao universo produzido pela modernidade. O resultado disto foi o surgimento de uma paisagem literária caracterizada por um tipo de prosa marcada pelo forte traço de poeticidade capaz de investigar os subterrâneos dos seres. A título de exemplo, destacam-se as obras de James Joyces, Marcel Proust e Virgínia Woolf, Thomas Mann entre outros.

No Brasil, a incorporação destes novos arranjos verbais para a feitura do romance intimista encontrou a barreira de uma tradição naturalista, consolidada no sistema literário brasileiro, cujas narrativas se caracterizavam pela tentativa de representar fielmente a realidade do País, a fim de servir como um vetor para a construção da identidade nacional. Além disso, a historiografia literária contribuiu para a cristalização dessa vertente ficcional, visto que sua atuação regulou e valorizou as obras de acordo com o critério da nacionalidade.

Entretanto, a formação de um sistema literário intimista ocorreu, na literatura brasileira, no final do século XIX quando um grupo de escritores passou a privilegiar as problemáticas ligadas à interioridade humana. Machado de Assis, em seu ensaio *O instinto de nacionalidade*, inicia uma reflexão a respeito de um novo fazer literário não circunscrito às questões nacionais. Este artigo revela a disposição de refletir e propor

novas temáticas para a prosa brasileira. A obra machadiana, com isso, representa um ponto de distancia com relação à linhagem de autores compromissados na elaboração de temas e estilos ligados às características nacionais.

O estabelecimento deste sistema intimista exigiu, num primeiro momento, a investigação a respeito do tratamento crítico, feito por historiadores da literatura brasileira, de certas obras e autores. A partir dos diversos recortes estéticos atribuídos à produção romanesca, presente na historiografia literária, pode-se traçar um conjunto de escritores cujas narrativas evidenciam uma preocupação em tratar da subjetividade humana. Os temas e as configurações formais destes textos ofereceram material para se pensar num perfil para o romance de introspecção, caracterizado pela capacidade de representar a vida psíquica como reflexo de problemas metafísicos, filosóficos e sociais.

Além de Machado de Assis, Raul Pompéia, Rocha Pombo, Graça Aranha entre outros compõem tal linhagem da prosa brasileira, cuja consolidação ocorre, segundo Luís Bueno, com o romance de trinta, sobretudo a partir da produção literária ligada ao grupo de autores católicos.

A narrativa de trinta possui um forte vínculo com o Modernismo paulista de 1922, na medida em que este movimento incorporou as revoluções artísticas, oriundas das vanguardas europeias, abrindo caminho para que, na década seguinte, se consolidassem tais procedimentos estéticos na ficção nacional. A absorção dos elementos modernistas ocorreu em meio a uma visão geral dos escritores e intelectuais segundo a qual o País se encontrava em uma crise moral e social. Dessa forma, formaram-se polarizações literárias, frutos de disputas políticas: de um lado, o grupo dos autores católicos – Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, Lúcia Miguel Pereira entre outros – que produzem narrativas marcadas pela investigação interior, dando a ver os fluxos mentais das personagens; de outro lado, o grupo dos autores de esquerda – Jorge Amado, José Lins do Rego entre outros – elaboraram narrativas com a finalidade de evidenciar as condições subalternas do proletariado nacional. Essa rígida distinção torna-se problemática, na medida em que reflete a oposição radical entre os dois pólos de intelectuais daquele momento histórico, o que resulta na avaliação das obras a partir da posição do escritor dentro do espectro político.

A radicalidade, presente nos debates entre a intelectualidade da época, encobriu o fato de que a prosa intimista, produzida pelos autores católicos também tratava de questões importantes relacionadas à sociedade brasileira do período. Elaborando uma configuração textual caracterizada pela perquirição da subjetividade

das personagens, esses intelectuais estabelecem um novo olhar a respeito da condição da mulher, ou seja, as obras apresentam uma nova figuração do feminino. Luís Bueno, em *Uma história do romance de trinta*, aponta a crise dos espaços tradicionais destinados ao feminino – espaço doméstico e amor comportado/espaço público e amor desregrado -, de modo que o conjunto dos romances de introspecção ficcionaliza as protagonistas vivendo novas situações não contempladas pelas funções familiares tradicionais.

A obra de Cornélio Penna forma-se em meio a esse movimento de questionamento dos papéis de gênero. O escritor carioca realiza tal reflexão se debruçando sobre a formação social do país, isto é, a temporalidade de sua narrativa remete para o passado nacional, no qual se problematiza a decadência da família patriarcal e, sobretudo, a condição da mulher no interior desse sistema. A partir da desagregação do agrupamento doméstico, as histórias desvendam uma subjetividade feminina impregnada pela violência e pelo interdito, decorrentes das relações parentais. A análise procurou examinar, em *Fronteira, Dois romances de Nico Horta e Repouso*, esta posição do feminino manifestado na espacialidade, presente nas tramas dos romances, na subjetividade e nas ações das protagonistas.

O primeiro aspecto determinante da vida interior das personagens refere-se à ambiência mineira. A paisagem - composta de morros, montanhas e fazendas mineradoras - apresenta as marcas de um sistema social que já não existe no presente, mas que mantém os seus resquícios na aparência decadente da paisagem, contribuindo para o desajuste psicológico do seres. O segundo elemento importante ligado à espacialidade diz respeito ao local da casa como uma moldura delimitadora da identidade feminina. As funções sociais das mulheres, no patriarcalismo, sempre estiveram relacionadas com as tarefas domésticas, o que as impedia de ter acesso à vida pública. Dessa maneira, a casa carrega dois aspectos determinantes da condição das personagens cornelianas: de uma parte, o mundo doméstico caracteriza-se por um espaço de clausura, tornando os seres prisioneiros; de outra parte, o peso da tradição permeia todo o mobiliário do lar – nas cadeiras, mesas, retratos entre outros – que revelam a presença dos antepassados no presente da história, representando, com isso, laços parentais que servem, também, como prisão para as mulheres.

A espacialidade, presente no universo corneliano, torna-se um traço fundamental da identidade feminina. De um lado, Rui Mourão, Irene Jeanete Gilberto Simões e Maria Consuelo de Pádua Albergaria demonstram que toda a aparência dessa paisagem

mineira contribui na constituição do mundo subjetivo das personagens femininas; de outro, George Poulet, em *O espaço Proustiano*, evidencia como o espaço corporifica as personagens, de modo a conferir individualidade aos seres. Esses aportes teóricos serviram de base para a análise constatar que a paisagem mineira e a casa – com seus retratos e mobiliários – materializam elementos identitários relacionados com a mulher, na medida em que suas características dizem respeito aos desajustes subjetivos das protagonistas dos romances.

Num segundo momento, procurou-se analisar a estrutura da família patriarcal com a finalidade de compreender a posição da mulher em tal sistema. O foco do estudo estabeleceu as relações entre os membros do grupo, a fim de examinar as funções ocupadas pelo feminino. As obras de Gilberto Freyre, Jurandir Freire Costa e Maria Lúcia Rocha-Coutinho serviram como base para a definição do universo patriarcal brasileiro. As funções exercidas pelo homem e pela mulher – o primeiro ligado ao espaço público e a segunda vinculada às tarefas domésticas – revelou a forma de organização da estrutura familiar.

A incorporação desse mundo doméstico e das questões de gênero, pelas narrativas cornelianas, evidencia a sua capacidade de reflexão a respeito da sociedade brasileira. Nesse sentido, os trabalhos de doutoramento de André Luís Rodrigues e Josalba Fabiana dos Santos tornaram-se fontes importantes para se verificar o modo como a realidade e a nação são representadas nos romances.

O enredo das narrativas estabelece a forma de relacionamento que cada personagem possui com outra. Segundo Luís Bueno, os diferentes papéis desempenhados pelas personagens e a condição de sujeição da mulher emergem a partir da relação de alteridade entre os diferentes seres da história.

O primeiro elemento importante diz respeito à figura da matriarca que, na ausência do pai, investe-se do poder do *pater familias* para controlar e determinar a conduta das outras mulheres da família. Dona Emiliania, D. Ana e D. Rita exemplificam essa atuação; entretanto, a falência do grupo demonstra a debilidade de seus poderes, já que não conseguem concretizar seus projetos familiares. O segundo aspecto importante repousa na relação entre as mulheres, esposas e solteiras, com os homens. Em torno dessa trama, desvenda-se o processo de submissão imposto ao feminino e cuja manifestação ocorre nos fluxos mentais das personagens como o autor do diário, de Nico Horta, Dodôte entre outros.

O impacto da submissão diante do poder parental manifesta-se por diferentes formas de atuação do narrador que, segundo Dorrit Cohn, revela a subjetividade dos seres, no universo romanesco. Portanto, o narrador cornelianos evidencia o mundo íntimo das mulheres marcado pela violência e sujeição impostas pelas funções e papéis definidos pelo patriarcalismo.

A degradação do agrupamento doméstico faz com que as instituições familiares tradicionais – tais como o amor, o matrimônio e a vida do lar – se mostrem não como fatores importantes e legítimos para a vida dos seres, mas, sobretudo, como formas de violência impostas ao gênero feminino obrigado a cumprir estes rituais. A teatralização desses papéis entra em colapso, revelando o seu lado falso capaz de subtrair a liberdade de ação das mulheres. Dessa maneira, quando Cornélio Penna ficcionaliza a falência do patriarcalismo, sua obra abre a possibilidade, tal como fizeram os autores que trataram do nascente proletariado nacional, para a reflexão a respeito das novas relações de gêneros e a construção de novos espaços e condutas ocupados pela mulher a partir da década de 1930, no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Cornélio Penna:

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

PENNA, Cornélio. *Dois romances de Nico Horta*. Rio de Janeiro : Artium, 2000.

PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Curitiba : RM Editores, 2008.

PENNA, Cornélio. *Repouso*. Rio de Janeiro: Artium, 1998.

Sobre a obra de Cornélio Penna:

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

ANDRADE, Mario. Nota preliminar a *Dois romances de Nico Horta*. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p.171–175.

ATAÍDE, Tristão de. Nota preliminar a *Fronteira*. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 3-5.

BUENO, Luís. Cornélio Penna. In: BUENO, Luís. *Uma História do romance de trinta*. São Paulo: EDUSP, 2006. 525-549.

CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. In: _____. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970. p. 119-141.

EULÁLIO, Alexandre. Os dois mundos de Cornélio Pena. In: EULÁLIO, Alexandre. *Literatura & artes plásticas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1989. p. 15-32.

HERBOLD, Hildegard. *O sagrado e o profano na literatura intimista dos anos 1930/40 no Brasil*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

FILHO, Adonias. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro. José Aguilar, 1958. p. XIII –XLVI.

_____. O coração violado. In: _____. *Modernos ficcionistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965. p. 29-37

_____. Cornélio Pena. In: Coutinho, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1999. p.414-436. V.5

IVO, Ledo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. LIII – LXVIII.

LIMA, Luís Costa. Ficção: as linguagens do modernismo. In: Ávila, Afonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 69-86.

LIMA, Luís Costa. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MALARD, Letícia. Um antiquário apaixonado. In: Penna, Cornélio. *Repouso*. Rio de Janeiro: Artium, 1998. p. xi-xxviii.

MILLIET, Sérgio. Nota preliminar a Repouso. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p.377-381.

MONTENEGRO, Olívio. Cornélio Pena. In: _____. *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1953. 231-242.

PORTO, Cristina Francisca de Carvalho. *A inquietude espiritual em Julien Green e Cornélio Penna*. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura), Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2007.

RODRIGUES, André Luís. *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RUFINONI, Simone Rossinetti. *Favor e Melancolia : Uma leitura de A menina morta, de Cornélio Pena*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. *Em busca da alma de Itabira: Uma leitura de Cornélio Penna*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Nota preliminar a A menina morta. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro. José Aguilar, 1958. p.723-725.

SIMÕES, Irene Jeanete Gilberto. *Oficina de artista: a linguagem dos romances de Cornélio Penna*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

Geral:

ADORNO, Theodoro. Lírica e sociedade. In : _____. *Textos escolhidos*. São Paulo : Abril Cultural, 1980. p.193-208.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 269-273.

ALBÉRÈS, R. –M. *Histoire du Roman moderne*. Paris : Éditions Albin Michel, 1962.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1959. p. 801-809. Vol III.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)*. São Paulo: UNESP, 1993.

BARTHES. Roland. *O grau Zero da escrita: seguido de nove ensaios*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMER, Franklin. *O pensamento moderno europeu*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1977. V.2

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.57-74.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira : 1880-1920*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1979.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.

CANDIDO, Antônio. A revolução de 1930 e a cultura. In: _____. *Educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. A personagem do romance. In Candido, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANNONE, Belinda. *Narrations de la vie intérieure*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001.

COHN, Dorrit. *La transparence intérieure*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

COUTINHO, Afrânio. Realismo. Naturalismo. Parnasianismo. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1999. p.4-21. V4

_____. Simbolismo. Impressionismo. Modernismo. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1999. p. 314-399. V.4

_____. Antecedentes e Desdobramentos. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1999. p. 264-278. V.5

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. In: _____. *Estudos de literatura contemporânea*. Brasília: Editora Positiva, número 20 – julho/agosto de 2002.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família Burguesa. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1995. p.223-240.

FLETCHER, John e BRADBURY, Malcolm. O romance de introversão. In: BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 322- 339.

_____. O nome e a natureza do Modernismo. In: BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 13 – 42.

FORSTER, Edward. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2004.

FRIEDMAN, Melvin J. O romance simbolista de Huysmans a Malraux. In: BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 371-381.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1976.

GIVONE, Sergio, Dizer as emoções – A construção da interioridade no romance ocidental. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo : Cosac Naify, 2009. p. 459 - 477

GREEN, Julia. *Adrienne Mesurat*. Osasco, SP : Novo Século, 2008.

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à autofiction*. Paris : Armand Colin, 2003.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. São Paulo : McGraw-Hill, 1976.

JACQUOD, Valérie Michelet. *Le Roman symboliste: um art de l'extrême conscience*. Genève : Librairie Droz, 2008.

LAFETÁ, João Luiz. Os pressupostos básico. In: _____. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000. p. 18-37.

LUCKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LAJOLO, Marisa. “Literatura e história da literatura: senhoras muito intrigantes”. In: MALLARD, Letícia et al. *História da literatura – ensaios*. Campinas: Ed da Unicamp, 1995, p. 19-36.

MCFARLANE, James. O espírito do modernismo. IN: BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 55-73.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides : breve história da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro : J. Olympio, 1979

MORETTI, Franco. O romance: história e teoria. In: *Novos estudos – CEBRAP – n. 82*, 2009. p. 201-212

MORETTI, Franco. O século sério. In: MORETTI, Franco (Org). *A cultura do romance*. São Paulo : Cosac Naify, 2009. p. 823-863.

MOURÃO, Rui. A ficção Modernista de Minas. In: ÁVILA, Afonso (org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 193-201.

MURICI, Andrade. A narrativa simbolista. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo. Global, 1999. p. 399-489. V.4

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

PICCHIO, Luciana Stegagnano. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Guilar, 1997.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

- RAIMOND, Michel. *La crise du roman*. Paris: José Corti, 1966.
- ROCHA- COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954
- SCHMIDT, Siegfried. Sobre a escrita de histórias da literatura. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias da literatura. As novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 101-132
- SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual: sexo e cultura no fim de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- STAROBINSKI, Jean. La relation critique. In: _____. *La relation critique*. Paris: Gallimard, 2001. p 11-56.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. A literatura como espelho da nação. In: *Estudos Históricos*, v.2, 1988. p. 240-263.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.
- VIERA, Nelson Hibridismo e alteridade: estratégias para repensar a história literária. In: Maria Eunice Moreira (Org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p.95-114.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Curriculum Vitae

Dados Pessoais

Nome Guilherme Zubaran de Azevedo
Filiação Carlos Alberto Prates de Azevedo e Vera Lúcia Zubaran de Azevedo
Nascimento 01/01/1983 - Porto Alegre/RS - Brasil
Carteira de Identidade 9083024837 sjs - RS - 15/04/2003
CPF 00396483038

Endereço residencial José Francisco Duarte Júnior
Menino Deus - Porto Alegre
90110-300, RS - Brasil
Telefone: 51 32338922

Endereço profissional

-
- Brasil

Endereço eletrônico

e-mail para contato : guilhermezubaran@yahoo.com.br
e-mail alternativo : gzubaran@yahoo.com

Formação Acadêmica/Titulação

- 2009** Mestrado em Lingüística e Letras.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
Título: O espaço do feminino no romance de introspecção brasileiro: A presença da mulher e do patriarcalismo em três romances de Cornélio Penna
Orientador: Ana Maria Lisboa de Mello
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- 2004** Graduação em Letras.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 2003 - 2008** Graduação em História.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil
Título: A literatura de ficção de Caio Fernando Abreu: entre as utopias políticas e a indústria cultural
Orientador: Prof Dr. Charles Monteiro
-

Formação complementar

- 2009 - 2009** Curso de curta duração em Problemas de historiografia de la cultura. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- 2009 - 2009** Curso de curta duração em O fantástico na literatura brasileira. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- 2009 - 2009** Curso de curta duração em Seminário livre: sistema literário e mercado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- 2003 - 2003** Extensão universitária em Oficina de Pesquisa para o Ensino de História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
- 2003 - 2003** Extensão universitária em Os Grandes Impérios da Humanidade. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil

Atuação profissional

1. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS

Vínculo institucional

- 2010 - Atual** Vínculo: Bolsista Estagiário , Enquadramento funcional: Estagiário , Carga horária: 15, Regime: Parcial
- 2009 - Atual** Vínculo: bolsista , Enquadramento funcional: bolsista CNPq , Carga horária: 20, Regime: Dedicação Exclusiva

Atividades

- 2009 - Atual** Projetos de pesquisa, CNPq
Participação em projetos:
Espaços circunscritos e subjetividade: a formação do romance de introspecção no Brasil (1888-1930)
- 2009 - Atual** Projetos de pesquisa, CNPq
Participação em projetos:
Limiares Comparatistas e Diásporas Disciplinares: Estudo de Paisagens Identitárias na Contemporaneidade

2. Dom João Becker - DJB

Vínculo institucional

2007 - 2007

Vínculo: Estágio de 40 horas , Enquadramento funcional: Professor História , Carga horária: 4, Regime: Parcial

Projetos

2009 - 2010 Espaços circunscritos e subjetividade: a formação do romance de introspecção no Brasil (1888-1930)

Descrição: Trata-se de estudo sobre a formação do romance de introspecção no Brasil, no período de 1888 a 1930, revisando obras já consagradas - O Ateneu (1888), de Raul Pompéia; Dom Casmurro (1899), de Machado de Assis; Canaã (1902), de Graça Aranha - e obras menos estudadas pela crítica, como No hospício (1905), de Rocha Pombo, romance-ensaio, considerado a melhor realização do romance simbolista, Exaltação (1916), de Albertina Bertha, romance lírico e de digressões filosóficas, e A festa inquieta (1926), de Andrade Muricy, livro que deu origem ao grupo reunido em torno da Revista Festa e à chamada corrente espiritualista do Modernismo . O estudo pretende verificar de que forma repercutiram no Brasil as rupturas com o Realismo, stricto sensu, o diálogo dos escritores brasileiros com as estéticas do final do século XIX, sobretudo a simbolista, o significado do espaço nas narrativas e sua relação com processos subjetivos e os procedimentos de linguagem que serão retomados por outros escritores brasileiros nas narrativas de exploração da subjetividade..

Situação: Em Andamento Natureza: Pesquisa

Integrantes: Guilherme Zubaran de Azevedo; Ana Maria Lisboa de Mello (Responsável)

Financiador(es):

2009 - 2010 Limiares Comparatistas e Diásporas Disciplinares: Estudo de Paisagens Identitárias na Contemporaneidade

Descrição: Este Grupo de Pesquisa busca discutir os deslocamentos identitários de uma paisagem cultural atravessada por plurais processos de afiliação simbólica e afetiva. Nesse sentido, a última década tem se mostrado especialmente significativa no que se refere à disseminação de escrituras pontuadas por sujeitos-margem, interditados por ser/estar em migrância e travessia. Nesse sentido, diversas obras atestam essas múltiplas confessionalidades e memorialidades do EU. Como elemento-chave nesse processo de reivindicação de uma identidade nacional descentrada, as narrativas literárias contemporâneas introduzem um arcabouço imagético que aponta para confluências identitárias inscritas num contracânone em dissonância em relação aos emblemas de uma cultura nacional unificada. Se admitimos que essas narrativas se articulam sob uma diversidade cultural que é parte atuante nas diferentes instâncias político-simbólicas, cabe, então, levantar um outro ponto de discussão: qual é a figura de nação que emerge das representações propostas pelo texto/tecido. Poderíamos, por consequência, focalizar uma hermenêutica da errância: um desdobramento mítico-simbólico que se aproxima do porvir da própria linguagem. Há que se atentar para as efetivas decorrências desse ato de recontextualizar novas concepções sobre a nossa identidade nacional. Ou seja: quais são os efeitos, em nossa agenda curricular e educacional, no caso de se assumir uma definição de nação atravessada pela desterritorialidade e pela diferença cultural?

Situação: Em Andamento Natureza: Pesquisa

Integrantes: Guilherme Zubaran de Azevedo; Ricardo Araujo Barberena (Responsável)

Financiador(es):

Áreas de atuação

1. História
 2. História do Brasil
 3. Letras
 4. Literatura Brasileira
 5. Teoria Literária
-

Idiomas

Inglês	Compreende Razoavelmente , Fala Razoavelmente, Escreve Razoavelmente, Lê Razoavelmente
Espanhol	Compreende Razoavelmente , Fala Pouco, Escreve Pouco, Lê Razoavelmente
Francês	Compreende Bem , Fala Bem, Escreve Bem, Lê Bem

Produção em C, T& A

Produção bibliográfica

Artigos completos publicados em periódicos

1. AZEVEDO, G. Z.

A história da literatura brasileira e a consolidação de critérios sociais nas avaliações críticas dos romances de introspecção dos anos de 1930. Revista Letrônica. , v.2, p.152 - 163, 2009.

2. AZEVEDO, G. Z.

O duplo como representação do mal na novela O Retrato, de Gogol. www.nauliteraria.com. , v.vol 2, p.1 - 6, 2007.

Capítulos de livros publicados

1. AZEVEDO, G. Z.

O arcadismo no Brasil In: Visões do passado: aspectos do Brasil colônia ed.Porto Alegre : Palier, 2006, p. 143-147.

Trabalhos publicados em anais de eventos (resumo)

1. AZEVEDO, G. Z.

Uma geração apunhalada em seus sonhos: interdito e autoritarismo no conto O ovo apunhalado de Caio Fernando Abreu In: Simpósio internacional O ano 1968: permanências e mudanças, 2008, São Leopoldo.

Caderno de Resumos. São Leopoldo: Editora Oikos Ltda, 2008.

2. AZEVEDO, G. Z.

A década de 1970 sob o olhar de Caio Fernando Abreu In: XXIV Simpósio Nacional de História, 2007, São Leopoldo.

Caderno de Resumos. , 2007.

3. AZEVEDO, G. Z.

A literatura de ficção de Caio Fernando Abreu: entre as utopias políticas e a indústria cultural
In: VII Salão de Iniciação Científica da PUCRS, 2007, Porto Alegre.

Livro de resumos. , 2007.

4. AZEVEDO, G. Z.

A literatura de ficção de Caio Fernando Abreu: entre as utopias políticas e a indústria cultural
In: XIX Salão de Iniciação científica da UFRGS, 2007, Porto Alegre.

Livro de resumos. , 2007.

5. AZEVEDO, G. Z.

O duplo como representação do mau na novela, O retrato, de Nicolai Gogol In: IV Fórum Fapa, 2005, Porto Alegre.

Caderno de Resumos. , 2005.

Apresentação de Trabalho

1. AZEVEDO, G. Z.

A decadência de um mundo e a crise da subjetividade em dois romances de Cornélio Penna, 2010. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

2. AZEVEDO, G. Z.

A decadência do mundo patriarcal em três romances de Cornélio Penna, 2010. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

3. AZEVEDO, G. Z.

A figuração do feminino no romance Repouso de Cornélio Penna, 2010. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

4. AZEVEDO, G. Z.

Camus e o sentimento do absurdo, 2010. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

5. AZEVEDO, G. Z.

MPB Anos 60-70: Canção política e Tropicalismo, 2010. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

6. AZEVEDO, G. Z.

O Barroco artístico literário europeu, 2010. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

7. AZEVEDO, G. Z.

O conteúdo vanguardista na narrativa de Caio Fernando Abreu, 2010. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

8. AZEVEDO, G. Z.

Plurilinguismo e o homem do subsolo:uma leitura de domingo a tarde, 2010. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

9. AZEVEDO, G. Z.

A história da literatura brasileira e o romance de introspecção dos anos de 1930 segundo Alfredo Bosi e Luciana Stegagno-Picchio, 2009. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

10. AZEVEDO, G. Z.

A presença das vanguardas no modernismo brasileiro, 2009. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

11. AZEVEDO, G. Z.

O romance de introspecção: uma abordagem da representação psicológica no romance Repouso de Cornélio Penna, 2009. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

12. AZEVEDO, G. Z.

A ficção se arma contra o real: autoritarismo, indústria cultural e contracultura nos contos de Caio Fernando Abreu, 2008. (Conferência ou palestra, Apresentação de Trabalho)

Eventos

Participação em eventos

1. Apresentação Oral no(a) **V Amostra de Pesquisa e Pós-Graduação da PUCRS**, 2010. (Outra)

A decadência de um mundo e a crise da subjetividade em dois romances de Cornélio Penna.

2. Apresentação Oral no(a) **III Colóquio de Linguística e Literatura**, 2010. (Outra)

A decadência do mundo patriarcal em três romances de Cornélio Penna.

3. **Retórica e carnavalização**, 2010. (Outra)

.

4. **Curso de Letras: a busca do mistério e da epifania da linguagem**, 2010. (Outra)

.

5. **BRIC - Diáspora de uma escritura [ex] cêntrica - China**, 2010. (Encontro)

.

6. **A presença francesa no modernismo brasileiro**, 2009. (Congresso)

.

7. **Jornadas internacionais de crítica genética**, 2009. (Outra)

.

8. **O pensamento francês e a cultura brasileira**, 2009. (Outra)

.

9. **O pensamento francês e a cultura brasileira**, 2009. (Outra)

.

10. **Relações culturais e literárias entre França e Brasil**, 2009. (Outra)

.

11. **Falar ou não falar?(auto) biografias entre realidade e possibilidade**, 2009. (Outra)

.

12. **Filosofia e literatura**, 2009. (Outra)

.

13. **Guilherme Zubaran de Azevedo**, 2009. (Seminário)

.

14. Apresentação Oral no(a) **VIII semana de letras - A globalização cultural através das letras**, 2008. (Outra)

A ficção se arma contra o real: autoritarismo e contracultura nos contos de Caio Fernando Abreu.

15. Apresentação Oral no(a) **VII Fórum de Literatura Brasileira e II Fórum de Literatura Portuguesa e Luso-Africana**, 2008. (Seminário)

A ficção se arma contra o real: autoritarismo e contracultura nos contos de Caio Fernando Abreu.

16. Apresentação Oral no(a) **XXVI Seminário de crítica literária e XXV Seminário de crítica do Rio Grande do SUI**, 2008. (Seminário)
A literatura dá a ver a História: as sensibilidades de uma geração nos contos de Caio Fernando Abreu.
17. Apresentação Oral no(a) **O Ano de 1968: Permanências e Mudanças**, 2008. (Simpósio)
Uma geração apunhalada em seus sonhos: interdito e autoritarismo no conto O Ovo Apunhalado de Caio Fernando Abreu.
18. **Machado de Assis - Contos esquecidos e relidos**, 2008. (Outra)
.
19. Apresentação de Poster / Painel no(a) **XXIV Simpósio Nacional de História**, 2007. (Simpósio)
A década de 1970 sob o olhar de Caio Fernando Abreu.
20. Apresentação Oral no(a) **VIII Salão de iniciação científica da PUCRS**, 2007. (Outra)
A literatura de ficção de Caio Fernando Abreu: entre as utopias políticas e a indústria cultural.
21. Apresentação Oral no(a) **XIX Salão de iniciação científica UFRGS**, 2007. (Outra)
A literatura de ficção de Caio Fernando Abreu: entre as utopias políticas e a indústria cultural.
22. **VII seminário internacional de história da literatura: novos olhares, múltiplas perspectivas**, 2007. (Seminário)
.
23. **Colóquio internacional Guimarães Rosa**, 2006. (Seminário)
.
24. **VI congresso internacional de estudos iberos-americanos**, 2006. (Congresso)
.
25. Apresentação Oral no(a) **IV Forum FAPA - Mostra de iniciação científica**, 2005. (Outra)
O duplo como representação do mau na novela, O retrato, de Nicolai Gogol.

Organização de evento

1. AZEVEDO, G. Z.
II Jornada de Literatura e Imaginário, 2010. (Outro, Organização de evento)

Bancas

Participação em banca de comissões julgadoras

Outra

1. **VIII FÓRUM FAPA - Uma década partilhando o conhecimento**, 2009

Totais de produção

Produção bibliográfica

Artigos completos publicados em periódico.....	2
Capítulos de livros publicados.....	1
Trabalhos publicados em anais de eventos.....	5
Apresentações de Trabalhos (Comunicação).....	8
Apresentações de Trabalhos (Conferência ou palestra).....	4

Eventos

Participações em eventos (congresso).....	2
Participações em eventos (seminário).....	5
Participações em eventos (simpósio).....	2
Participações em eventos (encontro).....	1
Participações em eventos (outra).....	15
Organização de evento (outro).....	1
Participação em banca de comissões julgadoras (outra).....	1

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO:	9
1 A PRESENÇA DA SUBJETIVIDADE NO ROMANCE OCIDENTAL	14
1.1 Síntese da história do romance ocidental	14
1.2 Modos narrativos da vida psíquica no romance.....	26
2 O ROMANCE DE INTROSPECÇÃO NO BRASIL	31
2.1 A história da literatura brasileira e o sistema literário intimista.....	31
2.2 O romance de 30	45
2.3 A obra de Cornélio Penna e sua fortuna crítica	52
3 A FIGURAÇÃO DA MULHER DA FAMÍLIA PATRIARCAL NAS NARRATIVAS DE CORNÉLIO PENNA	59
3.1 O espaço: a natureza, a cidade e a casa	61
3.2 o lugar da mulher no sistema patriarcal	77
CONCLUSÃO	103
REFERÊNCIAS	108
CURRICULUM VITAE	114