



ARTIGO/DOSSIÊ

O ROMANCE ENTRE A FICÇÃO DO MANUSCRITO E A FICÇÃO NO LIVRO *FRONTEIRA* (1935), DE CORNÉLIO PENNA

TALLES FARIA

Talles Faria

Doutor em Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas, Literatura Brasileira, pela Universidade do Minho (Portugal), 2023.

Integrante do *Projeto Minas Mundo: o cosmopolitismo na cultura brasileira*, rede de cooperação de cerca de cinquenta pesquisadoras e pesquisadores de diferentes instituições, áreas de formação e de atuação acadêmica nucleada em cinco universidades: UFRJ, UFMG, Universidade Princeton, Unicamp e UFRRJ.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2900396835175682>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1358-4194>.

E-mail: tallesluiz@yahoo.com.br.

Resumo: Este artigo analisa as questões colocadas pelos liames entre a ficção do manuscrito, o romance e o livro em *Fronteira* (1935), primeiro romance publicado por Cornélio Penna. Nele, Penna se vale do *topos* do manuscrito encontrado, artifício que põe em curso uma ficção do manuscrito como garantia da autenticidade do texto, influenciando em seu protocolo de leitura; paradoxalmente, a ficção do manuscrito é acionada não preliminarmente à leitura, mas depois dela, num “Epílogo”, o que coloca em curto-circuito o protocolo da primeira leitura do romance. Nesse sentido, tal como no

casarão decadente no qual está ambientado o romance, o livro, de certo modo desestabilizado em sua ortopedia, também se apresenta fechado “como um cofre”, dissimulando as fronteiras entre o suposto manuscrito (um diário) e o romance que o emula, entre o livro que (des)abriga o romance e o edifício que (des)abriga as personagens na ficção corneliana.

Palavras chave: Ficção do manuscrito. Romance. Livro. Cornélio Penna. Literatura brasileira.

Abstract: This article analyzes the questions raised by the links between the fiction of the manuscript, the novel and the book *Fronteira* (1935), the first novel published by Cornélio Penna. Penna uses the *topos* of the found manuscript, an artifice that sets in motion a fiction of the manuscript as a guarantor of the authenticity of the text, influencing its reading protocol; paradoxically, the fiction of the manuscript is triggered not preliminarily to the reading, but after it, in an “Epilogue”, which short-circuits the reading protocol of the novel. In this sense, just like in the decadent mansion in which the novel is set, the book, somehow destabilized in its orthopedy, also appears closed “like a safe”, disguising the boundaries between the supposed manuscript (a diary) and the novel that emulates it, between the book that un-houses the novel and the building that un-houses the characters in Cornelian fiction.

Keywords: Fiction of the manuscript. Novel. Book. Cornélio Penna. Brazilian literature.

“Há duas maneiras de contar histórias: contar a história e deixar que ela se conte a si mesma. Machado de Assis e José Lins do Rego. Há um terceiro caminho: não contar a história. Cornélio Penna”.
Fausto Cunha

O filósofo e ensaísta francês Michel de Montaigne abre um de seus mais conhecidos ensaios, *Da amizade*, observando o procedimento de um pintor e declarando o desejo de imitá-lo: o pintor posiciona suas

telas pela parede, preenchendo o vazio entre elas com grutescos, a fim de ressaltar a beleza de seu trabalho. Montaigne reconhece a escritura de seus ensaios como as molduras grotescas espalhadas ao redor de belos quadros, estrategicamente pendurados na parede, que é o livro que compõe o grotesco da escrita responsável por salientar a beleza do temário de cada peça ensaística. Porém, Montaigne não se vê capaz de compor um belo quadro, projetando-se apenas nos grutescos de seus ensaios, no ornamento da escrita que emoldura quadros gerais ou alheios. O reconhecimento de sua inaptidão faz com que chame à cena a imagem do falecido amigo, Etienne de La Boétie, que teria sido capaz de fazer aquilo que alegadamente não conseguia. O belo quadro de La Boétie é *A servidão voluntária*, livro publicado postumamente em 1563, no qual se faz a defesa da liberdade contra os tiranos, a ser então adornado pelos mais comovidos grutescos dos *Ensaaios* do cético francês.

Em que pese a retórica envolvendo a depreciação de si e daquilo que se produz, os *Ensaaios*, os grutescos de Montaigne – sua escritura –, devido talvez à insatisfação com o aspecto fugidivo da representação de si, não irão apenas emoldurar os quadros escolhidos como assunto, como se é de supor, mas desempenham papel crucial em sua apresentação, a começar pela escolha do gênero textual. Adorno (2003, p. 25) afirma, sob a influência do jovem Lukács de *A alma e as formas*, que o ensaio não segue as regras positivistas do pensamento científico, antes, porém, possui caráter fragmentário e parcial. A retórica depreciativa toma por objeto justamente esse caráter que reuniria os ensaios no corpo do livro ao modo de um Frankenstein *avant la lettre*¹, interessado mais

1 “O que são estes [os ensaios], também, na verdade, senão grutescos e corpos monstruosos, remendados com membros diversos, sem forma determinada, não tendo ordem, nexos nem proporção além da casualidade?” (MONTAIGNE, 2002, p. 273).

por aquilo que põe em jogo a sinceridade da pressuposta autoridade do autor. Independente de ironia, o filósofo francês lembra o papel desempenhado pelas molduras, expediente metafórico que aponta para as costuras do livro, o traço da escrita, seus espaços e grutescos que guardam estreita relação com a impressão de unidade do livro, com seu acabamento formal e material. Como nota Roland Barthes (2005, p. 105), na obra não se fantasia somente o conteúdo, mas a fabricação de um objeto, o *volumen*: “uma superfície, um desenrolar organizado”, composto pela escrita, sustentado por sua materialidade e atravessado pela intencionalidade da escritura que, se não aparece indiciada no estilo, deixa-se surpreender nas entrelinhas, nos paratextos, nas reticências, num travessão – parte irrevogável, porque é material e tipográfica, do *volumen*, e, ao mesmo tempo, a depender do protocolo de leitura que propõe, também da ficção, constituindo o procedimento da obra. As molduras, grotescas ou não, são limiares que paramentam o percurso de recepção do livro e indiciam sua organização formal, como podem, também, ser parte ativa da própria ficção. Afinal, como argumenta Osvaldo Silvestre (2014, p. 84-85) a propósito do livro, há neste objeto uma materialidade (o papel, o analógico) e uma ortopedia, isto é, o modo como se lê da esquerda para a direita (pelo menos na nossa cultura) e da primeira à última página, dois fatores os quais, entretanto, não o esgotam, por ser o livro também uma ideia, uma condição de possibilidade de ler um texto ou um conjunto de textos, quer esta ideia anteceda e presida a escrita, quer lhe seja posterior na medida em que vise à unidade ou a uma visão de conjunto de textos fragmentados ou escritos isoladamente, problema com o qual sempre esbarram as sucessivas edições do *Livro do desassossego*,

objeto do estudo de Silvestre, que aproxima o engenho pessoano ao também monumental *O homem sem qualidades*, de Musil.

Aliás, ao trazer a questão para o âmbito específico do romance, gênero literário historicamente desenvolvido a par e passo do próprio livro, integram esta equação os elementos paratextuais que tanto podem simplesmente emoldurar o miolo do livro – que se quer e se declara ficção –, quanto estabelecer um protocolo de leitura ou ainda ser partícipe da ficção como seu *continuum*. Seja pelo *Nachless* pelo qual Musil se submete a um trabalho infundável de variáveis e de continuidades para sua obra-prima à qual aparentemente não pode dar fim, seja, ao contrário, pela acumulação de prólogos a uma narrativa que aparentemente não pode ter início, o presumível protagonista de Macedonio Fernández parece nunca chegar à casa de campo na qual pretende se refugiar após a morte da esposa em *Museu do Romance da Eterna*, o romance, talvez como ideia que anseia em escapar de sua manifestação material e historicamente atrelada ao livro, não raramente pretende escapar ao fim, e “mais ainda para os escritores que não se confiavam à noção de intriga, como em boa parte dos modernistas” (SILVESTRE, 2014, p. 80). E é aqui que vamos nos encontrar com um dos principais romancistas brasileiros em sua estreia em meados da década de 1930.

Nascido em Petrópolis, em 1896, Cornélio Penna é uma das figuras mais solitárias da literatura brasileira. Apesar do convívio com escritores como Lúcio Cardoso, Rachel de Queiroz e Augusto Schmidt, sua condição de isolamento é reforçada tanto pelas entrevistas que deu, quanto pelo parecer de seus críticos. Os quadros buscados por Cornélio Penna não serão exatamente aqueles da amizade, mas um conjunto que perfaz narrativas ouvidas na infância e os antigos objetos

que coleciona, heranças familiares do Brasil imperial, configurando uma rememoração simultaneamente pessoal e coletiva, de história oral e material, a qual terá por efeito sua atividade artística. Ingressando no meio artístico como pintor, rompe com a pintura em 1929, por considerar estar fazendo então “literatura pintada” (PENNA, 1958, p. LXI). Como escritor, publica quatro romances, os três primeiros – *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939) e *Repouso* (1949) – ambientados na região mineradora de Itabira, e o último, *A menina morta* (1954), considerado sua obra-prima, ambientado na região cafeeicultora da porção fluminense do Vale do Paraíba, regiões das quais eram oriundas, respectivamente, as famílias paterna e materna do escritor.

Em detrimento ao relativo esquecimento que pesa sobre a obra de Cornélio Penna, pode-se dizer que *Fronteira*, publicado em 1935, tenha sido uma estreia singular. Além de bem recebido pela crítica em geral, à época iniciando a querela entre regionalismo e psychologismo, o romance é das poucas experiências de narrativa intimista em primeira pessoa ao longo do decênio de 1930. Trata-se de trabalho precursor na medida em que destoa do psychologismo grosseiro, deixando o enredo em segundo plano e isentando-se da exposição e da explicação das causas que teriam gerado as intrigas da trama, fio tênue e constantemente deixado em suspenso a favor da descrição², do que decorre certo efeito à Flaubert. Privilegiando imagens e recuos que se aproximam da técnica do fluxo de consciência – via

2 Mário de Andrade (2012, p. 122) nele perceberia uma “estranha aritmética”, que viria “lembrar aos nossos romancistas a hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três”. Rachel de Queiroz, para dar apenas mais um exemplo, irritava-se com a impropriedade em classificar os romances cornelianos como “psicológicos”, considerando o autor o criador de uma via singular no romance brasileiro: “O romance psicológico não tem nada, nada, a ver com o gênero que C. P. criou entre nós” (QUEIROZ, 1958, p. 130).

de regra, incompleto –, sua prosa singular na literatura brasileira, com reminiscências de Raul Pompeia e principalmente do esquecido Artur Lobo da novela *O outro*, bem como de *Húmus*, do português Raul Brandão, enquanto no contexto sul-americano remete àquela de *A última névoa*, novela publicada também em 1935 pela chilena Maria Luísa Bombal, seja pelo enredo em segundo plano, seja pela recorrência de imagens e pelo estilo caudaloso. Entre os seus coetâneos da década de 1930, com a exceção de um Lúcio Cardoso ou de um Adonias Filho (este publicará ficção apenas a partir da década seguinte) que, em boa parte, lhe seguem os passos, a ficção corneliana, ainda que um elo na modulação brasileira de um romantismo da desilusão que nos escritores mineiros – e Penna, paulista, talvez seja o mais mineiro deles todos – parece saltar de Balzac a Flaubert para recusar o mito liberal do *self-mademan*, conforme sintetiza Emílio Maciel (2019, p. 72) acerca de uma vertente de romancistas mineiros, ainda que bastante díspares entre si (como Lúcio Cardoso, Cyro dos Anjos, Guimarães Rosa, Autran Dourado, Silviano Santiago), mantém-se, a prosa corneliana, espantosamente original.

Os estudiosos da obra de Cornélio Penna pouco consideraram questões acerca da composição e da organização do livro³, ponto-chave em *Fronteira*. O romance é arrematado por um “Epílogo” no qual seu autor alega ter se deparado com o diário que teria sido o romance acabado de ler, tendo-o apenas transcrito, resistindo ao desejo de “corrigi-lo”:

3 A fortuna crítica publicada sobre a obra de Cornélio Penna pode ser sumariamente dividida em: 1) a leitura de viés religioso, que releva do catolicismo do escritor procurando encontrá-lo na obra, como o faz Adonias Filho; 2) a leitura estruturalista, de cunho levistraussiano, que realça o mito na estrutura da obra, levada a cabo por Luiz Costa Lima e por Wander Melo Miranda, este em estreita proximidade com o trabalho de Michel Foucault; 3) o materialismo dialético da leitura de Simone Rufinoni, que contraria a autossuficiência da estrutura do romance, vinculando-a aos antagonismos sociais que estão em sua base.

Hesitei um pouco em dar a este capítulo o título de epílogo. Aqui terminou o diário que transcrevi integralmente, e resisti ao desejo de corrigi-lo, de atenuar a sua introspecção mórbida, e tornar Maria Santa a principal personagem do livro. (PENNA, 1958, p. 165)

Apesar de se tratar de um lugar comum entre os prefácios autógrafos, o artifício encenado por Penna não é de forma alguma banal. O conteúdo de um prefácio, autoral ou alógrafo, fornece sugestões, informações e crítica a respeito do texto que acompanha, e, desse modo, passa a orientar a leitura. Em *Paratextos editoriais*, Gérard Genette (2009, p. 145) entende prefácio como “toda espécie de texto liminar (preliminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede”, de modo que nessa dobra sobre si mesmo do livro – dobra que é todo prefácio –, há traços de caminhos, o do autor ou o do prefaciador alógrafo, que conduzem por determinada senda do texto legitimada pela autoridade de quem o escreveu ou pelo prestígio de quem o conhece. Esse caráter orientador da leitura que assinala todo prefácio, inerente à função prefacial de apresentação da obra, estabelece um protocolo de leitura específico no caso de denegação da autoria nos prefácios autorais. É o que ocorre com textos que participam do *topos* literário do manuscrito encontrado, como *Frenteira*.

O *topos* do manuscrito encontrado é geralmente associado a uma estratégia que visa reforçar a verossimilhança da narrativa, conferindo credibilidade a um relato estranho, pouco crível, como afirma Luiz Costa Lima com relação à *Frenteira* (LIMA, 2008, p. 59). Se o argumento da verossimilhança se constitui *topos* da recepção crítica ao *topos* do manuscrito encontrado, por outro lado este

procedimento ficcional não parece de nenhuma maneira unívoco. Christian Angelet, estudioso do tema, observa que há uma dupla implicação no *topos* do manuscrito encontrado: se, por um lado, as estruturas narrativas (romance epistolar, diário, memória etc.) geram um protocolo de atestação da veracidade dos “fatos” narrados, por outro há uma retórica fundada em oposições binárias (ficção x realidade, acaso x necessidade, liberdade x determinação) que atuam como índice de ficção. Segundo Angelet (1999, p. XXXII), por um lado, o *topos* do manuscrito encontrado estabelece um protocolo de atestação, mas, por outro, é índice de ficção uma vez que, como paródia, revela seu caráter artificial e, portanto, literário.

Mais que um simples efeito de verossimilhança, o artifício que envolve o *topos* do manuscrito encontrado põe em curso um processo de autodenúncia da ficção ao engendrar a “ficção do manuscrito”. A expressão usada por Abel Barros Baptista em *Autobibliografias* parte da presunção tradicional – à qual se contrapõe seu argumento, em consonância com Derrida – de que o manuscrito seja uma testemunha fidedigna. Fidedigna porque se ancora na presunção da paternidade do texto, de que o texto possui um pai, o autor do manuscrito, que por ele responda positivamente como sua origem e garantia. No capítulo da história da tipografia acerca da passagem do manuscrito ao livro como principal suporte de leitura, esse desejo de imitação do manuscrito é recorrente, como afirmam Lucien Febvre e Henri-Jean Martin acerca do esforço dos primeiros tipógrafos visando à imitação da cursiva⁴. No campo da

4 “Nessa época [séc. XVI], a preocupação em imitar as escritas manuscritas incita mesmo muitos tipógrafos a ir mais longe: quando o livreiro inglês Richard Pynson confia ao tipógrafo Guillaume Le Tailleur de Rouen a impressão de dois tratados de direito anglo-normando, Le Tailleur prepara, com essa finalidade, uma fonte muito diferente da que usava ordinariamente e esforça-se por imitar a escrita cursiva particularíssima que os

literatura, a própria ficção estipula que certo manuscrito constitua origem e fonte da legitimidade do livro impresso, de modo que o *topos* do manuscrito encontrado se mostra como uma ficção da transformação do manuscrito em livro, um motivo autobibliográfico porque solicita o livro. Segundo Baptista (2003, p. 240), a ficção do manuscrito é uma via de mão dupla: a presunção do manuscrito estabelece um protocolo de leitura através de um “como se” ficcional (o livro deve ser lido como se fosse um manuscrito escrito por outro, agora impresso e publicado), ao mesmo tempo em que a presunção do manuscrito é denunciada em sua precariedade, tanto pela indicação genérica, quanto pela assinatura constantes na capa – o que é dizer: por sua impressão e publicação.

Na simulação de identidade mediante a presunção da autoridade, o que se percebe é a não redução do livro ao manuscrito, seja pela presunção não passar de ficção, seja pelo teor paródico da emulação do gênero textual que indicia seu estatuto ficcional. Em *Frenteira*, o caráter paródico é denunciado pela emulação do diário que, se por um lado conserva a perspectiva em primeira pessoa e o caráter fragmentário, por outro é ressignificado pelo fio narrativo, ressignificação observável, no texto, pelos raros usos verbais do futuro do pretérito, aliados a adiantamentos de cenas narrativas⁵, e, no livro que suporta materialmente e organiza o texto, pela organização capitular sequenciada por algarismos romanos, de modo a descumprir aquela cláusula à qual, segundo afirma Maurice Blanchot (2005, p. 270), todo diário íntimo estaria submetido: o respeito ao calendário. *Frenteira* não traz nem os registros das entradas diárias e, o que é

escribas de além-Mancha tinham o hábito de usar para textos desse tipo” (MARTIN; FEBVRE, 1992, p. 121).

5 Ver, por exemplo, os capítulos IX, X, XII e XXXI de *Frenteira*.

mais significativo, desrespeita o calendário que marca o presente da escrita ao adiantar cenas futuras em oraculares cochilos. E é ainda sintomático de seu caráter paródico que o autor do “Epílogo” hesite, não só em dar este título ao “capítulo”, mas também em classificar o livro como diário ou romance. Logo no terceiro parágrafo, à maneira de Laclos nos prefácios de *As relações perigosas*, a hesitação é reiterada: “Não é, pois, um epílogo, porque não sei o final deste romance” (PENNA, 1958, p. 165, grifo nosso). Ou ainda aplicando um critério naturalista de avaliação romanesca ao texto, ao afirmar que o livro não agradaria àqueles que, como o autor do “Epílogo” assume para si, apesar de tê-lo agradado o presumido manuscrito, “acham que um romance deve basear-se na ‘estricta observação de factos reais’, como se dizia antigamente” (PENNA, 1958, p. 165). Portanto, o procedimento operado pelo recurso ao manuscrito encontrado não remete apenas ao reforço da verossimilhança, mas é mais uma página da ficção, da ficção da transformação do suposto manuscrito em livro, procedimento que estabelece um protocolo de leitura a partir de um “como se” ficcional: o “manuscrito encontrado” é a ficção do manuscrito comportada em livro e plasmada em romance.

Ademais, no caso específico de *Fronteira*, há ainda outro aspecto do ponto de vista da organização do livro que contraria o argumento da verossimilhança: a denegação da autoria tem lugar, não no início do livro, como é de praxe nos prefácios denegativos, mas em seu fim, no “Epílogo”. A escolha do escritor em explicitar a denegação em um paratexto pós-liminar (o qual, pela falta de assinatura, ainda não se pode determinar se autoral ou alógrafo), subverte o convencional das ficções do manuscrito, que via de regra optam pelo paratexto pré-liminar – os prefácios, em suma – como locus

de denegação da autoria. Desse modo, ao fim do texto e do livro, a primeira leitura entra em curto-circuito e o leitor é instado àquele *levantar de cabeça* que, segundo Barthes (2004, p. 29), caracteriza a leitura disposta a abrir o texto e a propor seu próprio sistema. Na busca por um sistema – senão do livro, pelo menos subjetivo, como propõe Barthes –, o leitor admite a presunção de autoridade na ficção do manuscrito e procura reavaliar a leitura: confere a capa, em busca de subtítulos que atestem seu pretenso caráter documental, e só encontra o título, a indicação genérica (“Romance”) e o nome do autor (Cornélio Penna); procura, em vão, por alguma advertência ou qualquer prefácio preliminar. Reencontra apenas um subtítulo, arrematado por dois pontos, entre o algarismo romano que numera o primeiro capítulo e seu texto subsequente: DO DIÁRIO⁶. O lugar de inscrição da primeira pista deixada pela ficção do manuscrito nubla ainda mais o levantar de cabeça da leitura que coloca em curto-circuito o seu protocolo de legibilidade: sua posição intervalar entre o algarismo de numeração do capítulo e o texto sugere que apenas este primeiro capítulo pertenceria a um diário, do qual ainda não se sabe nada. Com o proceder da leitura em sua organização capitular, conforme o protocolo da ortopedia do livro, a sugestão do diário é progressivamente apagada, até mesmo em decorrência da ausência de aspectos caracterizadores do gênero, como mencionado. Ao retirar os olhos das páginas, tornando a levantar a cabeça, o leitor se pergunta: se queria fazer parecer verossímil, por que deslocou a denegação de autoria e a presunção do manuscrito para o “Epílogo”? Os grutescos paratextuais do livro de Cornélio Penna interferem não apenas no acabamento do livro, mas na própria ficção do romance

6 Em caixa alta na edição dos *Romances completos*. Em outra edição, da Ediouro, aparece grafado “Do Diário”. Infelizmente, não nos foi possível localizar a primeira edição.

que, no curto-circuito do “Epílogo”, denega sua autoria e instaura-se sob a égide da ficção do manuscrito, repercutindo no procedimento e no protocolo de leitura do romance. O grotesco dos grotescos de *Frenteira* é o seu posicionamento singular e a sua inserção trepidante, como o traço do pintor Cornélio Penna, subterrânea ou subtextual, que se denuncia na superfície material do livro, deixando grafadas inadequações na exatidão pretensa do relevo de sua organização tradicional e, conseqüentemente, convencional. Mais que simples lapso, haja vista a hesitação, deslocar a denegação para o “Epílogo” parece ter sido uma estratégia consciente do escritor, que se com ela não chega a alterar substancialmente o protocolo de leitura, dado a *posteriori*, embaralha esse protocolo ao tentar driblar a quadratura do livro, traçando uma circularidade a partir de seus limites⁷.

Em texto publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Laís Corrêa de Araújo (s. d, p. 07) considerou dispensável o “Epílogo” de *Frenteira*, em função de seu teor justificativo⁸. Os autores do *Dicionário de narratologia*, Ana Cristina Lopes e Carlos Reis, mencionam três características do epílogo, aqui resumidas: 1) a sua presença em narrativas dotadas de intriga, de complexos eventos, referindo-se a um tempo subsequente a ela; 2) o efeito de verossimilhança criado pelo registro epilodal ao adotar uma instância temporal no presente, assumindo posição extradieética e estática; e 3) seu plano operatório orientado em dois sentidos: no funcional, em articulação com os eventos da intriga e com seus personagens, e no semântico, já que

7 Como afirma Luiz Costa Lima (2008), a imagem do círculo é a que melhor sintetiza os romances de Cornélio Penna. O fato do protocolo de leitura ser dado a posteriori não o anula, pois o local de sua inscrição é escolha do transcritor, restando o autor suposto protegido pelo “como se” ficcional, o que torna possível à sua escrita a solicitação do referido protocolo.

8 Cf. ARAÚJO, Laís Corrêa de. O coração ferido do homem. In: *Minas Gerais – Suplemento Literário*, Belo Horizonte, Seção Roda Gigante, p. 7, s.d.

o epílogo pode revelar-se um “espaço privilegiado de insinuações ideológicas, morais, éticas, etc” (REIS; LOPES, 1996, p. 126-127). Portanto, o teor justificativo não sustenta a dispensabilidade do “Epílogo”, consistindo antes em parte integrante de seu plano semântico. Por outro lado, o “Epílogo” de *Fronteira* é sui generis quanto à generalidade dos epílogos, uma vez que nele não se esclarece quase nada sobre a intriga (praxe moderna, como já visto com Silvestre, e que Penna praticou à obsessão, suspendendo-a e tornando praticamente inacessível sua cadeia causal), tampouco, como referido, busca-se um efeito imediato de verossimilhança, para além de seu teor justificativo ser notadamente irônico ao se referir a um critério naturalista de acordo com o diapasão da “estricta observação de factos reais”, pouco afeito aos romances cornelianos, e, aliás, nuançada pelo juízo de gosto expresso pelo autor do “Epílogo” que, apesar de declarar-se adito a tal critério, reconhece-o como antigo e salienta ter se satisfeito com o suposto diário escrito na fronteira entre a loucura e a realidade. A especificidade do lugar ocupado pelo “Epílogo”, em conjunto com seu teor denegativo, uma vez que o justificativo não constituiria problema, não ratifica sua dispensabilidade, apontando antes para a dificuldade do fim no romance moderno⁹ – “Não é, pois,

9 Nesse sentido, encontra eco em Cornélio Penna uma observação de Silvestre a propósito de Musil: “Concluir o romance seria admitir que um conflito insolúvel, aquele que origina a obra, poderia sofrer a imposição de uma solução sentida como externa e não adequada à vida, a qual, para Musil, não se desenrola com a linearidade de uma intriga romanesca, mas pelo contrário consiste numa série de sensações e percepções discretas” (SILVESTRE, 2014, p. 81-82). Por sua vez, afirmava Penna, em entrevista a João Condé: “Eu guardava tudo [as histórias ouvidas na infância] com avidez, sem demonstrar como era funda a emoção que me provocavam aqueles episódios sem uma ligação aparente entre eles, que eu recolhia e depois ligava com um fio inventado por mim” (PENNA, 1958, p. XXXIX). Entre a estética e a vida, em sua realidade objetiva e subjetiva, parece que ambos os autores estendem uma ponte de compromisso ético consigo mesmos ou, pelo menos, com o próprio romance que passa a ser uma morada provisória do espírito moderno em seu desabrigo transcendental, como formulara Lukács.

um epílogo, porque não sei o final deste romance” (PENNA, 1958, p. 165) –, para o procedimento do livro e para o modo de composição de Cornélio Penna, aqui, em seu primeiro romance, a transitar do quadro da pintura para o livro da escritura.

Em nota preliminar aos dois fragmentos do inacabado *Alma branca*, que encerram as narrativas reunidas nos *Romances completos*, o autor da nota, que assina suscintamente “A. C.” – provavelmente Afrânio Coutinho –, comenta:

Tinha o romancista seu método próprio de trabalho. Em vez de redigir seguidamente, de acordo com o desenrolar da intriga, lançava ao papel pedaços isolados, como se inspirado por jatos, depois costurava os retalhos, fazendo montagem, harmonizando todo segundo o esquema que se traçara, e submetendo ainda a composição a numerosas correções de estilo e expressão, bem como a ajustamentos técnicos e estruturais. (A. C., 1958, p. 1299)

De fato, o conjunto de romances publicados por Penna oferecem indícios desse procedimento. Em *Dois romances de Nico Horta*, a narrativa primeiro se concentra em episódios dispersos da vida de D. Ana, mãe de Nico Horta, para só então conferir mais espaço ao personagem que empresta o nome ao livro. Em *Repouso*, um dos mais belos parágrafos de abertura da literatura brasileira tem lugar no capítulo II, enquanto o primeiro capítulo trata de situação cronologicamente posterior à do capítulo procedente e já a meio do enredo que se vai ler. Em *A menina morta*, os capítulos iniciais alternam sucessivamente o enfoque narrativo, à semelhança de *Enquanto agonizo*, de William Faulkner, dando relevo aos sentimentos e imagens evocadas pelos diversos personagens com relação aos preparativos para o enterro da menina. A estrutura de

seus romances revela que Cornélio Penna privilegia a montagem de séries imagéticas ao longo do romance que costura com tênue fio narrativo, em detrimento de um maior comprometimento com a progressão do enredo, adiando-o, suspendendo-o, abrindo largos parênteses descritivos levados a minúcias que, por vezes, sugerem um fio desencapado da trama pelo qual se procura remontar a leitura. No caso de *Fronteira*, a hesitação referida no “Epílogo” acena para a escrita mais ou menos independente dos fragmentos, uma vez que a hesitação é relativa a dar ou não a este “capítulo” o título que o encima, amparando a afirmação do prefaciador dos fragmentos de *Alma branca* ao sugerir a montagem posterior à escrita das peças narrativas, ainda que estas depois se sujeitem a ajustes técnicos e estruturais, concernentes à feição do livro que se vai montando e ao *enjambement* romanesco entre os capítulos, a que o livro como ideia, já não apenas como materialidade e ortopedia, orienta ou, no mínimo, baliza. Chamar ao “Epílogo” capítulo é inseri-lo na ficção e, portanto, denunciá-lo enquanto tal: o projeto do livro, do qual a decisão pelo título e pelo local de inserção do prefácio denegativo são partes atuantes, põe em curso e manifesta, uma vez mais, a ficção do manuscrito e a precariedade de sua presunção. Se a forma do livro pensa antes de ser escrita (MELOT, 2012, p. 60), em Cornélio Penna ela se multiplica em erratas e assume como forma pensante o processo de montagem que dará feição ao livro: para usar a classificação barthesiana, é como se o escritor possuísse diante de si um álbum de imagens narrativas pertencentes a um passado coletivo e familiar, e por um desejo próprio procurasse coser as páginas, sequenciá-las, ordenar sua leitura para finalmente transformá-lo em livro, o que aqui também quer dizer em romance. A tessitura do livro

que sibilamente se expõe no “Epílogo” de *Fronteira* guarda ainda relação com o campo metafórico da edificação, o livro visto como casa ou edifício. Tal proximidade parece ser capaz de apontar um mecanismo de leitura para a escolha do fim do livro como local de enunciação do *topos* do manuscrito encontrado.

Levantemos a cabeça uma vez mais e retornemos ao início do livro; fechemos a capa. O feitio de caixa, quadrangular, incita-nos a descobrir seu conteúdo. É este um aspecto da dobra caracterizadora do livro que, diferentemente do rolo, oculta o conteúdo na dobradura das páginas:

O livro se torna, então, para ele mesmo, sua própria caixa, enquanto é necessário proteger o rolo por um invólucro especial. Abrir um livro torna-se, através de um mesmo gesto, o mesmo que abrir uma caixa e ter acesso a seu conteúdo. O livro será, dessa maneira, semelhante a um cofre, a uma casa, a uma tumba, ou ao próprio corpo humano. (MELOT, 2012, p. 50)

Poderíamos dizer que toda leitura será à sua maneira uma espécie de invasão ou de profanação? Revirar as dobras do livro seria profaná-lo, retirá-lo de sua presumida transcendência de obra completa publicada em papel bíblia, o volume acompanhado pela clássica fita que serve como marcador de páginas? Nesse caso, mesmo a acumular poeira nas estantes de bibliotecas universitárias, como sói acontecer a Cornélio Penna, aquele que publica permite a invasão ou a profanação. Permitir uma invasão seria, em suma, um oximoro, figura de linguagem marcante no estilo corneliano. Se o crítico é um invasor, decerto não será bem recebido pela porta da frente. Mas a publicação assegura o convite: o crítico, no entanto, deverá entrar pela porta dos fundos que é o “Epílogo”, uma vez que

o livro acaba por espelhar o romance que contém, no qual as portas e as janelas do decadente e soturno casarão dos remanescentes da derruída oligarquia de Itabira estão constantemente fechadas para o exterior.

Em *Fronteira*, portas e umbrais, limiães da casa, parecem animados. O procedimento é comum aos quatro romances publicados por Penna: todos eles fazem largo uso da prosopopeia, a natureza e o mobiliário chegando a ser animados. Quanto aos limiães de portas e janelas, de modo similar ao que notara Bakhtin a propósito da poética de Dostoiévski – e a influência do escritor russo é latente tanto em Penna, quanto em Lúcio Cardoso e no rol dos romancistas brasileiros que professavam ou mantinham relação mais ou menos estreita com o catolicismo nos anos 1930 –, acabam por se revestir de função cronotópica, seja por permitirem algum contraste com a atmosfera malsinada do casarão, como quando a Viajante entra na narrativa e na casa de chofre, inundando o interior com a luz do sol – “– Está alguém aqui? Que diabo, por que não abrem as janelas? Isto parece a casa do remorso!” (PENNA, 1958, p. 75) –, seja, principalmente, nos limiães internos do casarão, nos quais os personagens decidem-se, desfalecem e, em especial, não raramente deixam-se corrigir, como autômatos, das transgressões que estão à beira de cometer contra a ordem senhorial, representada pela tia Emiliana (Figura1).

Apesar da abundância de limiães internos no sombrio casarão em que habita uma elite mineira em franca decadência, as referências aos limiães externos, principalmente à porta de entrada, são exíguas.

Figura 1 – Ilustração para a primeira edição de *Fronteira* (1935) [Cronotopo do limiar interno como correção e adstrição à ordem senhorial]



Ilustração para a primeira edição de *Fronteira* (1935)

Fonte: PENNA, 1958.

Têm lugar no romance três referências a tais limiares: no “Capítulo primeiro”, no qual o autor do diário sente-se molestado pelo oferecimento de serviços da criada; no capítulo XV, com a saída abrupta do juiz que investiga no casarão algo sugerido como o assassinato do noivo de Maria Santa; e no capítulo XXXVIII, com a entrada inusitada da Viajante que estranha a penumbra da casa, personagem que esboça um duplo contrastante com Maria Santa. Na esteira do procedimento do livro em *Fronteira*, a narrativa, inclusive pela emulação de um diário¹⁰, e o casarão, no qual a maior parte da narrativa se desenrola, faz-se fechada como um cofre. Não indica aberturas do enredo, tampouco mostra as entradas da casa, vista pelo autor do diário também como um cofre: “Era esse o contato, direto e vivo, de toda aquela casa enorme e fechada como um cofre, com a pequena cidade, que se aborrecia

10 “A narrativa corneliana está cheia de cofres dos quais nunca se tem o segredo – nem o de abertura nem o de conteúdo. *Fronteira*, o primeiro romance, por exemplo, é um diário, o gênero por excelência da simulação do segredo” (SANTOS, 2004).

espalhada em torno dela” (PENNA, 1958, p. 61). A identificação com a casa é flagrante pela perspectiva adotada: não é ela que se localiza na cidade, mas a cidade está “espalhada em torno dela”. Na ilustração feita pelo próprio Cornélio Penna para a primeira edição do romance (Figura 2), chama atenção a fachada de um casarão composta por seis janelas, mas destituída de porta. Simultaneamente quadro e grutesco cornelianos entre o texto do romance, a casa fechada parece pouco receptiva, haja vista o modo como os personagens entram e saem dela, casa que não parece feita para servir de abrigo aos homens, a se crer no autor do diário (PENNA, 1958, p. 17). É preciso contorná-la, margear os caminhos laterais representados na ilustração, supor portas traseiras, bem como ao próprio romance dentro do livro, a procura de frestas e entradas secretas no livro-edifício¹¹.

Figura 2 – Ilustração para a primeira edição de *Fronteira* (1935) [Fachada do casarão]



Fonte: PENNA, 1958.

11 “O livro pode igualmente evocar uma casa: sua cobertura, uma vez aberta, torna-se íngreme como um teto sob o qual o leitor se abriga. Trata-se de uma arquitetura como outra qualquer, e a arquitetura do livro se casa, página após página, com aquela do edifício” (MELOT, 2012, p. 134).

Há, portanto, uma confluência entre o modo de representação da casa, sem porta dianteira, e a organização do livro que, ao fim e ao cabo, impacta a organização e o procedimento do próprio romance, elidindo o que deveria ser a sua porta de entrada do paratexto preliminar para deslocá-la para o “Epílogo” no fim do livro, o protocolo de leitura sugerido pela ficção do manuscrito dado a posteriori da leitura da ficção que é o romance, com sua indicação genérica registrada no frontispício. Como o casarão, o livro, em *Fronteira*, a par com sua escrita e narrativa, assenta-se em um critério de não-hospitalidade que contraria a famosa proposição heideggeriana de que não importa para onde estamos indo, sempre iremos para casa. Em Penna, sequer em casa estamos em casa, e, neste seu primeiro romance, andamos na fronteira entre o romance e o suposto diário manuscrito, fronteira que é, ao mesmo tempo, costura do livro como ideia. Daí a possibilidade, com alguma correção ao que notara Fausto Cunha (1970, p. 135), de que Cornélio Penna, em primeira medida, não fosse “um inadaptado e inadaptável àquilo que se quer que sejam os moldes de um romance”, mas, antes, um inadaptado àquilo que se quer sejam os moldes convencionais do livro, o que impacta, dado o vínculo de desenvolvimento histórico do romance com o livro, a concepção do romance propriamente dito. O modo como seus romances posteriores, especialmente a partir de *Repouso*, ganham em desenvoltura na extensão dos capítulos, o antigo pintor já mais à vontade como escritor, além da resolução, a partir de *Dois romances de Nico Horta*, pela terceira pessoa narrativa, reforça a hipótese de que, entre as fronteiras de *Fronteira*, também estaria a fronteira da passagem da pintura para a literatura pelo artista. Se não um antimoderno, pelo menos cético quanto à faceta positivista do progresso incrustada no modernismo e inscrita na bandeira brasileira a partir da Proclamação da República, como homem de seu tempo e escritor moderno, Cornélio Penna não escapou da dificuldade

de “colocar um ponto final na dinâmica vital activada pelo romance”, para retomar a expressão de Silvestre. E esta dificuldade de concluir força um texto, um paratexto, a mais, o “Epílogo”, para nele dizer não conhecer o final do romance: necessidade que se multiplicará numa das mais coesas obras ficcionais brasileiras, ambientando os próximos dois romances também na cidadezinha mineira, mas recuando no tempo enquanto avança com as publicações, até ao final do Segundo Império em *A menina morta*, numa escavação da história pela ficção. Novos quadros que se ajustam e prolongam o temário do primeiro, numa espécie de “Atlas Mnémosyne” brasileiro que, como o procedimento de Aby Warburg, vai em busca daquilo que hipostasia como nossa catástrofe original, a escravidão, ao lado do morticínio indígena e da violência extrativista contra a natureza. Seriam já novos quadros, que exigiriam novos grutescos, e este, dedicado apenas ao primeiro deles, sem sombra da arte de Montaigne, encontra aqui o limite de sua moldura.

REFERÊNCIAS

A. C. Nota preliminar a “Alma branca”. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, p. 1299, 1958.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ANGELET, Christian. Le topos du manuscrit trouvé: considerations historiques et typologiques. In: *Le topos du manuscrit trouvé*. Louvain; Paris: Éditions Peeters, p. XXXI-LIV, 1999.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. O coração ferido do homem. In: *Minas Gerais – Suplemento Literário*, Seção Roda Gigante, Belo Horizonte, p. 07, s.d. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1967&c=02006712196707>. Acesso em: 09 nov. 2023.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobibliografias: solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance, vol. 2: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornélio Penna. In: *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 117-141, 1970.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê, 2009.
- LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MACIEL, Emílio. Os bens e o sangue: o romance em Minas, entre a mobilidade e o imobilismo. In: BRANDÃO, Jacyntho Lins (Org.). *Literatura mineira: Trezentos anos*, Belo Horizonte: BDMG Cultural, p. 70-85, 2019.
- MARTIN, Henri-Jean; FEBVRE, Lucien. *O aparecimento do livro*. São Paulo: Ed. Unesp, Ed. Hucitec, 1992.
- MELOT, Michel. *Livro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2012.
- MONTAIGNE, Michel de. Da amizade. In: *Os Ensaíos*. São Paulo: Martins Fontes, p. 273-291, 2002.
- PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- QUEIROZ, Rachel de. Cornélio. Coluna Última página. *O Cruzeiro*, n. 8, p. 130, 1958.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 5.ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.
- SANTOS, Josalba. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. 2004. 262f. (Tese de Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- SILVESTRE, Osvaldo M. O que nos ensinam os novos meios sobre o livro no Livro do Desassossego. In: *MATLIT: Materialidades da Literatura*. Coimbra, n. 1, v. 2, p. 79-98, 2014. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/2182-8830_2-1_4. Acesso em: 09 nov. 2023.