

UMA BREVE LEITURA DA INTROSPECÇÃO EM MACHADO DE ASSIS E CORNÉLIO PENNA

Carlos Eduardo Louzada Madeira (Doutorando, UERJ)

carloselmadeira@gmail.com

RESUMO: Este artigo consiste num exercício de aproximação entre as obras de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) e Cornélio de Oliveira Penna (1896-1958). Tomando por base a construção psicológica elaborada e o tom marcadamente intimista, marcas características das narrativas de ambos, o que se pretende aqui é examinar de que forma Machado, na contramão do realismo cientificista, e Cornélio, em contraste com o regionalismo social, consolidam uma representação interiorista que lhes confere uma posição única dentro do universo literário brasileiro.

Palavras-chave: Machado de Assis, Cornélio Penna, literatura brasileira, intimismo

1. Considerações iniciais

As idéias evolucionistas e positivistas que inundaram o pensamento da segunda metade do século XIX tiveram reflexos inelutáveis na literatura produzida no período. Baseando-se em determinismos de raça e meio, a ciência transformava em método de análise uma filosofia eurocêntrica que embutia conceitos de superioridade racial e cultural.

Traduzida nas letras pelas tendências naturalistas de autores como Emile Zola, essa filosofia passou a força motriz do processo literário, governando suas opções

estéticas e ideológicas. Se, por um lado, o realismo teve o mérito de romper com as idealizações excessivas da escola romântica, propondo uma aproximação mais direta com a realidade imediata, por outro, o naturalismo, de certo modo uma radicalização do ideário realista, acabou gerando distorções e mesmo provocando um efeito inverso nas intenções de representação objetiva do real. A obsessão com o método e a fórmula provocou por vezes o afloramento do inverossímil.

No que diz respeito especificamente ao processo de desenvolvimento dos personagens, a consequência mais direta foi a criação do que poderíamos chamar de *ratos de laboratório*. Submetidos a determinadas condições, e limitados por rígidas fronteiras sociais e fisiológicas, esses personagens se viam privados de *autonomia*, agindo e pensando de modo restrito e previsível.

Quando publica, em 1878, sua célebre análise de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, Machado de Assis deixa evidente a sua preocupação com o que chama de “realismo implacável, consequente, lógico”. O escritor carioca se refere ao modelo naturalista implantado na ficção de língua portuguesa, copiado dos franceses. Partindo de *O Crime do Padre Amaro*, primeiro romance de Eça, Machado faz questão de declarar desde logo a sua admiração pelo talento do colega lusitano, sem, no entanto, deixar de lhe criticar a filiação cega às preocupações de escola. Chega mesmo a dizer que quando se esquece dessas preocupações, o escritor português produz quadros “excelentemente acabados”.

Sobre os personagens, percebemos no estudo de Machado uma inquietação com o fato de que eles costumam se apresentar quase que desprovidos de um psicologismo que lhes dê alma, vida. A respeito de Luísa, por exemplo, de *O Primo Basílio*, diz ele: “[...] é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra

coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência.” (ASSIS, 2004c, p. 905). Mais adiante, corrobora essa total ausência de *substância*: “Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que empuxá-la, como matéria inerte, que é.” (ASSIS, 2004c, p. 905).

Essas observações do autor de *Dom Casmurro* ressaltam um dos aspectos mais relevantes de sua produção literária: o cuidado na caracterização interior dos personagens. Machado procura privilegiar o espaço psicológico, dotando as suas criaturas de traços que lhes confirmam um caráter humano vívido e consistente. E nesse quesito, sua obra supera com folga a de seus contemporâneos no Brasil e também em Portugal. Como bem observa Mário de Andrade: “O grande avanço dele [Machado] sobre o seu tempo [...] está em que em vez de criar tipos psicológicos grosseiramente talhados e fixos, como era costume então, ele se aplicou a retirar das almas elementos e momentos psicológicos.” (ANDRADE, 2002b, p. 153).

A maturidade e a complexidade da produção machadiana pós-*Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) antecipam de certo modo as formas narrativas que se desenvolveriam na literatura brasileira do século XX após a intervenção dos modernistas. E talvez até antes destes, se lembrarmos a conduta estética de um Lima Barreto ou de um Graça Aranha. O romance moderno, no que toca à construção psicoespacial, permite a aproximação de Machado talvez como único representante oitocentista a dar conta de uma literatura mais interessada na apreensão psicológica de seus atores.

Na chamada produção regionalista, que se estabelece no início da década de 30, é possível localizar, em meio ao sociologismo prevalente, quadros interioristas que anunciam a mudança de tom que já acontecia nas letras nacionais. Em autores como

Graciliano Ramos, por exemplo, avulta uma tendência ao intimismo e ao que Antonio Candido (2002) chamou de “pesquisa progressiva da alma humana”. É, no entanto, com o surgimento de nomes como Octavio de Faria, Jorge de Lima, Cyro dos Anjos, Lúcio Cardoso e, principalmente, Cornélio Penna, que entramos no que a historiografia literária costuma chamar de romance introspectivo ou psicológico.

O que se pretende neste trabalho é fazer uma breve sondagem de como esse espaço interior é trabalhado na narrativa machadiana e na corneliana, procurando identificar possíveis pontos de convergência e ao mesmo tempo aqueles elementos que as individualizam e as tornam imparizáveis. A escolha da ficção de Cornélio Penna se deve ao fato de que se trata de um autor ímpar, cuja força literária reside em boa dose no caráter original e denso com que descreve o mundo de seus personagens.

Implicados numa existência sombria e nebulosa, esses personagens vivem quase que envoltos num véu de incomunicabilidade que os conservam encerrados em si mesmos. Dessa dinâmica psicoespacial surge um registro inovador que foge ao esquematismo psicológico predominante, que Mário de Andrade denominava de “reflexo condicionado” e que Machado já criticava em *Eça de Queirós* como sendo aquele “realismo implacável, conseqüente, lógico”. Dessa maneira, Cornélio Penna vem enfraquecer a inexorabilidade de uma “lógica psicológica”, conforme diz Mário, lembrando aos nossos escritores a “hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três.” (ANDRADE, 2002b, p. 126).

2. O intimismo e o espaço da casa

As casas em Cornélio Penna estão fortemente ligadas ao universo psíquico dos personagens que as habitam ou que por elas transitam. A ambiência turva e perturbadora desses espaços se mostra carregada de um onirismo que sugere um mergulho no que o humano tem de insondável, de imperscrutável. Tem-se mesmo, por vezes, a sensação de que não é possível abandonar a esfera interior dos personagens cornelianos.

As casas na ficção do autor parecem por vezes funcionar como uma espécie de prolongamento dessa interioridade, que se transfigura em cada detalhe de sua caracterização e também na atmosfera não raro claustrofóbica. *Repouso*, romance publicado em 1948, exemplifica, através da figura de Urbano, como essas representações se mostram indissociáveis da percepção que os personagens têm do espaço com o qual formam uma espécie de amálgama, uma mescla do palpável com o impalpável.

A intimidade com a casa em que passara a infância se projeta como reflexo da alma de Urbano já a partir de seu retorno à cidade e no seu avançar pelos caminhos que conduzem ao reencontro com o passado. O caráter interiorista da descrição abaixo fica ainda reforçado pelo recorte promovido pelas memórias do personagem, que se vê inundado por um fluxo extático e gerador de expectativas conforme vai cruzando a soleira da porta, verdadeira fronteira simbólica entre uma existência deixada para trás e outra que começa daí a surgir:

Na rua, Urbano resolveu libertar-se do cavalo e continuar a pé o caminho curto que faltava para chegar, e entregou-o ao encarregado da cocheira que havia perto da matriz. Agora sentia-se mais em contato com a sua cidade, com as pedras que tinha pisado tantos anos, que tinham ferido a sua carne de menino com as pontas agudas, que serviram aos seus brinquedos de criança taciturna. [...] Era a sua casa! Ela

parecia olhá-lo ansiosa, em um apelo mudo, e pedia sem palavras que se apressasse, que corresse para o seu seio. Finalmente estava diante dele a porta, que estava aberta de par em par, mostrava o estreito saguão, que se afundava pela casa a dentro, em um grande convite. Foi sem sentir que Urbano compreendeu que já se metera por ele, que já subira as escadas e se dirigia para a sala de jantar. O avô, em outros tempos, ao ouvir o seu passo rápido de menino, ao escutar o seu “tropel na escada”, como ele dizia, o saudava com um cordial: — Deus louvado! [...] A avó continuava sentada, e muitas vezes murmurava palavras de desaprovação por erguer-se por causa de uma criança, mas um riso silencioso, em contraste com o que dizia, iluminava, cheio de secreta delícia, o seu rosto ainda moço. [...] Agora tudo parecia ainda mais velho e cansado, e Urbano tinha a impressão de que era uma imperceptível camada de pó o aveludado que sentia sob os seus dedos, quando tocava nos móveis e nas portas. As paredes já não tinham a mesma cor, e eram agora de um branco de giz. Pareciam pintadas de novo, mas, em muitos lugares, o mofo reabria os seus desenhos, e ele, ao vê-los, não compreendia como sua garganta fora tomada pela secura do ar, e suas narinas se dilatavam, para poder respirar melhor. [...] Devia estar sozinho e fechado entre aquelas paredes muito altas, e pareceu-lhe estar muito longe, fora do mundo. Tudo se aconchegava e se revestia da solenidade triste dos lugares desertados, e até o ar imóvel se recusava a trazer qualquer som que viesse perturbar o silêncio de morte da casa. (PENNA, 1958, p. 464-69).

A remissão à idéia de morte, isolamento, silêncio, é recorrente na obra de Cornélio Penna. *Dois romances de Nico Horta* (1939) se inicia com o seguinte parágrafo: “A casa parecia suspensa na luz trêmula, e tudo afastava de si, em esquisito encantamento.” (PENNA, 1958, p. 179). Como uma espécie de epígrafe anatemática, essas palavras já anunciam a ambiência da narrativa. Mais adiante, surge uma descrição preliminar dos espaços:

Não se distinguia sequer um suspiro, e a morte parecia realmente percorrer com lentidão aqueles grandes espaços abertos, onde jaziam, em posições de cansado espanto ou de afastamento total de si mesmos, corpos imóveis, descompostos de seus leitos enormes. O sol, vencedor absoluto, entrava em grandes golfadas, varrendo os meios-tons, desenhando com implacável nitidez e velocidade todos os

detalhes pobres dessas figuras jacentes, e tornava vazia a casa toda, como um grande sepulcro. As almas tinham fugido, espantadas pela luta violenta e irreal do negro e da luz... (PENNA, 1958, p. 179).

No início do capítulo seguinte, somos apresentados a um primeiro personagem, que irrompe em meio ao caos imagético: “Deitada, D.^a Ana ouvia cantar, dentro de si mesma, uma canção desconexa. Mas, de repente, o silêncio ergueu-se nela, e tornou-se espesso, sufocante, cheio de fantasmas que se estendiam ligados uns aos outros, formando um só ser monstruoso.” (PENNA, 1958, p. 181). Tomado o realismo em sentido estrito, poderíamos dizer que essas duas descrições, colocadas lado a lado, revelam um livro de fortes tons anti-realistas, chegando mesmo às raias do surreal, na medida em que subverte por vezes os mecanismos do formalismo lógico e joga com elementos que impõem uma aproximação com o inconsciente e o onírico.

Analisando o romance, Mário de Andrade afirma que, do “ponto de vista da verossimilhança”, Cornélio Penna “vai muito longe e todos os seus personagens [...] parecem anormais ou definitivamente loucos”. (ANDRADE, 2002b, p. 125). Essa *anormalidade* detectada por Mário vem na verdade confirmar a introspecção como traço determinante do universo literário cornelianiano. E é justamente essa introspecção que faz aflorar os traços incongruentes de seus personagens, levando o leitor a transitar por caminhos desiguais e obscuros, mas, sobretudo, humanos.

O comentário de Mário faz lembrar o que diz Henri Massis quando escreve sobre as tendências *psicologizantes* da literatura da década de 1930. Para Massis, o humano, quando sobrepuja o estético, se transforma em elemento mórbido, algo que perturba o equilíbrio e provoca a fuga do real. Lucia Miguel Pereira, no artigo “A literatura interiorizada e o real”, publicado em 1935, analisa o posicionamento de Massis:

Conviria talvez que o crítico francês tivesse precisado o que entende por real. Culpando alguns espíritos por se interessarem mais pela análise das reações humanas do que pelos acontecimentos, parece ter dado ao real uma significação apenas sensorial, o que o restringe extraordinariamente, e o mutila. Uma ação só pode ser considerada mais real do que um sentimento por ser mais palpável. O realismo objetivo é muitas vezes uma negação da realidade integral. (MIGUEL PEREIRA, 1992, p. 50).

Essa última frase nos remete de volta a Machado, que vê no realismo objetivo de Eça de Queirós e Emile Zola um afastamento do verossímil. Quando critica a falta de substância de alguns personagens naturalistas, Machado está na verdade se ressentindo de um enfoque abrangente, mais humanista e menos técnico-científico. Esse realismo profundo, portanto, não pode prescindir da inquietação interior do indivíduo, fonte de angústias e pensamentos, às vezes convertidos em atos.

Em seu ensaio “Retórica da verossimilhança”, Silviano Santiago desvia os holofotes de Capitu para Bentinho, ou seja, justamente dos (possíveis) atos para o pensamento, concentrando a sua análise no psicoespaço do narrador. Conforme diz Silviano, “os críticos estavam interessados em buscar a verdade sobre Capitu, ou a impossibilidade de se ter a verdade sobre Capitu, quando a única verdade a ser buscada é a de Dom Casmurro”. (SANTIAGO, 2000, p. 30). Essa atitude crítica vai convergir com as convicções estéticas de Machado e, no caso do romance, vai resultar no elevado grau de verdade, ou verossimilhança, que carrega.

De volta ainda a Cornélio Penna e à temática dos espaços, lembremos de um ponto importante: o imobilismo. A introspecção diluída em imobilismo converte em relicário os espaços estanques. As memórias dos personagens de certa forma se misturam e se confundem com as memórias das casas, corporificando e congelando existências passadas, que se fazem presentes e quase sacralizadas na eternização dos

objetos e da mobília. Em *Fronteira* (1935), essa percepção se manifesta em algumas passagens, como a que se segue:

Tudo se conservava nos mesmos lugares, há muitos e muitos anos, e não era o amor que talvez tivesse tido aos seus mortos, ou a saudade deles, que mantinham suas lembranças perpetuamente na mesma posição. Isso tornava-se evidente quando Maria dizia com voz muito igual: — Foram de minha mãe — eram de meu avô — compraram para o casamento de meus pais — todos já morreram... Não se sabe por que, ninguém podia dar-lhes outra posição, e tudo se imobilizara em torno dela, prolongando, indefinidamente, as vidas indecisas, obscuras, indiferentes, que os tinham formado e arrumado, e para os quais ela era uma estrangeira distraída, que se deixara ficar entre eles. (PENNA, 1958, p. 17).

Também em Machado a figura da casa aparece como elemento capaz de potencializar a introspecção. Em textos como “Casa Velha”, conto publicado no periódico *A estação* entre janeiro de 1885 e fevereiro de 1886, a caracterização dos ambientes vai além do materialismo usual nas descrições realistas do final do século XIX, estabelecendo de alguma forma uma construção identitária entre o indivíduo e a casa. O movimento cíclico e autoritário de um imobilismo passadista transfere para o presente todo o seu peso, atuando sobre os espaços e os habitantes com força indissipável e imperiosa, fenômeno perceptível aos sentidos do narrador, que trava com o local seu primeiro contato:

A casa, cujo lugar e direção não é preciso dizer, tinha entre o povo o nome de Casa Velha, e era-o realmente: datava dos fins do outro século. Era uma edificação sólida e vasta, gosto severo, nua de adornos. [...] A verdade é que me sentia tolhido. Casa, hábitos, pessoas davam-me ares de outro tempo, exalavam um cheiro de vida clássica. [...] A casa era uma espécie de vila ou fazenda, onde os dias, ao contrário de um rifão peregrino, pareciam-se uns com os outros; as pessoas eram as mesmas, nada quebrava a uniformidade das cousas, tudo quieto e patriarcal. (ASSIS, 2004b. p. 999-1001).

A relação da casa com os seus habitantes, ou ainda, com as subjetividades que a habitam ou habitaram, imprime no visitante um sentimento de profanação. Mesmo sozinho, sente a presença da casa a observá-lo, ficando acanhado com a possibilidade de conhecer-lhe indevidamente algum segredo:

Quando me achei na biblioteca e no gabinete contíguo, com os livros e papéis à minha disposição, senti-me constrangido, sem saber por onde começasse. Não era uma casa pública, arquivo ou biblioteca, era um lugar onde, no que tocava a papéis e manuscritos, podia dar com alguma coisa privada e doméstica. (ASSIS, 2004b, p. 1004).

No conto “O enfermeiro”, publicado originalmente no volume *Várias histórias* (1896), encontramos algumas passagens carregadas de forte psicologismo, dosado com a ação direta e refletido no ambiente em que transcorrem os acontecimentos narrados. Procópio, enfermeiro contratado para cuidar de um velho coronel doente, descobre logo no início do relacionamento o gênio agressivo e intratável do militar. O que começa com agressões verbais e psicológicas, que vão minando a resistência de Procópio, acaba desembocando num primeiro episódio de violência física. Atingido por alguns golpes de bengala, o enfermeiro decide abandonar o paciente. É demovido da idéia pelo próprio coronel, que insiste para que ignore sua “rabugice de velho”. Entretanto, a atmosfera opressiva, permanece, as ofensas e injúrias continuam e Procópio vai fermentando dentro de si sentimentos de “ódio e aversão” que acabam se convertendo em ato quando, após sofrer nova agressão física, investe contra o doente e acaba por estrangulá-lo.

É a consciência perturbada de Procópio após o crime que vemos descrita nos momentos seguintes, em que ainda está encerrado no interior da casa fantasmagórica e escura:

Passei à sala contígua, e durante duas horas não ousei voltar ao quarto. Não posso mesmo dizer tudo o que passei, durante esse tempo. Era um atordoamento, um delírio vago e estúpido. Parecia-me que as paredes tinham vultos; escutava umas vozes surdas. Os gritos da vítima, antes da luta e durante a luta, continuavam a repercutir dentro de mim, e o ar, para onde quer que me voltasse, aparecia recortado de convulsões. Não creia que esteja fazendo imagens nem estilo; digo-lhe que eu ouvia distintamente umas vozes que me bradavam: assassino! assassino! (ASSIS, 2004b, p. 531-32).

Aturdido diante do perpetrado e incapaz de se livrar da sensação de sufocamento que o ambiente lhe provoca, Procópio mergulha nas próprias reflexões e se vê diante de um embate moral consigo mesmo. As linhas abaixo, carregadas de imagens vibrantes, oferecem um quadro vívido em que Machado, recusando tons maniqueístas, expõe a angústia do trêmulo e volúvel arbítrio humano:

Como o silêncio acabasse por aterrar-me, abri uma das janelas, para escutar o som do vento, se ventasse. Não ventava. A noite ia tranqüila, as estrelas fulguravam, com a indiferença de pessoas que tiram o chapéu a um enterro que passa, e continuam a falar de outra cousa. Encostei-me ali por algum tempo, fitando a noite, deixando-me ir a uma recapitulação da vida, a ver se descansava da dor presente. Só então posso dizer que pensei claramente no castigo. Achei-me com um crime às costas e vi a punição certa. Aqui o temor complicou o remorso. Senti que os cabelos me ficavam de pé. Minutos depois, vi três ou quatro vultos de pessoas, no terreiro, espiando, com um ar de emboscada; recuei, os vultos esvaíram-se no ar; era uma alucinação. Antes do alvorecer curei a contusão da face. Só então ousei voltar ao quarto. Recuei duas vezes, mas era preciso e entrei; ainda assim, não cheguei logo à cama. Tremiam-me as pernas, o coração batia-me; cheguei a pensar na fuga; mas era confessar o crime, e, ao contrário,urgia fazer desaparecer os vestígios dele. Fui até a cama; vi o cadáver, com os olhos arregalados e a boca aberta, como deixando passar a eterna palavra dos séculos: “Caim, que fizeste de teu irmão?” Vi no pescoço o sinal das minhas unhas; abotoei alto a camisa e cheguei ao queixo a ponta do lençol. Em seguida, chamei um escravo, disse-lhe que o coronel amanhecera morto; mandei recado ao vigário e ao médico. (ASSIS, 2004b, p. 532).

O vigor de descrições como essas advém de um mergulho vertiginoso no abismo da alma humana, buscando trazer à tona sua complexidade psíquica e emotiva, fixando ainda no leitor um sentimento de intimidade com o texto e a impressão de que esteve lendo a respeito de si próprio. Essa literatura de análise psicológica no Brasil não nasce, obviamente, com Machado de Assis, mas é ele que aprofunda e ajuda a amadurecer uma escrita até então pouco explorada por aqui.

3. A metáfora do olhar

O olhar como portal para o desconhecido, o íntimo, como signo revelador de uma realidade imaterial submersa em intenções e instintos. Universo interior. Mirada e contemplação em reverso. O olhar, enfim, como recurso estético e parte de um sistema literário que se propõe a representar o humano no seu psicologismo. Em ensaio que redige sobre Machado de Assis, Mário de Andrade sustenta que, regra geral, a descrição de olhos e olhares não é característica deste ou daquele escritor, mas uma preocupação universal. Referindo-se a Peregrino Júnior, que escrevera algum tempo antes procurando demonstrar que a obsessão machadiana pelos braços femininos se estenderia também aos olhos, analisa Mário:

A descrição de olhos, do que fazem e do que dizem, é elemento especialmente de ordem psicológica; e a contínua citação e descrição deles na obra de Machado de Assis não me parece provar nenhuma peculiaridade temperamental, como é o caso da preocupação pelos braços. (ANDRADE, 2002a, p. 110).

Na seqüência, o autor propõe, como ponto de partida para um estudo sistematizado do problema, que se busque uma metodologia comparativa para fazer a

distinção, por exemplo, entre o que é lugar comum e o que é excepcionalidade na caracterização dos olhares. Como exemplos, cita a diferença entre dizer dos “olhos de convite” de Vergília e falar de olhos “grandes e claros”, “pretos e tranqüilos” ou “grande e perdidos”, que, segundo ele, são imagens gerais e pertencentes a todos os escritores. No parágrafo seguinte, apresenta novas propostas de estudo, sugerindo que se veja em outros romancistas se não existiria igual preocupação por olhos femininos, ou, ainda, na obra do próprio Machado, de que forma o autor trataria os olhos masculinos.

Não interessa aqui, obviamente, empreender qualquer investigação mais aprofundada em relação ao tema, mas apenas pontuar alguns aspectos relevantes no que toca ao espaço psíquico dos personagens em Machado de Assis e Cornélio Penna. Na obra deste último, a propósito, verifica-se uma preocupação especial com a descrição dos olhares, em especial no já citado *Fronteira*, primeiro romance do escritor.

Em Machado, conforme já apontado por Peregrino Júnior, os olhares femininos são abundantes. Avulta dentre eles o célebre “olhar de ressaca” de Capitu, imagem cuja força metafórica se torna ainda mais densa quando se leva em consideração o contexto do romance e a retórica hábil do advogado Bentinho. O “olhar de ressaca” sugere uma natureza impetuosa, avassaladora, que não se deixa controlar ou reprimir. Nas palavras do narrador: “Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada.” (ASSIS, 2002a, p. 944).

É também, o olhar do engodo, das manobras necessárias para ludibriar, trair; olhar inato, que vem já desde a infância, desde “Capitu menina”. Afinal, como argumenta o

narrador, “uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca”. (ASSIS, 2002a, p. 944). Diz Alfredo Bosi:

Tudo nela [Capitu] era a possibilidade do engano, desde os olhos de ressaca oblíquos e dissimulados, que se deixavam estar nos momentos de raiva ‘com as pupilas vagas e surdas’, até às mesmas idéias que já em menina se faziam ‘hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos’. (BOSI, 1994, p. 181).

Em Cornélio Penna, os olhares femininos são também descritos com freqüência. Ocorre, no entanto, que no universo ficcional corneliano os personagens femininos são também freqüentes, sendo às vezes raras as intervenções ou aparições de alguma figura masculina, como em *A menina morta* (1954), por exemplo.

Em *Fronteira*, a descrição dos olhares se mistura à paisagem desenhada pela pena do autor. Concentrando-se na figura espectral de Maria Santa, vemos desde os primeiros capítulos uma profusão de olhos e olhares que o narrador vai descrevendo conforme se vão alternando os matizes e as nuances da história. Veja-se a passagem que se segue: “Levantara os olhos, ao ruído dos meus passos, e fitou-me, a princípio com esquisita timidez, mas logo depois o seu olhar verde e vago, misteriosamente perscrutador, me ultrapassou, negou a minha presença, apagou-me completamente.” (PENNA, 1958, p. 14).

Logo adiante, temos nova referência aos olhos de Maria Santa, cuja significação se vai modificando conforme a volubilidade perceptual do narrador. Ou seja, o olhar surge como elemento de significação da subjetividade daquele que o contempla, que o interpreta: “Senti uma violenta cólera subir-me à cabeça. Mas, diante da luz verde e tranqüila de seus olhos, acalmei-me.” (PENNA, 1958, p. 18).

Em alguns momentos, fica patente a importância do olhar para os objetivos estéticos da obra, em que prevalece o silêncio, o intimismo. Veja-se a seqüência abaixo, construída sobre um jogo de olhares e a *morte* de um diálogo:

Senti a fascinação irresistível daquele olhar de cólera gelada, que se abatia, como um florete de aço agudíssimo, sobre o rosto do Juiz. Este, de súbito, como deslumbrado, perdeu a calma, a tranqüilidade convencida, e pôs-se a balbuciar, a espaçar as frases. [...] Eu contemplava as suas pobres pálpebras hesitantes, as rugas moles, a boca empastada, cujos lábios de moviam com dificuldade, abrindo-se mais de um lado, que do outro, como se quisesse poupar as palavras. Afinal, aos poucos, ele parou, e olhou para Maria Santa, numa expectativa angustiada. Instintivamente voltei-me para ela. O seu rosto tornara-se vermelho, de súbito, e os olhos, cada vez mais fundos, brilhavam loucos, metálicos. Ela desviou-os lentamente do Juiz, e os nossos olhares acompanharam a trajetória do seu, até um pesado castiçal de cobre, pousado sobre uma antiga credência de orelha-de-onça, guarnecida de espelhos manchados, que se achava por trás da cadeira do Juiz. (PENNA, 1958, p. 31).

As descrições de olhares se sucedem, ajudando a costurar a narrativa e a fertilizar nos personagens o sopro de mistério característico dos espaços interiores. Importa observar que tanto em Machado quanto em Cornélio o olhar dos personagens não desempenha papel ornamental, mas funções específicas que enriquecem e tornam mais intensas as suas descrições.

4. Comentários finais

O termo *romance psicológico* começa a ser utilizado na literatura européia a partir da década de 1920, resultando de procedimentos estéticos preocupados com a consciência individual dos personagens e com a forma de apreensão do espaço exterior pela mente humana. De modo geral, talvez seja possível dizer que os romances ditos

psicológicos têm em comum uma descrição de mundo que parte do universo interior ou da consciência de suas criaturas, contrariando, desta forma, a visão panorâmica e impessoal da realidade externa que governava a ficção do final do século XIX.

Alguns nomes são tidos como fundamentais para que esta mudança de perspectiva tivesse lugar, rompendo com a herança realista-naturalista. Dentre eles, poderíamos citar Bergson, que exortava os romancistas a refletir sobre os paradoxos da condição humana, e William James, criador do termo *stream of consciousness*, largamente utilizado para caracterizar a técnica narrativa do fluxo interior em autores como James Joyce e Virginia Woolf. As idéias de James transferem para o domínio individual e subjetivo a apreensão dos dados do mundo, dissipando a expectativa de uma pretensa captação neutra da realidade.

Percebendo a crise de valores e o próprio deslocamento da importância humana no mundo moderno, o romancista procura dar sentido ao mundo, distanciando-se das convenções sociais, do externo, e voltando-se para dentro de si. A experiência do real passa a ser também a de uma consciência individual atormentada diante das pressões exercidas pela sociedade massificada. Sobre essa angústia, diz Lucia Miguel Pereira:

O homem, o homem natural, o homo sapiens foi violentamente despojado de sua supremacia sobre o mundo. As forças mecânicas e econômicas desencadeadas, os acontecimentos que se precipitam numa confusão vertiginosa tiraram do seu pedestal a razão humana, que já não os pode mais controlar. E a vida interior se ressentiu, naturalmente, dessa revolução. Os eixos da vida moral e mental sofreram o contra-choque do deslocamento do eixo da vida social. Rechaçado do mundo das coisas, o homem se refugiou dentro de si, e indagou das causas de sua derrota. E também aí só encontrou desordem. O endeusamento da razão humana, que começou com a reforma, fizera-o basear num preconceito o seu equilíbrio. Assim sendo, o movimento exterior que destruiu a supremacia dessa razão sobre as coisas, tinha de forçosamente influir no seu íntimo e levá-lo a duvidar de si. (MIGUEL PEREIRA, 1992, p. 52).

Machado de Assis, autor moderno por excelência, observador crítico e mordaz do social e do psíquico, soube transportar para a sua obra os elementos que compunham o cenário complexo e já fragmentário do seu tempo, deixando um legado fecundo e inegavelmente inspirador. A fonte machadiana acabou dando de beber, diretamente ou não, a muitos dos atores que estiveram em cena depois dele, dentre os quais o próprio Cornélio Penna, leitor confesso da obra do criador de *Quincas Borba*. A ficção original do escritor petropolitano, negligenciada pela historiografia literária, estabelece diálogos com Machado e dá um passo adiante, oferecendo uma obra única, *desestabilizante*, repleta de perspectivas que ainda carecem de análises mais profundas e abrangentes.

ABSTRACT: This paper consists on an approximation exercise between the works of Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) and Cornélio de Oliveira Penna (1896-1958). Based on aspects such as the elaborated psychological construction and the strong intimist tone, common characteristics of both writers, the intention here is to examine how Machado, going against the scientific realism, and Cornélio, in contrast with the social regionalism, manage to establish an interiorist representation that assures them a unique standing in Brazilian literary universe.

Keywords: Machado de Assis, Cornélio Penna, Brazilian literature, intimism

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002a.

_____. *O empalhador de passarinho*. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002b.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Volume I. Organizada por Afrânio Coutinho. Biblioteca luso-brasileira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004a.

_____. *Obra completa*. Volume II. Organizada por Afrânio Coutinho. Biblioteca luso-brasileira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004b.

_____. *Obra completa*. Volume III. Organizada por Afrânio Coutinho. Biblioteca luso-brasileira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004c.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese: ensaios*. 4ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

MIGUEL PEREIRA, Lucia. *A leitora e seus personagens*. Prefácio de Bernardo de Mendonça. Pesquisa bibliográfica, seleção e notas de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1992.

PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Introdução geral de Adonias Filho. Notas preliminares de Ledo Ivo, Tristão de Ataíde, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Augusto Frederico Schmidt e Murilo Araújo. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.