

**Rogério Luz**

Doutor em comunicação social pela Universidade de Lovaina, Bélgica, e pesquisador do N-Imagem, da ECO-UFRJ.

# Cornélio Pena

## Notas para um estudo

A imaginação rejeita a insistência das presenças de detalhe e faz surgir o sentimento de presença total, mas só a toma para suspendê-la e produzir, por trás dela, objetos, ações imaginadas, irreais. Todavia, a imaginação vai mais longe. Ela não se contenta em se dar, na ausência de um objeto particular, esse objeto, isto é, sua imagem; seu movimento é o de prosseguir e tentar dar-se essa própria ausência em geral, e não mais, na ausência de uma coisa, esta coisa, mas sim, através dessa coisa ausente, a ausência que a constitui, o vazio como centro de toda forma imaginada e exatamente a existência da inexistência, o mundo do imaginário e, já que ele é a negação,



a inversão do mundo real em sua totalidade.

Maurice Blanchot, "A linguagem da ficção", em *A parte do fogo*, Rocco, 1997, p. 82.

Em *Repouso*, deixei que se libertassem muitas coisas, prisioneiras de meu coração, mas que nele viviam como estrangeiras, sem que fizessem parte de meu ser, e se elas tiverem vida própria, e um dia eu as encontrar diante de mim, independentes e altas, não as reconhecerei e continuarão então duplamente estranhas sua carreira pelo mundo, talvez mais felizes, e chegarão a se dissolver nas almas dos outros. A única felicidade que me

deram foi a da liberdade, da transposição livre, sem peias, do esquecimento de mim mesmo e do mundo.

Apud Adonias Filho, "Os romances da humildade", em Cornélio Pena, *Romances completos*, Editora José Aguilar, 1958, p. XLI.

Os quatro romances de Cornélio Pena (1896-1958) suscitaram à época de seus lançamentos, entre 1936 e 1954, um interesse polêmico, por sua originalidade e estranheza. A crítica literária procurou classificá-los, no interior do movimento moderno, na vertente do romance psicológico, em contraste com as tendências regionalista e realista. Desde *Fronteira*, primeiro romance, o texto cornelianos rompia com os modos de contar correntes na literatura brasileira. Grandes nomes da crítica saudaram, naquele romance, a novidade da concepção narrativa. Ao comentar a segunda obra de Cornélio, *Dois romances de Nico Horta*, Mário de Andrade notara o anti-realismo do autor, que apontaria para uma verdade somente apreensível por um "realismo transcendente muito sutil".<sup>1</sup>

Tal entusiasmo conviveu com reparos ao clima de assombro e à perspectiva subjetiva que ameaçava a todo momento o desenrolar do enredo e a caracterização de seus agentes. Ao longo dos outros dois romances, *Repouso* e *A menina morta*, firmaram-se as características a que remetiam cenários e atores: o processo de ruína da identidade dos caracteres, com

ênfase em uma interioridade sem consistência; a posição do narrador que ignora ou não revela os verdadeiros fatos e motivos que movem as personagens; o desfazimento da trama clássica pela interrupção das relações dramáticas de causa e consequência.

Nos anos de 1970, com a renovação da teoria e da crítica literária proporcionada pelo método estrutural, foi possível – sem abandonar a agudeza das observações dos primeiros críticos – reler a obra de Cornélio não à luz da temática psicológica, mas na perspectiva do tempo e do espaço míticos ali elaborados, construindo-a como movimento circular que redistribui, pelos quatro romances concluídos, temas e personagens em função da fuga, da loucura e da morte, como assinalou Luís Costa Lima.

Do ponto de vista teórico, metodológico e também descritivo e explicativo, o estudo de Costa Lima relançou o interesse pelo romancista em um clima de renovação dos estudos literários. O método estrutural, ao evitar o formalismo árido e retornar à sua inspiração antropológica, enriquecida pela psicanálise e pelo materialismo histórico, era uma fronteira de luta, e a obra de Cornélio Pena prestou-se, com originalidade, para instrumentalizá-la. Um dos ganhos mais importantes da análise de Costa Lima foi o de aliar ao estudo das formas a indicação de como o romancista pensava a questão nacional do Brasil, o que serviu para reinscrever a obra em sua

abrangência social. Os procedimentos estilísticos e dramáticos, em parte deslocados dos relatos policiais e de mistério (fundamentais na construção da narrativa ocidental, a partir de Poe), recortavam-se sobre o fundo de uma reflexão acerca do país, seu interior e sua interioridade, e os efeitos, em relação ao destino do povo, da degradação e da culpa de elites cruéis e impotentes. Essa raiz corrompida, que esteriliza a vida interiorana no passado, dá aos romances de Cornélio Pena um inequívoco lastro histórico e uma chave para a compreensão que tinha o autor das raízes de nossos desastres.<sup>2</sup>

Longe do embate que caracterizou, naquele momento, as tomadas de posição sobre teoria da literatura e sociedade,

renasce a exigência de, ainda uma vez, reler e reinventar Cornélio. E este reaparece, em sua modernidade, como precursor de uma escrita que desdiz a história narrada e eleva a tensão entre o que é efetivamente contado e os vazios onde anunciam-se verdades apenas suspeitadas, esperadas como revelação, mas para sempre desconhecidas.

Se o estilo de Cornélio não segue os caminhos abertos pelos modernistas dos anos de 1920, e foge à letra do experimentalismo da vanguarda, não deixa por isso de ser um marco de ruptura com a linguagem romanesca. E é nesse nível que críticos o aproximam de Kafka, Beckett ou Joyce.

Romances da impossibilidade; neles as



**Cozinhando na roça.** Victor Frond. In: Charles Ribeyrolles, *Brasil pitoresco: história, descrição, viagens, instituições, colonização, Rio de Janeiro, Tip. Nacional, 1859-1861.*

situações pesam sobre as personagens, incapazes de decidir, e de contracenar com autenticidade no teatro do mundo. Elas devem enfrentar uma inacessível realidade objetiva, que é *natureza*: natureza mortífera ou estuante de vida – da paisagem, do próprio corpo, do corpo e da alma dos outros. O cotidiano simples encobre uma rede de intenções e dores obscuras, a memória que turva a realidade e se lança para um futuro ao mesmo tempo de catástrofe e de esperança, uma promessa de alma e de Brasil que se estiola nos vilarejos e nas fazendas.

Carente do saber e da ação das personagens – a não ser o saber e a ação necessários para os rituais da renúncia e da perda –, o próprio fluxo temporal da história narrada parece suspenso ou imóvel. A estrutura de colagem e montagem de quadros isolados estabelece cortes e continuidades temporais inéditas no interior dos capítulos e entre eles. A composição prevalece em detrimento da ação: nesse sentido, o interesse pela emergência e pelo decorrer do próprio texto prende o leitor, movido pelo enredo a que teria direito e que lhe é, porém, subtraído pelo próprio *fora de foco* da narração.

A contrariedade entre descrição e ação expressa a oposição entre aquilo que, no dizer de Adonias Filho, é o hiato entre os fluidos e contraditórios estados subjetivos das personagens e a objetividade dos exteriores, no rigor de cenários bem articulados.

Na construção dos lugares, a função

imagética – interior e exterior –, que opera a divergência entre a tumultuada indecisão das personagens e a inação dramática a que o próprio meio em que perambulam as obriga, dispersa o curso seqüencial da narrativa. Personagens e cenários não se conformam ou conectam, e isso o narrador menos conta que expõe ou mostra. A narrativa dobra-se aos ditames da exposição dos estados do sujeito e do mundo e, sem reconciliá-los, torna-se incapaz de produzir um sentido diretor.

**E**spaço sem profundidade real, sem ilusionismo naturalista, simulacro explícito de um ambiente de ação, os lugares resistem a serem atravessados por projetos de vontade e verdade. Espaço em luz e sombra contrastantes, mais próximo quem sabe do cinema expressionista do que do teatro ou da pintura.<sup>3</sup>

Os breves, por vezes brevíssimos, capítulos ordenam-se por um ritmo cortante, ofegante e opressor, que põe em confronto sucessão e repetição. A temporalidade estagnada, habitada por estados e não por ações das personagens, marcada pela iminência de desastre ou redenção, é a de uma duração pura, o das existências cujo conteúdo é o próprio tempo, e sua ruína.

A escrita de Cornélio Pena figura esse apagamento e destruição de si própria que se processa na alma de suas personagens. Sua obra acerca-se de um vazio, procura contorná-lo com rigor, preenchê-lo com cenas e seqüências, para melhor

observar movimentos de fuga e indiferenciação. Desenham-se, dessa forma, fronteiras simultaneamente rigorosas e esbatidas para o distanciamento e as ausências, reais ou pressentidas, entre as personagens. Fronteiras que não enfeixam, porém, a forma perfeita dos vazios e não se fecham para aquilo que, no vazio, apela para outra coisa, para o mais longínquo: outra paisagem – a montanha, a cidade, a fazenda; outra vida – por exemplo, um casamento feliz; ou a própria morte em vida como sacrifício.

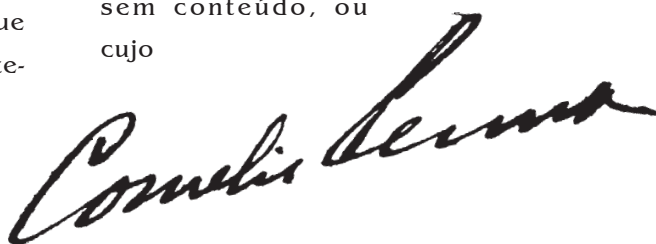
Tarefa paradoxal a que sua escrita se obriga: ela se quer, repleta de imagens austeras e minuciosas do sentimento e da paisagem em torno, uma travessia por climas e conflitos nunca explicitados, no deserto que é a obra, ou de que a obra vive para ser obra, ferida aberta no descentramento da obra, que é ainda a obra em sua precariedade e, finalmente, em sua impossibilidade.<sup>4</sup>

O pensamento romanesco de Cornélio Pena encontra nessa escrita especial sua justificativa, aquilo que lhe faz justiça, e é também um juízo justo que ele pronuncia sobre as nossas tristes tradições, dentre as quais ganha importância a escravidão. Para o autor, redenção só se entrevê no coração do escravo e da escrava negros, em sua primitiva humildade e grandeza. Força vital e virtude moral é o que os negros acabarão significando no interior de sua obra.<sup>5</sup>

Essa obra, como tumba miserável mas solene, escritura entre sagrada e

profana – ao mesmo tempo condenatória e edificante, ligada à safra de romancistas e poetas cristãos –, não pretende, contudo, esconder sua insuficiência diante do que é escombros e do que morre, daqueles mortos que ela não consegue acolher: túmulo vazio, imagem de uma ausência. A obra faz dessa insuficiência radical, e do quadro que pinta, sua razão de ser, a razão do ser de sua linguagem. Ela nada transporta porque nada contém, não encontraremos ali consolo para nossa busca; antes, remete-nos a essa condição de vazio, que dela faz depender todo e qualquer conteúdo narrativo e dramático assinalável. Condição que acaba, nas palavras do romancista, por misturar em um mesmo destino de finitude e esquecimento os romances, suas personagens e o próprio autor. Ao prever a vida de esquecimento a que suas personagens seriam relegadas, em velhas estantes, Cornélio a elas se compara, porque também ele viveu a ilusão de ter vida.

Não *obra aberta*, mas fechada no vazio que a contém, corpo morto que parece clamar para que lhe ignorem o destino, como o próprio Cornélio parecia prenunciar.<sup>6</sup> O romancista se reconhece nessa ausência. Diz ele que, ao terminar um romance, esquece de tudo: “o sepulcro fica vazio”.<sup>7</sup> Imagem de um continente sem conteúdo, ou cujo



conteúdo é o corpo morto, a *persona* ausente. Momento da figuração ou da imagem: por exemplo, a pintura da menina morta, momento suspenso entre morte e ressurreição. Os romances de Cornélio são o lugar em que se ausentam as esperanças de redenção: se esta se anuncia, o faz tão-somente no negativo da imagem. Tema de uma ausência por assim dizer manifesta, que ressoa nas relações de estranhamento entre as personagens de seus romances.

A vida, sua objetividade e realidade, é a impossibilidade com que se defrontam tais personagens, aquilo que está fora da própria possibilidade da escrita, e faz delas seres exilados em suas próprias moradas: o corpo, a família, os quartos onde se recolhem ou se esbarram, as salas, os terraços ou as ruas onde se defrontam com os outros. Em Cornélio, a obra não é lugar de refúgio, nem mera ocasião para uma reflexão transcendente sobre a natureza ou a condição humana ou brasileira. O que as une, obra e vida, e ao mesmo tempo separa deve ser pensado como o espaço em que se desdobra o jogo de uma escrita que procura dar corpo à vida como impossibilidade, abri-la a uma *experiência da incompreensão*.<sup>8</sup>

Verdade negativa que trabalha a escrita de Cornélio Pena: verdade às margens de um texto que evita enunciá-la. Linguagem homogênea e igual, em luta contra sua inexpressividade: anúncio e escusa da verdade, ao modo reverso de uma profecia de catástrofe ou de júbilo. O que tal-

vez mova e fascine o leitor é a força sugestiva dessa escrita, desse pensamento do que não está ali, não se representa na matéria romanesca, mas a ameaça com extinção e superação. Cornélio Pena será menos um contador de estórias que um escritor: a linguagem literária, certamente narrativa e dramática, em seus limites, em sua infinitude, é o que o move em sua tarefa.

A originalidade do romancista é radical por deslocar o eixo mesmo em que a escrita literária se pensa e se torna comunicável. A trama desfaz-se sempre, até a ruína completa, arrastando consigo a própria escrita. Ou é a escrita que destrama as estórias. O enredo, pontuado por dicotomias que se espelham e se recusam, abre o abismo mais íntimo e mais estranho entre dois domínios, o da interioridade ilusória, inconstante e inconsistente, culpada e em delírio das personagens, e o da enigmática exterioridade perceptiva das coisas e dos lugares, rostos, condutas e acontecimentos.

Em Cornélio Pena, a interioridade é trágica, perseguida por um destino de crime inexplicável, pelo egoísmo de um isolamento e de uma clausura sem repouso, interioridade que se debruça, expectante e em sobressalto, sobre um futuro de iminente desastre, e a esperança vã de integrar-se sem consciência ao fluxo quotidiano do mundo da vida, às forças poderosas que poderiam criar um futuro.

A narrativa em suspenso bem figura a personagem central, de que a narrativa

parte, sob forma indireta, narrativa de *desacontecimentos* e estados paradoxais. Estes se encadeiam sem formar trama sólida, sempre no limite de um desenlace que faria avançar a ação, mas, ao contrário, a interrompem e a cristalizam em um presente ameaçado. Narrativa descontínua de tumultuosa imobilidade: as personagens centrais dos romances ganham uma dimensão trágica. Elas sofrem a ação, que contra elas se volta, dispersando-as na fragmentação de momentos que não asseguram seqüência, apoio ou legitimidade às decisões, elas próprias sombras e simulacros da vontade.

Narrativa e personagens, por meio de pro-

cessos de rigorosa decomposição da própria linguagem – obtida sem apelo a procedimentos vanguardistas de superfície –, expõem um tempo próprio, a criação de um sentido de tempo como inapelável ruína da vontade e da existência mesma.

Todo um concurso de modos de operar amparam a potência do discurso romanesco de Cornélio Pena para cravar na experiência de leitura a impotência da linguagem literária. O escritor não poupará recursos de repetição e de assombro, de digressões vagas e precisas pontuações fulminantes, para desfazer as identidades e tornar presente, sob o modo da dúvida e da angústia, da falta de esperança e da



Cornélio Pena com a mãe e a irmã. Campinas, São Paulo. S. d.  
Arquivo Cornélio Pena. Arquivo - Museu de Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa.

abolição da morte, um futuro de redenção e salvação, que não pode aparecer nos limites de uma história e da escrita dessa história, um futuro que só aparece como declínio, incontável – não enumerável, inenarrável – em sua impossibilidade. Cornélio parece querer tomar pelo avesso o próprio quadro dramático em que se encerra a narrativa assombrada pelo fantasma de uma redenção real do ser humano e do mundo, para expor

esse quadro às vicissitudes trágicas de um destino, que não será grego nem clássico, mas ilimitado e caótico. Estranho entrecruzamento de gêneros esse que intriga os comentaristas, encruzilhada por onde sempre escapa a obra de Cornélio da intenção de inseri-lo e classificá-lo na história do romance brasileiro.

Onde não podemos nos recolher diante dessa obra? No espaço de corte onde ela nos dá a experimentar esse vazio, a pro-



O escritor e sua esposa. S.I.,s.d.

Arquivo Cornélio Pena. Arquivo - Museu da Literatura Brasileira. Fundação Casa de Rui Barbosa.

dução de sentidos paralelos – o sentido interior, sem consciência nem rumo, e o enigmático sentido dos fatos sucessivos, mas passíveis de atestação, sem conexão de causalidade – que se afetam mutuamente sem se relacionarem. A isso se acrescente a instabilidade de cada um dos sentidos neles próprios, em suas mutações e permutações, que não parecem nunca se encontrar em um mesmo desenho ou convergente direção.

O texto constrói um narrador insciente – de si mesmo e de muito do ocorrido à sua volta – que, por isso, a cada volta se surpreende e nos surpreende, incapaz de totalizar uma história, de unificar em uma sólida arquitetura a saga anti-épica da decadência das fazendas e da própria alma do Brasil. Narrador que produz um leitor insciente e contraria o objetivo da narrativa de contar uma história. Leitor exilado da trama que se desenvolve alhures, e é obrigado a perceber o fato puro da linguagem, intrometido entre a leitura e o drama ficcional, este que a narrativa deveria franquear à imaginação, mas do qual ela parece capaz apenas de dar indícios e mesmo de suspendê-lo, subtraí-lo no momento decisivo, incapaz de orientar a construção de um leitor que sabe.

Esses aspectos – o tipo de narrativa, seus cenários e sua temporalidade, a desconstrução das personagens, a tragédia da vontade que as aflige – devem ser trabalhados no exame da escrita de Cornélio Pena em vistas de um novo experimento da força de seu pensamento

literário, para que a obra prolongue sua trajetória sem pouso fixo em região precisa, seja a da história do Brasil, a do romance brasileiro ou da teoria e crítica literárias entre nós. Proclamar uma verdade não sobre a *obra* mas a partir dela, ou a seu encaixo, assinalar no vazio a que tão teimosamente se associou – à verdade da literatura, que a esta sempre escapa – mais um lugar de onde a força que a move possa expandir seus efeitos.

O vazio da obra, sua verdade, que é sua busca interminável, continua a ressoar depois e para além dos quatro romances de Cornélio Pena. Escrita que se faz obra, sentido provisório suspenso entre as frases e aquilo para o qual elas apontam, substância não substantiva da linguagem, que nomeia o inomeável, em linhagem de um pessimismo ainda assim redentor e encantatório.

A novidade de Cornélio Pena, dentro do panorama do romance brasileiro, é também a de remeter a escrita literária à busca da verdade enquanto busca vazia, busca do vazio, desapareição ou morte, onde um puro sentido – de que toda a linguagem vive – pudesse enfim emergir sem mediação. Essa novidade, um novo aparato de conceitos, pode liberar e reinventar, reinventando para nós Cornélio Pena como passado sempre presente de um texto em que o Brasil é produzido como expectativa trágica, esperança de desastre e de morte, em perspectiva de sacrifício e eventual redenção. Novidade que está em experimentar, como

‘em vida’, na vida das palavras, essa busca que não se revela na morte – seria uma facilidade que repugna ao autor, como niilismo ou salvacionismo de pacotilha –, mas que se dá, como se retirando, na experiência literária, que é experiência da noite. Decomposição (e não composição dramática) da narrativa e das personagens.

Tal leitura tenta dobrar-se – ilusão necessária e fecunda – à exigência de vazio que a obra de Cornélio Pena impõe, a suas operações desnarrativas, às oposições irreconciliáveis entre estados de um mesmo personagem e entre personagens, na passagem minúscula e veloz, mas repetida, de sentimentos intensos sobre seus rostos, quando, diante uns dos outros – nessa incompetência, tão bem captada, para a chamada ‘vida de relação’, social e erótica –, tornam-se incapazes de tramar uma história autêntica e autônoma, uma história de Brasil... Pois tais personagens não terão nenhuma essência ou atributo prévios ao desfazimento da trama que a operação maior dessa escrita produz como sentido, e que é sua verdade, a verdade que procura e que expõe como procura.

Nesse caso, o esforço crítico deve procurar ir além da dicotomia entre uma análise dos formantes internos da obra, de sua ‘estética’, e uma leitura que a faça surgir de um conjunto de fatores históricos, biográficos e propriamente literários, condicionantes e determinantes. Cabe a uma leitura que, valendo-se de outras, retorne, sempre e repetidamente, à obra

de Cornélio Pena fazer com que esta produza seu próprio pensamento na atualidade, por meio de um *outro texto* possível, que a persegue, acompanha-a, soma-se a ela como mais uma de suas próprias dobras, já que ela própria é um desdobramento, um possível e uma diferença, e não coisa, objeto ou território enclausurado em seus limites.<sup>9</sup>

Nessa empreitada crítica, três ângulos de abordagem devem ser previstos: o do espaço e do tempo explicitados pela descrição e pela narração; o da (des)construção das personagens na duração; o do embate entre o tempo da (in)ação e a temporalidade da escrita, sucessiva e



Cornélio Pena. S.d. Arquivo Nacional.

fragmentária.

Dessa constelação decorre o sentido trágico do tempo, que simultaneamente a informa. Sentido sempre a fugir de qualquer enunciado que o remeta diretamente à narrativa dos fatos, à ação das personagens e à temporalidade implicadas na escrita. Tal sentido não é, justamente, um dado, mas aquilo que, não podendo estar dado, torna possível o lance romanesco de Cornélio, sua aposta, seu fracasso inerente, que é o ganho mesmo de sua empreitada. Produção de um sentido trágico de temporalidade na obra do autor. A partir daí, grandes articulações se desenham.

### **Narrativa/Personagem**

Os procedimentos narrativos não localizam e configuram, antes deslocam e desfiguram a construção das personagens. A narrativa progride aos saltos, sem relações de causa e consequência, como se ações e acontecimentos antes infirmassem do que confirmassem o caráter das personagens. A narração parece poder interromper-se a qualquer momento, porque está orientada por um futuro de abolição: seu movimento tende para um 'fim interminável'.

### **Personagens/Temporalidade**

Um outro sentido de temporalidade permanece suspenso sobre a trama. O tempo do mundo e o tempo das personagens, o tempo das reflexões e sentimentos e o tempo das ações e dos acontecimentos não convergem, nem são abarcados por

um princípio maior. É para isso que aponta a não-relação, no caso da obra de Cornélio Pena. Não é criado um forte e nostálgico edifício de passado: o passado é o que vem apenas assombrar o presente, no sentido de precipitá-lo para um advir improvável. Essas relações entre os três tempos não é, porém, costurada em termos de causas e consequências das ações, mas em termos de uma causa anterior, ou destino, crime inexprimível, culpa original e efeito de salvação ou redenção eventual, problemática e, por fim, ambígua. Tal suspensão temporal – tal duração – caracteriza e atinge a 'interioridade' das personagens e provoca sua inconsistência presente. Por fim, ela atinge a própria forma de narrar que lhe deu origem. Circularidade em aberto, em espiral, do sentido: o movimento da escrita é antes vertical, para cima e para baixo, emergência e afundamento, do que linear e progressivo. Não há 'resolução' dos conflitos, nem são desfeitos os nós dramáticos: eles se desfazem em e por uma voz narrativa que se desfaz com eles.<sup>10</sup>

### **Temporalidade/Escrita**

Tomando-se por base os procedimentos narrativos, a construção de personagens e seu papel na experiência 'adversa' e 'estranha' de temporalidade, descemos ao mais concreto – o texto, as frases e palavras, os golpes singulares e localizados que estes distribuem no leitor para compô-lo enquanto texto que se experimenta. Os elementos de imagem, auditi-

vos e visuais, que serviram à edificação dos lugares e das personagens, das cenas e de seus agentes ou pacientes, garantem outro estatuto para o sentido, que *escapa* em duas acepções: a) é provocado como centelha pela contrariedade experimentada e irreconciliável entre sujeito e mundo; b) resulta da relação divergente que a escrita mantém com a narrativa, as personagens e o tempo.

Os três ângulos de juntura da enunciação romanesca não seriam, portanto, suficientes para fazer aparecer o sentido na obra de Cornélio Pena, que só uma ampla consideração sobre a escrita pode elucidar. Nele, a escrita, inobjetiva mas dessubjetivada, é o próprio *fora*, de que a teoria literária não pode falar. A teoria começa a partir do que é formado, das estruturas aparentes ou implícitas, e não deste fundo sem fundamento de que procede a voz que ‘canta’ mais que ‘conta’ a história (como, em um jogo, a sucessão casual dos números, logo transformada em fatalidade), voz que se submete ao rigor e ao acaso da escrita.

Há nos romances de Cornélio Pena um esforço brutal das personagens para dar uma sólida, mesmo rígida e absoluta, direção aos acontecimentos, por meio de regras costumeiras e ditados arbitrários. Nada disso, porém, assemelha-se a uma verdade necessária. Sob a exigência de tal verdade *fora do texto*, inapelável mas desconhecida, é que se processa na escrita a produção do sentido trágico. Este só pode ser afirmação de busca e estabe-

lecimento da verdade a que se destina. Certamente, verdade da arte, mas também verdade na arte, sem o que a arte se submeterá à matéria de sensações e aos procedimentos formais com que trabalha – mera ficção, artifício, dobrando-se em uma auto-referência satisfeita e estéril.

No último estágio de consideração crítica, a escrita de Cornélio Pena aparece como questão em suspenso, prestes a se extinguir. As três dimensões – da narrativa, das personagens e da temporalidade – formam uma rede sempre passível de ‘acréscimo’ e de ‘degeneração’, agenciada pela escrita e seu compromisso com o sentido de verdade da própria palavra, que a literatura romanesca, para o autor, teria por tarefa assumir.

Essa assunção é ela própria trágica: efeito de sentido de verdade da escrita literária, em que se inscreve, sem nacionalismo e populismo, o destino de uma experiência brasileira.

**A obra de Cornélio Pena é tema do projeto *Arte e escrita*, do Núcleo de Tecnologia da Imagem, N-Imagem, da ECO-UFRJ. O projeto tem o ensaísta e romancista francês Maurice Blanchot como autor de referência. O grupo de pesquisadores é formado pelos doutores Liliane Heynemann e Cláudio da Costa (ECO-UFRJ), doutorandas Elvira Maciel (IFCS-UFRJ) e Lúcia de Oliveira (Letras-UERJ), além de dois bolsistas do CNPq: graduanda Cristiana Fadigas (ECO-UFRJ) e o autor do presente texto.**

## N O T A S

1. Segundo Mário de Andrade, as personagens de Cornélio Pena "... são seres de uma vida interior prodigiosa, menos presos à sua cotidianidade afetiva que às forças permanentes da hereditariedade e passadas, seres por isso movidos muitas vezes por imponderáveis e providos de uma volubilidade de ação que os liberta freqüentemente da lógica psicológica". Mário de Andrade, "Nota preliminar a *Dois romances de Nico Horta*", em Cornélio Pena, *Romances completos*, Rio de Janeiro, Editora José Aguilar, 1958, p. 172.
2. "Toda obra de Cornélio Pena tem, por conseguinte, um único alvo: o de, sob o alimento da memória familiar, conceber a simbólica que expresse o espaço ocupado pela formação social brasileira. Este espaço, já o sabemos, tem por matriz um tipo particularizado de estrutura, a estrutura cíclica, que, pelos motivos já invocados, não podia ser captado pelo discurso sociológico". Luís Costa Lima, "As linguagens do modernismo", em Afonso Ávila, *O modernismo*, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 81. Cf., do mesmo autor, o estudo completo *A perversão do trapezista*: o romance em Cornélio Pena, Rio de Janeiro, Imago, 1976.

Em entrevista para os "Arquivos implacáveis" de João Condé, no *Jornal de Letras*, de outubro de 1950, Cornélio Pena historia essa exigência fundamental de sua escrita: episódios de Itabira do Mato Dentro, Brumado, Pindamonhangaba, da fazenda dos avós, contados pela mãe, eram fragmentos desconexos costurados "por um fio inventado por mim" – procedimento que utilizará na feltura narrativa romanesca. Diz ele: "... 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 palpitante, eu comecei, por minha vez, a contar a uns 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, que tão ferozmente se destrói a si mesma, deixando-se perder um tesouro preciosíssimo. (...)". Apud Adonias Filho, "Os romances da humildade", em Cornélio Pena, *Romances completos*, op. cit., p. XL.

3. Como afirmou Alceu de Amoroso Lima muito cedo, em artigo sobre *Fronteira*: "As figuras se projetam sobre a realidade exterior como desenhos de uma imaginação requintada. Ê, sob esse ponto de vista, um romance baseado na técnica do cinema". Tristão de Athayde, "Nota preliminar a *Fronteira*", em Cornélio Pena, *Romances completos*, op. cit., p. 78.
4. "O assunto da obra é sua realização como obra. O objetivo em função do qual a obra é realizada/sacrificada é o movimento de onde a obra provém". Maurice Blanchot, *O livro por vir*, Lisboa, Relógio d'Água, s.d., p. 44.
5. "Não se terá escrito sobre a escravidão no Brasil, até hoje, nada mais impressionante do que alguns dos capítulos de *A menina morta*, o romance do sr. Cornélio Pena recentemente publicado". Augusto Frederico Schmidt, "Nota preliminar a *A menina morta*", em Cornélio Pena, *Romances completos*, op. cit., p. 723.
6. "... para fugir de livros muito pessoais, deixei minha imaginação construir sem peias o pequeno mundo de fantasmas sem história, onde se agitam os seres fora da realidade que irão, no livro esquecido nas estantes, ter a ilusão, como eu, de que vivem um pouco...". Apud Adonias Filho, op. cit., p. XLIII.
7. Idem, ibidem, p. XLI.
8. A um artista que busca sua cumplicidade, no momento em que Cornélio resolve abandonar as artes plásticas, dizendo-lhe que "nós, artistas, somos uns incompreendidos", o futuro romancista contesta: "Eu, entretanto, me apressei em explicar-lhe que não era de modo algum um incompreendido, mas pelo contrário, alguém que não compreendia". Idem, ibidem, p. XLIII.
9. "Máquina sombria que gera a repetição e nela escava um vazio por onde o ser é tragado, por onde se precipitam as palavras ao encalço das coisas e por onde a linguagem indefinidamente se arruína rumo a esta central ausência". Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963, p. 175.
10. Não-relação ou *irrelação* em Blanchot, terceiro tipo de relação ao outro, diferente dos vínculos sujeito/objeto e sujeito/sujeito, e que se mostra na escrita literária: "– Estranha relação, que consiste em que não há relação. – Que consiste assim a preservar os termos em relação daquilo que os alteraria nessa relação, que exclui portanto a confusão extática (a do medo), a participação mística, mas também a apropriação, todas as formas de conquista e até esta posse que, afinal de contas, é a compreensão. – Penso que é outra abordagem da questão que outora formulamos: como descobrir o obscuro sem pô-lo a descoberto? Qual seria esta experiência

do obscuro na qual o obscuro dar-se-ia em sua obscuridade?”. Maurice Blanchot, *L’entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 73.

Ou como em Foucault, quanto à relação palavra escrita/imagem visual: “À exterioridade, tão visível em Magritte, do grafismo e da plástica, está simbolizada pela não-relação – ou em todo caso pela relação muito complexa e muito aleatória entre o quadro e seu título. Essa distância tão longa – que impede que possamos ser ao mesmo tempo e de uma vez só leitor e espectador – assegura a emergência abrupta da imagem acima da horizontalidade das palavras”. Michel Foucault, *Isso não é um cachimbo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988, p. 47.

## A B S T R A C T

The literary work of Cornélio Pena (1896-1958) represented a deviation from the large realist and social trend of the Brazilian novel of his time, not so much from the point of view of subject or characters but due to his unique style. In fact, the characters are dissolved throughout a story which is bound to extinguish because of the impossibility to put together a consistent plot. Alterity and strangeness for the other and the world develop in the interior of the struggle fought by dark forces against a background of decay which destroys the elite of the regions of a country affected by the wounds of slavery.

## R É S U M É

L’oeuvre littéraire de Cornélio Pena (1896-1958) a signifié à son époque un écart par rapport au grand courant réaliste et social du roman brésilien, moins par la thématique ou ses caractères que par l’exercice d’une écriture originale. En fait, les personnages se dissolvent en travers d’une narrative prêt à s’éteindre devant l’impossibilité de tisser une trame dramatique consistante. Altérité et étrangeté de l’autre et du monde environnant se dessinent au-dedans d’un combat de forces obscures, sur un fond de décadence qui ruine les élites des régions d’un pays meurt par les plaies de l’esclavage.