



MINERAR A ALMA MINERAL: *FRONTEIRA* (1935) DE CORNÉLIO PENNA

MINING THE MINERAL SOUL: *FRONTEIRA* (1935) BY CORNÉLIO PENNA

Franklin Farias Morais*

* frankfmorais@hotmail.com

Graduado em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Mestre em Letras: estudos da linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Doutorando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

RESUMO: O artigo se propõe a estabelecer os possíveis vínculos entre a fatura ficcional de *Fronteira* e os processos sociais concernentes à mineração em Minas Gerais. Empregando como metodologia a investigação da subjetividade das personagens, os caracteres revelados tornam-se instrumentos para análise sociológica do tema da mineração no romance: formalização literária do processo social. Para isto, é essencial analisar historicamente o início, desenvolvimento, auge e declínio das atividades de garimpagem de minerais nos séculos XVIII e XIX na província de Minas Gerais, com a finalidade de compará-los com o desenrolar dos acontecimentos no interior do enredo de *Fronteira*.

PALAVRAS-CHAVE: *Fronteira*; mineração; Minas Gerais.

ABSTRACT: The article intends to establish the possible links between the fictional framework of *Fronteira* and the social processes concerning the mining in Minas Gerais. The employed methodology comprises the investigation of the characters' subjectivity, the revealed characters become instruments for sociological analysis of the mining theme in the novel: literary formalization of the social process. For this purpose, it is essential to analyse historically the beginning, development, rise and decline of mineral mining in the province of Minas Gerais in the 18th and 19th centuries, aiming to compare it with the unfolding events within the plot of *Fronteira*.

KEYWORDS: *Fronteira*; mining; Minas Gerais.

O título retoma livremente de empréstimo a expressão (ao parcialmente reconstruí-la) "minerar o íntimo", a que Fausto Cunha se refere ao analisar a obra romanesca de Cornélio. CUNHA. *Forma, criação e ortodoxia*.

Em uma época de primarismo político, de confusão concentracionária, de pretendida ciência em busca de bombas mortíferas, enquanto todos ameaçam e ninguém executa, tenho a vontade de viver bem longe, em um lugar onde não chegue o eco do mundo, onde tivesse apenas as árvores por companheiras e ouvisse a voz da mata murmurando aos meus ouvidos músicas serenas e indecifráveis.

Cornélio Penna ¹

O MICROCOSMO VIOLADO

Primeiro romance de Cornélio Penna — finalizado em fins de 1933 e publicado no último trimestre de 1935 —, *Fronteira* é muito provavelmente um dos textos mais cifrados e alusivos do romance de 30. Não necessariamente por um encadeamento de eventos dispersivos e de difícil acompanhamento, mas pelo caráter lacunar de que dispõe a estrutura de importantes enunciados e temas, a obra como que se impõe, solenemente, num parcial hermetismo. Na verdade, trata-se de uma narrativa que é um verdadeiro “quebra-cabeça” — como referiu Léo Schlafman em “O outro lado da fronteira”, prefácio da edição publicada pela Artium em 2001. ² Poder-se-ia dizer que a primazia da fé à razão existe como um ponto de vista central nos romances de Cornélio: o olhar que advém das vozes narrativas é, em geral, supersticiosamente apaixonado ao se imiscuir à natureza imanente das montanhas, florestas, serras, rios,

pedras etc. — perspectivando-se por sua lógica própria —, mas os processos culturais se delineiam narrativamente na medida em que o exercício de manutenção da ordem estabelecida vai revelando sua força domesticadora; por isso, o sentimento de opressão a pairar sob atmosferas angustiantes compõe, predominantemente, o clima romanesco a que o autor submete seus personagens, tornando-se um procedimento comum à sua obra literária.

Fronteira é um romance cuja dicção narrativa produz necessariamente uma densa zona de ambiguidade, que opera de forma híbrida os recursos narrativos ao oscilar entre uma efetuação composicional mais ou menos tradicional — os enquadramentos topográficos, as sugestões cronológico-temporais, as mensurações climáticas como movimentos de transição de entre os capítulos (e que são traços característicos do romance de 30) — e a percepção dissonante do Narrador, que conforma a natureza de sua voz numa espécie de superposição de elementos heteróclitos.

Neste sentido, o aspecto mais abordado pela crítica (ressaltado por muitos que sobre *Fronteira* escreveram) foi que ele tenha vindo a prelo concomitantemente ao auge de prestígio e sucesso de público do romance de corte realista. Alceu Amoroso Lima e Mário de Andrade escreveram sobre *Fronteira* como uma espécie de filho anômalo do ambiente literário dos anos 1930.

1. A declaração foi dada em entrevista concedida ao suplemento cultural *Letras e Artes*. Cornélio Penna considera-se um fantasma, mas não acredita em assombrações. PENNA. *Entrevista com Cornélio Penna*.

2. Em um trabalho minucioso de cotejo entre os textos das publicações de 1935 (Ariel), 1953 (O Cruzeiro) e 1958 (José Aguilar), aliado a um mapa gráfico que ilustra os deslocamentos realizados, a edição da série *Confluência* da Artium editora demonstra o trabalho primoroso que se realizou, à altura da obra mesma. As notas do presente artigo seguirão esta edição. PENNA. *Fronteira*.

Na contramão deste contexto, o paradigma que hegemonicamente se aplicou à obra de Cornélio (como critério crítico-historiográfico) situa-o como um autor de problemática “católica”, “espiritualista”, “intimista”, de “introversão”, abordando à exaustão problemas metafísicos da relação do homem com o cosmos nos seus anseios de — por assim dizer — “iluminações” transcendententes.³

Não coincidentemente (e, por isso, em certa medida, de modo justificado), no centro da dinâmica do enredo de *Fronteira* está Maria Santa, a protagonista descendente dos proprietários do invernal casarão no qual se dão as ações. O imponente edifício é enquadrado como o “centro íntimo da cidade”⁴, sendo Maria Santa a aquela a quem os moradores vizinhos, no ardor da devoção católica, voltam suas preces e reverências: a ela atribuem milagres de santidade que, acreditam, irão consagrar-se; o périplo de “santidade” da protagonista enfeixa o arco temporal da narrativa: inicia-se com o retorno do Narrador ao casarão (a que considera sua “casa”⁵), consumando-se com os eventos de padecimento, falecimento e velório de Maria; este ciclo descreve o período intervalar de entre o deflagrar da “quaresma” e o início das festividades da Semana Santa.

Os primeiros períodos da narração do diário entream um tema que será glosado no interior de toda narrativa: deflagra-se na descrição de um cenário de estradas

enlameadas, minadas pela cerração, as montanhas sobressaindo imponentes por sobre as brumas, cingindo caminho por aonde o Narrador vai sendo levado; a trajetória histórica da exploração mineral na região — as “minas de ouro abandonadas”⁶ que o Narrador enxerga na estrada de ligação à cidade — é expressa em meio à rememoração de afecções tumultuosas, em meio à aflição de um “sonho sufocante”⁷, numa sensação originada pelo retorno do exilado à terra natal: “parece-me que entrei nessa cidade furtivamente, como alguém que volta da prisão para o país natal”⁸; o espaço que margeia a estrada paira fantasmagórico, seres perdidos no tempo são sentidos vagando por entre as montanhas; ato contínuo, veem-se ruínas que angustiosamente passam-lhe à vista, à medida que a carruagem em tumulto avança por entre o devastado “vale de pedras, nu de árvores”⁹: “duas enfiadas de casinhas que se ajustam, comprimindo-se cada vez mais, arrimam as paredes arruinadas umas às outras, com indizível desânimo”.¹⁰ O recurso da prosopopeia de início já se apresenta — paredes decaídas a sentirem-se fracas de ânimo —, recurso que retornará recorrentemente deslindando uma natureza de bizarra feição.

Poder-se-ia falar do núcleo do enredo de *Fronteira* como ocupado pelo Narrador (este personagem blindado pela indefinição quanto ao gênero), Maria Santa (a bela jovem de

3. Ilustrativo desta linha interpretativa é a abordagem reservada ao autor no compêndio de história literária de Afrânio Coutinho. COUTINHO. *Introdução à literatura brasileira*, p. 302-3.

4. PENNA. *Fronteira*, p. 35.

5. É a *minha casa...*. Última frase do capítulo I. PENNA, *Fronteira*. p. 22.

6. PENNA. *Fronteira*, p. 21.

7. PENNA. *Fronteira*, p. 21.

8. PENNA. *Fronteira*, p. 21.

9. PENNA. *Fronteira*, p. 21.

10. PENNA. *Fronteira*, p. 22.

origem sertaneja vocacionada à santidade) e Emiliana (a rígida parenta incumbida de criar as condições de possibilidade para a santidade da sobrinha). O Narrador, que é insolitamente hóspede e aparentado, fixa-se no centro da trama ao se envolver pela presença encantatória de Maria Santa, pelo mistério jurídico-burocrático encarnado na figura do Juiz — personagem que atravessa o eixo principal da narrativa — e pela reação à repressão de natureza moral a que Emiliana a eles reclama.

A visão do Narrador sobre o drama de Maria Santa como que oscila entre a expectativa do milagre e a profanação do ato sacrílego: o erotismo das passagens como que se encastela numa reiterada postura de rígida contenção corporal — “e chegou perto de mim, roçou-me quase com seu vestido monacal”¹¹ —, o que faz entrever a energia sexual à flor da pele, energia fortemente represada, a que o encontro fugidivo entre os corpos minimamente desprende, libera — justamente aquilo que a vigilância espicaçante de Emiliana quer evitar, o que se expressa pelas admoestações e repreensões severas que enuncia. Desconfiada da intimidade da dupla, insinuantemente assevera: “basta já o que vai aqui por casa, muito contra minha vontade.... e contra a vontade de Nosso Senhor”.¹²

Apesar disto, a repressão sexual não é integral, destituída de rotas de fuga, embora envolva os personagens numa

rígida moral de castidade. Como contraponto a ela, nos últimos instantes de vida da nauseabunda Maria Santa constrói-se uma cena profundamente erótica e soturna, uma espécie de “festim funerário”¹³, cujo ato fatídico chega às raias da representação da necrofilia. Talvez por isto Luiz Costa Lima falasse de *Fronteira* como um romance em que — diferentemente dos romances posteriores do autor (especialmente *A menina morta*) — “a sexualidade tem direito de presença, sendo, durante alguns instantes, mais forte que o terror que causa”¹⁴. Palco principal da trama e espécie de epicentro da vida da cidade, o sobrado de arquitetura colonial localizado no “fundo dessa maravilhosa Minas Gerais”¹⁵, para a qual os olhos dos personagens estão comovidamente voltados (à semelhança dos olhos permanentemente baços de Maria Santa), é o cenário sobre o qual todas estas ações se dão.

O ambiente histórico-social em que a trama se insere remete a um período posterior à proclamação da República, demarcando-se por evento ocorrido em 1892. No capítulo XV, a voz narrativa promove uma curta analepse para se referir à “Revolta da armada”, a eclodir em junho daquele ano, quando almirantes da Marinha colocam em xeque o governo do marechal Floriano Peixoto, que é aí referido como “ditador”¹⁶ — seria monarquista o Narrador?

11. PENNA. *Fronteira*, p. 63.

12. PENNA. *Fronteira*, p. 57.

13. PENNA. *Fronteira*, p. 157.

14. LIMA. *O romance em Cornélio Penna*, p. 61.

15. PENNA. *Fronteira*, p. 181.

16. PENNA. *Fronteira*, p. 41.

Conchavos de conspiração são obliquamente sugeridos na passagem que explora a atmosfera dos conflitos.¹⁷

Saldanha Gama, até o dia 15 de junho, dia da revolta, nada resolvera, e não se sabia se seria ele o chefe.

E eu acompanhava, vendo-a dentro de mim, a série interminável de visitas uns aos outros, as conversações e as hesitações, o percurso nas ruas, os comentários, tudo por tal forma, que via com real nitidez aqueles homens graves, um pouco ridículos, de calças brancas, sobrecasaca, colarinho alto de borracha, e cartola de seda, a andar solenemente pela cidade, transpirando lentamente.

Mas, era junho? E estamos em outubro...

Decerto não estariam tão suados, nem usariam colarinhos de borracha, refleti, rindo silenciosamente.

(Saldanha da Gama, Ministro da Marinha, rompera com Floriano Peixoto, ditador.)

Os conspiradores procuraram o almirante, e o intimaram a assumir a chefia do movimento que se preparava surdamente contra a sombria prepotência do marechal.

A voz monótona do Juiz perdia-se no zunzum do besouro incansável, que devia teimar em fugir pelos vidros das janelas de guilhotina.

O calor chegara ao auge, a sala parecia vibrar.¹⁸

Em período temporal em que o ambiente literário se abre à mobilização em torno de questões relativas à realidade sociopolítica do país, a narrativa retroage no tempo histórico e figura um conflito aberto entre instituições de Estado. Esta espécie de luta fratricida — em razão dos motivos políticos de seus agentes — termina por substituir a ação republicana dos cidadãos sobre os destinos do país. Se o povo à querela apenas poderia assistir “bestializado”, a restituição do trecho histórico é efetuada na narrativa pelo agente mais apto a fazê-lo dentro das classes dominantes na *belle époque* da República Velha: o bacharel em direito. O Juiz da trama corneliana é, verossimilmente, quem com autoridade de causa o faz (vazado narrativamente pelo discurso indireto livre), mas o capítulo é um insólito interlúdio histórico no interior dos eventos, pois o motor narrativo — cujo combustível elementar são os caracteres insondáveis das subjetividades — voltaria a ditar a pauta ontológica. Furtivamente, a cambaleante democracia liberal brasileira atravessaria a narrativa, para logo em seguida refluir em direção às impressões, intuições e sensações do Narrador.

17. Sobre a discussão deste evento histórico, ver: CARVALHO. *Os bestializados*, p. 22.

18. PENNA. *Fronteira*, p. 41.

19. PENNA. *Fronteira*, p. 37.

20. PENNA. *Fronteira*, p. 37.

21. PENNA, *Fronteira*, p. 41.

22. PENNA. *Fronteira*, p. 39. Em certo sentido, o emprego desta palavra expressa uma tendência lusófona, que por vezes fortemente se manifesta nas escolhas lexicais de Cornélio. No português brasileiro, o equivalente a 'zonzonar' em língua falada é mais geralmente 'zumbir' ou 'zunir', que por sua vez equivaleria ao 'zonzonar' ou 'zununar' no registro escrito. Cf. FERREIRA. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*; Priberam dicionário versão digital; Michaelis versão digital.

23. PENNA. *Fronteira*, p. 39.

24. PENNA. *Fronteira*, p. 39.

25. PENNA. *Fronteira*, p. 39.

Mas o capítulo XV é apenas mais um ato da primeira aparição do Juiz; o personagem surge no XIII sob carga de profundo receio por parte do Narrador, que lhe associa a “todo passado de remorso e ideias negras”¹⁹, saindo de cena no XVII. Neste intervalo, narra-se certa falação bacharelesca (“longa e confusa parlenda”²⁰) sobre a participação do Juiz na “revolta de Saldanha da Gama”²¹; sob regime da impressão, o Narrador a tudo silenciosamente ouviria (a todo “zonzonar”²²) como o desdobramento “fantástico”²³ ou “irreal”²⁴ dum monólogo absurdo encenado à sua frente, em meio ao qual ele se vê em confronto ao discurso pateticamente orgulhoso do Juiz. O calor lhe enerva os sentidos, aflagindo-se pelo “zumbido monótono”²⁵ do besouro incansável que vagueia insistentemente pelo cômodo. Esta constelação de signos que remete à aflição de um ruído que não cessa de soar aos ouvidos ajuda a configurar um modo de narrar que, não raro, parece simular a caixa de ressonância de uma consciência profundamente atormentada.

Sendo o Narrador o agente principal da voz narrativa, a narração vai modulando a representação da realidade ao seu regime de percepção dissonante, turva, psicodélica; isto se revela fortemente nos capítulos XLVII e XLVIII, quando o Narrador, diante da visão da cidade a que uma janela do casarão propicia, apresenta a “Casa dos Bexiguentos” — apontando ao tema das endemias e epidemias ocorridas durante

o período da República Velha, tema e objeto constantes de representação do romance de 30: “à meia encosta ficava a Casa dos Bexiguentos, cuja metade caía em ruínas”.²⁶

A origem desta espécie de “leprosário” remonta ao período colonial, quando os escravos que a edificam — misturando o “sangue que corria de suas feridas (...) ao cimento e ao reboco”²⁷ — preparam as bases desta empresa decadente que o Narrador atemorizado explora, projetando sobre si as feridas infecciosas de doentes outrora isolados: “eu pensava silenciosamente nos Bexiguentos, e olhava com pavor para minhas mãos, crendo ver nelas os sinais das pústulas em formação”²⁸.

À visão da Casa dos Bexiguentos, a imaginação fabulosa do Narrador ressignifica de modo prosopopeico o que seu olhar enquadra: então as “manchas sombrias” tornam-se “enormes placas coaguladas”²⁹; a água da chuva que escorre adquire “miraculosamente”³⁰ o tom avermelhado dos indícios criminais. A “imaginação infantil” a que o Narrador mobiliza, na justificativa do desvio perceptivo, fixa-se discursivamente neste entrelaçamento entre as dimensões orgânicas e inorgânicas da experiência, sem a qual não há uma representação mais desviante (e alusiva, metafórica) da realidade. Na passagem do capítulo XLVII, narra-se “descritivamente” a entrevista, uma cena

26. PENNA. *Fronteira*, p. 104.

27. PENNA, *Fronteira*, p. 104.

28. PENNA, *Fronteira*, p. 105.

29. PENNA. *Fronteira*, p. 104.

30. PENNA. *Fronteira*, p. 104.

alucinatória — entrecortada pela animalidade do borrão, pela fantasmagoria das formas errantes — que explicita bem o modo de funcionamento da prosa corneliana, quase sempre tracejada pelo esgarçamento das fronteiras de um modo de imaginação dominante.

O ALARIDO INTERIOR

Se fizemos do amor um sentimento fugitivo, um voluptuoso movimento da alma, estendem-se, pura e simplesmente, ratoeiras aos fracos.

Soren Kierkegaard, *Tremor e temor*

Afirmaria Adonias Filho não haver “heróis” literários tradicionais na obra de Cornélio Penna³¹. Os personagens cornelianos estariam mais próximos de seres que se debatem à procura de certa “verdade”: portadores de densas consciências existenciais, à semelhança de “esfinges”.

Em relação aos de *Fronteira*, haveria uma espécie de disposição inata: eles como que mantêm a existência em regime de urgência — então partem à busca de significantes que desvelem aspectos ocultos, que não se pensavam exploráveis, da subjetividade; debatem-se sobre si e mutuamente à busca de algo que lhes forneça um sentido maior à existência, um sentido quem sabe mais transcendentemente

justificador. Ao redor do peso inerte dos antigos móveis pesados (cujas marcas deixadas na edificação exibem-se como vestígios de uma hereditariedade perdida), encenam-se eles a vagar triste e tediosamente, volta e meia a buscarem uma revelação que os redima do não sentido a que são apreendidos; à sombra dos móveis, ergue-se a dimensão espectral que povoa e perturba as mentalidades. O Narrador é o motor da engrenagem narrativa, pois narra o “outro” a partir daquilo que lhe parece, descrevendo suas próprias impressões; por isto mesmo, a busca pela “verdade” não pode se encerrar apenas sobre si, mas exige por desdobrar-se no outro com quem se inventa o acontecimento. Nesse sentido, o Narrador, Maria Santa e Emiliana criariam um circuito relacional cujo combustível são os afetos a contrapelo manifestados e os impulsos dolorosamente refreados.

Complemento da complexidade de temas e enredo, *Fronteira* apresenta distintos registros narrativos: a narrativa em si, que se estende por 134 capítulos, e cuja voz narrativa é majoritariamente em primeira pessoa; e o epílogo de caráter documental que ocupa as últimas três páginas do romance, lançando pontes à dimensão biográfica da trajetória do autor. De início, a narrativa como que se consoma pelo mistério de uma introspecção radical, pela entrevista irruptiva de elementos fantásticos, pela impressão de saturação mental dos personagens, pela contemplação de uma

31. Cf. FILHO, Adonias. *Os romances da humildade*, p. XXIV.

natureza asfixiante — em meio à atmosfera reverencial que a santidade encampada exige; o Epílogo, por outro lado, remete à realidade empírica no sentido de um encontro familiar: a princípio liga-se Maria Santa a uma parenta a que se teria conhecido numa viagem a Itabira; depois, refere-se a um ato de transcrição textual (“transcrevi integralmente”³²) como modo de atenuar a “introspecção mórbida”³³ da narrativa. Aproxima-se de uma ideia de “autor”, em detrimento de uma voz que, no transcurso da narração, consagra-se como narrador dos eventos transcritos do diário; lido em sua totalidade, embaralha-se uma suposta história familiar à ruminação narrativa das transcrições.

Sob mordaz ironia — ao atribuir a si uma prática coetânea à sua época como se necessariamente remota (“como se dizia antigamente”³⁴) —, confunde-se o “autor” em relação àquilo que o próprio Cornélio Penna em seu estilo mais fortemente antagoniza, quer dizer, as técnicas de operar um estrito realismo³⁵; o narrador do Epílogo atribui a si o critério de “estrita observação dos fatos reais”³⁶, quando a própria narrativa a que o Epílogo conclui expressa um modo de narrar quase antagônico, modo que prioriza a verticalização em questões psicológicas — extrapola-se estados conscientes ao narrar a partir do conteúdo do sonho, do delírio, da embriagada lembrança, da percepção visual sob distorção, da impressão fantasmática etc.

Por isso, o Epílogo parece significar um riso de galhofa às dinâmicas de validação editorial da época (cujos agentes privilegiavam textos de natureza “documental”) e, ao mesmo tempo, uma espécie de procedimento especulativo a refletir aspectos do enredo e do processo narrativo que extrapola a fatura textual — a abertura ao leitor numa “porta de entrada” à dimensão biográfica desse autor-transcritor a enunciar:

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.

Porque eu conheci Maria Santa em um só gesto de uma velha parenta minha, em cuja casa permaneci algum tempo, quando de minha viagem ao fundo dessa maravilhosa Minas Gerais, e, se ele me satisfizes, não seria decerto do agrado daqueles que, como eu, acham que um romance deve basear-se na ‘estrita observação de factos reais’, como se dizia antigamente.

Não é, pois, um epílogo, porque não sei o final deste romance, e quando perguntei à minha parenta quem tinha escrito este jornal, e que fim tivera, ela apenas se persignou, e desviou o olhar de meu rosto.

35. >>> Ele precisa entender a alma. Dissecar a alma. Penetrar a alma. O romance brasileiro, via de regra, tem sido apenas romance de paisagem, romance de fotografia. O sol, o vento, a árvore, o rio, o gesto, o grito, o esgar, a boca, o nariz, — tudo isso é parte do documento. A parte mais importante é outra. Aquela que comanda o esgar. Que impõe o gesto. E que nem sempre aparece. Que nem sempre dá sinal de si. Acha que o nariz, sozinho, pode explicar alguma coisa? E o rio? e o grito? Romance feito com parcela de documento, no fim de algum tempo, é livro que apenas serve para registrar o vestido usado na época e a linguagem e os pratos preferidos neste ou naquele degrau social”. SAMPAIO. *Uma visão literária dos anos 30*, p. 104.

36. PENNA. *Fronteira*, p. 181.

32. PENNA. *Fronteira*, p. 181.

33. PENNA. *Fronteira*, p. 181.

34. PENNA. *Fronteira*, p. 181.

35. Em entrevista que resultaria em um inquérito sobre o romance de 30, Newton Sampaio — intelectual e ficcionista curitibano que viria a falecer precocemente em 1938, com apenas 24 anos — indagara Cornélio sobre sua concepção de romance; eis que sua resposta apontaria para uma composição de todo refratária às concepções mais estigmatizadas do “romance social” (a função documental, a função denunciatória), mas ele não se furtaria a expressar um modo de composição ficcional a seu ver mais subliminar, mais inconscientemente interiorizante: “o romance, como eu o entendo, é aquele que vem de dentro para fora. Romance interior e não exterior. >>>

[...] Tendo conversado muitas vezes com a mucama, não pude dar um passo atrás no seu passado e no daqueles que tinha conhecido e assistido em sua vida íntima, mas tive a compreensão bem clara de que achara em sua fé total e tranquila um abrigo, um refúgio de amor e de proteção muito forte, que me defenderia do medo que sentia prolongar-se em mim, inexplicado, quando vi que juntos com o diário estavam os papéis deixados pelo Juiz.

Como tinham vindo parar ali? Não sei explicar, e não quero saber o segredo que guardam, presos por uma fita e pelo alfinete que a velha mucama me deu...³⁷

37. PENNA. *Fronteira*, p. 181-3.

38. Encontra-se no primeiro parágrafo: “A criada, cujas rugas se destacam fortemente em sua pele amarela, iluminada pela luz de lampião de querosene, atormentou-me com oferecimentos de serviços, e desapareceu bruscamente, diante do meu teimoso silêncio”. PENNA. *Fronteira*, p. 21.

Se na abertura da narrativa é a “criada”³⁸ aquela quem faz (ao Narrador logo à sua chegada) “oferecimentos de serviços”, ao que ele resiste com “teimoso silêncio”, no Epílogo por outro lado é a “mucama” quem exerce a mesma função coadjuvante e testemunhal da história do casarão colonial. Como num jogo de espelhos invertidos, o Epílogo como que reflete, do ponto de vista autoral, os dilemas do enredo — um jogo emulativo de baralhamento de ficção literária e história familiar. Os papéis que o Juiz oferecera a Maria Santa lhe incitando a assinatura — a que Emiliana lhe aconselha refutar sob alegação de que não se pode imputar boa-fé ao Juiz por ele “não dar esmolas” ou “ir à missa” — voltam à baila neste ponto; os eventos narrados se imiscuem insinuantemente à teia de relações

que envolvem a trajetória de santidade de Maria: liga-se o corpo estrito da narrativa ao Epílogo através de aspectos do enredo — os estilhaços de informação como que se superpõem em camadas diversas do conjunto textual (o que esconde os nexos possíveis entre eles tornando mais difícil a tarefa de concatená-los).

O regime de rígida concisão, de apelo a significados semiocultos, aliado a um recuo temporal enigmático porque de fugidios vestígios, torna *Fronteira* a rigor diferente de romances cuja *práxis* narrativa aproxima-se da ideia de “fotografia”³⁹ — modo de narrar que opera através de recortes rígidos a definir rigidamente os limites do tempo e do espaço no interior do enredo. Confrontado a este *modus operandi*, o que talvez se deva dizer é que *Fronteira* confunde tanto o “caráter documental” do romance social como a “dimensão psicologizante” do romance de introspecção⁴⁰ — neste sentido o verbete de Cornélio Penna na *Enciclopédia de Literatura Brasileira* refere-se a um “ficcionista que utiliza a base nativa fundindo-a com o realismo psicológico”.⁴¹

A estupefação a que os “vales fantasmagóricos” — enleados de montanhas e picos obliterados pela cerração — são capazes de provocar à consciência do Narrador, vazando do procedimento alusões aos processos de povoamento na região mineira em razão da mineração de ouro e diamante durante os séculos XVIII e XIX. A realidade dos

39. A ideia é extraída da obra de Flora Sussekind. Cf. SUSSEKIND. *Tal Brasil, qual romance?*, p. 34-5.

40. Esta hipótese redimensiona a proposição referida por Adonias Filho: “b) A obra novelística e a mensagem. Iniciando-se com a pintura, transladando-se para os romances, a mensagem — já flagrante em *Fronteira* em seus elementos fundamentais — caracterizará por inteiro a obra novelística. Se os seus companheiros de geração literária ampliam o documentário (sobretudo no círculo nordestino) e impulsionam o realismo psicológico (sobretudo no círculo sulista), é nessa fase construtiva que Cornélio Penna vai abrir no romance brasileiro um dos caminhos mais extremos. Ao ser publicado em 1935 o romance de estreia *Fronteira*, estabilizados já estão os dois círculos. Em torno de suas órbitas, apesar da enorme variação temática, gravitam os romancistas. Dir-se-ia não ser possível outro itinerário, extinguindo-se aí qualquer possibilidade de nova experiência. Os moldes são firmes e abrangem todas as zonas nesse imenso espaço que vai do documentário ao realismo psicológico”. FILHO. *A literatura no Brasil*, p. 419.

41. COUTINHO; SOUZA. *Enciclopédia de literatura brasileira*, p. 1234.

processos sociais espraia-se pela dimensão psicológica dos personagens.

A MINERAÇÃO FUGAZ

Então Itabira — o Brasil — vai acabar derretido em Birmingham, em Cardiff?

Drummond, *Sorriso crispado (ou o depoimento do homem de Itabira)*

Eu poderia dizer que o mundo de Cornélio Penna é um mundo que morre de itabirismo dentro de Itabira. A “aventura áspera da mineração” é descrita por meio de alusões longínquas.

Fausto Cunha, *Forma, criação e ortodoxia*

Um vale assombrado assoma no romance de Cornélio Penna: nele instalou-se uma fantasmagoria. Sendo literalmente “fantasmagoria” uma “arte de fazer aparecer fantasmas ou objetos luminosos em lugar escuro”⁴², o sentido a que Cornélio investe expressa-se semelhantemente: vestígios de seres luminosos avultam — fantasmas de garimpeiros — a reclamar uma presença-ausência entre lugares de exploração — grunhas, vales, montanhas — da Itabira tanto amada, a “melhor amiga”⁴³. Já no capítulo VI (o primeiro em que o tema da mineração é em conjunto evocado), revela-se um modo de narrar que encena uma introjeção à “consciência da natureza”: as montanhas são figuradas

como que dotadas da faculdade do esquecimento, dentro de um processo antropomórfico; em razão desta energia vital, busca-se explicitar estratégias mnemônicas a que se aplicam como “remédio” à doença da exploração febril a acometer homens sedentos de riquezas, que povoam a região como rastilho de pólvora — rápida e explosivamente. A voz narrativa enuncia então que a cadeia de montanhas, em razão da pujante vegetação que lhe recobre, faz passível de esquecimento os feitos danosos, ocultando as construções pelos aventureiros abandonadas:

VI — As montanhas correm agora, lá fora, umas atrás das outras, hostis e espectrais, e desertas de vontades novas que as humanizem, esquecidas já dos antigos homens lendários que as povoaram e dominaram.

Carregam nos seus dorsos poderosos as pequenas cidades decadentes, como uma doença aviltante e tenaz, que se aninhou para sempre em suas dobras. Não podendo matá-las de todo ou arrancá-las de si e vencer, elas resignam-se e as ocultam com sua vegetação escura e densa, que lhes serve de coberta, e resguardam o seu sonho imperial de ferro e ouro.⁴⁴

Nos enunciados, as montanhas parecem parcialmente ocultar as cidades a padecer de paralisia econômica, de uma espécie de anomia da forma social que produz uma

42. Cf. Priberam versão digital.

43. Dedicatória atribuída a *Dois Romances de Nico Horta*, segundo romance do autor. Cf. PENNA. *Obra completa*, p. 177.

44. PENNA. *Fronteira*, p. 28.

natureza que, por suas leis próprias, enquadra domesticamente o que restou das formas culturais. Se quiséssemos tentar fixar um sentido euclidiano à passagem, diríamos que a vegetação montanhosa “vinga” resignadamente a memória da exploração mineral, assim como a floresta amazônica viria a “vingar” os efeitos da indústria amazônica da extração da borracha e do caucho.⁴⁵

Pilar da economia colonial durante o século XVIII, a mineração gravemente silencia em *Fronteira* — seu burburinho não é senão sussurrante —, quando a visão que rodeia o Pico de Itabira é tão só abandono e vestígio; aquilo a que o Narrador somente enxerga como sintoma do outrora, no transcórrer final de sua viagem de retorno à terra querida, é um “grande cartaz com dizeres em inglês”⁴⁶, que servia à indicação das estradas de acesso às antigas minas; o capital britânico impulsionador de sua exploração se desvela na narrativa absolutamente falido, mas outro investimento aportaria na região com a *Itabira Iron*⁴⁷. Os efeitos deste processo social são representados como um terreno próprio aos fantasmas — como o que resplandece em meio à escuridão, como o que age no terreno do sonho como feixes luminosos a resplandecer.

Subvertendo uma lógica iluminista de prevalência da razão técnica às forças da natureza, o que se observa em *Fronteira* é sobremaneira uma perspectiva que desloca os exploradores da posição de heróis para a de algozes.

Haveria uma inversão no processo de dominação; a natureza apreenderia os vestígios da cultura material, recobrimdo-a de uma pulsante “coberta”⁴⁸ vegetal; nesse contexto os garimpeiros seriam a aferrada mazela que se inflige à região, uma espécie de doença que se “aninhara”⁴⁹ perversamente nos dorsos das cobiçadas montanhas e cujos efeitos vivos são “as pequenas cidades decadentes”⁵⁰ — que viveriam o fortalecimento da vida social e econômica em razão dos processos de garimpagem, mas uma vez entrevista a exaustão das possibilidades de exploração, o deslocamento imediato passaria a impor-se peremptório.

Frente à fugacidade dos processos de povoamento, processa-se narrativamente uma aparente hiperaceleração do tempo histórico, no qual se decuplica o período temporal de letargia — então a “jovem decadência” de oito anos demonstra feições de uma civilização fenecida há oito séculos:

O seu semblante tinha o característico das mulheres das serras, com as maçãs muito salientes, a boca reta, os olhos oblíquos, acentuando os cabelos intensamente negros a vaga semelhança que se lhe notava com as mulheres mongóis.

[...] Mas o seu olhar verde, inconfundível, impressionante, iluminava com sua luz misteriosa as sombrias arcadas superciliares, que pareciam queimadas por ela, dizia logo a sua origem cruzada e decantada através das misérias e orgulhos de homens de aventura, contadores de histórias fantásticas,

45. Cf. CUNHA. *Um paraíso perdido*.

46. PENNA. *Fronteira*, p. 21.

47. Sobre a polêmica a respeito do contrato da empresa britânica nos anos 1930, ver: COUTO. *O contrato da Itabira Iron*.

48. PENNA. *Fronteira*, p. 28.

49. PENNA. *Fronteira*, p. 28.

50. PENNA. *Fronteira*, p. 28.

e de mulheres caladas e sofredoras, que acompanhavam os maridos e amantes através das matas intermináveis, expostas às febres, às feras, às cobras, do sertão indecifrável, a meaçador e sem fim, que elas percorriam com a ambição única de um ‘pouso’ onde pudessem viver, por alguns dias, a vida ilusória de família e lar, sempre no enalço dos homens, enfebrados pela procura do ouro e do diamante.

Toda a cidade, na sua longa decadência de oitenta anos, oito séculos na América jovem, não era mais que um desses ‘pousos’ alcantilados nos cerros de pedra e ferro, enormes e maciços pára-raios.⁵¹

Refletindo sobre a ascendência miscigenada a remontar à origem familiar de Maria Santa, o Narrador passa a refletir sobre o destino das cidades mineiras do Quadrilátero Ferrífero — apesar de não ser explícita a referência à Itabira de Mato Dentro (a denominação que foi atribuída ao distrito em sua fundação, em 1827, e que depois fora simplificada). Na região mineira há pouco “paralisada” — a narrativa tem como duração a última década do século XIX —, recua-se por projeção ao início do oitocentos, o que coincide quase perfeitamente com o declínio da atividade mineradora de ouro e diamante na região, conforme mensurou Sérgio Buarque de Holanda.⁵² Portanto, seria sobretudo na segunda metade do século XVIII o período ascendentemente lucrativo — em que se verificaria, pelo

acirramento do controle pelos agentes de fiscalização, aumento real nos dividendos provenientes das atividades de garimpagem —, mas o início do século XIX é marcado por um acentuado declínio nos dividendos da Metrópole em relação a estes metais nobres.

Em *Fronteira*, figura-se a cobiça dos homens — a explorar as regiões mineiras — como um afeto que manifesta a febre da busca de ouro e diamantes. Mas conformando-se ou não ao tipo do “aventureiro” consagrado pelo historiador de *Raízes do Brasil* como o perfil hegemônico do colono explorador português no Brasil,⁵³ deve-se dizer que em *Fronteira* o processo explorativo de extração mineral responde verossimilmente aos tracejos da história, ainda que no interior de um *modus operandi* oblíquo de referenciação. Na imagem referida do capítulo XXI, transmuta-se o ideal de extrair-se abundantemente durante curto lapso de tempo e, daí à frente, diante dos sinais de rareamento de gemas e pepitas preciosas, passar-se novamente ao povoamento alhures — então o périplo de aventura se forma: o ciclo de fundação, desenvolvimento, declínio e, por fim, letárgica decadência dá-se muito mais brevemente do que seria possível esperar face aos “padrões” ocidentais. A representação desta Itabira se assemelharia à concepção de Brasil a um só tempo “construção e já ruína”, como canta Caetano Veloso

51. PENNA. *Fronteira*, p. 50.

52. Ainda que o início do período de rareamento e declínio do ouro e diamante na região atualmente conhecida com Quadrilátero Ferrífero não seja de todo exata, o certo é que se compreende a partir do fim do século XVIII, estendendo-se definitivamente até o início da terceira década do XIX, cf. HOLANDA. *A música barroca*, p. 140-1.

53. Cf. HOLANDA. *Raízes do Brasil*.

54. VELOSO, Caetano. *Fora da Ordem*.

55. Cf. LÉVI-STRAUSS. *Tristes trópicos*.

em “Fora da Ordem”⁵⁴ glosando a teoria de Lévi-Strauss sobre as cidades do Novo Mundo?⁵⁵

Um dos traços proeminentes que diferencia *Fronteira* do conjunto majoritário do romance de 30 no Brasil é seu intrincado e lacunar enredo; por outro lado, o aspecto “regionalista” de sua obra deriva da quase devoção de Cornélio Penna à Itabira, cidade em que viveu grande parte da infância e que configura a visão espacial de três de seus quatro romances. Para além da ficção romanesca, isso se manifesta pela espécie de manifesto político que ele publica: texto e ilustração sob o título “Itabirismo” editados pela revista *O Cruzeiro*, que chegam ao público leitor no volume dedicado ao estado de Minas Gerais em outubro de 1937. Por isso, “Itabirismo” se torna um anexo quase indispensável à análise de *Fronteira*, *Dois Romances de Nico Horta e Repouso*; a relação entre o texto e a ilustração se entrefaz pela ligação entre microcosmo (Itabira) e macrocosmo (Brasil), encenando uma pertença simbólica daquele em relação a este. Aí Itabira — lugar no qual se pode aprender “a arte complexa de ser infeliz”⁵⁶ — irromperia como uma espécie de elemento essencial no interior do conjunto da nação:

Para muita gente a capital do Brasil é o Rio de Janeiro, ou São Paulo.

Para mim, a nossa metrópole, de onde tudo devia irradiar (e há de chegar esse dia) de onde tudo devia partir, é Itabira do Mato Dentro, com a sua prodigiosa cristalização da alma brasileira, de sua consciência e de seu princípio essencial.

Sei que ela está ameaçada de destruição, mas, como a cidade divina, ela se erguerá acima da terra, e, pairando em nosso espírito, nos guiará e esclarecerá, conduzindo os discutidores e carregando os verdadeiros místicos, seus filhos prediletos.

[...] Subindo do alto do Pico de Itabira, a montanha de ferro, a riqueza cobiçada pelo mundo, e contemplando a cidade que corre lá em baixo como uma serpente entre as pedras negras, compreende-se que é uma riqueza maior, que ninguém cobiça, mas é o verdadeiro tesouro do Brasil. Compreende-se que daquele silêncio pobre, daquela vida extremada, daquela alucinação de silêncio e obsessão de nada, deve sair um espírito coletivo novo, de tal fortaleza e austeridade que empolgará a nossa gente, sempre à procura de sua própria alma, e que não a achou porque está voltada para o mar, esquecida de seu velho patrimônio de pobreza taciturna, sadia e indestrutível, sempre à espera dos transviados, para empolgá-los de novo.⁵⁷

56. PENNA. *Itabirismo*, p. 64.

57. PENNA. *Itabirismo*, p. 64.



FIGURA I

FIGURA I
 FONTE: PENNA, Cornélio. *Itabirismo*.
 In: *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 9 out.
 1937, p. 64.

Nesta “capital espiritual” (para a qual seus concidadãos viram as costas como que enfeitiçados pela presença encantatória do mar), encontram-se os personagens cornelianos; nesta Itabira onde paira o ar de riqueza emanado das pujantes montanhas de ferro — combustível essencial do mundo moderno a pôr em xeque a cidade mesma, o cinto encantado de montanhas cobizado pela força da técnica industrial — cristalizar-se-ia a “alma brasileira”, “alma” erigida e ultrajada pelos “transviados” que historicamente aí aportaram.

Mas a função narrativa que o problema da mineração exerce não se encerra nos aspectos geográficos da cidade representada, antes se transpõe para além do dorso de suas montanhas — suspeita-se acompanhar a trajetória da vida de Emiliana, pois é ela referida como portadora de um tesouro em pedras preciosas trazidas consigo em viagem. No capítulo XXXIII, o Narrador é informado de sua suspeitosa origem.⁵⁸

A suspeita percorre o imaginário dos moradores. Segundo Padre Olímpio — o humilde sacerdote da comarca —, Emiliana é egressa do “país das pedras preciosas”⁵⁹, e até as crianças do catecismo sabem dos “saquinhos de pano, contendo cada um uma riqueza enorme em gemas envoltas em algodão”⁶⁰. O Narrador põe-se em digressões

58. Cf. PENNA. *Fronreira*, p. 75.

59. PENNA. *Fronreira*, p. 64.

60. PENNA. *Fronreira*, p. 82.

sobre este lugar fabuloso — atualmente circunscrito sob a jurisdição do Parque Nacional da Serra do Cipó —, no qual sob as águas do curso dos rios vê-se prodigamente o “ouro e o diamante [...] de encontro a rochedos incrustados de granadas, crisólitos e berilos”⁶¹. Construindo no conjunto do léxico mineralógico a indiscernibilidade entre o falso e o verdadeiro — erigindo um ambiente no qual as certezas estão quase sempre em suspensão —, as substâncias minerais sobrelevam-se entremeadas, criando um ideal de mistério que atravessa os meandros do enredo. Então apenas um ourives vindo da capital é capaz de discernir o que o mercador turco poderia iludir⁶²: será a fortuna de Emiliana uma fraude, um verdadeiro embuste sobrenadando nas águas turvas da autoproclamada ignorância dos provincianos itabiranos? — apenas “ametistas, topázios, berilos, águas marinhas, crisólitos, colofonas”, tão só “turmalinas, tristes turmalinas”?⁶³, adornos de pouco valor dos remediados? A natureza inconclusa e inconfessa da narrativa não pode depor contra si própria (não se sabe a verdadeira natureza do conteúdo dos esdrúsculos), e o mistério das pedras atribuídas a Emiliana adere como atributo lexical à nebulosidade vertical da subjetividade dos personagens de *Fronteira* — como se, por assim dizer, se estivessem minerando as almas itabiranas minerais.

61. PENNA. *Fronteira*, p. 82.

62. Cf. PENNA. *Fronteira*, p. 164-5.

63. PENNA. *Fronteira*, 164-5.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

COUTO, Rafael. O contrato da Itabira Iron. In: **Revista Acadêmica**. n. 38, ago. 1938.

CUNHA, Euclides. **Um paraíso perdido** (ensaios, estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia). Rio de Janeiro: José Olympio; Fundação de Desenvolvimento de Recursos Humanos, da Cultura e do Desporto do Governo do Estado do Acre, 1986.

CUNHA, Fausto. Forma, criação e ortodoxia. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 13 ago. 1949.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FILHO, Adonias. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. **Obra completa**. Editora Aguillar, 1958.

_____. Cornélio Pena. In: **A literatura no Brasil** (era modernista). Dir. Afrânio Coutinho. São Paulo: Global, 2001.

HOLANDA, Sérgio B. A música barroca. In: **História geral da civilização brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. Trabalho & aventura. In: **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Lisboa: edições 70, 1993.

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

PENNA, Cornélio. **Fronteira**. Rio de Janeiro: Artium, 2001.

_____. Itabirismo. In: **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 9 out. 1937.

_____. **Obra completa**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar: 1958.

_____. In: SAMPAIO, Newton. **Uma visão literária dos anos 30**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979.

_____. Entrevista com Cornélio Penna. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 18 mar. 1951.

SUSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VELOSO, Caetano. **"Fora da Ordem"**. Circuladô. Phonogram/Philips, 1991.

Recebido em: 01-10-2018.

Aceito em: 01-05-2019.