

## Fraturas no olhar: a arte de Cornélio Penna



Inicialmente, gostaria de agradecer ao convite para estar aqui hoje, feito por Ana Maria Pessoa dos Santos, Diretora do Centro de Memória e Informação, e à atenção dispensada por Ana Amélia Jobim ao longo de nossos contatos para que minha vinda de São Paulo ao Rio de Janeiro se tornasse possível. Aproveito também para reiterar meus agradecimentos à Fundação Casa de Rui Barbosa: ao seu presidente, José Almino de Alencar, à Diretora do Centro de Pesquisa, Rachel Valença, à Comissão Julgadora do “Prêmio Casa de Rui Barbosa 2008”, pela concessão de prêmio tão importante e conceituado ao meu trabalho sobre Cornélio Penna. Finalmente, a todos os funcionários desta Casa e particularmente àqueles da Biblioteca e do Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, em especial à professora Eliane Vasconcellos, pelo acolhimento sempre gentil e prestativo quando de minha presença aqui para consulta ao arquivo do escritor.

Ao começar a refletir sobre a apresentação do trabalho de pesquisa realizado entre o início do ano de 2002 e o final de 2006 e que resultou na tese *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*, defendida na Universidade de São Paulo em março de 2007, para uma série de palestras intitulada “Memória & Informação”, na Fundação Casa de Rui Barbosa, fui levado quase imediatamente a pensar no tema da memória. O passo seguinte foi reler algumas passagens iniciais do belo livro de Ecléa Bosi, *Memória e sociedade*, em que ela apresenta diferentes concepções sobre o lembrar. Contrapondo Halbwachs a Bergson, Ecléa Bosi vai dizer que para aquele “o

caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é (...) excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho.”

Não é preciso aqui tomar qualquer partido mesmo porque as reflexões de Bergson sobre a memória serão sempre inspiradoras para todos os que vierem a lê-las, sobretudo para aqueles que se dedicam ao estudo da arte e da literatura, sem contar o papel fundamental que o próprio Bergson teria desempenhado no desenvolvimento das idéias de Halbwachs. Ocorre que a reflexão deste último parece mais apropriada quando se trata de rememorar esses anos em que me dediquei ao estudo da obra de Cornélio Penna, pois que, ainda que ligados a um passado mais ou menos recente, é necessário repensá-lo e reconstruí-lo conscientemente, não só com imagens e idéias de hoje, mas com todos os riscos advindos das traições da memória. Se a memória, contudo, é esse refazer do que já foi feito, é de se duvidar da possibilidade de recuperação de um passado “tal como foi”, como nota ainda Ecléa Bosi, o que talvez possa nos consolar diante de possíveis equívocos, esquecimentos, distorções. Pensar assim a memória é também pensar no trabalho do pesquisador, pois o que faz ele senão “reconstruir, repensar, com idéias de hoje (isto é, as suas próprias idéias e as de seu tempo), as experiências do passado”? E os limites advindos dessa concepção não poderiam também contribuir para o fundamental reconhecimento daqueles limites que advêm de todo trabalho de pesquisa? Por fim, tendo esta rememoração como lugar de exposição a Fundação Casa de Rui Barbosa, instituição das mais admiráveis deste país no tocante à conservação da memória de nossos artistas e escritores, justamente na série “Memória & Informação”, a reflexão de Halbwachs parece feita à medida não só para proporcionar um ponto de partida para falar de meu trabalho sobre Cornélio Penna, como para caracterizar o que aqui se faz: *a memória é trabalho*.

Começo então pela escolha do que viria a ser o tema de meu doutorado junto à área de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e que teve como orientador o professor Alcides Villaça. Ao longo de meus estudos na graduação, o nome de Cornélio Penna não era mais que isso, apenas um nome, quase sempre em meio a alguns outros como Lúcio Cardoso, Octávio de Faria, Tristão de Athayde e eventualmente Adonias Filho. Uma informação colhida aqui, outra ali, e passei a associá-los a um grupo de escritores rotulados *intimistas*, *introspectivos* ou *católicos*, quase sempre contrapostos a autores ligados à literatura social-regionalista dos anos 30, muito mais conhecida e estudada. Confesso que só isso,

em função de um espírito do contra que não costuma me abandonar, já me fazia vê-lo de modo algo positivo, embora ainda não me levasse a lê-lo. De Lúcio Cardoso vim a ler o admirável *Crônica da Casa Assassinada*, mas Cornélio continuou por um bom tempo apenas um nome ainda que, não sei bem o motivo, um nome que de algum modo me intrigava e chamava a minha atenção.

Então, indeciso quanto à escolha a ser feita, depois de ter pensado em empreender o estudo de autores como Machado de Assis ou Guimarães Rosa, mas com a perspectiva sempre presente de me dedicar ao estudo de um escritor não tão consagrado, começo a ler *Fronteira*, o primeiro romance escrito por Cornélio Penna, publicado em 1935. Ao terminar a leitura, a decisão está tomada – é este o escritor que quero estudar. A ambientação da história de Maria Santa numa casa antiga e numa igreja de Minas Gerais, admiravelmente descritas, a narração em primeira pessoa, nitidamente trabalhada com refinamento de artista, o mistério com que são envolvidos os personagens, a descrição quase pictórica de espaços escuros e sombrios, a santidade e o milagre em meio à loucura e à danação, não sei bem o que mais me teria chamado a atenção, o fato é que não havia até então lido nada parecido em literatura brasileira. Fui depois quase imediatamente à procura de outros títulos, tendo encontrado *Dois romances de Nico Horta*, de 1939, numa edição que era igualmente da Artium, editora que havia começado há alguns anos a relançar todos os romances de Cornélio Penna até então esgotados. Ao terminar a leitura: é este mesmo o escritor que quero estudar? Até o final do trabalho e até hoje, parece-me – a despeito das belíssimas páginas iniciais e de alguns outros momentos bastante inspirados – o mais fraco dos romances publicados por Cornélio Penna, no que acredito estar em acordo com a maioria dos que admiram a sua obra. Felizmente, a decisão restou apenas ligeiramente abalada e pôde firmar-se com a leitura de *Repouso*, de 1948, e sobretudo de *A menina morta*, publicada em 1954. Durante esse tempo, já havia adquirido num sebo os *Romances completos*, da Editora Aguilar, e pude assim ter o primeiro contato com o Cornélio Penna pintor. Ainda que em reproduções algo precárias, inevitável não perceber o talento do escritor para a pintura, reconhecendo-se assim estar diante de um artista multifacetado e bastante singular. A confirmação da qualidade de sua produção pictórica (anterior, aliás, à sua produção literária) viria algum tempo depois, mas isso será tratado daqui a pouco.

À medida que lia os romances, familiarizava-me com a crítica que, ainda não muito extensa, é de grande qualidade, especialmente os estudos de Fausto Cunha, Luiz Costa Lima, Adonias Filho, no que se refere aos romances, e Murilo Araújo e

Alexandre Eulálio, em relação à pintura. Aos poucos, tomava conhecimento também de alguns trabalhos acadêmicos bastante significativos, muito importantes para o desenvolvimento de meu próprio trabalho. Nesse meio tempo, uma bolsa concedida pelo CNPQ permitiu-me uma dedicação maior à pesquisa, e as leituras foram se estendendo a diversos autores de diferentes áreas do conhecimento, em busca de uma maior compreensão de algumas facetas da obra corneliana. O exame de qualificação foi fundamental para a continuidade e algumas mudanças de rumo do trabalho. Menciono dois momentos fundamentais: um, a insistência do professor Ariovaldo Vidal no exemplo de Erich Auerbach; o outro, a sugestão do professor Elias Thomé Saliba para que confrontasse as posições de Sérgio Buarque de Holanda e de Tristão de Athayde objetivando uma maior compreensão dos tumultuados e polarizantes anos 30. Em relação à primeira, creio que está inscrita na tese de modo evidente, nas análises de diversos fragmentos transcritos de cada um dos romances. Quanto à segunda, o item “*Perspectivas: Sérgio e Tristão*” é o testemunho de sua acolhida, até onde o posso julgar, para um ganho enorme quanto à caracterização histórica do período em que Cornélio viveu e produziu a sua obra, pois que complexa e problematizadora da visão estanque com que esse período de nossa história costuma ser tratado.

Ao tempo em que tudo isso acontecia, começava já o trabalho de análise dos romances e ia assim dando-me conta de algumas características peculiares da escrita corneliana, como o jogo entre luz e sombra; a projeção da intimidade nos objetos exteriores e a vida verdadeiramente anímica que esses mesmos objetos parecem adquirir; a aparente ausência do social e do regional, que o levou a ser classificado como introspectivo, ao lado da presença tão marcante de uma região do país, Minas Gerais, por exemplo, nos três primeiros romances; a exclusão de tudo o que é moderno e ao mesmo tempo certa presença algo indefinível do que é essencialmente moderno; o catolicismo afirmado e reafirmado pelo escritor e a produção literária que nunca se reduz aos dogmas católicos e que eventualmente até se choca com eles, pelo menos no que se refere à instituição da Igreja, como no caso da aproximação ou mesma da mistura entre o místico e o erótico; a gravidade e a seriedade de tom que predomina nos romances a ponto de se tornar quase imperceptível o humor, que entretanto aparece inegavelmente aqui e ali; a insistência do narrador na impossibilidade de se chegar à verdade das coisas e a narração minuciosa e detalhada da realidade, isto é, do que seria, nessa perspectiva, apenas aparência e engano; e finalmente, como um último exemplo, o trabalho inequívoco com a linguagem, cuidadosa e refinada, ao lado de alguns (ou

diversos) “descuidos” com a expressão, no que foi muito criticado por vários estudiosos.

Num primeiro momento, essas e outras características pareceram-me poderem ser associadas à figura do quiasmo, como inquestionavelmente parece ocorrer num trecho de *Fronteira*, analisado no segundo capítulo da tese:

Tão grande era o meu *ensimesmamento* que me assustei quando percebi que roçava, há muito tempo, uma mesma muralha, formidável e maciça, que parecia querer esmagar-me com sua sombra intensa, violentamente recortada no solo, em contraste de roxo e amarelo.

Andei mais depressa, na preocupação repentina de encontrar *o fim daquele peso interminável*, e quase caí sobre uns *degraus de pedra, que se atravessaram de surpresa no meu caminho*.

Eram de uma porta lateral, e devia estar só cerrada, porque cedeu unicamente com a pressão de meu corpo, quando nela me apoiei, e achei-me, sem transição, no coro da igreja, *ao mesmo tempo sombrio e claro*, pois a pouca luz nele reinante não conseguia escurecer a resplandecente brancura das suas paredes e o dourado excessivo de suas obras de talha.

Andei um pouco, hesitante, num *movimento mecânico*, sem compreender por que não voltava imediatamente, saindo da nave deserta.

Tinha as pupilas ainda deslumbradas pela luz lá fora, pelo sol da tarde, e não ouvi o ruído de meus passos, *como se andasse em sonho, além, talvez na morte*.

E tive *a sensação de que morrera*, realmente, e agora abria os olhos em um mundo distante.

Estava no *território da morte*, pois o que me abafara o choque dos pesados sapatos, próprios para as pedras pontiagudas das ruas eriçadas de minérios de ferro, eram os “panos” fúnebres, pois entrara justamente do lado da nave em que ficavam as sepulturas ricas e ainda novas, *as últimas abertas antes da lei da proibição de enterramentos no interior dos templos*.

(*Fronteira*, cap. XLI, p. 93, grifos meus.)

Como afirmo na tese, “o inanimado [em *Fronteira*] se anima, ganha vida, ganha alma na medida mesma em que o animado por excelência, o homem, aquele que é dotado de *alma*, de *anima*, torna-se um *des-almado*, não no sentido corrente de cruel ou

perverso, mas em seu sentido literal, *desprovido de alma*, ou ainda *des-humano*, aquele que perdeu a própria humanidade.”

Quando, porém, já havia escrito boa parte das análises e estava em busca de algo que pudesse reuni-las numa interpretação mais ou menos coesa, e que desse conta das características que acabo de apontar de modo mais aprofundado que a simples constatação da presença da inversão, do paradoxo ou da contradição, que podem ser entrevistas em quase todas elas, como se quase tudo nessa obra surgisse às avessas, a surpresa de encontrar um livro notável que vinha ao encontro de várias das reflexões a que a obra de Cornélio me levava: *Mímesis: desafio ao pensamento*, de Luiz Costa Lima. A sua abordagem da *representação*, que não a desconsidera na leitura das obras que a partir do início do século XX por assim dizer desconstruíram o romance tradicional, mas que vê a *mímesis* não como semelhança, mas como *diferença* e que assim acaba por dar conta de uma arte produzida por e para um sujeito fraturado, como é inegavelmente o homem na modernidade, essa abordagem me pareceu então possibilitar um alargamento da compreensão da obra de Cornélio Penna naqueles diversos aspectos que de outro modo restavam inexplicados.

Essa leitura ocorreu não muito tempo depois de ter lido o belíssimo ensaio de Alexandre Eulálio sobre o Cornélio Penna pintor e assim começaram a fervilhar em minha mente relações entre esses textos e as leituras da obra de Cornélio Penna. A observação de Alexandre Eulálio sobre “certa linha nervosa e trepidante, cujo grafismo erudito, personalíssimo, redimensionava integralmente os trabalhos [de Cornélio Penna], a partir da definição do novo perfil compacto da assinatura do artista”, essa observação encontrava correspondência naqueles aspectos de sua ficção ao mesmo tempo em que tudo era remetido à imagem da fratura, da quebra, da ruptura nos mais diversos níveis. E então, nesse meio tempo, pude ler um magnífico ensaio de Merleau-Ponty, “O olho e o espírito”. A partir do pensamento do filósofo francês (cuja síntese procuro fazer ao final da transcrição de algumas passagens: “O eco que o visível desperta em nós – bela imagem que mistura sinestesticamente visão e audição – repercute no artista, que *tocado* – compõe a obra que irá ressoar naquele que a contempla.”) tudo se encaminhou para o que veio a se tornar o centro da tese sobre Cornélio Penna e que deu origem ao seu título: “É como se fora mesmo um sismógrafo que o artista parece captar os abalos, traumas e tremores que põem em pedaços o homem de seu tempo. Isso, porém, só é possível porque o que se reflete no olhar do

artista encontra correspondências em seu interior, também marcado pela cisão, e essas fraturas acabam por se materializar de algum modo em sua obra.”

Encontrava-se aí o que era inequivocamente moderno num escritor que parecia fugir à figuração de tudo o que era tido como moderno em seu próprio tempo. Não há como entrar aqui na interminável discussão sobre o que é e o que não é moderno, mas cabe pelo menos tentar lançar mão de uma definição de modernismo em sentido amplo, a de William Everdell, ao estudar os principais acontecimentos e os responsáveis pelas drásticas mudanças que marcaram a virada do século XIX para o XX, num largo espectro que vai da Termodinâmica à Fenomenologia, da invenção dos campos de concentração à Psicanálise de Freud, do Cubismo de Picasso à teoria da complementaridade de Bohr, de Joyce a Proust, de Planck a Einstein: (numa tradução livre) “o cerne do Modernismo é o postulado da descontinuidade ontológica. É uma parte tão grande do pensamento e da arte do século XX que resulta do atomismo que até agora não houve como voltar a ele as costas, mesmo nos tempos do Estruturalismo e do Pós-Modernismo. Não conseguimos ver os objetos de nosso conhecimento senão como separados e descontínuos...” É a essa descontinuidade que podem ser associados, nos romances escritos por Cornélio Penna, os descompassos, as lacunas, as tensões, os paradoxos, os desajustes, as contradições, os encobrimentos e as inversões, homólogos todos – no nível literário – às fragmentações mais nítidas desses seres marcados pelo desânimo e pelo pesar, pela angústia e pela dor, pelo sofrimento e pelo desespero, figurados em sua pintura por uma “linha ziguezagueante, plena de reentrâncias e anfractuosidades”, “nervosa e trepidante”, para falar mais uma vez com Alexandre Eulálio.

A consulta ao arquivo do escritor na Fundação Casa de Rui Barbosa, realizada diariamente ao longo de praticamente uma semana, foi fundamental para confirmar tudo o que então vinha pensando e dar mesmo um passo adiante por vários motivos. Por mostrar, por exemplo, que as tensões, os conflitos, os choques presentes em sua obra de ficção encontravam-se igualmente na personalidade do escritor. Contrariamente, à fama de recluso e ensimesmado, é possível perceber em seu acervo, por meio de documentos e objetos pessoais, que Cornélio Penna participou ativamente – e publicamente – de seu tempo. Assim, o amor e o zelo por objetos antigos e carregados de história, alguns dos quais podem ser encontrados aqui na Casa de Rui Barbosa, como o famoso quadro da menina morta, esse amor não o fazia de todo avesso ao conhecimento das coisas de seu tempo e ao interesse por elas. O que ocorria, como em seus romances, era

provavelmente o embate constante e nunca encerrado entre um e outro Cornélio. Os originais de suas obras, creio que todas presentes em seu arquivo, mostraram-me que nele a produção escrita não era nunca espontânea e *natural*. Neles pode ser visto, pelo menos no que se refere a *Fronteira* e *A menina morta*, que pude então folhear (não me restava mais tempo para fazê-lo com os outros dois romances), um sem-número de rasuras, correções, modificações, trocas de nomes de personagens, expressões, frases, trechos e fragmentos inteiramente reescritos, indício do trabalho minucioso do artista, mas também da dúvida, da incerteza, da insegurança, de tudo o que faz com que sua obra seja, não tenho dúvida, inegavelmente moderna, de tudo o que o faz, estou certo, um grande artista. Foi também ao enveredar por seu arquivo que pude reconhecer o acerto das observações de Alexandre Eulálio sobre o Cornélio pintor e adquirir a convicção de que eu estava no caminho certo ao associar as idiossincrasias do pintor e as do escritor na imagem da fratura, do fragmento ou da fragmentação. Apenas como exemplo, sem buscar explicá-las, como de resto o fiz na própria tese, até mesmo porque não detenho o conhecimento técnico para tal e nem mesmo o das circunstâncias da produção de cada obra (boa parte delas feitas como ilustração de livros de outros escritores), gostaria de mostrar mais algumas pinturas feitas por Cornélio Penna.



Nanquim / papel; 0,249 x 0,250  
1924





**Banquete** nanquim e aquarela / papel; 0,480 x 0,728



1924

E também o humor, que havia encontrado, presentes nos romances de maneira bem discreta, pode ser visto em diversos exemplos da sua produção pictórica, como cartunista e chargista de diversos jornais. Como digo na tese, elas teriam todo o direito

de figurar ao lado dos saborosos exemplos que Elias Thomé Saliba recolheu para figurar em seu *Raízes do riso*.



A temporada do Municipal  
-Eu vou só ver os vestidos... E tu?  
-Ah! eu vou ver só os despidos!

Depois então dessa visita à Casa de Rui Barbosa, voltando para São Paulo, pude concluir a redação da tese que, nas qualidades que eventualmente possa ter, traz seguramente, além de tudo o que o conhecimento do acervo de Cornélio Penna pôde propiciar, as marcas da inspiração proporcionada pelos passeios no jardim da Fundação e pela visão da magnífica paisagem do Rio de Janeiro. Defendida, como mencionei, em março de 2007, teve como membros da Banca, além do orientador, o professor Alcides Villaça, os professores Elias Thomé Saliba e Vagner Camilo, da USP, Benedito Antunes, da UNESP, e a professora Lúcia Helena de Oliveira Vianna, aqui da Universidade Federal Fluminense. A todos eles serei sempre grato, pelas argüições ao mesmo tempo críticas e generosas, com comentários e sugestões verdadeiramente enriquecedores.

Gostaria agora de finalizar esta apresentação com Cornélio Penna, por meio de uma leitura que faço na tese de um notável fragmento de seu livro mais importante, o belíssimo romance *A menina morta*, inspirado pelo quadro famoso, tendo como cenário uma fazenda de café produzido com trabalho escravo, situada no Vale do Paraíba, na divisa entre os estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Aliás, parece-me difícil não

concordar ainda hoje com a afirmação de Augusto Frederico Schmidt: “*Não se terá escrito sobre a escravidão no Brasil, até hoje, nada mais impressionante do que alguns dos capítulos iniciais de A Menina Morta*”. Embora não tenha pensado nesse fragmento em particular para a partir dele estabelecer uma relação direta com tudo o que foi apresentado até aqui, a expectativa é que essa relação, ainda que matizada, possa ser estabelecida em diversos níveis, tanto no que se refere ao texto cornelianiano em pauta quanto à sua análise e interpretação. Trata-se da festa dos negros cativos, autorizada pelo Comendador, em homenagem à celebração do contrato de casamento de sua filha Carlota com João Batista:

O senhor Justino, logo ao distinguir a senhora assomada à janela, veio até perto e comunicou-lhe que tudo estava prestes, só faltava o sinal. Dona Virgínia voltou para junto do primo e disse-lhe ao ouvido que estavam à sua espera, e então ele se levantou e convidou a todos para o seguirem, e recomendou a Carlota que lhe desse o braço a fim de abrirem a marcha. Quando surgiram no alpendre foram soltados foguetes que cortaram o céu negro com riscos de ouro, até explodirem muito alto, provocando o eco repetido pelos morros ao longe, e os negros deram vivas agudos ao Senhor e logo depois, ainda mais forte e mais nutridos, outro viva à Sinhazinha chegada da corte. Logo em seguida rompeu atoadora a orquestra rudimentar de atabaques e de *chaque-chaques*, na execução de rápida zabumba. Saíram então da senzala e atravessaram o quadrado, entre alas, alguns negros de roupas reluzentes de enfeites de metal e três negras de coroa à cabeça que vieram até a escada do alpendre, onde fizeram longa e profunda mesura diante da jovem sorridente. Então teve início a dança e todos se confundiram no batuque e cantaram o ponto, sempre o mesmo, por muito tempo.

*Quem sabe lê*

*Pega no papé.*

Os senhores ficaram alguns momentos ainda no alpendre e procuravam distinguir na luz difusa dos candeeiros os vultos agitados e gesticulantes. De quando em vez deixavam entrever muito rápido caras onde o ricto era de volúpia e de dor, e nelas até o riso se tornava sinistro. A música sempre igual, martelante, sem cessar, sobre-humana, alucinava gradativamente os dançadores, e eles começavam já a uivar em vez de cantar, a ter convulsões em vez dos passos primitivos do batuque e os senhores sentiram ser já tempo de se retirarem, porque a loucura viera tomar parte no baile.

*(A menina morta, p. 314-5)*

“À nítida separação espacial entre os dois grupos – um dentro do alpendre, numa posição mais elevada; outro, embaixo, no terreiro, separado daquele pela escada que ao mesmo tempo fazia a ligação entre um e outro espaço – corresponde a divisão estrita, mas não inteiramente estanque, entre espectadores e participantes. Antes, contudo, da festa dos negros começar de fato, ocorre o show pirotécnico dos brancos, que tem obviamente um forte componente sonoro, mas que é feito especialmente para os olhos. Muito diversa é a música e a dança dos negros, em que o fundamental é o som, o ritmo dos atabaques e *chaque-chaques*, combinados com os gritos e o ponto cantado por todos. A rigor, a platéia é ali uma excrescência, o ritual não foi feito para ser visto, mas para ser vivido. Tanto é assim que os que estavam no alpendre se retiram ao perceber que “a loucura viera tomar parte no baile”, isto é, quando os participantes começavam a ser tomados pelo êxtase. Então, não há escolha, permanecer ali significaria ser tomado do mesmo modo pela loucura, por isso se afastam. É por isso também que penso ser muito mais adequado denominar esse enlouquecido baile de “ritual” do que de “espetáculo”. Este, sim, estabelece nitidamente uma diferença entre espectador e participante, e é assim feito para ser visto e pensando-se mesmo na platéia. Mas nesse caso, estamos já na esfera da cultura sedentária e marcada pela escrita, isto é, na cultura dos brancos. No caso dos negros, mesmo capturados, feito cativos e assim fixados em um determinado lugar, muito distante aliás de seu lugar de origem, os ritos que praticavam advinham de uma cultura, se não inteiramente nômade, de muito maior mobilidade, e sobretudo uma cultura oral. Nesse sentido, é muito significativo o ponto que os negros cantavam no início: *Quem sabe lê / pega no papé*. Sabe-se ser muito comum dentre aqueles que não conheciam a escrita a sua sacralização no momento em que dela tomavam conhecimento. Papéis com trechos escritos eram tidos muitas vezes como amuletos ou talismãs com poderes inauditos de sorte, cura ou prevenção de doenças ou invencibilidade contra os inimigos. Aqui, curiosamente, é a palavra cantada que faz referência à palavra escrita. Como, contudo, o ponto é muito breve e relativamente inócuo para quem não é um participante, não é possível saber ao certo o que a leitura significava para eles e qual o seu sentido dentro do ritual. Isso não significa que não possamos especular sobre isso. No interior do enredo, há de haver aí alguma relação com o tabelião que por diversas vezes vem até a fazenda. Aquele que lavra no papel as decisões tomadas, sejam ligadas a contratos de casamento, transmissões de herança, cartas de alforria ou mesmo a libertação de todos escravos, devia ser visto

como detentor de um poder extraordinário. Aquele que surge sempre em momentos que os escravos pressentem como decisivos, que conjura deuses e demônios por meio do registro no livro enorme, para a proteção de uns e maldição de outros, só podia ser formidável e temível feiticeiro. Sabemos, no entanto, que praticamente tudo o que ele lavra no livro que carrega consigo não tem valor algum. A começar pelas cartas de alforria, que ou são guardadas até ficarem amareladas ou chegam mesmo a ser rasgadas por aqueles que continuam vivendo do mesmo modo como viviam antes de a terem recebido. Depois, o contrato de casamento de Carlota que não se realiza e que nem mesmo é desfeito oficialmente com registro no mesmo livro em que fora lavrado. Com a ruína do Grotão, a transferência da herança para Carlota também não parece ter tido grande efeito a não ser possibilitar a ela a libertação dos negros. Mas mesmo essa, também lavrada no livro de registros do tabelião, foi menos importante do que o comunicado direto aos escravos de que estavam livres e, principalmente, do que o afrouxamento de toda a estrutura repressiva diante das ordens de Carlota e da desordem que depois disso tomou conta do Grotão. A liberdade que advém disso tudo, ademais, assemelha-se antes a dispersão, debandada, confusão, que a uma mudança capaz de propiciar novas formas de vivência e convívio, mais humanas e dignas, para os escravos.

Não creio que isso seja tudo e nem mesmo talvez o mais importante nesse episódio. *Quem sabe lê, pega no papé* parece-me apontar inevitavelmente para a sua contrapartida: e quem não sabe ler? Quem não sabe ler se *a-pega* à sua cultura, a cultura oral, mais rica em muitos aspectos que a cultura letrada, por mais que essa tenha demorado tanto para reconhecê-lo e ainda por tão poucos dentre os que *sabem ler*. Apegar-se a essa cultura significa entregar-se à dança ritualística, ao ritmo dos atabaques, às convulsões, à loucura e ao êxtase. A música martelante leva ao transe e à alucinação, é sobre-humana porque permite o contato sagrado com o divino. A separação e a análise, o que há talvez de mais típico na cultura letrada, não existem aí. Tudo é comunhão. Por isso, misturam-se a dor e a volúpia, e para quem eventualmente esteja assistindo, sem ter sido tomado pelo deus da música e da dança, o riso dos que dançam pode mesmo parecer sinistro, demoníaco. Mas a dor e a volúpia se misturam e o riso parece sinistro *também* porque é aquele o momento em que podem expressar e dar vazão a todo o inimaginável sofrimento, a toda a dor insuportável, a toda a inenarrável angústia que tinha lugar naquela fazenda infernal. Não podiam ainda se esquecer que era também aquele um momento propício para tentar conquistar alguma simpatia dos

senhores, o que talvez os levassem a fazer, pelo menos durante algum tempo, um pouco mais brando o cativo. E é por isso que Carlota, mal se retirara do alpendre de braço dado com o pai, percebe que o ponto fora mudado e pouco depois consegue divisar “a frase [que] invadiu sua mente de um só golpe”: *Moço rico / Pra casá / C’Arbernazi*.

A festa possui assim vários sentidos. Do ponto de vista do proprietário é um dos meios utilizados para a manutenção do *status quo*, ao permitir a periódica manifestação dos sentimentos e emoções brutalmente reprimidos no cotidiano atroz do cativo, pois a inexistência de válvulas de escape como essa poderia fazer com que todo o represado transbordasse um dia numa violência desmedida voltada contra os senhores e todos os brancos que de algum modo a eles se ligavam. Nesse sentido, pode-se mesmo dizer que, mais do que permitida, a festa é prescrita aos escravos. Contudo, trata-se sempre de um rito ambíguo e seu caráter transgressivo não se deixa dobrar inteiramente ao uso que a esfera do poder pretende fazer dela. Para os negros, então, ao mesmo tempo em que a vêem como um momento propício para tentarem obter alguma simpatia e compaixão dos brancos ferozes, a festa é preservação e permanência, todavia não num sentido estreito de fechamento a influências externas, que procurariam manter inteiramente imodificados os seus rituais, tal como eram no passado longínquo, na terra de seus ancestrais. Aliás, essa parece mais uma visão *de fora*, talvez bem-intencionada, mas que não compreende o caráter aberto dessas manifestações. O ponto cantado que faz menção à escrita indica essa abertura ao *outro* de sua cultura; e o fechamento e o receio de mistura parecem ao contrário do lado da cultura dos brancos, manifestos na retirada para o interior da casa-grande antes que fossem *contaminados* pelo ritual extremamente sedutor da senzala, irremissivelmente atraídos para o abismo, o sorvedouro, a voragem da *loucura* e da *danação*.”

Muito obrigado.

**André Luis Rodrigues**

04 de março de 2009