

THIAGO HENRIQUE GUEDES

ESPAÇOS INFAMILIARES EM CORNÉLIO
PENNA: UMA ANÁLISE DE A MENINA MORTA



THIAGO HENRIQUE GUEDES

**ESPAÇOS INFAMILIARES EM CORNÉLIO
PENNA: UMA ANÁLISE DE A MENINA MORTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara (FCL-Ar), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa.

Orientadora: Dra. Juliana Santini.

ARARAQUARA – S.P.
2021

G924e Guedes, Thiago Henrique
Espaços Infamiliares em Cornélio Penna: : Uma Análise
de A Menina Morta / Thiago Henrique Guedes. --
Araraquara, 2021
110 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Juliana Santini

1. Cornélio Penna. 2. Infamiliar. 3. Cronotopo. 4.
Literatura Brasileira. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

THIAGO HENRIQUE GUEDES

ESPAÇOS INFAMILIARES EM CORNÉLIO PENNA: UMA ANÁLISE DE A MENINA MORTA

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Juliana Santini

Data da defesa: 30/11/2021

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Juliana Santini

Universidade Estadual Paulista – UNESP/FCLAr

Membro Titular: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Universidade Estadual Paulista – UNESP/FCLAr

Membro Titular: Prof. Dr. Paulo Eduardo Benites de Moraes

Universidade Federal da Rondônia

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À professora Juliana Santini, pela empatia, paciência, confiança e pela orientação, pois suas palavras foram essenciais para que cada linha deste trabalho fosse escrita. Sem a sua ajuda nada disso seria possível.

Aos membros que compõem a banca, Prof. Dr. Paulo Eduardo Benites de Moraes e a Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, pois o olhar crítico é sempre imprescindível para o desenvolvimento do conhecimento.

À minha amada Gabriela, por suas leituras, comentários e encorajamento nesse período tão difícil, compartilhando comigo as tristezas e dificuldades nestes tempos sombrios.

À minha colega Elisa Domingues que em vários momentos trouxe o incentivo, algumas leituras e comentários úteis para a elaboração deste trabalho.

À minha psicóloga Mayara Silvestre por me ajudar a atravessar alguns labirintos.

Ao amigo Rogério Piva, pelas conversas descontraídas que sempre atentaram em renovar o prazer pelo estudo e pela pesquisa.

Ao amigo Marco Abrão que durante as disciplinas da pós-graduação esteve presente e compartilhou ideias e boas risadas.

Aos meus pais, pessoas humildes que mesmo sem entender ao certo o que eu estava fazendo, sempre acreditaram em mim e me ajudaram a chegar até aqui.

A inconsciência é uma pátria; a consciência, um exílio.

Emil Cioran

RESUMO

A presente dissertação de Mestrado tem como objetivo estabelecer um estudo sobre o romance *A Menina Morta*, de Cornélio Penna. De tal modo, partiremos de uma análise que procura compreender o romance sob três eixos: sua recepção crítica, sua composição espaço-temporal e a construção do insólito no livro. Do ponto de vista crítico, optamos por uma revisão sobre a obra, observando as recepções em sua época de publicação, nos anos 1950, e pela crítica contemporânea, atentando às pesquisas mais recentes sobre o romance. Em relação às hipóteses da pesquisa, no tópico relativo à espacialidade e à temporalidade, o texto faz uso de conceitos como o cronotopo, de Bakhtin, que auxilia na compreensão de uma visão de mundo e uma noção de tempo que estão representadas no romance através do espaço da Casa-Grande. Ainda relacionada ao ambiente, a pesquisa usa a compreensão bachelardiana da topoanálise, no sentido de entender o simbolismo que se encontra interligado à disposição de cômodos e objetos no interior da casa. Por fim, em relação à construção do insólito, o trabalho utiliza ferramentas da psicanálise para definir as relações entre as personagens e os ambientes. O conceito de “Infamiliar”, de Freud, e seus postulados sobre o luto e a melancolia são utilizados como mecanismos para o entendimento dos elementos insólitos presentes no livro, buscando observar como os traumas e os recalques evocam o sobrenatural, o medo e a interdição nas personagens do romance.

Palavras-chave: Cornélio Penna, Infamiliar, Cronotopo, Espaço, Tempo

ABSTRACT

The present dissertation aims at establishing a study about the novel *A Menina Morta* (1954), by Cornélio Penna. Thus, we started from an analysis that seeks to understand the novel on three axes: its critical reception, its spatial-temporal composition, and the construction of the unusual within the book. From a critical perspective, the option chosen was for a review of the author and his work, both at the time of its publication, in the 1950s, and in contemporary times, by observing the most recent research on the novel. As to the hypotheses about spatiality and temporality, the project employs concepts such as Bakhtin's chronotope, which helps in the understanding of a worldview and notion of time that are represented in the novel through the space of the *Casa-Grande*. Additionally, on the ambiance subject, this research makes use of the Bachelardian understanding of topoanalysis, to understand the symbolism that is related to the arrangement of the rooms and objects indoors. Lastly, on the construction of the unusual, the work adopts tools from psychoanalysis to establish the relationships of the characters and ambiances. Freud's Uncanny concept and its postulates about mourning and melancholy are used as a mechanism for understanding the unusual elements present in the book, seeking to observe how traumas and repressions evoke the supernatural, fear, and interdiction in the characters of the novel.

Keywords: Cornélio Penna, Uncanny, Chronotope, Space, Time.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. CAPÍTULO I – UM PANORAMA DA CRÍTICA.....	18
1.1 UM RETRATO DO PASSADO: A CRÍTICA ATÉ 1960.....	18
1.2 A CRÍTICA CONTEMPORÂNEA: UM BREVE OLHAR	31
1.3 CORNÉLIO PENNA E O MODERNISMO	41
2. CAPÍTULO II – O LABIRINTO DO GROTÃO	47
2.1 A CASA-GRANDE E AS SOMBRAS	47
2.2 A CLAREIRA E O EXTERIOR	67
3. CAPÍTULO III – ALMAS INFAMILIARES.....	74
3.1 O SÍMBOLO INSÓLITO DA MELANCOLIA.....	74
3.2 O ELEMENTO INFAMILIAR: MEDO E FANTASMAGORIA	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

Cornélio Penna é mais um dos muitos escritores da literatura brasileira cuja obra encontra-se esquecida nas histórias literárias. Muito celebrado em sua época, sobretudo pela crítica, o autor fluminense teve sua última grande edição pouco após sua morte, em 1958, e desde então sua produção literária tornou-se secundária, sendo apenas alvo de estudiosos da literatura no meio acadêmico ou de curiosos frequentadores de sebos literários, ironicamente, fazendo jus à crítica que Mário de Andrade (2012, p.1864 Kindle Edition) havia feito muitos anos atrás, em que dizia que Cornélio Penna escrevia “romances de antiquário”.

Independentemente do julgamento justo ou injusto que legou à obra corneliana um papel secundário no cânone literário, encontramos em seus romances um imenso substrato para a produção de crítica literária. Também observamos qualidades que poucos escritores da linha psicológica possuíam, o que justifica um retorno a Cornélio Penna e uma análise pormenorizada de sua produção. Para dar início a esta pesquisa e para compreender melhor o autor, é justo reconhecer algumas particularidades de sua vida e, de maneira breve, um pouco de sua biografia, pois, a partir deste contexto, será possível abrir caminhos mais amplos para a compreensão de sua obra literária, suas escolhas e preferências na composição e na atmosfera tão particulares de seus romances.

Cornélio Penna nasceu em fevereiro de 1896, em Petrópolis, e, quando tinha três anos, sua família foi para Minas Gerais, mais precisamente para Itabira do Mato Dentro. Na sequência, após o falecimento do pai, o jovem Cornélio e sua família mudaram-se para Campinas, no interior de São Paulo, onde ele deu início aos seus estudos primários e, posteriormente, frequentou o colégio Culto à Ciência no ensino ginásial. É justamente nesse período que o germe da literatura começa a florescer no autor. Os primeiros esboços literários são dessa época, com narrativas heroicas e de cunho romântico; porém, nada do que foi escrito nesse período perdurou. Cornélio sempre expôs que sua primeira influência literária foi Camilo Castelo Branco, e, em diversas entrevistas aos jornais de sua época¹, o autor rememora ter lido a obra completa do escritor português. Após uma infância retraída – pois sempre reconheceu ser alguém muito tímido e pouco acessível a amigos e afeições –, Cornélio Penna percebe que não é o momento de fazer literatura e deixa de lado as produções da meninice para dar

¹ Cornélio Penna foi entrevistado algumas vezes por jornais de sua época, como os periódicos A Manhã, em 1945, e O Jornal, em 1948, ambos do Rio de Janeiro. A consulta das matérias pode ser feita através da hemeroteca da Biblioteca Nacional, disponível em sua plataforma on-line, respectivamente: <<http://memoria.bn.br/DocReader/116408/26650>> e <http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/4364>. Acesso em 23 de fevereiro de 2021.

vazão a sua arte de outra maneira: a pintura. Esse processo de transição artística não aconteceu de uma hora para outra: o jovem Cornélio, ao deixar o colégio, ingressa no curso de direito na Faculdade do Largo de São Francisco, em São Paulo. Lá, decide voltar-se mais intensamente à pintura; porém, descobre outra paixão além das artes plásticas, o jornalismo, do qual foi posteriormente um frequente contribuinte através dos jornais cariocas.

Após concluir o curso de Direito, em 1919, Cornélio muda-se para o Rio de Janeiro e, em 1920, organiza sua primeira exposição artística, tendo como principais apoiadores o embaixador alemão e a Câmara do Comércio do Rio de Janeiro. Sua exposição rendeu-lhe alguns elogios e um convite para expor na Argentina, que foi prontamente declinado por Cornélio. Assim, após sua exposição, o artista estreante tornou-se conhecido no meio artístico carioca. Entretanto, a carreira nas artes plásticas durou pouco: já em 1928, Cornélio abandonou a pintura em favor da produção literária, pois considerava sua arte muito “carregada de literatura”, sendo incapaz de exprimir tudo o que desejava apenas com a tela e os pincéis.

Deste modo, em 1935 estreou como escritor, publicando seu primeiro romance, *Fronteira*, que, apesar de todo o estranhamento causado, tornou-se bem-visto pela crítica da época, como atesta a resenha de Tristão de Ataíde para a revista *Fronteiras*, em 1936:

O romance do sr. Cornélio Penna *Fronteira* é desses livros que se colocam à parte na história de uma literatura. Desde o título até a paisagem tudo se passa numa atmosfera de mistério. E basta isso para colocá-lo em perfeito contraste com tudo o que no gênero se tem produzido aqui ultimamente, a não ser *O Anjo* de Jorge de Lima, aliás de singularidade por sua vez muito diversa deste. Como se sabe depois de um período de grande pobreza de nossas letras de ficção, processou-se um verdadeiro renascimento do romance, quase todo vindo do Norte e sob o signo de naturalismo mais cru. O modernismo quase nada nos dera em matéria de prosa e essa eclosão do romance coincide com o fim do modernismo e o deslocamento da literatura em terreno da renovação estética para a da penetração social”. (1958, p. 2)

Não entrando na polêmica proposta por Tristão de Ataíde, mas atendo-se ao valor que uma produção de cunho psicológico evidenciava nessa época, observamos que Cornélio Penna estreia benquisto nas letras brasileiras, demonstrando força e originalidade em sua produção literária. O estilo corneliano inaugurado em *Fronteira* seria, mais tarde, lapidado e aprofundado em seus romances posteriores, gerando verdadeira expectativa sobre sua obra e despertando novas críticas ao seu *modus operandi* de escrita.

O segundo livro, *Dois Romances de Nico Horta*, foi publicado quatro anos depois, em 1939, alcançando relativo sucesso, mas sem o mesmo impacto que o romance anterior tivera. A crítica mais popular e divulgada sobre *Nico Horta* é a de Mário de Andrade, publicada no ensaio “Romances de antiquário”, em que o famoso escritor paulista reconhece certa

genialidade em Cornélio Penna, mas é incisivo em observar algumas questões incômodas em seu romance:

embora eu tenha uma bem nítida impressão de que, com *Nico Horta*, o romancista exagera um bocado na utilização do tenebroso, do mistério, do mal-estar, e se repita mesmo no emprego de certos efeitos já aparecidos em *Fronteira*, me parece incontestável que Cornélio Penna trouxe ao romance brasileiro de agora uma novidade que o enriquece. (ANDRADE, 2012, p. 1864-1874, Kindle Edition)

O fato que podemos observar é que Cornélio Penna já possuía a centelha de *Nico Horta* em seu primeiro romance, *Fronteira*, e que seu desenvolvimento parecia algo natural, como continua apontando Mário de Andrade em sua crítica. Também é inegável que, após o seu segundo romance, a obra corneliana passa a ter seus admiradores, mas também seus críticos mais ferrenhos, sobretudo ao observarem algumas formas de construção e repetições na maneira de sustentação dentro da ambientação e da fórmula propostas por Cornélio.

Seu terceiro e mais controverso romance, *Repouso*, foi publicado em 1949, com um hiato de nove anos em relação a *Nico Horta*. A recepção da obra foi modesta e mais uma vez vemos um embate entre os admiradores de Cornélio Penna e seus críticos, que julgavam a obra mais densa e marcada pelo teor excessivo do sombrio e do inquietante na construção do enredo. Diferentemente de *Nico Horta*, em que o autor faz o uso do duplo para o desenvolvimento da trama, em *Repouso* a dualidade, ou melhor, a unidade se dá nas figuras de Dodôte e Urbano, que representam um estanque no tempo, conduzindo o leitor por um romance difícil e que muitas vezes tenta afugentar quem o lê, como nas palavras do escritor Sergio Milliet, em sua resenha para a revista *Letras e Artes* em 1949:

Eis um livro difícil e que há de desanimar o leitor comum de *best-seller*, a grande entrecho. E, no entanto, eis um livro a ser classificado entre os melhores de nossa literatura de ficção. Livro difícil não somente pelo assunto, mas ainda pela técnica narrativa e pela sobriedade, o pudor impenetrável da análise psicológica. (1958, p. 377)

Milliet, apesar da ênfase no aspecto da tristeza e do escrutínio psicológico da obra, reconhece, no fim de sua crítica, que *Repouso* é uma obra que figura entre as melhores escritas em seu tempo, pois, em seu âmago, consegue penetrar nos meandros da psiquê humana. O escritor ainda faz comparações entre Cornélio Penna, Franz Kafka e Julien Green, colocando lado a lado seus estilos e assinalando influências e semelhanças do escritor brasileiro com os já consagrados autores estrangeiros. O fato é que *Repouso*, mesmo com boas críticas, não conseguiu repetir o sucesso comercial dos romances anteriores de Cornélio Penna.

Porém, se o livro de 1949 parecia demonstrar um Cornélio marcado por temas já explorados e repetidos em suas obras, seu próximo romance seria um divisor de águas e consagraria o escritor carioca na literatura brasileira. No ano de 1954, em seu isolamento na casa das Laranjeiras, bairro carioca pacato naquela época, Cornélio Penna anuncia a publicação de sua obra mais importante, *A Menina Morta*, que lhe renderia o extinto prêmio Carmen Dolores Barbosa², já no ano seguinte à publicação do livro.

O que encontramos em *A Menina Morta* é uma narrativa que se desdobra no limiar do romance histórico e do romance psicológico, carregando em seu cerne todos os elementos já característicos da obra corneliana, como os mistérios, o flerte com o insólito e o escrutínio psicológico, mas despontando para uma construção nova em relação às formas psicológicas já tão conhecidas do autor. A temática da escravidão – e, conseqüentemente, da crítica social – é abordada com maestria por Cornélio, rendendo a seus leitores algumas das passagens e cenas mais vívidas e perturbadoras. A despeito do tema, a ponto de Augusto Frederico Schmidt ressaltar: “... não se terá escrito sobre a escravidão do Brasil, até hoje, nada mais impressionante do que alguns capítulos de *A Menina Morta*” (1958, p. 723), pois a potência da reconstrução histórica feita por Cornélio Penna, aliada à sua capacidade de exploração psicológica, garante ao romance momentos únicos, marcados pela expressão justamente do não dito.

Após o sucesso de *A Menina Morta* e sua premiação, Cornélio já começava a pensar em seu próximo romance; porém, infelizmente, o escritor jamais viria a completar sua próxima obra, intitulada *Alma Branca*, pois faleceu em 12 de fevereiro de 1958, deixando apenas alguns fragmentos. No mesmo ano, foi publicada a primeira (e única) edição de seus romances completos, editados por José Aguilar para a coleção Biblioteca Luso-Brasileira. O editor recebeu autorização da viúva de Cornélio Penna para publicar os fragmentos do livro inédito, constituindo-se essa uma edição com todos os romances.

Feita esta breve exposição a respeito da vida e da obra de Cornélio Penna, é possível passarmos para uma análise mais direcionada no presente trabalho, em que podemos discorrer mais profundamente sobre o objeto central dessa pesquisa, *A Menina Morta*, romance muito denso que, dentro da produção corneliana, abre caminhos para interpretações diversas, pois, como já mencionamos, é uma obra que abarca tanto a exploração psicológica quanto a temática

² O prêmio recebeu o nome de uma senhora da alta sociedade paulistana, que, anos antes, já havia patrocinado um Salão de Artes, que também levava seu nome e tinha o escritor Oswald de Andrade entre os jurados. O prêmio buscava encorajar aquilo que definia como "obra de criação" e oferecia Cr\$ 25.000,00 (vinte e cinco mil cruzeiros) ao melhor trabalho literário do ano, segundo seleção de um júri. As premiações ocorreram entre 1954 e 1961, e, entre outros laureados, estão José Lins do Rego, Guimarães Rosa, Jorge Amado e Clarice Lispector.

social, de modo que encontramos a retratação de um dos eventos mais terríveis da história brasileira: a escravidão.

No enredo do romance, nós somos transportados a uma fazenda no Vale do Paraíba, o Grotão, juntamente com a família Albernaz, que vive uma tragédia: a morte da filha caçula. O evento que dá título ao romance parte daí. A morte da menina retratada logo nas páginas iniciais é o ponto de partida de todo um processo que irá conduzir a primeira parte do romance. Diante dessa condição – o luto pela menina –, nós somos aos poucos introduzidos aos membros que fazem parte da família e formam o núcleo da casa-grande. Nessa apresentação, percebemos que existe uma divisão tácita entre parentes e agregados, pois, de um lado, temos os familiares do Comendador Albernaz e, de outro lado, os parentes de sua esposa, Dona Mariana. O clima que paira sobre essas personagens é de desconfiança, porque existe uma disputa velada em relação à boa relação, o favor dispendido pelos senhores da fazenda e um preconceito sobre as origens da Senhora.

É nesse clima de tensão que encontramos o substrato para nossa análise, pois o evento inicial do romance libera um gatilho em relação aos sentimentos das personagens, de modo que essas relações marcadas pela desconfiança são amplificadas pela ausência da menina que morreu, pois, no fundo, como ressalta Josalva F. dos Santos (2004, p. 200), “é a falta que significa” e não a causa da morte em si. Com efeito, podemos destacar que a sinhazinha morta funciona simbolicamente como ponto de equilíbrio, dado que sua presença parece condicionar a atenção dos moradores da fazenda, criando, assim, um efeito de “distração” em relação às mazelas que rodeiam aquele lugar. Ainda sobre essa aura, podemos afirmar que sua extensão vai também em direção ao outro lado da fazenda: as senzalas e os negros, uma vez que os escravizados também sentem a perda da menina e participam, ainda que de modo distinto, do luto causado por sua falta.

O romance prossegue demonstrando os sentimentos que começam a aflorar dessa situação, e dois seguimentos surgem daí: o primeiro é a forma como o luto é encarado e as consequências que advêm desse processo; o segundo, a busca por algo que possa reestabelecer o vácuo deixado pela figura da menina. Apenas por essas duas colocações já é possível atestar a singularidade do romance em desenvolver os aspectos psicológicos da literatura corneliana; todavia, há mais camadas a serem exploradas, pois, além do próprio drama interior, existem outros mecanismos que intensificam o modo como os dois pontos citados são desenvolvidos no interior da obra. Para além da fatalidade relacionada à menina morta, ainda nos deparamos com outras questões, como as relações de poder, a interdição, a perpetuação de uma ordem patriarcal,

a sensação de inquietação e a forma como o romance, em diversos momentos, remonta simbolicamente à nação brasileira.

A segunda parte da obra, a partir do retorno da outra filha do Comendador, a jovem Carlota, coloca em evidência a problemática da identidade, a manutenção da fazenda e o clima infamiliar que se torna cada vez mais denso. O regresso da moça para a fazenda tem por objetivo um casamento arranjado para manter a ordem do patriarcado; porém, a sensação e o clima opressivo que a moça encontra a fazem questionar a legalidade e as condições que lhe são impostas. Em sua busca por romper o ciclo, Carlota questiona as relações que estão estabelecidas entre os moradores da fazenda do Grotão. A moça também enfrenta uma crise identitária, pois sempre é comparada à falecida irmã. Estigmatizada pela instabilidade psicológica de sua mãe, a sinhá-moça vai sendo engolida pelo encanto paralisante que predomina na fazenda.

É notável que o elemento temporal, característico da ficção corneliana, por trabalhar contra o relógio, tem efeito poderoso aqui, porquanto Carlota sente a estagnação que lhe é imposta. A ruptura de tal “feitiço” só é possível através de uma condição – a morte – que pode ser compreendida de modo real e simbólico no romance. Tal processo só ocorre quando a moça se encontra completamente desamparada: a morte de seu pai, que lhe deixa a fazenda como herança, o afastamento completo da mãe, tomada pela loucura, e o reconhecimento de sua própria identidade, ao desmistificar a figura de sua irmã. É nessa tríade que a moça percebe que deve recorrer ao sacrifício para expurgar o Grotão. Trata-se de relegar a herança familiar, representada pela fazenda e pelo casamento, pondo fim a um ciclo. Trata-se também de interromper um sistema, de modo que a alforria dos escravos, no final, evidencia o total desmantelamento da ordem vigente.

Nossa intenção, diante da breve apresentação feita do romance, é discutir justamente alguns dos processos e componentes que constroem a aura opressiva da fazenda do Grotão. Como esboçado anteriormente, encontramos em *A Menina Morta* uma série de elementos que remetem a efeitos como a interdição, a imobilidade temporal, o luto, a melancolia e a inquietação. A ficção corneliana tem uma relação próxima com referências ao mistério e ao sinistro, de modo que a sensação infamiliar que paira nas páginas do romance não é ao acaso, mas é resultado do desenvolvimento de uma introspecção singular, pois os narradores da obra têm a capacidade de expressar muitas coisas sem dizer nenhuma palavra. Desse modo, a interdição é uma ferramenta poderosa porque constrói símbolos que deixam em dúvida tanto as próprias personagens quanto o leitor que as acompanha.

Para melhor compreender os efeitos que mencionamos e desenvolver nossa hipótese, partimos de uma análise da recepção crítica do autor e de seus romances, utilizando a Hemeroteca da Biblioteca Nacional para acesso de revistas e periódicos que contêm publicações relativas ao autor e à obra, na época de sua publicação. A tentativa de situar o autor e a obra, contrastando sua recepção de modo cronológico, é importante para o entendimento do processo de desenvolvimento da ficção corneliana, das temáticas que surgem nas obras e, sobretudo, do modo como a leitura do autor é feita atualmente. Ter em vista esse horizonte é importante para fazer um aporte da visão que é proposta por este trabalho para *A Menina Morta* de Cornélio Penna.

Em relação à crítica contemporânea, partimos para as discussões propostas por Bosi (2017), Bueno (2017), Lafetá (2000), Lima (1989; 2005) e Rufinoni (2006). A observação da crítica literária é importante para compreender o que as pesquisas mais recentes debatem sobre o autor e que ferramentas teóricas podem ser aproveitadas na discussão sobre os efeitos inquietantes que serão apontados nesta dissertação. Uma das propostas da revisão histórica também é definir melhor a relação sobre o romance corneliano, pois, como já apontado, *A Menina Morta* encontra-se no limiar da dicotomia entre o romance psicológico e o romance social. Assim, clarificar parte da colocação do romance é essencial para entender os efeitos causados pelos eventos de seu enredo. Uma vez que a questão histórica tem peso nas ações e impacta diretamente as relações que serão exploradas neste trabalho, compreender a posição do romance, publicado já nos anos 1950, é significativo para a análise que estamos propondo, pois o que entrará em jogo são as relações de poder e seus impactos.

Através das imposições e das relações de poder é que vemos o romance ganhar uma aura que preza a paralisia. Isso faz com que as personagens tenham suas ações restringidas, pois “começa-se a entender o clima de imobilidade, de suspensão temporal, característico de *A Menina Morta*, ao se perceber que os interditados se auto-interditam” (LIMA, 2005, p. 130). Esse efeito será discutido neste trabalho através de um debate que procura observar a configuração espaço-temporal desenvolvida no romance. A escolha do local da fazenda, o modo como se estabelece o acesso à Casa-Grande e as limitações de mobilidade são elementos determinantes do modo como se configuram os efeitos de inquietação pressentidos dentro da obra.

Para dar conta desta discussão, serão mobilizadas as concepções do cronotopo de Bakhtin (2018) e as análises sobre o espaço propostas por Bachelard (2008). Nossa pressuposição é de que a Casa-Grande é a constituição de um cronotopo, pois encerra em si mesma uma temporalidade que contrasta com o ambiente externo que a circunda. Partindo dessa

premissa de que há uma percepção diferente entre o tempo nesses espaços, nossa proposta é demonstrar como esse efeito, que tem sua raiz na psiquê das personagens, acaba por perpetuar a condição de interdição e impede que a ordem do patriarcado seja rompida. Uma vez que há uma espécie de lassidão dominante nas personagens, conseguimos identificar que o modo como elas observam a realidade é alterado, pois o clima de vigilância constante que impera no interior da Casa-Grande afeta a forma como todos encaram seus destinos. Isso se intensifica por conta da interdição, já que as personagens têm seus acessos restritos até mesmo na circulação da própria casa.

Quando levamos a discussão para o campo simbólico, vemos que as representações dos ambientes que compõem a casa ganham uma nova dimensão. É nesse sentido que a topoanálise de Bachelard ganha destaque. O fato de que alguns lugares têm representações que oscilam entre o sagrado e profano ou têm contorno de inacessibilidade, demonstra uma força que parece reter as personagens, imobilizando-as temporalmente. Essa questão é bastante assertiva no que se refere aos agregados no romance, pois é na sua relação de dependência com os senhores que encontramos o elo que os “congela” em sua situação de miséria social. Com efeito, nossa leitura tende a observar que, além da ligação econômica que une as personagens, um vínculo psicológico se associa à menina morta como objeto mítico, que, ao ser esfacelado, pela morte real ou pela desmistificação, leva as personagens para um estado de instabilidade, fazendo-as, assim, tentar romper com essa imobilidade espaço-temporal. As consequências disso levam ao questionamento da ordem vigente e, por extensão, à evasão da fazenda do Grotão.

Além de complementar as ideias que se desenvolvem a partir dessa leitura, explorando o tempo e o espaço, partimos para uma análise sobre o desenvolvimento da cenografia do romance. Utilizando a proposição de Farinaccio (2009), podemos discutir a escolha da construção dos ambientes no romance, associando a sua significação com Bakhtin, pois a simbologia dos objetos e dos lugares remonta à questão da violência e da opressão, uma vez que toda a exuberância dos luxos apresentados no romance guarda em seu interior as chagas da opressão para a sua conquista.

Por fim, para dar conta de compreender como esse processo de interdição e inquietação se articulam no romance, nos dirigimos para uma reflexão que faz uso de ferramentas oriundas da psicanálise. Para tanto, mobilizamos os conceitos propostos por Freud (2009; 2010) relacionados ao luto, à melancolia e ao infamiliar. É visível, desde o início do romance, que em seu cerne encontramos o desenvolvimento de um processo de luto, pois o evento inicial, ligado à morte, postula isso. Do mesmo modo, a obra é marcada pelo mistério e por momentos de

manifestações ligadas ao insólito, o que nos leva a discutir como esses efeitos se constroem ao longo da narrativa.

Nossa premissa é que a origem desses efeitos é psicológica e encontra-se na forma como as personagens encaram o desconhecido. Como ressaltamos, a morte da menina desencadeia um efeito sobre as personagens, pois o luto irá proceder de modo diverso em cada uma, e, em alguns casos, essa purgação da morte irá evoluir para um estado melancólico que “por um lado, como o luto, reação à perda real do objeto amoroso, mas além disso é marcada por uma condição que se acha ausente no luto normal, ou que, quando aparece, transforma-o em patológico” (FREUD, 2010, p. 183).

Essa relação será verificada no romance pela forma como as personagens lidam com o mundo a sua volta, pois não é apenas a morte da menina que desencadeia esses efeitos, mas também a realidade opressiva, marcada pela ordem patriarcal, pelo sistema escravocrata e pelo preconceito em relação ao outro, que faz essa condição aflorar. Diante disso, vemos o engendramento do efeito infamiliar, como postulado por Freud, pois trata-se de enxergar na familiaridade de seu contexto aquilo que remonta ao infamiliar. É na dicotomia do termo *Unheimlich*, discutida pelo psicanalista, que nos deparamos com o dilema que assombra as personagens no romance, pois “o infamiliar é uma espécie de aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (FREUD, 2009, p. 33), e, em vários momentos, os assombros que surgem e desaparecem remetem àquilo que as personagens parecem tentar esconder, interiorizar e até mesmo esquecer.

Assim, antes de partirmos para a revisão crítica do autor e seguirmos para nossas hipóteses de leitura, buscamos sintetizar o trajeto dessa dissertação, apresentando algumas de nossas bases que nortearam a discussão, na tentativa de refletir sobre os efeitos tão perturbadores e a lógica intrincada que o autor utiliza ao longo do livro, como pontua Luís Bueno: “esse tipo de exigência lógica é exatamente o que mais derruba o leitor de Cornélio Penna, que nunca narra com precisão os fatos, preferindo fixar-se em sentimentos que os fatos - desconhecidos do leitor - despertam nas personagens” (2006, p. 537). Deste modo, vamos buscar apontar um caminho para desvendar a interioridade dentro de uma obra labiríntica, observando como operam seus fantasmas.

1. CAPÍTULO I – UM PANORAMA DA CRÍTICA

1.1 UM RETRATO DO PASSADO: A CRÍTICA ATÉ 1960

Ao observarmos a crítica literária, sobretudo aquela referente ao segundo movimento modernista, vemos que a obra corneliana foi bem recebida e, logo em sua estreia, já causou uma impressão forte em seus contemporâneos, apontando um direcionamento diferente em relação à vertente psicológica/intimista, que ocupava uma posição mais restrita nas letras brasileiras do período. A primeira leva de escritores desta segunda fase modernista estava ancorada no debate social, escrevendo obras que, por sua vez, demonstravam a força do regionalismo brasileiro e apontavam para problemas no interior do país. A corrente intimista vinha aos poucos direcionando a literatura para uma reflexão além do critério social e, sobretudo, para outros temas distantes do Nordeste e sua seca: tratava-se de explorar as mazelas da alma humana. Escritores como Otávio de Faria, Lúcio Cardoso e Augusto Frederico Schmidt destacaram-se ao explorar um caminho diferenciado no romance brasileiro; Cornélio Penna, por sua vez, parece ir a uma camada mais profunda dentro da vertente psicológica, inserindo elementos góticos e fantasmagóricos em seus textos e explorando, de maneira exemplar, a função do silêncio e a interdição das vozes em suas personagens. Qualidades como estas só foram possíveis diante do contexto em que a geração de 30 está inserida, pois todas essas aplicações na literatura são heranças do modernismo de 22, que pavimentou o caminho para o “desmembramento” do modo como o romance e a poesia eram produzidos.

Em uma reflexão mais aprofundada, é possível constatar que a mudança do paradigma sobre a forma e as temáticas do romance brasileiro está relacionada também ao contexto político do país: a introdução do Estado Novo e da Era Vargas só evidenciou uma maneira diferente de explorar as falhas da Velha República. Entretanto, ao aflorarem outros problemas que eram negligenciados na política velha, foi possível aos escritores dar voz e vazão a outros eixos culturais do Brasil, como enfatiza Alfredo Bosi: “... reconhecer o novo sistema cultural posterior a 30 não resulta em cortar as linhas que articulam a sua literatura com o Modernismo. Significa apenas ver novas configurações históricas a exigirem novas experiências artísticas.” (2017, p. 411). É desse contexto de novas experimentações que podemos pensar as vertentes e obras que surgem no Modernismo de 30; porém, uma abordagem mais acertada sobre essa questão será discutida em capítulo posterior nesta dissertação em que trataremos de maneira mais abrangente sobre as posições da corrente psicológica/intimista dentro da produção modernista, durante o período de 1930 até meados de 1950.

Partindo do contexto apresentando, podemos seguir para uma análise mais detalhada a respeito da crítica que se desenvolveu ao redor de Cornélio Penna, ao longo de sua trajetória literária. A maior parte do que foi encontrado sobre o autor está publicada em diversos periódicos de sua época³, sendo que parte desta produção está no Rio de Janeiro; porém, alguns jornais e revistas de outros pontos do Brasil também abordaram os livros do escritor carioca. É interessante notar que boa parte da crítica escrita sobre Cornélio Penna vem de um círculo conhecido de literatos que possuem alguma relação com o autor. Isto parece evidenciar certa tendência nos artigos escritos pelos amigos do autor, o que não é surpreendente, tendo em vista que a crítica de jornais e periódicos, na época, foi em parte constituída pelas relações entre articulistas e escritores.

É importante, num primeiro momento, pensarmos a crítica que se estabeleceu, ao menos em linhas gerais, sobre os três primeiros romances do autor: *Fronteira*, *Dois Romances de Nico Horta e Repouso*, pois, a partir de algumas impressões gerais sobre essas obras, é possível analisar com maior clareza o que efetivamente foi/é seu livro mais importante, *A Menina Morta*, relacionando-o a algumas vozes que analisaram suas obras desde 1935, lançamento de *Fronteira*, até 1954, publicação do último romance de Cornélio Penna.

Quando *Fronteira* veio a público, a recepção da crítica foi bastante entusiástica, pois a obra, lançada em meados de 1930, despontava para uma temática e um estilo muito diferentes da literatura que já cativava os leitores da época. O estilo corneliano causou não só surpresa, mas também certo estranhamento em sua estreia, fazendo com que seus primeiros leitores fossem enredados em uma trama em que o misticismo e o regionalismo das cercanias de Minas Gerais fizessem contraste com a introspecção profunda de seus personagens. Um dos primeiros artigos sobre a recepção de *Fronteira*, escrito no ano de seu lançamento por Otávio Tarquínio de Souza para *O Jornal*, é enfático:

Que é *Fronteira*? Resumir esse livro é quase impossível, não porque a ação seja difusa e transbordante ou porque as cenas se sucedem e as personagens se multipliquem. Ao contrário, a ação do livro é, se bem explico, tudo para dentro, voltado para o interior das criaturas, num dinamismo íntimo, numa introversão que é sem dúvida anormal. (SOUZA, 2020, p. 161)

O enredo do livro faz referência a uma beata de Itabira do Mato Dentro, Maria Santa, tendo como evento que inspirou Cornélio Penna uma procissão que o autor viu durante sua

³ A maior parte das fontes, como jornais e revistas, encontra-se disponível para acesso na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Para o presente trabalho, foram feitas diversas consultas nos periódicos publicados entre os anos de 1935 até 1960. A perspectiva era ter um panorama da recepção crítica de Cornélio Penna e sua obra.

infância, quando morava naquela cidade. O fato o impressionou tanto que desencadeou a narrativa de *Fronteira*, para explorar a vida da moça considerada santa por várias pessoas em seus anos de meninice.

O que podemos observar na crítica em relação a *Fronteira* é que o livro foi considerado um grande sucesso – inclusive, teve uma segunda edição, logo na sequência do seu lançamento –, e muito disso é creditado à maneira como Cornélio Penna desenvolveu o enredo da obra, pois o escrutínio interior que o autor faz é algo bastante diferente das produções intimistas que até então se encontravam disponíveis aos leitores. Em contraste com o autor Lúcio Cardoso, por exemplo, que havia publicado no ano anterior seu romance de estreia, *Maleita*, vemos que Penna vai além das temáticas que envolvem a questão regionalista e segue pelo caminho em que o mistério e o fantasmagórico são elementos mais proeminentes do que a análise psicológica que os demais escritos intimistas utilizavam em 1935.

Um dos elementos mais interessantes utilizados por Cornélio Penna em *Fronteira* consiste em fazer um jogo que implica esconder a identidade do narrador do livro, pois, ao longo de toda a história, não temos uma ideia clara sobre quem está contando os eventos; entretanto, para justificar várias de suas escolhas autorais, Penna insere um “capítulo final”, uma espécie de apêndice, que esclarece algumas questões que o livro lança ao leitor. Xavier Placer, em sua análise para o jornal *Diário de Notícias*, já nos idos dos anos de 1955, ressalta esse epílogo de *Fronteira*:

No Epílogo, aliás irônico, C.P. nos entrevê as intenções do romancista, inclusive a técnica: trata-se da transcrição integral de um diário manuscrito de *viajante-homem? Mulher? Seu nome?* – que se hospeda algum tempo no casarão de Maria Santa – *viúva, solteira, casada?* – onde aparecem tias velhas, padres, mucamas, beatas, juizes, participando a pessoa que escreve da existência daqueles seres exterior e interiormente solitários, infelizes e maníacos, devorados pelo tédio trabalhos por paixões subterrâneas e religião não, superstição religiosa – destroços da crua sociedade patriarcal de província, no caso Minas Gerais. Mas o autor nos dispensa das anotações monótonas de lugar e data qualquer diário. (PLACER, 2020, p. 157, grifos meus)

É pelo uso de elementos como este e uma ambientação que faz um jogo de luz e sombra sobre o leitor que o romance de estreia de Cornélio Penna causou uma impressão bastante positiva. O foco em trazer o misticismo religioso para dentro da trama e a utilização da reconstrução da memória, baseada em um evento presenciado na infância, renderam o substrato necessário para a elaboração de *Fronteira*. Alguns especialistas contemporâneos de Penna até fizeram menções à teologia/mística de São João da Cruz, devido à religiosidade do autor, para interpretar a figura de Maria Santa, cuja função, ao lado do narrador, é ser a força motriz e o enigma da obra.

Por fim, o romance, além da boa recepção entre os círculos literários da época, também teve um relativo sucesso de vendas. Cornélio Penna foi alçado, já neste primeiro momento, a um *status* de destaque nas letras brasileiras, pois sua estreia já pavimentou caminho para colocá-lo no cânone literário. Assim, *Fronteira* também apresenta uma vertente mais acentuada da introspecção dentro da ficção brasileira do período, inserindo elementos novos no romance, que despertaram a atenção do público e que renderiam diversos estudos em críticas na posteridade. Também é preciso salientar que, mesmo após a publicação dos outros romances do autor, *Fronteira* ainda se manteve, para alguns, como os jornalistas Paulo Gustavo, do *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, e Olívio Montenegro, do *Diário de Pernambuco*, sendo o melhor livro de Cornélio Penna.

O segundo livro do autor, *Dois Romances de Nico Horta*, gerou naturalmente em seus leitores certa expectativa em torno de seu lançamento; entretanto, a obra dividiu as opiniões nas resenhas da época: de um lado, estavam amigos próximos do autor e defensores aguerridos de sua produção e, do outro, críticos mais ferrenhos, que vinham apontando algumas questões mais incisivas em relação às escolhas de Cornélio Penna. Um dos artigos mais conhecidos e que aponta alguns desses problemas da obra é do escritor Mário de Andrade, publicado no jornal *Diário de Notícias*, no ano de publicação de *Nico Horta*. O escritor paulista faz uma análise cirúrgica em relação a Cornélio Penna: afirma, em primeiro lugar, seu destaque nas letras brasileiras e enaltece, sobretudo, o que foi apresentado em *Fronteira*, mas reconhece que *Nico Horta* carece de algumas explicações. Além disso, Mário de Andrade faz uma advertência em relação ao uso dos elementos góticos e de fantasmagoria, como podemos observar:

Tenho, porém, a impressão de que em parte Cornélio Penna o desaproveitou [o enredo], não só por ter, com a fuga de Pedro para a capital, abandonado ao meio o problema dos gêmeos que era o mais palpitante do livro, como pelo abuso de nebulosidade. Não posso realmente concordar com o romancista no processo de repetir truques de mistério já usado no romance anterior. Em *Fronteira* surgia um viajante, ser misterioso, inexplicável, que parece e desaparece, espécie de símbolo intangível, que o romancista fez questão em não nos explicar quem era. O pior é que na realidade esse viajante não aumentava nada ao drama intrínseco do livro. Da mesma forma, neste romance novo, surge a horas tantas uma Ela, que aparece e desaparece, e não tem por onde lhe pague. Durante algum tempo a gente ainda se dispersa, interessado em interpretar essas assombrações, possivelmente simbólicas, mas força é concluir que elas não influem basicamente em nada, nada justificam, nada condicionam. A mim me parece truques de mau gosto, cujo valor poético relativo só serve para dispersar a intensidade nuclear dos dois romances. (ANDRADE, 2012, p. 1904-1910, Kindle Edition)

O ponto abordado por Mário de Andrade é interessante, pois demonstra que alguns usos dos elementos de mistério caem por terra diante dos olhos de um leitor mais atento, ao mesmo

tempo que conseguem, em dado momento, captar a atenção e contribuir, em certa medida, para a atmosfera do romance. Mais adiante em seu artigo, Andrade reconhece que Cornélio Penna faz um trabalho primoroso dessa ambientação em sua obra:

[...] Cornélio Penna tem uma força notável na criação do sombrio, do tenebroso, do angustioso. As suas evocações de ambientes antiquados, de pessoas estranhas ou anormais, de cidades mortas onde as famílias degeneram lentamente e a loucura está sempre à “espreita de novas vítimas”, tudo isso é admirável e perfeitamente conseguido. Alma de colecionador, vivendo no convívio de objetos velhos, Cornélio Penna sabe traduzir, como ninguém entre nós, o sabor da beleza misturado ao de segredo, de degeneração e mistério, que torna uma arca antiga, uma caixinha de música, um leque, tão evocativos, repletos de sobrevivência humana assombrada. Se sente que os seus romances são obras de um antiquário apaixonado, que em cada objetivo antigo vê nascer uns dedos, uns braços, uma vida, todo um passado vivo, que a seu modo e em seu mistério ainda manda sobre nós. E tudo isso o romancista capta, evoca e desenha com raro poder dramático. (ANDRADE, 2012, p. 1910-1918, Kindle Edition)

Se Mário de Andrade busca fazer uma crítica ponderada, apontando os méritos e as falhas de *Nico Horta*, outros jornalistas e literatos foram mais incisivos em suas colocações, assinalando outras falhas e até mesmo uma falta de direcionamento no romance, que, como salientado por Andrade, parece padecer pelos excessos. Alguns críticos, como é o caso do escritor Fausto Fernandes da Cunha Filho, vão mais a fundo e consideram *Nico Horta* um retrocesso na carreira de Cornélio, como descrito em artigo publicado no jornal *A Manhã* – já nos idos de 1949 –, que traz uma análise dos três romances do autor publicados até aquele momento:

As deficiências que havia em *Fronteira* e que não podiam marcá-lo com nitidez, porquanto se tratava de obra de estreita e isolada produção do escritor, puderam ser percebidas em *Dois Romances de Nico Horta*, que não passava desregramento dalguns aspectos de *Fronteira*. Enquanto este parece trabalho amadurecido na composição, aquele se caracterizava por uma busca de novos rumos dentro de Cornélio Penna, denotando certa pressa e uma desorganização do esboço. Retoma-se o tema do primeiro livro, e o substrato de ambos era idêntico. Todavia, ao invés de ser um avanço, *Dois Romances de Nico Horta* constituía um retrocesso, não a *Fronteira* mas à fase antes de *Fronteira*. O estilo não tem aquela vibração, aquele facetamento, aquela profundidade do romance de estreia e o autor se perdeu num malabarismo técnico estéril e contraproducente. É verdade que no segundo livro há muito mais coragem de abordar certos problemas íntimos, o escritor se aproveitou do complexo de situações para formular questões espirituais e tentar responder a si mesmo. Somente sob este aspecto há maior interesse em *Dois Romances de Nico Horta* que, se nunca fora publicado, não provocaria lacuna alguma no acervo do romancista. (CUNHA FILHO, 2020, p. 199-200)

Como é possível observar, a tentativa de Cornélio Penna em construir uma trama mais intrincada em *Dois Romances de Nico Horta* é reconhecida; todavia, fica claro que o romance possuía muitas debilidades em relação a sua estrutura narrativa, deixando muitas pontas soltas

no enredo. Também parece que o autor perdeu a chance de desenvolver com maior profundidade a temática dos gêmeos, ao optar simplesmente por abandonar uma das personagens ao longo da narrativa e concentrar-se na trama do filho rejeitado. Em linhas gerais, *Nico Horta* é um romance em que o autor tentou ousar e, se de um lado, há problemas no enredo, por outro lado, sobram demonstrações de uma tentativa de explorar com maior profundidade os meandros da alma humana, além de uma representação histórica muito bem arquitetada de Itabira do Mato Dentro, o que rende até mesmo a dedicatória da obra para a cidade mineira cuja inspiração é central para Cornélio Penna. Isto fica evidente nas palavras de Carlos Drummond de Andrade, pouco após o falecimento do autor, no *Correio da manhã*, de 23 de fevereiro de 1958: “... não sei se Itabira prestou ou prestará homenagem ao romancista falecido há pouco, mas se alguém já mereceu de uma cidade um busto no jardim ou pelo menos dar nome a uma rua, esse é Cornélio Penna”. (ANDRADE, 2020, p.182).

O terceiro livro de Cornélio Penna veio a público em um intervalo bem maior do que as duas primeiras publicações: *Repouso* foi lançado em 1948, nove anos depois de *Dois Romances de Nico Horta*. Muito do cenário literário já havia mudado desde então e o romance intimista/psicológico já havia se consolidado, não mais havendo uma disparidade tão grande em relação ao regionalismo social tão presente na década de 30. A expectativa em torno do terceiro romance de Cornélio foi grande, pois, ao longo desses nove anos entre uma obra e outra, o romancista fluminense já havia se tornado uma figura curiosa nos meios literários. Penna sempre foi conhecido por sua reserva e, como já mencionado, foi um homem recluso. Justamente nesse período, por volta de 1945, ele já havia abandonado completamente a vida pública e ansiava pelo sossego em sua casa repleta de memórias e antiguidades. Essa reclusão e a aversão aos ciclos literários da época muito provavelmente colaboraram para a atmosfera densa que iria permear seu terceiro romance. O que encontramos em *Repouso*, considerada uma obra diretamente relacionada com *Fronteira* – pois há algumas referências explícitas ao primeiro livro –, é um romance que explora a interdição, o silêncio e a angústia daqueles que estão na solidão, mesmo no meio de outras pessoas.

Em relação à recepção do romance, podemos notar que a crítica foi bastante difusa, procurando focalizar mais a obra do que compará-la com os livros anteriores. Talvez isso tenha ocorrido pelo intervalo maior entre uma publicação e outra, diferentemente do que aconteceu com *Fronteira* e *Dois Romances de Nico Horta*. É evidente que o estilo cornelianiano se mantém e que alguns elementos são recorrentes em seus livros; todavia, *Repouso* é um romance que tende a acentuar ainda mais alguns desses elementos que já haviam aparecido em seus livros anteriores. Uma das primeiras resenhas publicadas sobre a obra, escrita por Sérgio Milliet para

a revista *Letras e Artes*, traz um panorama sobre o estilo difícil e as temáticas dolorosas que Cornélio Penna lega para o seu leitor:

Alguém afirmou dos romances de Cornélio Penna que eram “a própria vida”. A definição é infeliz porque sugere movimento, ação, contrastes, luz e sombras alternadas, e acontece que em *Repouso* não se depara nada disso, antes uma ausência de dinâmica, uma homogeneidade na mornidão, uma sucessão de sombras, que são a própria morte. É um romance de angústia, de solidão, de insolubilidade. Mais ainda, é um romance de frustração, pois o que caracteriza seus heróis é exatamente o não realizado de suas existências. Não realizado em todos os sentidos, joguetes que são as personagens, pela incapacidade em que se encontram de escolher um destino, mas suficientemente lúcidas para esboçar alguns gestos de revolta, frutos da fermentação contínua de suas almas ou para, vencendo as veleidades de compreensão e simpatia, se enrijecerem na obediência aos preconceitos e convenções do meio. (MILLIET, 1949, p. 7)

Milliet ainda continua, em seu ensaio, discutindo os meandros que Cornélio Penna busca desbravar em sua obra, quando ousa na construção de um enredo em que não há redenção para seus personagens e apenas exprime uma dura realidade em que estão inseridos, por seu contexto social ou por suas convicções. O crítico ainda compara o estilo de Penna a Kafka, Camus e, em alguns momentos, a Proust, ressaltando que “entre nossos romancistas de renome é o que melhor sabe adaptar a forma ao fundo. Exprime a angústia e a morte, a solidão, o medo, o malogro, a frustração através de uma sintaxe e de um vocabulário adequado ao tema.” (MILLIET, 1949, p. 7). A comparação é interessante, pois demonstra o viés existencialista que reside em *Repouso*, em parte pela introspecção que o autor faz para expressar as angústias de seus personagens e pela maneira como o estilo se adequa a essa necessidade. O crítico, ainda, ao final de sua resenha, reconhece que, mesmo diante de um romance cuja travessia ele considera para poucos, o saldo é positivo e atribui coragem ao autor em expor tantas amarguras que – na opinião de Milliet – são reflexos claros de questões internas do próprio autor.

Outra resenha, também publicada na época do lançamento do livro, mas com um tom diferente, foi a de Augusto Frederico Schmidt, amigo íntimo de Cornélio Penna, que em seu texto procura exaltar e reforçar o lugar de destaque do romancista na literatura brasileira. Schmidt, de modo semelhante a Milliet, reconhece que *Repouso* é um livro destinado a poucos; porém, vê nisso uma força positiva, pois em sua visão a dificuldade do romance recompensa seus leitores com a exploração da alma humana, algo que sempre foi reconhecido como ponto forte de Cornélio Penna. O texto de Schmidt tem caráter afetivo. Ele mesmo reconhece a dificuldade em falar sobre o amigo e, sobretudo, em fazer crítica literária, mas ainda assim o jornalista procura manter o senso e busca fazer juízo diante de *Repouso*, como podemos ver:

Como aconteceu com seus romances precedentes, *Fronteira* e *Dois Romances de Nico Horta*, Cornélio Penna repete uma história: sua história é sempre a mesma. Variam as denominações, os gestos, as situações e o próprio caráter das personagens, mas a história é a mesma, no fundo a mesma, tirada do mesmo poço, da mesma única experiência de Cornélio Penna. [...] Tudo é tristeza e desalento nesse mundo de Cornélio Penna, as flores estão murchas, mesmo as que não se desabotoaram ainda; o sol não canta como os sinos, e é numa espécie de sonolência que passeiam e transportam as almas que habitam a cidade e a terra de Cornélio Penna. (SCHMIDT, 2020, p. 129)

Ainda em seu texto, Schmidt continua falando sobre as qualidades que levaram Cornélio Penna ao patamar de autor consagrado em sua época; porém, como podemos observar, mesmo o amigo reconhece algumas debilidades no autor. A questão sobre a obra de Penna ser monotemática já havia sido levantada por outros leitores e jornalistas literários em outros momentos; no entanto, essa questão merece uma análise mais alongada, e deixaremos para discuti-la posteriormente neste trabalho, pois, como veremos adiante, o próximo livro de Cornélio Penna, *A Menina Morta*, fará uma guinada diferente nos escritos do romancista.

Por fim, ainda falando sobre *Repouso*, um artigo muito interessante escrito pelo jornalista Fausto Fernandes da Cunha Filho, publicado no jornal *Correio da Manhã*, no ano de 1962, coloca em voga os elementos formais que compõem o romance. O texto, que revisa a obra, pontua alguns dos critérios que permeiam sua composição. Fausto compara a estrutura narrativa dos três primeiros romances de Penna e enfatiza que *Repouso* foi construído em diversas camadas introspectivas, como é possível observar:

Uma das razões que fazem de *Repouso* um livro até certo ponto hermético e o tornam muito obscuro à primeira leitura é a fusão dos planos introspectivos. Não esqueçamos que o romance é uma evocação, de desfecho remissivo, isto é, começa onde e quando termina. [...] Esse fenômeno tem sua origem no método de narração adotado pelo escritor, que se localizou no íntimo de cada personagem para uma interpretação pouco menos que supranatural. Desprezou a matéria em si, limitada no espaço e no tempo, e passou a trabalhar no incorpóreo, onde as noções elementais de individualidade perdem a razão de ser. Ou mais simplesmente, como de Pascal disse Giraud, abandonou a ordem das coisas para se entregar às potestades invencíveis do desejo e do sonho. (CUNHA FILHO, 2020, p. 197).

Como já mencionado anteriormente, *Repouso* é talvez o romance mais controverso de Cornélio Penna, pois o autor procurou trabalhar de maneira quase labiríntica ao narrar as desventuras de Dôdote e Urbano, exprimindo, através do silêncio de suas personagens, algumas das maiores angústias dentro do romance brasileiro. Fausto Cunha denomina o romance como uma “odiosa comédia da dor humana” (2020, p. 188); mas, apesar de qualquer dificuldade causada pelo modo como Cornélio Penna conduz a narrativa, encontramos em *Repouso* um romance que procura sintetizar as vivências que o autor observou ao longo de sua vida—

marcada pela infância retraída, talvez a carência paterna, e pelos desejos de solidão – representadas em suas personagens mudas e até mesmo fantasmagóricas.

O quarto romance de Cornélio Penna, *A Menina Morta*, objeto central de estudo desta dissertação, foi publicado cinco anos após *Repouso* e representa uma mudança no direcionamento das obras do escritor fluminense. O livro foi premiado no ano seguinte ao seu lançamento com o prêmio literário Carmen Dolores Barbosa, concorrendo ao lado de grandes autores no período – entre eles, Carlos Drummond de Andrade, Antônio Callado, Ferreira Gullar e Thiers Martins Moreira. O surgimento de *A Menina Morta* é curioso, pois o livro nasce de um capítulo escrito para *Repouso*; porém, Penna julgou que havia algo de diferente em relação ao conjunto da obra e guardou a ideia para desenvolvê-la posteriormente. Também como fonte de criação para o tal capítulo que foi o embrião de *A Menina Morta*, Cornélio se inspirou em um quadro que herdara de uma tia avó, no qual havia a representação de uma criança que morrera e fora retratada em seu berço, utilizando um vestido de brocado branco, aguardando a sepultura. O quadro sempre foi objeto de curiosidade para os amigos próximos do autor, em especial Augusto Frederico Schmidt, que relatou diversas vezes passar muito tempo com o amigo admirando, intrigado, o retratado da tal menina morta.

É interessante mencionar também que Cornélio sempre foi um apreciador das antiguidades, um homem fora de seu tempo, como diversos conhecidos e jornalistas da época apontavam. Sua casa era considerada um antiquário, marcada pela mobília antiga – herança de seus parentes das grandes fazendas do período áureo do café –, por suas caixinhas de músicas, pelas pinturas e, enfim, por seu estilo de vida recluso, caracterizado pelas cortinas sempre cerradas e pelo silêncio que pairava em sua casa. Todas essas coisas mencionadas, apesar de parecerem triviais, ecoam de forma veemente em seus romances e em *A Menina Morta*, em que encontramos muito claramente esse cenário descrito em muitas páginas da narrativa. A sensação de ser transportado no tempo é algo muito forte, seja pelas longas descrições que parecem uma pintura fiel de um observador, seja pela temática forte, a escravidão, abordada de maneira sutil, mas ao mesmo tempo brutal, o que demonstra a habilidade do autor de retornar a essa ferida na história do Brasil.

A crítica literária da época recebeu o livro com bastante entusiasmo. Um dos primeiros a escrever sobre a obra foi Lúcio Cardoso, contemporâneo de Cornélio Penna. Em seu artigo, Cardoso reconhece o avanço na obra do romancista fluminense e exalta algumas de suas escolhas, apresentando temática e temporalidade diferentes em seu livro:

A Menina Morta representa sobre a obra desse autor um notável avanço, pois vamos encontrar aqui um romancista que difunde pela obra a qualidade específica de sua natureza, o seu tom por assim dizer, ao mesmo tempo liberta-se totalmente para criar uma história, situá-la em época recuada e assim fazer reviver algumas personagens que pertencem ao terreno poético e, portanto, de criação. Que ninguém fala mais em brumas e fugas de Cornélio Penna: o romancista, dono de um forte senso de realidade, transfigura uma época do Brasil perfeitamente clara, quase linear no seu esforço de visão, que, sem favor, é o dom maior desse romance excepcional. Efetivamente com que gosto, com que apuro, com que silenciosa e recatada paixão vamos assistindo ao levantamento da vida nessa antiga fazenda de escravos – seus moradores, suas parentas pobres, seus agregados, seus trintanários, seus misteriosos senhores, enfim, todo esse mundo esvaído e tocado pela graça poética que já hoje se pode dizer que é domínio único do grande artista que o maneja. (CARDOSO, 1955, p. 41)

A primeira impressão de que temos em *A Menina Morta* é de uma reprodução quase fotográfica de um Brasil de outros tempos. Lúcio Cardoso destaca que o modo como Cornélio Penna reconstrói esses ambientes é primoroso e outros literatos também irão reconhecer a maneira como Penna arquiteta seus cenários. A crítica contemporânea, que será explorada mais adiante, irá trazer exposições muito interessantes a respeito das escolhas “cenográficas” utilizadas por Cornélio Penna, inclusive contrastando com as personagens do livro, criando um efeito muito sutil, mas poderoso, nos leitores mais atentos.

O fato de Cornélio Penna ter ganhado o prêmio Carmem Dolores Barbosa pelo romance colocou novamente o autor nos ciclos literários. A partir de então, muitos jornalistas e críticos voltaram a explorar suas obras e discutir interpretações a respeito de seus romances anteriores e do livro premiado. Algumas dessas interpretações merecem destaque, pois são base para compreendermos os estudos mais contemporâneos acerca do autor; portanto, fazer uma revisão de alguns desses pontos ajudará a elucidar questões mais profundas no presente trabalho.

Uma das primeiras questões que surgem ao olharmos com mais atenção para a obra corneliana é uma possível relação com o romance gótico. A primeira comparação do autor brasileiro com essa vertente veio em um artigo escrito por Augusto Frederico Schmidt para o jornal *Correio de Manhã*, em 1955, sugerindo uma comparação de alguns elementos de *A Menina Morta* com o clássico inglês *O Morro dos Ventos Uivantes*, da escritora Emily Brontë:

O mistério, a santidade, o encanto espiritual que se desprende da figura da menina morta, revela-nos Penna, no seu romance, agora escrito para durar enquanto dure nossa literatura, o sortilégio, a aura da criança verde participante da eternidade, nascera da sua intercessão permanente pelos negros, pelos escravos. Nessa fazenda, da época próspera do segundo reinado, num ambiente que lembra a atmosfera densa de Emily Brontë – *Wuthering Heights* – verifica-se o aparecimento de um anjo. A “menina morta” viera ao mundo para ligar essas duas humanidades distantes embora dependentes uma da outra, a dos senhores, nas suas casas, com seu conforto, com os

seus caprichos e loucuras e a da senzala, do eito, dos trabalhos e sofrimentos sem recompensas.” (SCHMIDT, 1955, p. 2)

A colocação de Schmidt e sua comparação com o clássico inglês encontram eco em elementos que já apareceram nas obras anteriores de Cornélio Penna. A ideia da fantasmagoria e o uso de elementos do sinistro, como já apontado por Mário de Andrade, fazem parte da construção e da atmosfera dos romances cornelianos. Esses “fantasmas” e “aparições”, como aponta Andrade, parecem ter apenas uma função de distração nos três primeiros romances de Cornélio Penna, pois o que vemos de *Fronteira* até *Repouso* geralmente são personagens que aparecem e desaparecem, sem contribuir ativamente para os enredos das narrativas; sua função parece ser meramente a de criar “labirintos” para o leitor, fazendo com que questionamentos sem respostas sejam feitos sobre o paradeiro e a identidade dessas personagens. Entretanto, em *A Menina Morta*, Cornélio faz um uso diferente desses elementos, e há até mesmo um flerte com o sobrenatural em determinadas passagens do romance:

E não tirou o "pito" da boca, limitando-se apenas a não soltar as grossas baforadas de fumaça acre que costumava lançar para os lados. A estrangeira tornou-se rubra mas nada disse pois reconheceu a antiga mucama da dona da fazenda, afastada do interior da casa pelo Comendador, vivendo agora entre as outras pretas sem ter serviço determinado. Muitas que tinham sido alforriadas, comprando com seu próprio dinheiro a carta de liberdade, permaneciam em suas obrigações antigas e recebiam muitas vezes os castigos distribuídos às escravas. Aquela entretanto tinha qualquer *soia de sombrio*, de ameaçador em sua atitude de isolamento, de ensimesmada, e era tratada com respeito e receio por toda a domesticidade convencida de ser ela possuidora de *poderes diabólicos*." (PENNA, 2006, p. 273, grifos meus)

Percebe-se que, nessa citação, encontramos a figura de uma velha escrava que fora apartada das demais (talvez pela idade ou por ter sido mucama de alguém importante). Penna utiliza a questão do desconhecido para atribuir o artifício sobrenatural – no caso, representado pelo elemento “diabólico” –, a fim de construir uma situação de inquietação. Estudos mais recentes, que serão abordados adiante, neste capítulo, também trazem algumas percepções sobre como Cornélio Penna manipula esses elementos no romance e quais são algumas das implicações que isso tem dentro da obra.

Ainda com relação ao comentário de Schmidt, o ponto central de sua correlação com o gótico parte do surgimento de um “anjo” que o jornalista diz ser a menina morta. Aqui, podemos estabelecer alguns questionamentos interessantes sobre qual é a função efetiva dessa personagem no romance. Seria a menina morta uma representação da fuga do sofrimento? Os estudos mais recentes, como a análise de Luiz Costa Lima (2005), em seu livro *O Romance em Cornélio Penna*, parecem sugerir um caminho oposto, apontando a figura da menina com uma

função muito diferente daquela defendida por Schmidt. Entretanto, para abordarmos com maior profundidade esse e outros tópicos, precisamos ainda esmiuçar um pouco mais o que foi publicado sobre o livro na época de seu lançamento.

Renard Perez foi um dos críticos mais mordazes da obra de Cornélio Penna, e um dos tópicos que mais o incomodavam era a maneira como Penna construiu seus enredos labirínticos, fazendo uma espécie de jogo no estilo “gato” e “rato”. Levando os leitores a vários entraves na narrativa, esse recurso, bastante usual no autor e muito bem articulado em *A Menina Morta*, ao mesmo tempo que era fonte de mistério, em alguns casos levava o leitor a um “beco sem saída”. Renard Perez, que, após a morte do autor, escreveu uma “revisão” sobre obra corneliana, salienta justamente esse incômodo:

A sensação inicial que me deu a literatura de Cornélio Penna – a cuja leitura fui levado pela admiração entusiástica de Fausto Cunha – foi de desorientação. Era ao tempo das conquistas e descobertas literárias e a obra de Cornélio, por demais introspectiva, tão diferente dos meus ídolos – Machado de Assis, Graciliano Ramos, Mário de Andrade – me desnorteara. Sentia a falta de enredo, da intriga em que os autores a que eu estava acostumado pareciam se amparar, como uma espécie de recurso para fazer fluir o seu mundo interior. O que havia, era o esquadrinhamento sutil da alma humana, e um clima pesado, asfixiante". (PEREZ, 1958, p. 10)

A colocação a respeito da desorientação causada pelos recursos empregados por Penna em seus romances pode ser vista como um indício do barroquismo em sua obra. Perez, ainda em seu texto, continua argumentando que Penna também pode ser considerado, além de um escritor fechado, um escritor monotemático. Outro crítico que também faz menção a este mesmo problema é Xavier Placer, inclusive comparando Cornélio Penna a Edgar Allan Poe, devido à fixação em alguns tópicos. É evidente que, em seus romances, o escritor fluminense busca sempre fazer uma exploração da alma humana, sobretudo da dor e sofrimento que são infligidos a suas personagens. Sempre há uma demasiada busca por uma redenção inacessível; entretanto, existem tessituras e panos de fundo muito diferentes em seus livros. Particularmente em *A Menina Morta*, encontramos um desenvolvimento que traz abordagens diferentes, ainda que paralelo ao já conhecido exame psicológico, comum nas obras do autor: somos colocados diante da exposição da temática escravocrata, da luta de classes e da exploração social. Todos esses temas surgem articulados de maneira bastante sutil, e é justamente nesse ponto que encontramos alguns dos pontos mais altos da obra.

Ao observarmos o panorama geral, conseguimos ter uma base do que foi o pensamento crítico e literário da época em que Cornélio Penna publicou seus romances. Houve um enfoque maior no último livro, *A Menina Morta*, pois esta obra encontra-se no cerne deste trabalho, de

modo que era preciso esmiuçar um pouco mais o que foi escrito e dito sobre o romance. Infelizmente, Penna veio a falecer pouco tempo depois após sua publicação, o que acabou relegando sua obra a um lugar secundário. Assim, os escritos, as análises e críticas acabaram diminuindo, à medida que o tempo foi passando. Suas obras ganhariam uma edição completa em 1958 e só seriam reeditadas posteriormente: *Fronteira* ganharia reedições em 1967, 1989, 2008 e 2017; *Nico Horta e Repouso*, em 2013; *A Menina Morta*, em 1970 e 2006. As edições mais recentes são de 2020 e 2021, algumas no prelo ainda; porém, a maioria das edições citadas careciam de um olhar mais atento e dedicado em sua produção editorial.

Todavia, se os romances de Cornélio Penna se tornaram escassos e menos populares, a produção de crítica literária póstuma ao autor ganharia maior destaque, sobretudo na década de 1970, com Costa Lima. Deste modo, estudos realmente aprofundados viriam à tona, reconhecendo outras facetas e estruturas nas obras do escritor fluminense, e é justamente nessa produção mais recente que vamos nos concentrar a partir de agora, no intuito de compreender o que outras visões – frente a olhares mais difusos, como as diferenças entre classes sociais, a psicanálise, a arquitetura e até mesmo o cinema –, trazem sobre a obra de Penna.

Ainda pudemos observar que, de modo geral, a maior parte da crítica foi favorável a Cornélio Penna durante sua produção em vida. Em parte, isso se atribui ao fato de o escritor, mesmo sendo um homem recluso, ter travado alguma amizade com vários jornalistas, poetas e romancistas de seu período. O recorte que fizemos até aqui analisou boa parte das publicações em jornais e revistas, entre 1936 até meados de 1958, salvo algumas exceções, de textos e artigos publicados pouco tempo posteriormente.

Depois de olharmos esse material, ficou claro que Penna tornou-se reconhecido, por sua narrativa de exploração psicológica e intimista. Também nos foi possível ter uma visão sobre algumas particularidades e preferências do autor, como a escolha dos cenários de Itabira do Mato Dentro e do Vale do Paraíba. Outro ponto também bastante apreciado, ao longo dos anos de análises sobre os romances de Cornélio Penna, foi a fantasmagoria, que rendeu diversas discussões sobre seus usos; entretanto, as ideias mais proeminentes sobre esse elemento são contemporâneas, pois as observações feitas por Schmidt e Mário de Andrade são contrastantes: enquanto o primeiro aponta para o flerte com o romance gótico, o segundo vê o uso excessivo do recurso. O objetivo central deste trabalho será ainda explorar melhor esta questão, focalizando o romance *A Menina Morta* sobre a ótica da construção de sua espacialidade e sobre o modo como o elemento insólito é articulado no enredo; para tanto, ainda vamos fazer uma breve revisão crítica sobre alguns escritos e estudos dedicados ao tópico.

Por fim, a impressão que fica, após esse breve passeio histórico, é de que o que foi escrito ao longo do período analisado é, de certo modo, uma visão um tanto quanto restrita do trabalho produzido pelo autor. Em parte, isso pode ser atribuído aos meios de divulgação, ao público ao qual textos, artigos e ensaios eram dedicados e possivelmente às limitações de espaço dos jornais e dos periódicos. Porém, o trajeto que vamos seguir agora é voltado para a produção acadêmica: artigos, dissertações, teses e livros. Isso resulta em pesquisas e trabalhos mais robustos em relação ao autor, possibilitando uma exploração em camadas mais densas e diversificadas de suas obras.

1.2 A CRÍTICA CONTEMPORÂNEA: UM BREVE OLHAR

Vamos agora observar como foi e é mobilizada a crítica literária atual em relação à obra de Cornélio Penna, partindo de estudos considerados essenciais para compreensão do autor na contemporaneidade. Tendo em vista que há uma considerável produção acadêmica ao redor da obra corneliana, vamos nos nortear por trabalhos e pesquisas que estejam mais alinhados ao tema deste trabalho, buscando, assim, traçar um recorte do que será analisado. O foco serão pesquisas que tenham como objeto central o romance *A Menina Morta*; entretanto, quando houver necessidade, serão mobilizados estudos mais amplos, que envolvam outras obras do autor.

Diferentemente do que foi apresentado na revisão dos escritos relativos à época de publicação das obras de Cornélio Penna, em que a maior parte dos textos encontrava-se em jornais, revistas e outros periódicos, a produção mais recente está centrada em artigos, dissertações, teses e livros de estudiosos da literatura e de outros campos das ciências humanas. Na tentativa de dar um norte para a escolha das pesquisas mais relevantes para este trabalho, alguns critérios foram estabelecidos: a escolha de produções que estivessem ligadas diretamente ao *corpus* e ao tema central do trabalho, no caso *A Menina Morta*; de trabalhos que tivessem em seu eixo temático a relação com a fantasmagoria e elementos relativos ao gótico, e, finalmente, de produções que estivessem ligadas a alguma vertente relativa ao insólito.

Dentre diversas publicações, algumas têm destaque e são importantes para termos uma ideia clara do que foi produzido e pensado em relação à obra de Cornélio Penna: o primoroso (e talvez mais abrangente) livro escrito por Luiz Costa Lima, *A perversão do trapezista* (1976), mais tarde reeditado com o título *O Romance em Cornélio Penna* (2005), e a obra *Favor e melancolia: estudo sobre A Menina Morta, de Cornélio Penna* (2010), da pesquisadora Simone Rossinetti Rufinoni.

Esses dois livros são, essencialmente, pilares de análise recente sobre a obra corneliana, estabelecendo parâmetros muito interessantes para pensar Cornélio Penna frente às diversas questões atuais, que vão desde a questão da sexualidade até a exploração e a luta de classes sociais. É evidente que alguns desses temas já haviam sido resvalados em possíveis análises e comentários anteriores; entretanto, as abordagens de Costa Lima e Rufinoni são, de longe, mais direcionadas e melhor estabelecidas frente a estudos de antropologia, psicanálise e crítica literária. Outros trabalhos, menos aprofundados ou até mesmo ligados à crítica de jornal, escritos após a década de 1960, podem aparecer como complemento às ideias que serão desenvolvidas nesta revisão. Mais adiante, neste capítulo, vamos fazer uma abordagem sobre como a obra de Cornélio Penna, fruto das manifestações do modernismo de 30, posiciona-se diante dos conceitos de sua época, sobretudo frente ao debate entre romance social/romance intimista.

Começando pela pesquisa realizada por Luiz Costa Lima, publicada pela primeira vez em 1976, com o título *A perversão do trapezista*, encontramos um dos trabalhos mais abrangentes sobre Cornélio Penna. O pesquisador maranhense faz uma minuciosa análise dos quatro romances de Penna e traz abordagens muito interessantes sobre a composição cenográfica de suas obras, as relações desenvolvidas pelas personagens e uma hipótese sobre o *modus operandi* que Cornélio utiliza em seus livros. A pesquisa de Costa Lima passou por uma revisão mais recente em 2005, sofrendo algumas alterações em certos temas, como a sugestão da exploração psicanalítica e a revisão de alguns tópicos sobre a sexualidade. O livro também ganhou novo título, *O Romance em Cornélio Penna*, mostrando o viés mais objetivo da revisão.

O estudo proposto por Costa Lima é dividido em duas partes: a primeira, dedicada à exploração dos três primeiros romances: *Frenteira*, *Dois Romances de Nico Horta* e *Repouso*; a segunda, à exploração do último romance, *A Menina Morta*. É justamente esta que nos interessa, pois o professor emérito faz uma minuciosa trajetória, explorando esta obra de Cornélio Penna. Sua empreitada pelos sinuosos capítulos de *A Menina Morta* evoca vários elementos, alguns já observados por críticos passados e outros inéditos até então. O primeiro ponto abordado por Costa Lima é relacionado ao real e ao simbólico dentro do enredo da obra, iniciando a discussão sobre a construção temporal no contexto da Casa Grande, elemento que desperta sentimentos e interpretações variadas na obra, devido à sua significação dentro da sociedade atual e o que ela representava em seu momento histórico. Ao propor esse deslocamento temporal, Costa Lima afirma que as personagens de Cornélio caem em uma espécie de “paralisia”, sendo levadas a outro plano:

Suas presenças, indispensáveis pelos papéis que desempenharão, têm a propriedade paradoxal de não remover a paralisia das coisas, que parecem pregadas como os móveis, que passam de geração a geração, "perpetuamente na mesma posição" (cap. VII). Os eventos trazem uma mensagem de ameaça, um prenúncio de desgraça, de desfecho destrutivo. Na verdade, nada muda. Estão todos, homens e coisa, envolvidos em um "círculo mágico" (cap. XL). Assim, o espaço se desliga de sua mera nomeação real e ingressa em um plano simbólico, em que se define como isento à passagem do tempo." (LIMA, 2005, p. 60)

É possível compreender que o "círculo mágico" mencionado seja uma dessas representações simbólicas que parecem aprisionar as personagens. Este é um ponto muito interessante, pois, ao longo do romance, a sensação transmitida ao leitor é a da imobilidade. Parece que a todo momento há um limite, e, por mais desejada que seja uma libertação, ninguém é capaz de alcançá-la. Costa Lima parte de uma visão em que há um fator simbólico e até mesmo sobrenatural para interpretar essa incapacidade das personagens, seja de mobilidade, seja até mesmo de pensamento. Nós veremos mais adiante que Ruffini (2010) parte para uma abordagem diferente e vê no conchavo social da obra a razão para a interdição das personagens no núcleo central da Casa Grande.

Ainda em sua discussão sobre o simbólico e o real, o pesquisador maranhense discute sobre a questão da Casa Grande, afirmando que a força representada pelo símbolo do poder patriarcal emanado dela faz com que haja um magnetismo em relação às personagens. Além disso, Cornélio Penna teria construído a ambientação e todo o seu interior de forma labiríntica, de modo a fazer uso de elementos insólitos para tornar o seu cerne mais enigmático. Costa Lima pondera: "... a casa, por conseguinte, é sempre um labirinto, seja no sentido real e material da expressão, seja no sentido simbólico, à medida que depositária de uma cadeia de enigmas" (2005, p. 107). A figura da casa contribui, ainda, como intensificador do fato de as personagens não expressarem suas angústias, mas as carregarem sempre em seu interior, deixando a todo momento o leitor criar expectativas sobre quais serão suas ações.

Ainda refletindo sobre a estrutura da Casa Grande, é possível notar que, além da composição labiríntica apontada por Costa Lima, encontramos em sua estrutura elementos que remetem à opressão sobre as personagens. Isso fica evidente quando vemos que Cornélio Penna marca o ambiente com muita gravidade, escolhendo mobílias, decorações e até mesmo "ângulos" que parecem diminuir as personagens. Quando vemos uma descrição de uma sala ou um quarto, fica perceptível que o autor opta por expandir seus cenários, ressaltando a opulência dos cômodos e a pequenez de quem o habita. Também encontramos jogos de luz e sombra, gerando uma sensação de vigilância constante e de que alguém ou algo esteja à espreita no interior da Casa Grande.

De todo modo, essa sensação constante de vigilância leva a um debate relacionado às forças que constituem a força e a regência da Casa Grande. Costa Lima dá atenção especial a esta hierarquia, ao dividir seus membros em dois grupos: de um lado, a família do Comendador, incluindo seus parentes mais próximos e agregados, e, de outro, a família de sua esposa, Mariana, que se resume a uma jovem parenta, Celestina. Nesse arranjo, a outra filha do casal, Carlota, integra o grupo de Mariana. É interessante notar que essa organização não está relacionada ao gênero das personagens, mas, sim, ao tipo de força que exercem umas em relação às outras.

Vemos que o lado masculino, representado pelo patriarca, tem como principal força o aspecto hereditário, sanguíneo, e a todo o momento tenta impor sua “superioridade” e sua vontade sobre o lado feminino. A personagem que melhor exemplifica essa posição é a prima do Comendador, Virgínia, que, por sua proximidade e condição social um pouco mais afortunada em relação aos demais parentes e agregados da Casa Grande, procura estabelecer controle e vigilância, assumindo a função de governanta da residência. Costa Lima enfatiza que, além desse ar de superioridade, o lado masculino também é marcado por sua visão conservadora e, em muitos momentos, claramente determinista e racional. Essa oposição leva a um debate, quando observamos o lado feminino e suas características. Mariana, Carlota e Celestina, personagens que representam a oposição, possuem em si um estigma familiar, cuja marca é a instabilidade psicológica.

Desde o início do romance, Cornélio Penna procurou construir uma aura enigmática em torno da personagem Mariana, deixando ao gosto do leitor as possíveis interpretações a respeito de seu estado psicológico ao longo do romance. O autor opta por fazer mistério sobre as motivações ou forças que levaram a altiva senhora a adoecer ao longo da narrativa, a ponto de se ausentar em boa parte do enredo. Sua condição parece ser fruto de uma marca hereditária na família, pois a saúde de sua parenta Celestina também é afetada no decorrer da história, e, próximo ao final, Carlota parece sucumbir à depressão ou a alguma condição próxima. Tendo em vista esse limiar entre a sanidade e um possível distúrbio, Costa Lima procura fazer uma associação do lado feminino da casa com o “irracional” ou sobrenatural. A relação entre o sagrado feminino com as forças da natureza é um tema comum, pois, em outras épocas, essa ligação levou muitas mulheres para a fogueira, e pode parecer que Cornélio Penna, ao inserir alguns elementos na história, talvez desejasse intrigar seu leitor com uma leve dose de misticismo e bruxaria.

Isso parece se acentuar ainda mais com a análise que Costa Lima faz sobre um dos locais que surge no romance. Desde o começo, temos a impressão de que há uma dicotomia entre a

Casa Grande e sua representação do progresso, como a natureza indomada que rodeia toda a fazenda do Grotão. Há um local específico, uma clareira, que aos poucos vai ganhando *status* de sagrado, de local de culto, à medida que os eventos da narrativa vão se desenrolando. Vejamos o que o pesquisador diz a respeito desse lugar e de sua ligação com as personagens do lado feminino:

A clareira é assim um lugar marcado para Mariana – assim como também o era para Celestina (cf. cap. CXVII: 1259). Ela ainda tem o mesmo relevo para as filhas da Senhora. [...] A narração outra vez insiste no sentido de orientação espacial: “direção oposta à de Porto Novo” (cap. XC: 1140). No monólogo de Carlota, realça a semelhança de sua busca com a da mãe: tanto esta se procura na criança que ali estivera, quanto a filha, Carlota, tenta recompor a imagem da mãe como criança, na tentativa inútil de descobrir frágil joia que teria sido perdida. E, introduzindo-nos no jogo de espelhos de identificações, cuja importância cedo conheceremos, a “menina debruçada”, do final da reflexão de Carlota, se associará ao esclarecimento imediatamente de Sinhá Rola: “Era este o lugar predileto da menina morta.” (cap. XC: 1142). (LIMA, 2005, p. 106)

O que Costa Lima enfatiza é que a clareira, além de local de mistério, é também o lugar do lado feminino e que, em nenhum momento da obra, homem algum é evocado ou relacionado ao local. Também encontramos algumas relações com uma personagem escravizada, Ângela, que, da mesma forma, vê no lugar algo de misterioso e sobrenatural. Isso leva a outra abordagem desenvolvida na pesquisa de Costa Lima: a visão dos escravos, marcada, sobretudo, por simplicidade, credices, misticismo e, de certa forma, marcada pelas tradições, assinaladas pelas diversas origens dos negros cativos e pelo sincretismo cultural e religioso, que está no cerne da formação cultural brasileira.

É notável que, até então, pouco ou quase nada havia sido abordado em relação à figura dos escravos pela crítica. As publicações de revistas e periódicos na época do lançamento de *A Menina Morta* viam o mérito do tema, como destacou Augusto Frederico Schmidt (2020); porém, nenhuma delas focalizou e direcionou suas análises a essas personagens. A impressão que permanece é que, até o olhar mais atento de Costa Lima, o que se produziu a respeito do romance sempre esteve relacionado à vertente “branca”, deixando de lado questões fundamentais relacionadas aos negros da obra. Em seu livro, Costa Lima dedica um capítulo, intitulado “Fantasmas e malandros”, para pensar na figura dos cativos, em que discorre sobre como essas personagens constroem, para além da relação de servidão, sua relação com os brancos e até mesmo uma hierarquia entre si, marcada por posições que são frutos da proximidade com seus senhores, suas crenças e as funções que cada um exerceu ao longo de seus anos de trabalho. A articulação hierárquica acontecia baseada na atividade que um escravo

desenvolvia; aliás, essa “disputa” é limitada pelas mucamas que frequentam o interior da casa – por exemplo, a escrava que havia sido ama de leite do senhor ou aquela que cuidava exclusivamente da menina morta. Todos esses conchavos são utilizados para, a todo momento, estabelecer uma ordem de mando nas senzalas, pois quanto mais “próximo” ou “íntimo” fosse o serviço prestado, maior seria o respeito dos demais cativos por determinado indivíduo.

Essa posição, além do respeito mencionado dentro da senzala, também gerava algum respaldo da parte dos brancos, pois a proximidade entre senhores e escravos fazia com que, em alguns momentos – em parte, pela ignorância – e de forma indireta, aqueles que estavam em serviço soubessem da intimidade e até mesmo de alguns segredos de seus opressores. Trata-se do que Costa Lima (2005, p. 168) chama de “o segredo que o branco desconhece”. O que, a princípio, pode parecer fofoca das cozinhas, aos poucos vai se tornando um conhecimento dos hábitos, dos segredos e das confissões que garantem um olhar receoso dos senhores para com os cativos. É nesse sentido que o pesquisador atribui a ideia de “malandragem” aos escravizados, pois, em diversos momentos, eles se encontram como o “criado mudo”; porém, mantêm olhos e ouvidos bem abertos em relação às coisas que acontecem no interior da Casa Grande. Mesmo que isso não seja “moeda de troca” ou elemento de chantagem frente aos seus senhores, ainda serve como forma de garantir algum *status* dentro da hierarquia das senzalas.

Quando Costa Lima parte para a exploração do insólito, diversos elementos muito sutis colocados por Cornélio Penna afloram em sua discussão, a começar pela ambientação da Casa Grande, a figura etérea de Mariana e seus ares de loucura, a questão da clareira e sua sacralidade. Todos esses elementos trabalham na sugestão do elemento fantástico, laboram o imaginário do leitor e encontram-se no limite do racional; todavia, é na figura do negro escravizado que o inquietante e o fantasma ganham seu melhor contorno. A figura da velha escrava Dadade, que fora ama do senhor Comendador, é a que personifica a incerteza, pois a marca da idade e a confusão mental – em vários momentos, confundindo seus interlocutores – colaboram para a aura mística que parece envolver a personagem:

“[...] Dadade é aquela que se compraz em mistificar os senhores. Ela se sabia incapaz de desalojá-los ou de sair de catre de velha enferma. Dedicava-se então a uma *guerrilha* muito especial, dando a entender que desvaria e confunde esta Sinhá com aquela, quando apenas as engana. E, mesmo quando seu engodo é desmascarado, Dadade não está vencida: *o bode preto*, de que fala e a que veria, passa a ser um *símbolo-enigma*, que branco algum desvenda, enquanto o teme e respeita. Noutras palavras, Dadade propõe o mundo como revestido de feitiços, de cujo saber ela é a única possuidora.” (LIMA, 2005, p. 168, grifos meus)

Como já apontado, o conhecimento de fatos passados, alinhado à mística que se constrói diante do desconhecido e à malandragem que Costa Lima aponta, fazem com que a personagem da velha Dadade exerça, na medida do possível, influência sobre negros e brancos na narrativa. É difícil dizer até que ponto Cornélio Penna faz uso dos joguetes da sanidade mental da personagem para criar a dúvida em seus leitores, mas fica evidente que seu efeito persiste. A atmosfera e os símbolos, como o bode-preto, representação direta do Diabo, e as narrativas de fantasma que a velha conta a Sinhá intensificam ainda mais seu engodo e sua dominação sobre os demais. Todos que se aproximam do catre da velha escrava acabam como que enfeitiçados por suas histórias, sendo elas verdadeiras ou não, e, para além do que a velha escrava diz, Cornélio Penna ainda deixa soltas algumas pontas de maneira proposital, aludindo aqui e ali à figura do mal, como no presente recebido por Carlota de seu noivo, João Batista: um cavalo chamado Satã.

Se, de um lado, Costa Lima faz uma abordagem bastante ampla – tecendo observações em campos como a psicanálise –, de outro, Simoni Rufinoni (2010), em seu conhecido trabalho, *Favor e Melancolia*, parte para uma nova vertente de estudo em relação ao romance *A Menina Morta*. A pesquisadora traça um perfil de análise social para a narrativa de Cornélio Penna, buscando compreender como se articulam as relações entre as personagens através da violência e do favor. Rufinoni postula que toda interação da narrativa baseia-se em um embate de classes sociais, em que as personagens mais pobres, como os agregados, vivem do favor do Senhor e, como consequência, encontram-se presas, oprimidas diante de sua condição. Isso leva à construção de uma hierarquia que gera violência – não necessariamente física –, pois esse fator é restrito aos escravizados; mas do ponto de vista psicológico, a pesquisadora pontua da seguinte maneira:

A inação oriunda da condição da dependência tem sua contraparte nas vozes que, externadas ou não, concentram alto teor de luta e violência. O enredo parco de acontecimentos se nutre do entrelaçamento das porfias que tecem a malha da hierarquia na casa-grande. Multiplicam-se as estratégias cujo intuito é marcar certo *privilegio* ou *lugar social*. Os dependentes exploram a esfera do parentesco; os escravos “de dentro” julgam-se superiores aos “do eito”; a governanta não admite réplicas das negras mais experientes; o administrador destrata a escrava forra como que para colocá-la “no seu lugar”; o feitor se compraz em castigar, iludindo-se sobre sua origem; o pajem do senhor, humilde diante dos dependentes, faz-se carrasco dos cativos; a negra que serviu às senhoras dorme separada das outras – sempre o lugar buscado ampara-se na humilhação do outro.” (RUFINONI, 2010, p. 55-56, grifos meus)

Aquilo que Costa Lima havia apontado em relação aos escravos aqui é levado ao âmbito da Casa Grande, abrindo uma disputa que também se aplica aos brancos que buscam ser

superiores em alguma esfera. A concepção de ser privilegiado de algum modo, seja por laço de sangue, seja por proximidade com alguém mais bem colocado na hierarquia da casa ou por algum segredo/conhecimento, parece ser uma das forças que controlam a órbita da maior parte das personagens. Esse aspecto é o gerador de diversas violências, pois, como enfatiza Rufinoni (2010, p. 58), isso acaba por criar um círculo de humilhações em que, para que alguém se sinta melhor, deve inferiorizar o outro.

Ainda para compreender melhor o efeito dessa espiral de violências e humilhações, o trabalho de Rufinoni aponta que, no centro dessa questão, encontramos o favor como prisão, pois, diferentemente dos trabalhadores livres, aqueles que se encontram ligados pela “bondade” do Senhor não conseguem mudar sua condição e, aparentemente, tornam-se “os escravos de dentro”, tendo sua autonomia restrita. Esse efeito ainda parece ser mais acentuado quando observamos que, para além da dependência, as personagens construídas por Cornélio Penna sofrem da interdição de suas expressões, não podendo expor seus anseios porque, aparentemente, há um fator de impedimento, como vergonhas, mágoas do passado e medo. Rufinoni vê nessas condições ainda mais um agravante: a vigilância do Senhor, pois aquele que é salvador dos parentes necessitados exerce também a função de dominador:

Observa-se que aquele cuja bondade é assinalada como qualidade, pois se torna o salvador da desonra das primas velhas, é o mesmo que se apresenta como seu algoz. O foco que sonda a consciência das irmãs faz um retrato de autoridade protetora. A situação ambígua que se instala é própria do senhor patriarcal que abrange sob as asas todos os da sua família, impedindo que a maledicência, a vergonha e a miséria parem sobre seu nome. A dependência assume parentesco com certo tipo de escravização não nomeada, mas cotidianamente sentida e pressentida pelos que vivem de esmola. O protetor surge, ao mesmo tempo, como carrasco: a ambiguidade permite a manutenção do poder invisível deste pai-patrão.” (RUFINONI, 2010, p. 78)

O exemplo das duas primas do Comendador é interessante, pois, além de agregadas, ambas fazem parte do núcleo das pessoas mais velhas da Casa Grande – talvez apenas o primo Manuel Procópio seja mais velho; porém, o fato de ser homem já lhe garante um *status* superior em sua posição na casa. As duas velhas, Sinhá-Rola e D. Inacinha, representam da melhor forma a questão do favor, pois não possuem nenhum bem material substancial e dependem inteiramente da esmola oferecida pelo Senhor. Ainda como agravante, há a questão etária. Esse ponto, apesar de não ter sido explorado diretamente pela crítica – Rufinoni coloca sua análise mais no desenvolvimento relacional do favor e, posteriormente, na melancolia e Costa Lima parte de sua divisão simbólica na Casa Grande – implica o apagamento dessas personagens.

Em diversas passagens, fica claro que as primas velhas se deixaram levar pelo tempo em que permanecem sobre os cuidados do Comendador. O trabalho de Rufinoni claramente

explora o modo como é construída essa relação; porém, quando observamos o fator temporal, não é apenas a prisão social/financeira que impõe seus tentáculos sobre as personagens: também há o tempo e sua força inexorável. Em um romance como *A Menina Morta*, em que são poucas as ações, a percepção do tempo é diferenciada, pois parece estanque, congelada; entretanto, longos anos se passam: as personagens ficam, envelhecem e parecem ser relegadas ao esquecimento, sobretudo a partir do momento em que suas funções no contexto de trabalho da Casa-Grande começam a perder o vigor.

É importante observar com atenção que esse apagamento ou esquecimento é o resultado da ação temporal na vida das personagens, pois, à medida que elas vão “ficando” na Casa-Grande, os anos desfilam e suas vidas acabam se perdendo, de modo que as oportunidades vão passando, e não resta opção senão ficarem imobilizadas. A impressão que Cornélio Penna reporta ao seu leitor é a de que as personagens, assim como os muitos adornos, móveis e objetos da casa, ficam estaques, paradas e vendo as gerações passarem diante de si.

Ao comparar as personagens com os objetos que estão dispostos no ambiente, podemos pensar na pertinente reflexão proposta por Pascoal Farinaccio sobre como Cornélio Penna encara esse tipo de construção cenográfica, que, aparentemente, vai além dos móveis e engloba os vivos do Grotão:

Penna sabe como poucos que os objetos possuem “vida” dizem muito a quem sabe escutá-los, a quem sabe decifrar sua linguagem própria, e explora essa sua qualidade de percepção com singular agudeza em sua narrativa, produzindo efeitos literários de grande aspecto sensorial.” (FARINACCIO, 2019, p. 147)

Essa cenografia opulenta que contrasta com as personagens é uma das formas que o narrador encontrar para demonstrar como existe uma aura que diminui as personagens diante do ambiente. Diante disso, uma atmosfera labiríntica é construída, fazendo com os habitantes da Casa-Grande estejam à mercê do favor senhoril. A tese de Rufinoni apresenta como é desenvolvida essa relação do favor e como isso colocou grilhões nas personagens. Na segunda parte de seu estudo, a pesquisadora se debruça sobre o fator da melancolia presente na obra e como isso está atrelado à noção de inação, marcada pela imobilidade e interdição das personagens. A pesquisadora aponta que, a princípio, esse sentimento é acompanhado pela morte da sinhazinha; porém, logo isso deixa de ser o ponto central, e a melancolia assume um caráter quase patológico, ligado a outras questões, como podemos ver:

Num primeiro momento a melancolia surge como consequência da morte da menina, o que a faz confundir-se com o estado de luto. A continuidade do caráter fúnebre que

domina a todos revela que não houve a realização do trabalho de luto. A menina não deixa de ser a morta sobre cuja memória se chora para que, uma vez superada a falta, o sofrimento ceda lugar ao retorno a realidade. A dificuldade de superação dessa perda é ainda testemunhada pelo sinistro que porreja da figura da menina, já que ela não parece mesmo confundir-se com os vivos.” (RUFINONI, 2010, p. 153)

A pesquisadora ainda associa esse fenômeno com a psicanálise, recorrendo a uma leitura freudiana para compreender como a melancolia está relacionada com a perda; porém, ela chega à conclusão de que esse fator é insuficiente, pois as consequências “normais” que um luto deveria gerar não são surtidas em todos os personagens: isso parece restrito aos agregados e escravos, enquanto os senhores, o Comendador e Mariana não são afetados, tendo a sua melancolia marcada por uma natureza bem diferente da do luto.

Como podemos ver, a figura da menina morta é quem desencadeia todos os eventos da narrativa e Rufinoni prefere nomeá-la como uma força sinistra que vai transfigurando os sentimentos e reações das personagens. Já Costa Lima, em certos momentos, atribui um quê diabólico à pequena falecida. O que encontramos em comum é que ambos reconhecem que a menina morta, criatura enigmática e inominável, tem em si uma força que tende a algo mal. A própria reflexão de Carlota, mais ao final do livro, também enxerga no estigma da pequena irmã certa malevolência, colocando em xeque toda a construção de sua figura inocente e bondosa, que é exaltada no início do livro. Essa crítica que observa tais forças na menina morta contrasta com as opiniões dos críticos da obra em seu lançamento: de modo geral, quase todos viam na personagem que dá título à obra uma figura de benevolência.

Pensar a pequena criança com esse olhar abre caminho para uma reflexão sobre como a visão das personagens está distorcida, pois sua morte é a abertura da “caixa de Pandora” que existe na fazenda do Grotão, fazendo com que o golfão de mágoas e ressentimentos aflore nas almas mudas que habitam a Casa-Grande. Ao mesmo tempo, seu fantasma parece persistir nas lembranças e segue atormentando algumas personagens, como Carlota, que se culpa pelos infortúnios da fazenda e vê todos direcionarem as migalhas de bondade e alegria ao legado da menina morta. Efetivamente, é perceptível na atmosfera do romance um culto pela morte e uma lamúria pela vida.

Com base na discussão até então estabelecida, foi possível observar que *A Menina Morta* é um romance que apresenta um direcionamento social na obra de Cornélio Penna. Também podemos ver que a crítica vê em sua obra um amadurecimento, fazendo do romance psicológico algo maior, mas que seria reconhecido apenas posteriormente, sobretudo com a produção acadêmica: estudiosos podem se aprofundar em sua obra e postular novas concepções que, até então, não haviam sido observadas. Cabe agora discutir, ainda que de modo breve, como o autor

foi posicionado dentro do movimento modernista de 1930 e refletir como um romance como *A Menina Morta*, publicado já nos anos de 1950, represente uma evolução de Cornélio diante das discussões literárias daquele momento.

1.3 CORNÉLIO PENNA E O MODERNISMO

Um primeiro olhar para o modernismo de 1930 nos leva a ver dois movimentos distintos que se estabeleciam na literatura brasileira: de um lado, uma corrente de escritores preocupados em discutir as mazelas sociais do país; de outro, uma corrente menor, que buscava dar vazão às questões da alma humana. Essa colocação, apesar de muito simples, perdurou durante algum tempo entre os críticos literários do início do movimento; porém, quando começamos a observar com mais afinco o desenvolvimento da literatura de 1930, percebemos que, muito além de romances regionalistas ou romances intimistas, encontramos pontos de contato entre vários autores e um projeto de continuação, ainda que menos ousado esteticamente, do modernismo fundador da geração de 1920.

Tendo em vista essa mudança em relação à geração heroica, as experimentações que a literatura modernista de 30 pressupõem, tenderiam para a construção de um projeto ideológico. Lafetá (2000) faz uma aproximação entre os planos de formação modernista de 20 e 30, apontando que o primeiro buscava a renovação estética da literatura, rompendo com os modelos estabelecidos no século XIX, enquanto a geração seguinte optava pelo viés ideológico, ancorada no momento histórico das revoluções que afloravam no Brasil. Entretanto, mesmo com um projeto voltado para a instância social, o modernismo de 30, como observa Lafetá, mantém a essência revolucionária de seus predecessores, continuando o projeto estético por meio de outros mecanismos como, por exemplo, a linguagem regionalista e a introspecção psicológica.

O modo como se observa e se constrói a crítica em relação às obras também passa por mudanças, pois, com o novo direcionamento dos autores em apontar os problemas por meio das tensões entre o homem, a sociedade ao seu redor e o seu próprio interior, faz-se necessário revisar a maneira como a estrutura dos romances era analisada, como aponta Lafetá:

Em épocas de grandes revisões nos procedimentos literários, de mudanças radicais nas concepções estéticas, o papel da crítica é fundamental; no caso contemporâneo esse papel cresce de importância, já que se trata de uma literatura que assume a posição crítica como elemento constitutivo, que se constrói a partir da crítica constante à sua própria linguagem, a revisão da obra fazendo-se no interior da própria obra. (LAFETÁ, 2000, p. 36)

É a partir da revisão interior à própria obra que desponta dentro do modernismo de 30 a força da literatura intimista da qual faz parte Cornélio Penna. Como mencionado no início, as duas tendências que surgiram no segundo período modernista fizeram com que a crítica de sua época fomentasse a querela a respeito dos estilos e dos temas que surgiam nos romances. Parte desse conflito foi gerado por uma questão ideológica, pois as revoluções políticas que eclodiram no decênio de 30 mobilizaram uma ala intelectual mais à esquerda e outra ala reacionária à direita. Isso fez com que alguns escritores se tornassem mais populares, como foi o caso dos romancistas do norte social. A vertente intimista, por sua vez, acabou um tanto minimizada, justamente por seus posicionamentos ideológicos atrelados ao conservadorismo e ao catolicismo da época; entretanto, isso não impediu que a crítica reconhecesse o mérito de seus escritos, como demonstra Luís Bueno:

O romance social ou proletariado foi quantitativamente dominante na década, mas seu prestígio teve a tendência de diminuir a partir do momento de auge em 1933. O romance psicológico, seu antagonista, ao contrário, foi menos numeroso, mas seu prestígio foi se consolidando com o correr dos anos. (BUENO, 2006, p. 15)

A grande força dos romances psicológicos viria de sua capacidade de explorar de maneira visceral o interior de suas personagens, rompendo, em parte, com os modelos realistas explorados no século XIX e na *belle époque* do pré-modernismo. A introspecção, que surgiu na geração de 30, toma por base a psicanálise e mescla suas tramas interiores e suas “angústias religiosas”, como enfatiza Alfredo Bosi (2017, p. 416). A questão religiosa é algo muito importante, e diversos temas explorados por esse tipo de literatura refletem dogmas e posicionamentos ligados à fé. Isso fica muito evidente em escritores como Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, como já apontamos em outros momentos neste trabalho, e Tristão de Athayde que, inclusive, após sua conversão, militaria em favor do catolicismo.

Voltando-nos mais especificamente para Cornélio Penna, foco deste trabalho, encontramos em sua produção literária algo diferente, pois, já em sua estreia, com o romance *Fronteira*, o autor apresenta um estilo de escrita centrado na construção de mistérios e interdições. Essa opção, como pudemos observar pela crítica, representava algo diferente e inesperado na época. O romance social mantinha em sua estrutura parte do modelo naturalista e fazia análises colocando a tensão do homem e seu meio – opressor, como fica evidente – para desenvolver suas narrativas. Penna, quando faz o movimento contrário, voltando-se para o interior, encontra um substrato diferente, tão carregado de força quanto o meio dos romances nordestinos. A introspecção faz surgirem fantasmas e angústias que, quando colocadas à luz em

seus romances, demonstram uma estética muito interessante, que marca sua escrita com a força da sugestão. O uso de recursos que constroem uma tensão, fazendo a todo momento o leitor desconfiar dos próximos passos do narrador, evidencia parte do processo – talvez evolutivo – do modelo do romance iniciado pela geração heroica do modernismo.

Ainda refletindo sobre como Cornélio Penna é colocado diante do movimento de 30, encontramos em suas obras uma linha-guia que vai ligando cada um dos romances através de um *continuum* temporal às avessas. Enquanto a maior parte dos escritores buscava refletir sobre o presente, Penna, por sua vez, voltava-se ao passado. Cada um de seus romances representa um retorno a um tempo mais distante e recuado na história, ou seja, a ficção de Cornélio Penna “trabalha contra o relógio, devendo atingir, com a variante forte, o coração da matéria ficcionalmente engendrada” (LIMA, 2005, p. 101). Podemos entender que o ápice desse processo é justamente o seu último romance, *A Menina Morta*.

A publicação, nos anos 50, tira complementemente o peso dos rótulos e afasta as discussões sobre o tipo de obra que Penna estaria publicando. Como já foi dito, a crítica, até então, via em Penna um escritor que parecia sempre evocar questões muito semelhantes em seus romances. Seus três primeiros livros orbitaram por problemas interiores e pela amargura que suas personagens desfiavam em seus enredos. Porém, seu último livro abriu caminho para uma composição diferente e fez emergir uma temática que não apenas desponta a crítica social, mas faz repensar o retrato de um Brasil que, a todo custo, gostaria de ter sido esquecido. O estilo que o autor fluminense escolhe para *A Menina Morta* é calcado no realismo oitocentista; porém, a introspecção surge como elemento auxiliador para configurar uma renovação no estilo do século passado. Rufinoni, em um artigo que discute a questão do estilo, observa o seguinte:

A discussão sobre o realismo adquire uma nuance a mais em *A menina morta*; nesse caso, a par da inflexão de realismo como entrevisão de uma verdade social, há o retorno ao estilo enquanto forma, no sentido de certa retomada do romance oitocentista. Nesse romance de 1954, não só o enredo volta-se para o século XIX, à saga do latifúndio cafeicultor prestes a se dismantelar. A fim de compor esse mundo em dissolução, Cornélio Penna valeu-se da introspecção aliada ao tratamento do pormenor na narrativa, perfazendo um todo híbrido entre os modos do romance moderno e tradicional. A peculiaridade dessa fatura parece consistir no modo com que o sujeito negativo e os efeitos de desrealização e introspecção se casam a momentos de retrato pormenorizado de facetos do real. Desse todo emerge um mundo estranhado, onde à impessoalidade da coisa soma-se a desindividuação, introspecção que paradoxalmente oferece um eu esvaziado. (RUFINONI, 2010, p. 120)

Esse tipo de composição faz repensarmos a posição do romance corneliano dentro do modernismo, até então reconhecido apenas pelas composições introspectivas e pela predileção ao mistério e ao enigmático. A crítica contemporânea vai enxergar em *A Menina Morta*

questões muito profundas, sobretudo em relação à forma como o romance rompe com a composição de uma unidade nacional. Pensando nesse conceito, como proposto por Antonio Candido, em seu livro *Formação da Literatura Brasileira*, enxergamos que Penna foge à tendência de formar uma “tradição”. Essa noção fica acentuada quando observamos que o autor opta por problematizar as bases da sociedade brasileira no romance, abordando a questão da escravidão de modo contundente no enredo de *A Menina Morta*. Wander Melo Miranda assinala isso no posfácio escrito para uma das edições do livro:

Cornélio Penna não só estaria problematizando a pretensa unidade que nos constituiria como nação, mas assinalando a permanência de um conflito não sanado na origem e que, sob a forma de um fantasma desagregador, continua a nos assombrar e a nos manter exilados no passado, como num pesadelo que parece não ter fim. (MIRANDA, 1997, p. 482)

Quando Cornélio transporta seus leitores para o século XIX e reconstitui em seu romance o latifúndio cafeeiro, esperamos encontrar a permanência e a manutenção das instituições demonstradas em seu livro – o patriarcalismo e a escravidão –; entretanto, o autor opta pelo movimento inverso e desmantela esse universo. É interessante pontuar que a maneira como Penna desenvolve esse processo é também inovadora, pois o movimento vem de dentro para a fora, da Casa-Grande para a senzala. Discutiremos com maior profundidade o processo de construção dos ambientes e da atmosfera do romance em capítulo posterior; no momento, o que nos interessa é destacar como *A Menina Morta* é uma obra que reúne, em sua composição, conceitos como o realismo e a introspecção de modo tão interessante, alinhando o que, no início da década de 30, pareciam duas visões estanques do romance brasileiro.

Para conseguir explorar um tema tão latente quanto a escravidão, a fantasmagoria, a angústia e a morte são elementos simbólicos frequentes no romance. Miranda (1997) coloca a ideia de fantasma desagregador para enfatizar o elemento-chave para esse retorno histórico ao tema da escravidão. Luís Bueno vai mais a fundo e diz que Cornélio traz à tona algo mais incisivo, que se encontra na origem da formação do Brasil, pois

[...] se trata especificamente do Brasil – se são fantasmas que povoam seus livros, são fantasmas brasileiros. Isso fica claríssimo com a publicação de *A Menina Morta*, em 1954, uma das poucas tentativas de tratar ficcionalmente o ambiente da escravidão no Brasil, de forma crítica, até ácida e reveladora. Desde seus dois romances publicados nos anos 30, é uma obra que se mostra libertária, já que sua religião não é de ordem, nem de hierarquia. É a do outro. Sua maneira de fixar no tempo, como uma espécie de herança fantasmal, os atos de dominação e de submissão, termina por se constituir numa reflexão sobre nossas origens como nação. (BUENO, 2006, p. 548)

Deste modo, é possível inferir que Cornélio Penna, através de seu romance *A Menina Morta*, reflete aquilo que está na base na formação da sociedade brasileira e que mesmo publicado já na década de 1950, toca em uma ferida, pois esses valores ainda persistem em sua contemporaneidade. Do ponto de vista estético, observamos que o autor utiliza um estilo já ultrapassado, mas acrescenta a introspecção, o viés psicológico para explorar questões profundas, pois é “um romance de atmosfera, mas, ao mesmo tempo, um conjunto absolutamente coeso e verossímil” (BOSI, 2017, p. 445). Assim, podemos colocar a obra corneliana num processo contínuo de maturação que, com o passar dos anos, foi se aprimorando, partindo da semente lançada em *Fronteira* e culminando nas profundas raízes de *A Menina Morta*, que encontraram substrato em um dos momentos históricos mais sombrios do Brasil.

Como pudemos observar ao longo deste capítulo, Cornélio Penna foi uma figura reclusa e de hábitos peculiares, preferiu uma vida reservada e longe dos ciclos literários de sua época. Pela introdução sobre sua vida, é possível perceber que algumas lembranças e questionamentos sempre figuraram em suas obras, como a admiração e a paixão pelas coisas do passado e a valorização histórica, reconstituída diversas vezes em seus livros. Também ficou evidente sua tendência ao mistério, sua escavação profunda das almas humanas e sua maestria em exprimir tantas coisas, muitas vezes sem uma linha de diálogo ou discurso direto. Foi alguém que, de seus desenhos e pinturas, teceu tramas e escreveu uns poucos romances, mas com força e originalidade suficientes para garantir seu legado como grande escritor e o interesse de curiosos e estudiosos por sua obra.

Vimos que a crítica literária de sua época admirou seu trabalho, exaltou suas qualidades e expôs suas falhas. Muitos artigos foram escritos por conhecidos do autor, e, apesar do olhar muito próximo e das análises bastante diretas, uma exploração profunda só foi possível na posteridade. Trabalhos como o de Luiz Costa Lima e Simoni Rufinoni abriram um leque de interpretações e possibilidades de leitura para Cornélio Penna. Tais caminhos não pareciam possíveis para os contemporâneos do autor, e talvez a culpa disso seja exatamente da proximidade e, é claro, de tendências, teorias e visões de mundo de suas épocas. O fato é que hoje o campo da pesquisa em Estudos Literários é mais amplo, e podemos prosseguir com análises mais aprofundadas, vislumbrando questões que, até então, pareciam distante em outros tempos.

Estabelecendo o contexto – biografia, crítica de época, crítica contemporânea e colocação do autor frente ao modernismo –, temos a possibilidade de nos aprofundarmos em nosso objeto de estudo, *A Menina Morta*, pois algumas bases já estão solidificadas para uma

reflexão acerca dos traumas, das melancolias e dos fantasmas que pairam no romance. O próximo capítulo irá discutir com maior profundidade a composição cenográfica que Cornélio Penna utiliza no romance, atentando para alguns ambientes como a Casa-Grande, a senzala, a clareira e a natureza que rodeia a fazenda do Grotão. Também refletiremos sobre como essas escolhas influenciam a definição do romance: seriam esses elementos frutos de uma aproximação do gótico do autor, como apontou Costa Lima? Em que medida os simbolismos desses ambientes influenciam a forma de agir das personagens? Essas são algumas questões que iremos abordar adiante.

2. CAPÍTULO II – O LABIRINTO DO GROTÃO

2.1 A CASA-GRANDE E AS SOMBRAS

Como pudemos observar no capítulo anterior, em nossa revisão crítica, a construção cenográfica tem grande importância na obra de Cornélio Penna e a maneira como o escritor formula suas composições a torna uma força poderosa em seus romances, imprimindo simbolismos e marcas profundas na estruturação de suas narrativas. A escolha espacial, o tempo recuado e outros elementos, como os jogos de luz e sombra, são formas de adensamento nas tramas intrincadas e nos labirintos interiores explorados por Penna.

Neste capítulo, vamos fazer uma análise dos aspectos de composição dos ambientes do romance *A Menina Morta*, observando dois lugares essenciais na obra: a Casa-Grande e a clareira. Para tal análise, vamos levar em consideração dois conceitos-chave: o cronotopo bakhtiniano – desenvolvido pelo filósofo russo em sua obra *As formas do tempo e do cronotopo* – e a toponímia, somada a algumas observações sobre a estrutura da casa propostas por Gaston Bachelard, em seu livro *A poética do espaço*.

O primeiro conceito, postulado por Mikhail Bakhtin (2018), tem por objetivo um estudo que envolve, dentro da literatura, a relação espaço-tempo. Deste modo, o cronotopo procura analisar como ambos estão interligados e desenvolvem sua relação dentro de determinado enredo literário. Bakhtin ainda faz uma distinção entre a maneira como o tempo molda-se em relação ao espaço, podendo alongar-se e ganhar novos contornos, enquanto a espacialidade transcorre em ritmo diferente, às vezes até se mantendo imutável em relação ao tempo e às personagens a quem a temporalidade se aplica. Em síntese, o filósofo define da seguinte maneira seu cronotopo:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2018, p. 12)

Diante dessa exposição, podemos inferir que se trata de um conceito amplo, pois o próprio pensador estabelece algumas possibilidades de cronotopo, ao analisar algumas obras literárias ao longo do tempo, definindo “cronotopos” específicos que funcionaram em determinados momentos na criação literária. Para a nossa pesquisa, a ideia seria explorar a Casa-Grande como uma forma de cronotopo, observando como é feita a construção de seus

ambientes: escolhas dos espaços, acessos aos cômodos, posição dos móveis, entre outras composições. Para além da observação espacial, também pensamos em como o tempo tem um movimento diferenciado dentro da Casa-Grande, contrastando com o ambiente externo, e provando um efeito de imobilidade (física e temporal) em seus moradores, que parecem estar aprisionados no solar.

O segundo conceito, a topoanálise, é postulado por Bachelard (2008, p. 202) como “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima”. O filósofo francês vê no ambiente da casa uma possibilidade de analisar, de um ponto de vista fenomenológico e psicológico, os efeitos que o espaço exerce sobre as personagens e como a organização desse espaço revela aspectos da interioridade delas. Em sua concepção de casa, Bachelard afirma que esse espaço tem a função de acolhimento, de abrigo; porém, em nosso estudo, vamos observar o efeito oposto, gerado por uma ilusão, como ressalta o próprio pensador:

[...] a imaginação trabalha nesse sentido quando o ser encontrou o menor abrigo: veremos a imaginação construir "paredes" com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção ou, inversamente, tremer atrás de um grande muro, duvidar das mais sólidas muralhas. Em suma, na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. (BACHELARD, 2008, p. 200)

O que Bachelard credits como sonhos será pensado por outra ótica, pois, no contexto do romance, vemos que o sonho, somado a um fio de esperança, parece transformar-se constantemente em pesadelo, devido à impossibilidade de mudança e à imobilidade que acorrenta as personagens ao favor dos mais poderosos, como bem apontou Rufinoni (2010), e o espaço, que deveria ser refúgio, toma aos poucos forma de cárcere; porém, não se trata de uma prisão fechada como as senzalas, marcada por seus grilhões, mas de uma sela aberta, cujas correntes são os elos do tempo e do patriarcado da época.

Assim, podemos discutir a construção do espaço a partir de uma análise de sua composição, observando seus elementos, suas aberturas, seus acessos e suas interdições, com base na concepção proposta por Bachelard, enquanto um debate mais acentuado em relação à questão temporal pode ser refletido sobre o escopo do cronotopo bakhtiniano, de modo a complementar as observações feitas sobre o espaço e auxiliar na evidência dos contrastes entre as espacialidades interna e externa no romance. Ainda outros arcabouços teóricos podem ser mobilizados, no intuito de integrar a análise do ambiente, como, por exemplo, a questão da composição de luz/sombra, claro/escuro; as possíveis relações de Cornélio Penna e o barroco e

até mesmo sua eventual aproximação com o romance gótico, cujas composições e cenografia aparentam ser os maiores elos entre o escritor fluminense e o gênero literário inglês.

Em *A Menina Morta*, encontramos um modelo espaço-temporal bastante interessante, pois Cornélio Penna começa o romance com um evento que estabelece uma cisão: a morte da filha caçula do grande senhor de um latifúndio cafeeiro. As consequências da morte da criança serão desenvolvidas ao longo do extenso romance, transitando entre um passado estável e um futuro inesperado, marcado por todas as incertezas que afloram derivadas desse marco. Penna inicia a construção da temporalidade no romance e suas ambientações num processo de lenta decadência: a morte da menina e a tentativa de reestabelecimento da ordem – partindo da substituição da menina morta por sua irmã – levam o Grotão ao completo desmantelamento. Deste modo, a jovem sinhazinha ganha um simbolismo poderoso, pois representa, por meio de sua morte abrupta, a revelação de “rachaduras” dentro da fazenda, das quais emergem sentimentos, angústias, insatisfações e até mesmo a revolução na estrutura estabelecida na Casa-Grande.

Com um olhar mais atento, percebemos que esse efeito causado pela morte da menina implica o rompimento de uma estrutura que se mantinha há anos, reforçando um patriarcado, um conservadorismo e uma forma de controle rígida mantida pela figura do “senhor feudal sul-americano” (PENNA, 2006, p. 127). O contexto histórico no qual o romance se insere seria a segunda metade do século XIX. Costa Lima faz a seguinte análise para determinar, com maior exatidão, o tempo da narrativa:

O tempo histórico é assim captado com suficiente precisão. Bastem-nos alguns dados. No cap. XXVIII, Virgínia, a personagem de hierarquia mais alta entre os parentes do Comendador, exprime receio do caminho que enfrentará, em sua ida a corte, até que se chegasse “lá na raiz da serra”. O mesmo capítulo ainda se refere à Estrada de ferro Mauá como aquela que a transportará. É sabido que essa estrada foi inaugurada em 1854 e chegou à raiz da serra, i.e., a Petrópolis, em 1856. Por outro lado, no cap. XL, o patriarca avisa a seus comensais que se dirige a Entre Rios (atual Três Rios), onde desembarcará a comitiva que trazia sua filha Carlota de volta. Ora, a Estrada de ferro D. Pedro II chega a Entre Rios em 1867. Como, ademais, o patriarca então declarara ser este o “ponto terminal da Estrada”, podemos ainda inferir que a ação se desenrolava antes de 1871, data em que a citada estrada de ferro já alcançava Porto Novo da Cunha. É portanto na curta faixa entre 1867 e 1871 que a ação se desenrola. (LIMA, 1989, p. 242)

Assim, fica possível compreender, em parte, os desdobramentos das diversas questões que surgem na obra, pois, dentro desse contexto, o Império Brasileiro já se encontrava no segundo reinado e em meio à guerra com o Paraguai. Também afluíam com mais intensidade movimentos abolicionistas e, tendo em vista o escopo postulado por Costa Lima, em 1871

começara a vigorar a Lei do Ventre Livre. Portanto, podemos dizer que a ordem mantida até então se encontrava em parte ameaçada, pois, de algum modo, o “progresso” iria chegar eventualmente aos confins do Grotão.

É interessante pensarmos que a escolha espacial, o latifúndio isolado também é importante para a análise da composição cenográfica do romance, pois, numa leitura atenta, percebemos que o “campo direcional” – as direções e os caminhos traçados do romance – nos leva a duas estradas ou dois horizontes – ao interior ou à Corte. Costa Lima faz uma leitura simbólica e procura relacionar esses caminhos às personagens do romance:

[...] em seu primeiro desdobramento simbólico, o espaço se bifurca em caminho masculino (caminho da corte) e caminho feminino (o da clareira). No entanto, para que a constituição do termo "clareira" esteja completa ainda necessitaremos relacioná-lo com outro ocupante do espaço real, a casa, que, de sua parte, será também sujeito a sofrer desdobramento simbólico semelhante ao que assumiram as estradas do real. (LIMA, 2005, p. 106)

Para além da discussão simbólica que Costa Lima mobiliza, podemos inferir que a oposição entre esses caminhos também revela o distanciamento entre o progresso e a escravidão, entre o monárquico e os anseios da futura república. Portanto, nessa composição percebemos que o isolamento do Grotão não é aleatório, mas uma forma de demonstrar que o afastamento da Corte é um modo de perpetuar certas ideias e visões, colaborando para a sensação de um tempo adiado, de uma imobilidade e, de certa forma, da interdição. Com efeito, essa espacialidade também causaria uma aura de mistério, pois, num primeiro momento, o isolamento serve como forma de realçar as incertezas das personagens, uma vez que a comunicação é limitada e a possibilidade de interferência nela implica a interdição e, conseqüentemente, o desenvolvimento de um imaginário, de uma reminiscência e até mesmo de uma “ilusão” do que está para além dos limites do Grotão.

Essa questão é um dos argumentos que Costa Lima utiliza para ligar o romance cornelianos ao gótico; entretanto, esse efeito tem uma função ainda mais aterradora: a de perpetuar a ignorância aos moradores da fazenda – ignorância no sentido de não saberem o que efetivamente acontece fora dos limites do latifúndio. Um dos possíveis resultados dessa intervenção é o fomento do sobrenatural, da imaginação e dos fantasmas que aparecem e desaparecem, atormentando a mente das pobres almas, de brancos ou negros, no Grotão. Assim, podemos concordar com a pesquisadora Josalba Santos, que assertivamente faz a seguinte observação:

[...] o fantasma não se limita a assombrar, também deforma a nação, portanto faz dela um monstro. É daí que provém o mistério da narrativa corneliana: não há almas penadas e sim histórias mal contadas. Como o que se teme no outro é o reflexo do que se traz em si mesmo, a identidade é distorcida a tal ponto que a imagem torna-se irreconhecível, contribuindo para o travamento da configuração nacional (SANTOS, 2005, p. 139-140).

É do reflexo da falta de informações e do que não é revelado que se forma parte da estrutura que constrói o mistério do romance. Como vemos, a estrutura espacial tem papel fundamental para que seja possível “envolver” as personagens e utiliza essa configuração para aflorar diversos sentimentos e sensações, porquanto o “ambiente e personagens parecem estabelecer uma relação íntima, pois carregam o peso do passado, uma herança de mistério e medo” (SZABÓ, 2011, p.40). Para além da própria ambientação, também precisamos asseverar a questão temporal que encontramos no romance, porque, como apontado, a relação entre passado e presente é ponto-chave na composição corneliana. Uma vez que a Casa-Grande e a natureza constroem uma oposição no livro, encontramos também relações simbólicas entre esses dois espaços, que refletem temporalidades diferentes. A figura da casa em oposição ao campo – onde a representação deveria ser do progresso frente ao bruto, ao selvagem –, em Cornélio Penna, parece exercer, ao menos do ponto de vista temporal, uma força contrária. O tempo parece encontrar-se estancado, imóvel dentro do ambiente interno, dentro da Casa-Grande, enquanto no exterior, na natureza e nos campos, a temporalidade aparentemente corre livre, longe da imobilidade opressora que cerceia o casarão e suas figuras.

Deste modo, é possível pensar na Casa-Grande como um grande cronotopo que possui uma força e uma temporalidade próprias, fazendo com que uma divisão fique evidente, pois existem exposições que são somente possíveis dentro de seu interior, e há aquelas que são demonstradas para além, ou seja, uma força que reflete como as personagens devem lidar com o público e o privado. Essa composição nos faz pensar em Bakhtin e seu estudo sobre o “tempo coletivo”, em *Rabelais* (BAKHTIN, 2018, p. 169), cuja proposta é que os sujeitos, por se encontrarem em um ambiente público – no caso, a praça –, estejam todos interligados ao mesmo cronotopo, sendo que uma das características deste seria a sociedade sem divisão de classes. Porém, ao refletirmos sobre o universo criado por Cornélio Penna para a fazenda do Grotão, podemos pensar em um tempo coletivo dentro de uma sociedade hierarquizada, pois o funcionamento da fazenda e a vida das personagens da Casa Grande seguem um fluxo contínuo em suas posições distintas, marcadas pela diferenciação social e de classes – o que reflete também suas forças diferentes de ligação, como a escravidão e o favor.

Assim, tendo como base as concepções teóricas do cronotopo bakhtiniano e da topoanálise de Bachelard, podemos pensar em nossos objetos: a Casa-Grande e a clareira, bem como suas representações simbólicas; podemos começar nossa análise pensando primeiramente no cenário interior do romance: a Casa-Grande, ambiente primordial onde a maioria dos eventos ocorre.

Como apontado anteriormente, podemos interpretar que a Casa-Grande é uma representação metafórica do sistema político e social que regia o Brasil, pois encontramos em seu núcleo a força da ideia de perpetuação de valores como o patriarcado e a escravidão. Para alguns, como é o caso de Josalva Fabiana do Santos, a composição de Penna faz com que a Casa-Grande seja uma representação ainda mais acentuada no contexto brasileiro, como a pesquisadora destaca:

É o que ocorre na obra corneliana, pois denuncia o sistema além da escravidão. Os parentes pobres ou agregados à casa-grande devem prestar toda a sorte de serviço ao patriarca, que em troca os protege – protege-os do despotismo de um outro patriarca qualquer. Apesar de os romances estarem aparentemente circunscritos ao universo doméstico, deve-se pensá-los como simbólicos: a família seria metáfora e metonímia da nação. (SANTOS, 2005, p. 139)

Como iremos observar, a representação metafórica culminara no desmantelamento dessa estrutura. Veremos não apenas uma família que encontra seu encerramento através da morte e da esterilidade, mas também a decomposição espacial da “máquina bem azeitada” (PENNA, 2006, p. 265) que representa a fazenda do Grotão. A morte da jovem sinhazinha é o nosso primeiro marco do cronotopo, pois encontramos dois tempos e duas espacialidades bem definidas na atmosfera do romance: uma organicidade, enquanto a menina-mito era viva, associada a uma estabilidade do tempo – pois os anos passavam, a fazenda prosperava e havia fartura e um sentimento de “felicidade” entre os moradores da sede e até mesmo entre os negros escravizados, o que reforça a ideia de mito com a menina morta –, e outra atmosfera após sua morte, quando o romance ganha uma nova ambientação, marcada pelo afloramento de todo o recalque, da melancolia e do luto reprimido pelas personagens, conseqüentemente inaugurando uma nova temporalidade e uma nova espacialidade na narrativa, como podemos observar no seguinte trecho:

Uma grande mola parecia ter se quebrado na fazenda e todo aquele enorme organismo, até ali movido com regularidade dos cronômetros, deixando apenas algumas liberdades aos moradores da residência, livres das obrigações que se sucediam com implacável regularidade, toda aquela máquina perdera seu ritmo e hesitava afrouxada no seu agitar constante. A lassidão era geral e se notava nos menores detalhes. [...]

Cada qual sentia no íntimo, ter o Grotão se fendido de alto a baixo, nas iminências de ruir, e algum mal estranho corroía suas entranhas..." (PENNA, 2006, p. 262)

É interessante notar que a comparação com os “cronômetros” reforça a ideia de que tudo funcionava de maneira síncrona e perfeita, e logo vem a ruir, pois o fio de Ariadne, constituído pela menina morta, havia se rompido. A chegada de Carlota, irmã mais velha, também é representação desse desconcerto na Casa-Grande, pois, como veremos mais adiante, a menina moça é simbolicamente a representação do fim do patriarcado. Entretanto, vamos explorar mais a fundo essas concepções em capítulo posterior, visto que tais figuras encerram em si significados muito amplos, que merecem dedicada atenção. O que nos interessa agora é pensar como esse ambiente exerce influência sobre as personagens e como algumas escolhas feitas por Cornélio Penna retratam esses efeitos.

Uma das críticas mais conhecidas a respeito da ambientação construída por Penna é a feita por Costa Lima, apontando em *A perversão do trapezista* uma ligação entre o escritor fluminense e o romance gótico:

Pensar que *A menina morta* é de 1954 é de difícil entendimento, pela absoluta falta de contato que o romance mostra com a produção imediatamente anterior. Se formos então adeptos da teoria do desvio, atualmente difundida pelo conhecimento retardado dos formalistas russos, deveremos tomar Cornélio como o raro epígono de alguma corrente precedente – do romance gótico, talvez, misturado a Camilo Castelo Branco. (LIMA, 1976, p. 56)

Como já mencionamos, o pesquisador revisaria essa postura e, numa reedição de sua obra, suprimiria esse trecho. Entretanto, a observação de Costa Lima tem mais força do que imaginava o estudioso, e, mesmo que Penna não seja um efetivo representante do gênero gótico, alguns elementos em sua obra podem ter alguma inspiração desta corrente. Podemos começar refletindo sobre alguns elementos que são considerados primordiais na caracterização do gótico e que encontramos dentro da obra corneliana, sobretudo em sua composição espacial, valorizando a ambientação de seus romances. Vejamos uma definição básica sobre o gênero gótico:

Gothic fiction. A type of novel or romance popular in the late 18th and early 19th century. The word 'Gothic' had come to mean 'wild', 'barbarous' and 'crude', qualities which writers found it attractive to cultivate in reaction against the sedate neoclassicism of earlier 18th-century culture. Gothic novels were usually set in the past (most often the medieval past) and in foreign countries (particularly the Catholic countries of southern Europe); they took place in monasteries, castles, dungeons and

*mountainous landscapes. The plots hinged on suspense and mystery, involving the fantastic and the supernatural.*⁴ (OUSBY, 1994, p. 379)

O que encontramos em um romance como *A Menina Morta* são alguns desses elementos citados, como, por exemplo, a ambientação isolada das montanhas e alguma fantasmagoria que, se é fruto do sobrenatural ou não, iremos discutir mais adiante. Também podemos identificar uma aura de suspense e mistério ao longo do romance e certa temporalidade – ainda que não situada na Idade Média, mas de um tempo recuado. Cornélio Penna optou por escrever seus romances contra o relógio, situando-os cada vez mais em direção ao passado. Deste modo, percebemos que essa composição, em parte, compreende a obra do escritor fluminense; porém, o que mais chama a atenção é a configuração do espaço. Vemos que a fazenda do Grotão é situada em isolamento, entranhada entre Minas Gerais e Rio de Janeiro. Encontramos um lugar onde a natureza selvagem e alguns poucos acessos conectam o ambiente e a civilização – no caso, a Corte –, que representa, como já mencionamos, uma dicotomia entre um passado patriarcal e uma possível modernização da sociedade. Assim, vemos que a fazenda assume, na citação de Ian Ousby, o lugar isolado, o monastério, a paisagem montanhosa e, curiosamente, o local marcado pela fé católica, algo que pode render uma interessante discussão, pois Cornélio era católico fervoroso e, em seus romances, a religiosidade tem papel muito relevante.

Outro local que podemos compreender a partir do gótico é a Casa-Grande, pois, se pensarmos em termos comparativos, encontramos a palavra “*dungeon*”, que, em tradução livre, pode ser masmorra, labirinto ou calabouço; já o *Dicionário Houaiss* define o termo “masmorra” como: “apartamento lúgubre, sombrio, deprimente” ou “cárcere”. Quando pensamos na definição do solar na fazenda do Grotão, encontramos algo semelhante: o ambiente é sempre marcado pelo contraste entre luz e sombra, com ênfase, sobretudo, na penumbra, sendo um reflexo das pesadas cortinas cerradas. Há sempre uma melancolia que paira no ar, reforçando a tristeza das almas que se encontram “aprisionadas” no lugar. A casa tem representações diversas para as personagens; todavia, à medida que o romance avança, percebemos que, de modo geral, a figura do lar vai se transformando em um calabouço, e todos os personagens, em alguma medida, desejam escapar daquele fausto, esperando encontrar redenção em outro lugar.

⁴ “Ficção gótica. Um tipo de novela ou romance popular no final do século XVIII e no início do século XIX. A palavra “gótico” tem como significado “selvagem”, “bárbaro” e “bruto”, qualidade que alguns escritores acharam atrativas para cultivar uma reação contrária à cultura bucólica do Neoclassicismo do século XVIII. Os romances góticos são geralmente situados no passado (a maioria na Idade Média) e em países estrangeiros (particularmente os países católicos do sul europeu); eles têm como ambientes monastérios, castelos, masmorras e paisagens montanhosas. Suas tramas são articuladas por suspense e mistério, envolvendo o fantástico e o sobrenatural.” (Minha tradução)

Além desse fator, existe também o modo como as personagens se deslocam dentro da Casa-Grande, onde o acesso a certos lugares é restrito, com uma imposição que nasce da própria interdição das personagens ou da ação opressora, representada em vários momentos pela figura do Comendador:

Quando entrara no aposento de Dona Mariana ainda naquela manhã e sentira logo a aproximação do Senhor, que a segurara pelo braço, e sem dizer uma só palavra a trouxera para a mesa do almoço, deixando entender a todos que a expulsara do quarto da Senhora, Celestina sentira ter afinal alcançado o fundo de sua amargura, e não ser possível sofrer mais do que sofrera naqueles momentos. Agora, via que tudo não passara de mero incidente em sua existência, e apenas não compreendera ainda por que padecia e por que era castigada. Mas ao mesmo tempo sentia seus dias se encherem de significação nova, e eram agora marcados pelo doloroso selo que enobrecia a sua humilde paixão, tornando-a calvário merecido. (PENNA, 2006, p. 176)

No trecho, vemos como existe uma limitação do acesso, pois a figura de Celestina, parenta direta da Senhora, Dona Mariana, é ofuscada pela do Comendador. Isso acontece em diversas passagens do livro, pois há sempre uma tentativa do controle da parte do patriarca. Essa interdição serve para representar uma violência imposta sobre as personagens, ainda mais quando sua grande maioria é composta por mulheres. Também podemos destacar que esse tipo de interferência colabora para a construção de um suspense e um mistério em torno da figura de Mariana, que, como veremos mais adiante, mesmo sendo esposa do Comendador, também sofre interdições sobre seus acessos e posições na Casa-Grande.

A própria figura do Comendador também é interdita em alguns momentos: seu acesso a alguns espaços da casa – ainda que, na condição de Senhor, sua passagem seja irrestrita – é marcado pela hesitação. Podemos perceber isso em um trecho em que o Senhor pretende interpelar sua esposa; porém, vê-se acuado por um fator externo e, conseqüentemente, não avança para adentrar ao espaço reservado a ela. Há significados simbólicos nesta passagem:

Com a mão erguida, sem tocá-la, o dono da fazenda examinou a maçaneta da porta e pela primeira vez, depois de tantos anos de contínuo manuseio, desde que tinha vindo da Corte, trazida no meio de mil coisas que mandara buscar para completar a grande casa em reconstrução, viu que algum pintor romântico tinha pintado nela a figura do Cupido apoiado a branca lousa que bem poderia ser um túmulo abandonado na relva à sombra de grandes árvores, cujas raízes se viam e as copas davam sinal de sua existência pela meia luz que suavizava a miniatura. Não se lembrava se teria sido ele próprio quem escolhera para colocá-la na porta de seu quarto de dormir, e se reparara, quem sabe? no simbolismo piegas daquele ornamento... que agora lhe parecia inquietante, iluminado pela vela com sua chama trêmula. (PENNA, 2006, p. 61-62)

A causa de tal fenômeno pode ter mais de uma interpretação, mas nós optamos por entender que isso acontece devido aos sentimentos do Comendador, que se encontram

reprimidos em seu interior. Vemos que, para justificar isso, a figura de Mariana vai aos poucos sendo removida na narrativa. Isso acontece sem nenhuma explicação aparente; entretanto, vamos percebendo que existe algo relacionado à sanidade da Senhora, talvez alguma moléstia psíquica que, aparentemente, tem origem hereditária na família da matriarca. Diante dessa condição, o próprio Senhor se vê embaraçado diante da sociedade, pois abrigaria no centro de sua família uma pessoa doente, mentalmente instável; portanto, faz questão de isolar a Senhora: vai afastando-a do convívio social, o que, conseqüentemente, intensifica o processo de “loucura” causado pela doença.

Quando analisamos com mais calma a cena descrita anteriormente, vemos que, ao tentar adentrar nesse espaço – o qual pertence a esposa –, o Comendador encontra-se hesitante, pois percebe que não faz mais parte daquele lugar, não pertence mais ao íntimo de sua mulher. Com efeito, há uma ressignificação do ambiente: ali outrora fora um lugar de refúgio, mas agora passa a ser um lugar de reclusão que, em seu interior, abriga um motivo de vergonha frente à sociedade. De modo ainda mais simbólico, a cena enfatiza justamente o adorno da maçaneta, que, de forma clara, representa um sentimento perdido: o amor. A figura mitológica do Cupido evoca um sentimento que não existe mais e, curiosamente na mesma cena, transforma a “lousa branca” em um “túmulo abandonado” em meio à floresta. O local da pintura também é significativo, pois a floresta e a natureza exuberante são elementos que remetem ao ambiente externo e, considerando especificamente o contexto do romance, a clareira será uma ligação direta do lado feminino ao ideal opositor da Casa-Grande, como aponta Costa Lima. Isso se reforça ainda pelo trecho final da citação, em que o antigo símbolo de amor e desejo transfigura-se em algo inquietante.

Como foi possível observar, há uma constante mudança na ambientação e novos significados vão surgindo, à medida que as personagens começam a se confrontar com a cenografia. Este exemplo do Comendador ressalta isso, pois, como bem observa Farinaccio,

Notoriamente, a descrição de móveis e demais pequenos objetos compõe quase sempre, de modo abrangente, uma ambiência funesta, apontando-se para a morte daquele universo rural. Há um nítido contraste entre o desejo de permanência social e a história de certa classe senhorial e o que de fato o decurso do tempo vai evidenciando. (FARINACCIO, 2019, p. 147)

Existe uma questão relacionada à tentativa de manter as aparências, e não apenas o exemplo de Mariana reforça isso, mas também outras querelas no enredo, como, por exemplo, o casamento forçado de Carlota. A relação apontada como decurso do tempo aqui também é relevante, pois, quando pensamos na Casa-Grande como cronotopo que enlaça as personagens,

notamos que a sua composição – móveis, adornos e espaços – também sofre as consequências do aprisionamento temporal. Assim, a ideia de que toda a ornamentação da casa procura passar ao leitor é de paralisia, refletida justamente nos objetos que perduram de geração em geração e conferem um ar fantasmagórico à casa:

Perto da porta da entrada da sala de jantar que se levantava até o teto onde formava um arco de volta rebaixada, sustentado de cada lado por sóbrio ornamento, estavam colocados dois aparadores de madeira preta, onde pousavam os pratos tirados da mesa para dali serem levados para a lavagem. Neles também eram colocados as palmatórias que as pessoas quando iam deitar-se ou iam buscar qualquer coisa em seus quartos tiravam e ascendiam a um candeeiro sempre aceso desde o escurecer. Na hora de todos dormirem um velho negro vinha enchê-lo de novo de azeite, para assim ficar a noite adentro até acabar. Com a luz indecisa e fumarenta tinha de alumiar a longa extensão do corredor, que tomava proporções fantásticas e quem por ele entrava sentia a princípio a sensação de penetrar em gruta imensa, sem limites no alto e nos lados, pois suas paredes eram escuras, com móveis sombrios, lisos e quase ameaçadores em sua severidade, mas logo a penumbra toda absorvia e todos instintivamente andavam nas pontas dos pés, com as mãos estendidas. (PENNA, 2006, p. 79-80)

Penna emprega o uso de um jogo de luz e sombras na composição, fazendo com que suas personagens entrem na ilusão de estarem em um lugar diferente daquele em que se encontram. O modo como os ornamentos sustentam os arcos, criando uma atmosfera de grandiosidade, semelhante a uma catedral, evoca a ideia de que o lugar parece diminuir as personagens. Se atentarmos ao corredor, perceberemos que a casa transforma-se, ganhando proporções imensuráveis. Esse tipo de composição intensifica as incertezas do ambiente, pois as personagens se veem vagando na penumbra, com “as pontas dos pés”, tateando as paredes. Existe um quê fantasmagórico nesse tipo de movimentação, descrito no fragmento.

Também devemos dirigir nossa atenção aos móveis: como estão referidos – sóbrios, sombrios, lisos, ameaçadores –, enfatizam que o espaço da casa, que deveria representar a segurança do lar, faz o oposto, amedrontando e enchendo de inseguranças os habitantes do lugar. Costa Lima assevera que “assim o espaço se desliga de sua mera nomeação real e ingressa em um plano simbólico, em que se define como *isento à passagem do tempo*” (LIMA, 2005, p. 60, grifos meus). É interessante pensar como essa ideia se sustenta durante a maior parte do romance. Entretanto, precisamos reconhecer que, em dado momento, num segundo ponto-chave, a ação temporal tem suas engrenagens movidas, rompendo com o círculo mágico e o cronotopo da Casa-Grande. Isso ficará mais evidente quando nos focarmos na personagem da filha mais velha, Carlota.

Para continuarmos tratando a respeito do espaço e as funções que esse elemento exerce no romance, precisamos nos focar em duas personagens que sofrem de maneira muito

impactante suas ações: as agregadas Dona Inacinha e Sinhá-Rola. As duas fazem parte do lado masculino, sendo parentas do Comendador Albernaz, ambas foram acolhidas ainda muito jovens para morar na fazenda, pois haviam perdido todos os bens, devido aos problemas financeiros de sua família. Ao serem acolhidas, as irmãs se veem presas num engodo, pois passam a depender do favor do Senhor, isso demonstra que há uma questão social que acaba por enredar as personagens, colocando-as em situação cativa:

[...] Às oito e meia Dona Inacinha e Sinhá-Rola levantaram-se do sofá e retiraram-se se, nada dizer pois sabiam sempre que eram importunas e *que deviam viver como sombras para não serem enxotadas...* Pelo menos era assim que pensavam sem que nunca dissessem uma à outra o que julgavam da bondade daquele que as recebe quando, tendo morrido todos os que lhe podiam servir de arrimo, as trouxera para ali *a fim de passar alguns dias e as deixara ficar pelos anos em fora*, sem dizer-lhes se aquela casa era a sua, onde deviam permanecer o resto da vida, pois não tinham, mais ninguém no mundo para as querer... (PENNA, 2006, p. 60, grifos meus)

É importante termos em vista que essa situação de dependência e favor, exposta pelo trecho, será basilar para compreendermos o deslocamento das duas irmãs, ao atentarmos para a restrição que lhes é imposta e para a temporalidade que assume sua paralisia. O fato de ambas se encontrarem ligadas à “boa vontade” do Senhor as torna prisioneiras de um modo diferente, pois, mesmo não tendo obrigações impostas pelo fazendeiro, as irmãs debruçam-se sobre várias atividades em seu dia a dia, sendo ainda submissas a outra figura, a parenta um pouco mais abastada, Virgínia – ainda que ela também esteja presa ao mesmo ciclo do favor –, que exerce uma força e uma dominância sobre algumas personagens da casa.

Ainda sobre o excerto que acabamos de apresentar, encontramos um ponto muito importante: a concepção da casa que é imposta às irmãs, pois, como destacamos, elas nunca receberam o aval para chamar aquele lugar de lar. Bachelard (2018, p. 200) aponta que o ser deve sensibilizar seu abrigo, viver a realidade da casa; entretanto, as personagens de Cornélio Penna, especialmente as agregadas, não conseguem fazer valer isso, mas encontram apenas um eco do passado em suas reminiscências e seus sonhos.

Fica evidente também – em grande parte das vezes, quando o foco é voltado para as irmãs – uma ambientação marcada pela melancolia e pela lembrança de um passado que remete aos tempos de bonança. A atmosfera que Penna constrói para desenvolver as confissões e os interditos para as duas personagens busca evidenciar como o tempo exerce uma ação dupla – de um lado, passaram-se os anos e elas envelheceram; de outro, tudo parece estagnado e nada acontece. Podemos perceber isso com bastante clareza no trecho em que ambas se preparam para deixar o Grotão, próximo ao final do romance:

Dona Inacinha e Sinhá-Rola resolveram não sair do quarto a não ser na hora do almoço, quando tocasse a sineta. Era preciso mexer em todos os guardados para organizá-los e fazer neles severa seleção, tendo em vista a sua possível partida. Abriam de par em par as portas enormes do alto guarda-roupas de colunas, que só ele enchia um dos lados do aposento, e puseram-se a tirar do fundo das duas prateleiras onde eram guardadas as armações das crinolinas muitos fardos envolvidos em tecido de algodão alvejado, alguns ainda tal qual tinham sido postos ali, quando da sua chegada. [...] Desfazendo as costuras que prendiam o invólucro, ela disse em tom plangente:

- Gosto muito mesmo de ter de ir embora... Você reparou, mana, como cada dia Carlota fica mais indiferente conosco? Ainda ontem, quando chegou do Paraíso, não era natural ter se sentado na sala para nos contar como tudo se passara? Nós nada sabemos de seu casamento, nem sequer se vai ser mesmo realizado. (PENNA, 2006, p. 456-457)

Nesta cena, fica clara a relação que parece ter se esgotado na fazenda. Ao longo do romance, as irmãs vão desfiando suas lembranças e mágoas com diversos interlocutores, sempre ressaltando o que poderiam ter sido e como esperavam um tratamento mais justo, diante do tempo e da prestação de seus serviços à Casa-Grande. A indiferença de Carlota resulta na possibilidade de romper essa relação de servidão em troca do favor; entretanto, as irmãs, que, ao final do romance, irão se dirigir à fazenda do Visconde, irmão do Comendador, talvez se encontrem novamente no mesmo engodo; todavia, parece que, em seus interiores, ambas vislumbram um retorno aos dias felizes, pois a fazenda do irmão persiste, mantém seu funcionamento e perpetua a lógica que Carlota procurou romper no Grotão.

Ainda neste mesmo capítulo, vemos como algo curioso uma caixa de lembranças das irmãs, recheada de cartas, fotografias e mechas de cabelos. Essa caixa, simbolicamente, é algo semelhante ao “cofre dos tesouros” descrito por Bachelard, pois “no cofre estão as coisas inesquecíveis, inesquecíveis para nós, mas inesquecíveis para aqueles a quem daremos nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro estão aí condensados. E, assim, o cofre é a memória do imemorial” (BACHELARD, 2008, p. 252).

Como vamos observar no trecho a seguir, as irmãs concentram o que há de mais significativo nessa caixa, que, mesmo não sendo exatamente um cofre, ainda é o lugar onde ficam confinados seus objetos mais importantes. O passado ali representado afugenta o presente perdido e alimenta a esperança de um futuro; mas é preciso que elas se libertem das amarras simbólicas do Grotão. Também vamos atentar que há uma recusa em compartilhar aquilo que condicionou algum momento de felicidade entre as irmãs e seus parentes, como é o caso da fotografia com o vestido da Senhora Mariana:

Tendo fechado tudo de novo com cuidado, para não serem vistos os preparativos a serem feitos, subiu os degraus e conseguiu pegar a primeira das grandes caixas de madeira ali escondidas. Mas foi necessário pedir o auxílio da irmã vinda de pronto, com novas perguntas nos lábios.

[...]

Diante do tom seco de Dona Inacinha calou-se e conseguiu tirar do pequeno saco de pano grosso que tinha nas mãos, o álbum de fotografia e duas caixas de couro, guarnecidas de espelhos e cantos de prata. Pôs tudo sobre a cama e abriu logo o álbum para repassar suas páginas, onde se seguiam aos pares, os retratos dos pais, dos tios, dos primos, e dos amigos, além daqueles nos quais figuravam as duas, moças ainda e com flores na cabeça.

- Olha, aqui está o retrato da prima Mariana, e muito bom, de vestido de baile – disse Sinhá Rola já esquecida de seu aborrecimento, porque não obtivera qualquer resposta da irmã. – Carlota creio ter andado à procura dele e perguntou a Celestina se tinha algum. Vou hoje mesmo levar-lhe este. Não faz mal o nosso álbum ficar desfalcado, não é?

- Não, mana – voltou Dona Inacinha a dizer, e conservava o mesmo tom de inexplicável censura que magoara a irmã. – Justamente hoje você não poderá levar esse retrato para entregar a Carlota... e peço-lhe não fale isso a ninguém! (PENNA, 2006, p. 458-459)

Como é perceptível, quando as irmãs abrem seu “cofre”, não é apenas o passado que vem à tona, mas também a expectativa de alguma mudança, pois o ambiente da fazenda que as acolheu também consumiu seus melhores anos, aniquilando, assim, a chance de uma vida melhor. A abertura da velha caixa de lembranças rememora diferenças entre as irmãs, pois evoca mágoas do passado que surgiram entre elas. A rusga entre as irmãs e o possível casamento da mais nova, Sinhá-Rola, são mencionados em alguns momentos no romance, e é enfatizado que a irmã mais velha, diante de seu desfortúnio, acabou condicionando a mais nova a um destino semelhante – ambas se encontram solteironas e à mercê de seus parentes abastados. Podemos dizer que há duas “prisões” para ambas: em primeiro lugar, aquela marcada pela condição social, pois não há como elas se manterem financeiramente, e, em segundo lugar, uma prisão temporal, porque não existe mais a possibilidade de um casamento e da libertação pela via matrimonial.

No cronotopo da casa, vemos que os infortúnios das irmãs as condicionam a viver interditas pela condição social, levando consigo marcas: a vergonha pelo modo como perderam seus bens, o constrangimento de estarem solteiras, a humilhação pelo lugar que ocupam na hierarquia da casa e pelo apagamento de suas personalidades com o decorrer do tempo. Deixando à parte o luto mal purgado pela jovem sinhazinha – pois iremos abordar essas questões e seus traumas em capítulo posterior –, as irmãs tentam encontrar em Carlota um vislumbre para romper essa opressão que as persegue; entretanto, a jovem moça acaba exercendo uma força contrária, o que evidencia ainda mais o apagamento que pode ser verificado no fragmento que destacamos. O que resta para ambas é a partida, a expulsão

silenciosa da fazenda do Grotão em direção a outra, seguindo para o favor do primo Visconde e talvez para um cronotopo semelhante, em que uma nova prisão, carregada de monarquismo e até mesmo de um tipo semelhante de patriarcado, pode encerrá-las no mesmo ciclo novamente.

Algo que ainda precisamos destacar em relação às irmãs é o modo como elas estão limitadas espacialmente na estrutura da Casa-Grande. Uma vez que ambas não podem chamar aquele lugar de lar e encontram-se sempre na disputa para conseguir algum respeito, os locais a que elas têm acesso são poucos. Ao observar a narrativa, percebemos que existem lugares comuns: a sala de jantar, o oratório, a sala de estar e a cozinha que podem ser circulados de maneira livre; de modo privado, as irmãs contam com seu quarto, e, em oposição, o escritório, os outros quartos, as senzalas e os ambientes externos que ou são interditos ou evitados. Dentro dessa configuração, podemos notar que, nos ambientes a que possuem acesso – em especial a cozinha –, as irmãs tentam exercer algum tipo de autoridade, geralmente ditando ordem aos negros, mas em alguns momentos defrontando até mesmo outros agregados. Essa questão hierárquica é vista pelo prisma da relação familiar – o lado masculino, como aponta Costa Lima (2005) –, pois as irmãs se veem acima dos agregados do lado feminino, ligados à Senhora Mariana. Todavia, como demonstra Rufinoni (2010), para um olhar além, encontramos não mais uma divisão entre os parentes do Comendador e de Mariana, mas uma divisão em que brancos e negros são forçados a um tipo de servidão.

Deste modo, vemos que as irmãs buscam, quando podem exercer algum tipo de força imperativa, oprimir tanto quanto são oprimidas. Há, em diversos momentos, uma disputa pelo poder dentro da Casa-Grande, seja entre brancos e negros, seja entre brancos e brancos ou entre negros e negros. A consequência disso é uma divisão que fortalece ainda mais o isolamento das personagens, alimentando a paralisia que cerca a todos, limitando seus espaços e acessos, pois sempre existe uma disputa pelo mando e pela ordem do ambiente.

Como podemos observar até aqui, o ambiente da Casa-Grande exerce a função de limitar as personagens em seus espaços e de aprisioná-las temporalmente. Existe uma imagem que se constrói a partir do simbolismo da casa, onde encontramos uma visão dos que estão dentro e daqueles que estão fora; há diferenças entre o âmbito público e privado. Porém, quando pensamos em uma figura que vem de fora – portanto, livre das amarras temporais e da esfera opressiva que Cornélio Penna desenvolve na ambientação do romance –, encontramos uma percepção distinta, como é o caso de Carlota. Logo, podemos analisar como o mundo sombrio construído por Penna engendra uma força sobre a personagem, colocando-a em uma posição em que precisa escolher se é aprisionada dentro do cronotopo da casa ou se rompe com o pesadelo insone, pagando um preço alto por suas escolhas, como é visível ao final do romance.

Para analisar o espaço e suas ações em relação à personagem Carlota, devemos inicialmente ter em mente o contexto em que ela é reinserida na fazenda do Grotão. A jovem moça estuda na Corte; portanto, vive na capital do Império e encontra-se em ambiente muito diferente – a cidade, o cosmopolitismo, as ideias liberais são coisas que, mesmo não fazendo parte direta de sua formação/condição, estão ao seu redor. Para além disso, Carlota vivenciou a realidade do Grotão circunscrita pela sua irmã caçula, ou seja, havia a figura mítica que sustentava a vida e as aparências na fazenda. Deste modo, com a morte da menina, o chamado de Carlota gera uma expectativa, a da substituição, o que a conduz à Casa-Grande no intuito de reestabelecer o vácuo deixado pela irmã. Essa motivação, em si, já demonstra o caráter funesto de seu retorno à casa paterna; contudo, o simbolismo que Carlota guarda num primeiro momento, evidenciando sua ingenuidade em relação ao projeto de seu retorno, é a marca da casa na infância, e há uma memória que remete ao sonho e às aventuras dos dias passados, como enfatiza Bachelard

É no plano de devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos. (BACHELARD, 2008, p.207)

Percebemos também essa ênfase em manter o passado intacto pelas ações das personagens, como no seguinte trecho em que Sinhá-Rola e Celestina procuram manter intactas as coisas da casa e do ambiente, como o jardim da moça, para que Carlota o encontre assim como o havia deixado, ou seja, há uma tentativa de ambas de recriar uma imagem infantil da moça que retorna, fazendo uma comparação com a menina morta:

A moça esforçou-se para fazer reviver a figura de Carlota poucos anos mais moça do que ela, e fora sua companheira na infância, mas o pequeno vulto da menina morta corria à sua frente, murmurava palavras entrecortadas na sua voz gorjeante, ia de planta em planta, aos saltos, em bailado incessante:
- Queria que Carlota encontrasse tudo tal qual deixou – murmurou Sinhá-Rola e lançou primeiro olhar rápido par as janelas que lhe ficavam um pouco acima das cabeças – mas sei agora que não é possível e vai encontrar algumas modificações. Vou pedir ao primo Comendador que mande consertar as coisas fora dos lugares. (PENNA, 2006, p. 200)

Assim, a jovem deixa a Corte, a cidade, e parte em direção às montanhas, à natureza isolada para reencontrar, a princípio em seu imaginário, a casa dos seus dias antigos, a família que a receberia feliz. Entretanto, sua chegada é assinalada por um sentimento estranho, e a própria descrição do ambiente já evidencia isso, pois, como podemos observar, Cornélio Penna

apresenta a seguinte imagem pelos olhos de Celestina, pouco antes da chegada de Carlota à fazenda:

Entretanto seus olhos se fixaram na janela, e através dela viu o quadro severo e hostil que sempre encontrava todos os dias ao despertar. Era a colina pesada, robusta, a erguer-se dificilmente do chão, com o dorso carregado de cafezais, separado ao meio por vala profunda, em risco aberto na terra vermelha quase cor de sangue, em longa cicatriz. (PENNA, 2006, p. 254)

O ambiente urbano cede lugar ao rural, e, como Penna enfatiza, há uma severidade e uma hostilidade no mundo que rodeia o Grotão: a terra aqui demonstra a marca profunda da cor vermelha, remetendo ao sangue. A representação dessa imagem é profunda e aterradora, pois remete ao preço que é pago diariamente para a manutenção daquele feudo – o sangue escravo derramado sobre a terra, o trabalho forçado para manter lubrificadas as engrenagens do Grotão. A “longa cicatriz” mencionada reforça justamente o que mencionamos: os anos de labuta e trabalho dos escravizados. Nós veremos que esse simbolismo posteriormente se repete no romance e que as referências ao trabalho geralmente serão associadas ao sangue e à terra. Mas, por ora, voltemos a análise para a jovem Carlota, recebida neste cenário que, desde sua chegada, começa a enredá-la e tragá-la para dentro do cronotopo da Casa-Grande. Vejamos a estranheza com que é assinalada sua chegada:

Todos se entreolharam aturdidos e sentiram haver alguma gravidade naquela *ausência do Senhor* que, segundo pensavam, tinha ido ao encontro da filha, mas calaram-se e ninguém disse mais nada até ouvirem de novo o ruído da entrada de ginetes no terreiro. Tiveram de andar depressa, porque Carlota já apareceu entre risos, recebida nos braços de Libânia vinda a pé ao seu lado, e corra degraus acima do alpendre, ao encontro do grupo disposto a ir buscá-la. Foi acolhida entre abraços e afagos, e todas murmuravam palavras de carinho muitas vezes truncadas pelos soluços que lhes apertavam as gargantas. Mas depois de atender e corresponder todas, a menina afastou-as um pouco e perguntou:

- E meu pai?

Diante das explicações entrecortadas de exclamações, de lamentos, e de observações secas feitas por dona Virgínia, o seu rosto até *iluminado de alegria ensombrou-se* de repente e toda a luz provinda extinguiu-se. Nada perguntara da mãe, observou em seu íntimo Sinhá-Rola, mas a surpresa da ausência do Senhor, chocante e impossível de esconder ou disfarçar, parecia tê-la ferido de maneira muito forte. Ao vê-la tão decepcionada, todos os que tinham ido esperar se tornaram canhestros, embaraçados, e injustificável remorso os tornava a todo sem iniciativa e tristonhos. (PENNA, 2006, p. 257, grifos meus)

É patente que, desde o primeiro momento em que Carlota apareceu novamente na fazenda, sua sina tem início. Vemos que sua chegada e o não encontro com o pai, cuja complicada relação iremos estudar posteriormente, já faz com que a alegria seja efêmera. O regresso que deveria

simbolizar a “vida nova” para o Grotão já começa com a falta, primeiramente paterna – posteriormente, descobriremos que o Comendador não recepciona a filha, pois está maquinando seu projeto de casamento – e, depois, materna – mais tarde, Carlota irá encontrar um enigma ao redor de Mariana, que já estava encerrada distante da fazenda. No trecho, também percebemos o contraste entre claro e escuro que Cornélio Penna utiliza para simbolizar as expressões: a luz vai cedendo às sombras, dando o tom que irá seguir a cena. Consequentemente, as personagens que vieram receber a jovem também são afetadas por isso: todas, ao perceberem a falta do Senhor, sentem-se aturdidadas, pois não encontram respostas, nem mesmo Virgínia, figura mais próxima do Comendador, tem ciência de suas ações. Aliás, também podemos notar que Virgínia começa, a partir da chegada da menina, sua disputa pelo “poder” e pelo domínio dentro da Casa-Grande, vendo na figura de Carlota uma adversária de sua influência dentro do universo que rege o Grotão.

Carlota, como filha do Comendador, tem, a princípio, acesso a todo o espaço da Casa-Grande; suas limitações começam a ser impostas aos poucos, assim como a temporalidade começa a envolvê-la numa lassidão, tentando condicioná-la de modo semelhante às demais personagens do romance. Assim, com o passar do tempo, as interdições começam a se aplicar a Carlota, e a sua “irrestrita” liberdade começa a ser cerceada primeiro. Vê-se a “recomendação” de não sair para o exterior da fazenda sozinha:

Subiu os degraus quase aos saltos e por pouco não caiu sobre o último deles, quando viu inopinadamente à sua frente o vulto alto de seu pai, pronto para sair. Ainda ofegante, tomou atitude modesta e quis beijar-lhe a mão, presa a pequeno pingalim de ébano. Mas ele fez brusco movimento ao retirá-la e disse-lhe secamente:
- Já disse à menina que não saia sem acompanhante da residência e não quero que vá às cocheiras sem ser em minha companhia.
Carlota olhou-o surpresa, mas empalideceu quando viu seus lábios reduzidos a simples corte em sinal de cólera. (PENNA, 2006, p. 322)

Ainda se veem outras restrições impostas: acesso negado a certos aposentos, portas e gavetas fechadas, cujas chaves para o acesso lhe são vetadas. Aos poucos, a casa que deveria representar as alegrias da meninice passa a tornar-se uma prisão, e um sentimento de estranhamento começa a apoderar-se da jovem. A própria figura paterna vai adquirindo um olhar vigilante, e uma opressão silenciosa passa a rondar a jovem em sua própria casa.

A ambientação nas cenas de Carlota e, em parte, nas de Celestina são os momentos em que Cornélio Penna mais joga com o leitor, pois a fantasmagoria e até mesmo a loucura parecem afligir as moças. É propriamente nessas construções que podemos ver os elementos que remetem ao gótico, às composições que sugerem uma ideia sobrenatural, mas que, ao nosso

olhar, são mais condizentes com as fraturas, os traumas e o luto que afloram no interior das personagens. Aliado à questão psicológica, encontramos também o fato de que a Casa-Grande e o regime que a rodeia – a escravidão em si – são também catalisadores do medo e da incerteza que assolam as personagens. A hostilidade com que o autor impõe algumas composições faz com que os leitores se questionem, transitando em um limar entre o que seria real e o que seria fruto da imaginação ou ação do sobrenatural. Em um trecho, Penna faz uso do simbolismo do chamado, algo no exterior da casa, um passado que bate em sua janela, parece alertar Carlota:

Nesse instante ouviu baterem realmente em chamado nervoso. Fitou os ouvidos, erguendo sobre um dos cotovelos, mas a batida cessou e ela não pudera certificar-se de sua realidade. Ficou atenta e lembrou-se de que não poderia ser na porta do gabinete, pois lá estava Libânia, cujo vulto era fácil de distinguir enrolada em sua manta escura, deitada na esteira de tábuas, e ela certamente despertaria, sempre alerta e curiosa como era. Mas de novo escutou as pequenas pancadas agora distintamente, e vinham da janela mais próxima da cabeceira de sua cama. A chamada foi mais longa, mais demorada e ela pode levantar-se e chegar até as vidraças de guilhotina que estavam abaixadas por causa do calor da noite. As grades que defendiam as janelas eram bastante fortes para permitir se confiasse a elas a sua guarda, e assim despreocupadamente a moça chegou bem perto, sem ruído, e ergueu a meia cortina estendida sobre os vidros. Olhou para fora e não viu ninguém. Apenas a tênue neblina que tudo tornava irreal, e o jardim parecia estremecer com a friagem, sob a umidade invasora e minuciosa. Dois ou três golpes porém muito secos a fizeram olhar para o canto da vidraça, e viu ser certo pássaro que batia nela com o bico, e sacudia as asas agitado, ansioso por transmitir alguma mensagem e partir para o seu destino. (PENNA, 2006, p. 319-320)

Como é possível observar, a interpretação e o sentido desta cena são difusos, pois o leitor pode entender isso como um presságio, um agouro de morte ou um simples infortúnio. Costa Lima, em seu livro *Aguarrás do Tempo*, admite que o pássaro ou “ave de rapina”, como ele denomina, é uma representação do lado masculino e dominante dentro da Casa-Grande, ressaltando ainda que, em outros episódios, esse animal simbólico exerce um “medo” nas senhoras da casa. Deste modo, pontua o pesquisador:

A questão do olhar, os olhos de rapina, são manifestações da dominação, ligadas portanto ao simbólico masculino da casa; [...] Daí se torna explicável que "garras" e "bicadas" se transformem em causa de medo para os próprios brancos, ou seja, para aqueles a que em princípio serviriam. [...] Essa configuração depende diretamente do funcionamento das imagens derivadas de "ave de rapina". Se elas parcialmente não contam apenas o poder masculino é porque integralmente se incluem no clima de terror que absorve a comunidade. (LIMA, 1989, p. 258)

Podemos entender que o simbolismo da ave de rapina e a composição resultam em um ambiente cujo terror é imanente; fazem com que as personagens encontrem-se frágeis mediante a opressão do Senhor. Como ainda assinala Costa Lima, o fato de que os brancos “em princípio

serviriam” demonstra a perpetuação de sua função como dependentes, pois, a partir do momento em que elas não têm mais “utilidade”, são relegadas ao esquecimento. É nesse ponto que encontramos a chave para a compreensão da temporalidade paralisante da Casa-Grande. Entender a Casa-Grande como um cronotopo é reconhecer que, para manter-se em pleno funcionamento, seus habitantes precisam de algo que dê sentido à sua condição, uma vez que todos estão impossibilitados de deixar o lugar, pois se encontram em situação desfavorável. O que dava sentido a isso era justamente a menina morta, e, uma vez que ela desaparece, todos buscam na figura de Carlota uma forma de substituição.

Também há uma transferência, em seu sentido psicanalítico, visto que todos criam uma expectativa imensa em relação à jovem moça e à possibilidade de perpetuação do cronotopo que a Casa-Grande representa. Entretanto, Carlota será a responsável por romper com o cronotopo da casa, expondo todas as suas fragilidades ao retirar as “funções” que davam sentido à vida de várias personagens. Com efeito, se a menina morta abre uma fenda na “caixa de Pandora” que era o Grotão, será a jovem moça que irá escancarar de vez todo o ressentimento que se encontra naquele lugar e purgar em partes o mal que ali era perpetuado.

A escolha de Carlota tem suas consequências, mas também representa o único caminho para alguma redenção, libertando não somente os cativos de seus grilhões, mas também aniquilando o cronotopo da Casa-Grande, abrindo a possibilidade para que seus parentes, assim como a própria menina, despertem da letargia temporal imposta por aquele lugar. As cicatrizes da ação de Carlota devem permanecer, pois o rompimento abrupto de um sistema que exercia função dupla – mãe/madrasta – revela as marcas deixadas pelo tempo e desnuda muito daquilo que as personagens gostariam de esconder. Como aponta Josalba Fabiana Santos, em artigo que discute a metonímia da nação representada na obra de Cornélio Penna,

O Mal está à espreita nos livros de Cornélio Penna e repercute na atmosfera de mistério. Aquele que erra, que se desvia da lei merece ser punido. Nesse caso, existiriam concomitantes duas grandes normas: a dos homens e a de Deus. Obedecendo-se a lei humana, pode-se estar infringindo a divina. [...] E todos são mais ou menos responsáveis por crimes mais ou menos metafóricos. Ato que se desvia do “caminho correto” expõem publicamente a privacidade dos envolvidos, porém há um esforço no sentido de evitar essa exposição. O esforço não elimina a publicidade, mas confunde o público espectador – e o leitor –, contribuindo para gerar mistério. Como todos são pecadores e quase todos criminosos, o paraíso está perdido, especialmente para os poderosos, principais agentes da exploração. (SANTOS, 2005, p. 139)

Uma vez que o Grotão encontra-se fendido e o cronotopo, desfeito, resta apenas a evasão. As personagens rumam para outros caminhos e outras sendas, seguindo por direções

opostas àquele da fazenda: Celestina casa-se e vai para o interior, Virgínia vai para a fazenda do Visconde e as irmãs Sinhá-Rola e Dona Inacinha também deixam o casarão. É interessante observar que a única pessoa a retornar é Dona Mariana, que até então permanecera distante da influência malévola daquele ambiente. Diante disso, podemos voltar nossos esforços para pensar outra composição cenográfica de Cornélio Penna: o exterior da fazenda, a natureza ao seu redor e, mais especificamente, a clareira e seus simbolismos.

2.2 A CLAREIRA E O EXTERIOR

Como mencionamos no começo, a intenção é discutir como Penna constrói seus ambientes e como eles influenciam suas personagens, revelando seus traumas e anseios. Até aqui, concentramos nossos esforços em pensar a Casa-Grande e as interdições que compõem seu núcleo. Com isso, pudemos constatar que a casa é um polo predominantemente do masculino, reforçando a tese de Costa Lima, já apontada anteriormente, enquanto a natureza e o exterior seriam as representações simbólicas do feminino.

Com efeito, podemos traçar alguns contrastes entre os dois ambientes no romance, observando que Penna faz escolhas categóricas sobre como seria sua construção cenográfica. Deste modo, percebemos que a Casa-Grande é símbolo do poder patriarcal, sua composição é sempre fechada, há sombras em seus cômodos; também observamos a opulência de seus móveis, que contrastam com a pequenez das personagens. Além disso, vemos que o tempo é regido de modo diferente da casa, onde todas as coisas parecem transpassar gerações, evidenciando a paralisia que tem efeito sobre as personagens. Os ambientes externos, por sua vez, representam a mudança das estações do campo e seus cultivos, a natureza indomada e exuberante que reforça o mistério do desconhecido, as montanhas que circulam a região, isolando o microuniverso que é o Grotão. A evocação de uma ancestralidade também parece urgir da natureza, como veremos mais adiante, construindo um símbolo que causa estranheza em todos aqueles que não são iniciados em seus mistérios.

É também nos ambientes exteriores que encontramos os elementos mais dolorosos na composição de *A Menina Morta*: a senzala e os cativos. É importante perceber que o romance de Penna concentra-se em tratar dos problemas interiores daqueles que vivem na Casa-Grande; todavia, em alguns momentos nos deparamos com algumas cenas que remetem à vida e à opressão sofrida pelos negros. Vale a pena ressaltar que, nessas composições, encontramos substrato para uma análise acerca do sobrenatural e do psicológico, da relação análoga com certas partes da Casa-Grande – como observaremos numa relação com o porão de Bachelard –

, da interdição e da opressão imposta sobre essas pessoas. É no externo, fora da esfera privada da Casa-Grande, que encontramos a relação mais visceral com o negro escravizado.

Como ponto de partida para analisar a questão da ambientação externa do romance, podemos pensar na personagem de Dona Mariana, que será intimamente ligada à famigerada clareira, nas proximidades da fazenda do Grotão. Mariana, como esposa do Comendador, representa, num passado distante, sempre lembrado pelas personagens, uma figura altiva que um dia exerceu seu papel de soberana na Casa-Grande. Todavia, a mulher que encontramos já no início do romance é bem diferente, pois procura sempre manter-se reclusa, interagindo de maneira muito sutil com alguns poucos residentes da casa. Suas aparições na narrativa remetem à fantasmagoria, sendo que sua presença é efêmera; quase sempre há referências ao seu caminhar silencioso, o que deixa uma sugestão de que Mariana “flutue”; suas aparições repentinas ou mesmo sua ausência constante no cotidiano da casa fazem intensificar a imagem do fantasma e, em alguns casos, chegam a remeter à imaterialidade.. Como já observado anteriormente, Mariana é também vítima da violência imposta pelo patriarcado, pois a Senhora da fazenda parece sofrer de alguma moléstia psíquica de origem hereditária e, portanto, vê sua liberdade aos poucos sendo tolhida por seu marido, que a afasta, cada vez mais, de todo o convívio social do Grotão e chega ao limite, após um confronto entre ambos, de removê-la da fazenda. A figura da Senhora é vista como alguém que, presa dentro do microuniverso do Grotão, gradativamente tem suas energias e forças minadas e define diariamente, pois a opressão do lugar, após a morte da filha caçula, parece conduzi-la a um estado de letargia. É evidente que o modo como o luto é processado também possui uma parcela no estado de Mariana; entretanto, a resignação com que a fazendeira aceita seu cárcere demonstra que algo está errado. Diferentemente do que se espera de alguém que ocupa uma posição como a de Mariana, Cornélio Penna opta por construir uma personagem frágil e doente. Como já havia observado anteriormente Gilberto Freyre, em seu *Sobrados e Mucambos* (1990), discutindo sobre a posição mulher no contexto da Casa-Grande, existem dois tipos comuns de matriarcas: aquelas senhoras cheias de pompas e afetações e aquelas mirradas, doentias e reprimidas. Cornélio Penna escolhe a segunda opção e estende essa construção às demais mulheres que habitam o solar do Grotão. Rufinoni faz uma colocação pertinente às mulheres do Grotão:

Todas parecem carregar traços lúgubres que, longe de reduzirem-se à situação do luto, desdobram-se em aspectos psicológicos enraizados em motivos sociais. Aquilo que poderia parecer disposição meramente estética – a constituição fantasmal das personagens – desvenda-se parte do contexto histórico. A interpretação da fatura literária desveste a estrutura de suas condições históricas objetivas. (RUFINONI, 2010, p.76-77)

Podemos observar essa condição mencionada pela pesquisadora especialmente nas figuras das agregadas que, presas por sua condição social, se veem resignadas ao que lhes é imposto. Porém, quando pensamos na figura de Mariana, pessoa que tem a seu favor o recurso financeiro, o modo e a interdição são feitos de forma diferente. Outro fator que deve ser considerado em relação a Mariana é a sua possibilidade de evadir-se do universo aterrador do Grotão. Vemos que isso é possível nos momentos em que a Senhora busca visitar a clareira que a liberta momentaneamente do cronotopo da Casa-Grande, pois a simbologia daquele lugar, como é possível verificar mais ao fim do romance, é a reminiscência de sua chegada àquelas terras. Vejamos alguns fragmentos de quando Dona Mariana visita a clareira no capítulo XXXI:

Pela estrada *em direção oposta* a Porto Novo, muito além do *vale misterioso e fechado* da fazenda, corria pequena caleça guiada por uma mulata, e nela viajava elegante senhora vestida de negro.

[...]

Mas sem ser chamada, sem que ninguém ouvisse invocá-la, veio logo *a mata invasora, sempre pronta a tudo devorar, a zombar dos esforços do homem*, e foi em verdadeiro túnel crepuscular de verdura que o rápido veículo entrou, sempre em veloz disparada. Andaram ainda bastante tempo sob a penumbra das árvores entrelaçadas por sobre o caminho, que de lá do alto deixavam cair grandes cortinas franjadas de parasitas e cipós aos balanços no ar, e ameaçavam fechar a passagem. Inopinadamente abriu diante delas *a clareira*, toda iluminada pelo sol, aprisionada pelo silêncio absoluto que ali reinava. Foi então que a Senhora segurou o braço da escrava, e fez-lhe sinal de suspender a corrida. De onde estavam, avistava-se pequena palhoça muito rústica que parecia mocambo de tomador de conta da lavoura, mas quando se via de mais perto percebia-se ter tido outro destino... Grande cruz de madeira fora colocada de encontro com à palha do fundo e nas pedras que a rodeavam via-se ter o sebo de velas primitivas deixado a sua marca negra e fuliginosa. Desceram ambas e para lá se dirigiram através das plantas e do alto capim de tudo vencedor. A Senhora ajoelhou-se, rezou por alguns minutos e depois sentou-se na pedra maior. Ficou muito calada, sem prestar atenção à mulata que de mãos cruzadas na cintura a contemplava com tristeza. (PENNA, 2006, p. 154-155, grifos meus)

O lugar da clareira é evidentemente um refúgio, marcado de forma sacralizada para a fazendeira Mariana. Quando olhamos atentamente para o modo como Cornélio Penna descreve o ambiente, percebemos que, de maneira oposta à composição da Casa-Grande, a natureza possui suas próprias regras; é capaz de “zombar dos esforços dos homens”, ou seja, não pode ser totalmente controlada. Essa definição, que, nesse momento do romance, surge como uma forma de fomentar o mistério ao redor de Mariana e o que este lugar pode significar para ela, será posteriormente reforçada quando Carlota alforria todos os escravos, pois, com a pausa do funcionamento da fazenda, a natureza assume seu lugar e começa, aos poucos, a tomar conta do ambiente, que ganha ares de ruína e abandono.

Também é notável que a clareira representa uma marca, pois a cruz que se encontra no lugar deixa claro que algo, possivelmente uma lembrança, encontra-se sepultado ali, como o lugar onde a família Albernaz encontrou a família da Senhora. Exatamente no local da clareira, Mariana foi levada para tornar-se a matriarca daquelas terras. Aparentemente, havia felicidade no passado; porém, o que resta agora é um ressentimento da situação que a rodeia. A mesma condição aplica-se às outras mulheres da família, pois a clareira, que era lugar favorito da menina morta, também será lugar marcado para Celestina, prima de Mariana, e posteriormente também encontrará significação para Carlota, que também irá se identificar com a condição das mulheres em sua família. Costa Lima (2005, p. 106) afirma que há uma “identificação entre as personagens”: Mariana, Celestina, Carlota e a menina morta são espelhos, refletindo dramas e traumas semelhantes.

Ainda quanto à questão da ambientação da clareira, para além de seu simbolismo ligado a Mariana e sua família, encontramos uma cenografia muito contrastante em relação à Casa-Grande. Penna, em suas descrições externas, busca quase sempre ressaltar a grandiosidade dos elementos naturais, vemos que na composição dos campos, nas montanhas e na própria clareira em si, o lado indomável do natural é destacado, há luz, há vida e existe uma temporalidade constante, pois o trabalho exige isso; as estações do ano e o cultivo demandam que o tempo corra e faça sua metamorfose. Quando voltamos à composição da Casa-Grande, percebemos que há um predomínio das sombras, da austeridade dos cômodos que parecem diminuir as personagens. Todos que se encontram em seu ambiente são engolidos pela lassidão e pela rigidez daquele lugar. A forma como Cornélio Penna opta por criar uma atmosfera pela descrição e não pela ação – Mário de Andrade já havia assinalado muito bem isso – reforça ainda mais o meio opressivo que a Casa-Grande representa na composição do romance.

Outro espaço que também merece atenção e possui características interessantes é a senzala, pois encontra-se localizada em ambiente exterior ao da Casa-Grande e possui uma composição distinta dos cenários que observamos até o momento. Penna não faz nenhuma descrição desse ambiente no romance; entretanto, percebemos que existe uma visão implícita das personagens sobre o local onde residem os negros, ou seja, há uma constituição implícita daquele lugar, sobretudo na concepção dos brancos. Se não há uma descrição objetiva das senzalas, há formas equivalentes, como o lugar onde habita a velha Dadade, que, mesmo não sendo um ambiente tão nefasto quanto as senzalas, ainda mantém em sua essência um reflexo da parte que é reservada aos cativos. Assim, traçando uma analogia com a topoanálise proposta por Bachelard, podemos inferir que a senzala seria uma forma equivalente do porão. Na composição das plantas de alguns casarões nas grandes fazendas de café, muito comuns no

interior paulista, a localização das senzalas em seu subsolo não é algo incomum. No romance de Cornélio Penna, fica evidente que as senzalas estão separadas da Casa-Grande; porém, mesmo que o espaço esteja em localização diferente, a visão acerca de seus moradores e de sua representação é equivalente à exposta por Bachelard ao definir o porão, como pode se observar:

Para o porão também encontraremos, sem dúvida, utilidade. Nós o racionalizaremos enumerando suas comodidades. Mas ele é em primeiro lugar o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas. (BACHELARD, 2018, p. 209)

Precisamos atentar justamente ao termo “irracionalidade”. Bachelard continua em seu texto discutindo como há uma representação sobre medo pensando a verticalidade da casa, atribuindo ao porão uma incerteza constante, uma imprevisibilidade. Se colocarmos isso frente ao romance, perceberemos que existe um temor velado na possibilidade de uma revolta entre os escravos – isso fica ainda mais evidente após o incidente com o escravo Florêncio, que atenta contra a vida do Comendador. Também podemos pensar que a “irracionalidade” referida seja um temor em relação ao desconhecido, pois, além da questão da revolta, medo que pode ser aplacado pela violência imposta pelos feitores e capitães do mato, Cornélio Penna faz questão de ressaltar o temor proveniente do que é diferente, das crenças relacionadas aos escravos e suas culturas. Esse elemento, muito importante na composição do romance, está em certa medida ligado a toda cultura que difere dos valores impostos pelos brancos; portanto, trata-se de uma questão etnocêntrica.

Deste modo, vamos observar alguns trechos do encontro de Celestina com a velha Dadade para compreender, em parte, como ocorrem essa composição e essa atmosfera, de modo que possamos perceber como a aura em torno do lugar faz sugestão ao elemento insólito:

Quando parou no alpendre da sala da Capela, estendeu a vista pelo quadrado e viu do outro lado a porta da senzala da velha Dadade, a africana que tinha sido ama do Comendador, e agora viva presa ao catre com as pernas paralíticas. Estava aberta e aquilo pareceu franco convite à moça pois já havia muito tempo não ia visitar a anciã, que sempre a confundia com a sua Sinhá, a avó do fazendeiro.

[...]

A pobre preta agitou os braços, como se consertasse o cobertor de beata velha recebido havia pouco dias, e que lhe chegava até os peitos muito magros, mal cobertos pelo chimango de algodão grosseiro e ficou calada sem abrir os olhos. Depois, quis segurar as mãos da moça que fugiu com as suas e levou-as ao pescoço. Não podia desfitar aquelas feições tão negras e desnudadas, cobertas de pequenos pelos muito crespos, muito brancos, nascido em desordem de cada lado das faces, daquelas pálpebras baixadas, esconderijos de segredos tão bem guardados, de enganos e de sábia traição. - A negra velha está muito mal, não pode andar, não pode mais trabalhar para os brancos, e fica jogada aqui nesta cama, tanto tempo, tanto tempo!... A Dadade está que não pode mais, e não tem coragem de esperar, de esperar... (PENNA, 2006, p. 132 e 136)

Podemos ver que há uma austeridade muito grande no ambiente em que a velha se encontra presa devido a sua condição. Penna descreve que há muito pouco destinado àquela que cuidou do Comendador: uma coberta, roupas grosseiras, o chão batido e uma velha cama que encerra sua imobilidade e que será seu lugar até a morte. Considerando a questão da irracionalidade mobilizada por Bachelard, vemos que a figura de Dadade representa, na composição do romance, alguém que guarda “segredos, enganos e traição”. A escolha dessas palavras é um condicionamento do que os negros, em certa medida, representam aos brancos no contexto da obra. A confusão que a velha faz em relação a Celestina e a avó do Comendador soa proposital, demonstrando que existe uma tentativa de iludir o branco. Nesse sentido, observar o ambiente da senzala com desconfiança e até mesmo temor parece algo plausível. Costa Lima define que as velhas escravas fazem um joguete com as personagens:

O que identificamos como suas malandras são velhas escravas, Joviana, Joana, sobretudo Dadade, que empregam os recursos usados pela ordem masculina - o truncamento das informações e a criação de pavor - visando a um contra-efeito: o de interditar o conhecimento das brancas e de aterrorizá-las." (LIMA, 1989, p. 273)

O fato de os brancos ignorarem os negros ou vê-los com desprezo deixa margem para que os cativos estejam de olhos bem abertos a todas as querelas, segredos e revelações que parecem passar despercebidos, mas estão sendo captados por eles. Portanto, quando Costa Lima vê essa “malandragem”, o pesquisador percebe que alguma informação valiosa pode ser retirada daí. Isso fica perceptível no romance, quando observamos a disputada entre as próprias escravas sobre o direito de participar do enterro da menina morta. A escrava que cuidara da menina na infância julga ter mais direito que as outras, pois sabe onde havia enterrado o umbigo da menina; deste modo, crê que, por ter essa informação, o seu vínculo com a menina falecida é de certa forma maior.

Outras disputas como essa aparecem em diversos momentos no romance, o que nos leva a pensar que os negros, mesmo fazendo parte essencialmente de uma composição exterior, pois seu lugar é a senzala, quando têm acesso à Casa-Grande fazem uso das informações que circulam no ambiente privado, na tentativa de impor alguma hierarquia entre si mesmos. Podemos perceber nesse joguete uma breve alusão ao cronotopo do asno de ouro de Apuleio, discutido por Bakhtin (2018): os brancos, em seu apagamento dos cativos negros que circulam pela casa, às vezes deixam “escapar” conversas, murmúrios e segredos que são ouvidos pelos negros. Pensar na dimensão de uma chantagem entre um escravo e seu senhor seria demasiado

forçado, pois uma tratativa como essa seria resolvida com violência, mas pensar que as informações podem ser um meio de confundir aqueles que os oprimem ou mesmo uma forma de sobressair-se em relação aos outros cativos é algo bastante factível. Costa Lima ainda reforça que essa é a mesma tática do lado masculino, pois as informações são dadas de modo fragmentado, fazendo com que o interlocutor sinta-se acuado e incapaz de compreender a totalidade dos acontecimentos.

Fica evidente que em diversos momentos isso acontece, especialmente quando se trata do lado feminino da família. Outro fator que intensifica essa sensação é justamente a ambientação construída por Cornélio Penna, pois, como pudemos analisar ao longo deste capítulo, o cenário isolado da fazenda, a composição labiríntica da Casa-Grande, a interdição, o acesso restrito das personagens e a exterioridade selvagem são elementos motrizes para a composição da atmosfera sufocante que o romance despeja em seus leitores. Para além dessa dimensão espacial, ainda temos que lidar com uma temporalidade que, em diversos momentos, parece aprisionar as personagens, exercendo um efeito duplo: ora parece estancar, ora parece ter acelerado sua ação.

Por fim, é preciso destacar que ainda temos algumas questões para discutir, como a relação entre o insólito e os traumas que essa composição espaço-temporal desenvolve nas personagens. Essa discussão precisa levar em conta as relações entre os moradores do Grotão e o modo como eles reagem aos eventos que acontecem na fazenda. Também temos que refletir um pouco sobre a simbologia que alguns lugares, como a clareira, por exemplo, têm para alguns personagens, como mencionado anteriormente. No próximo capítulo, faremos uma análise detida sobre a força do insólito para compreender mais a fundo o horror que parece assombrar os habitantes do Grotão.

3. CAPÍTULO III – ALMAS INFAMILIARES

3.1 O SÍMBOLO INSÓLITO DA MELANCOLIA

Neste terceiro capítulo, iremos guiar nossas discussões para os elementos insólitos presentes em *A Menina Morta*, pois, como foi possível analisar até o momento, vimos que Cornélio Penna desenvolveu um romance de questões sensíveis, cujo amálgama constitui uma obra que associa em seu psicologismo uma problemática social. O resultado é um livro cujos traumas vão sendo explorados à medida que as personagens são confrontadas por suas consciências e pelo meio em que estão estabelecidas. Somadas a esses pontos destacados, ainda encontramos uma atmosfera de incerteza e formas de interdição presentes no texto, condicionadas à uma maneira peculiar de como o autor constrói espacialidade e temporalidade, permitindo que, na narrativa, alusões ao sobrenatural sejam passíveis, pois a brutal realidade é tão impactante que algumas situações levam ao seu questionamento e, em caso extremo, até mesmo à insanidade.

Diante dessa perspectiva, nosso intuito é discutir se o uso de tal recurso, do elemento insólito/sobrenatural, é fruto dessa relação entre ambiente opressivo, traumas e luto, desenvolvida dentro da narrativa. Como já foi possível observar em capítulo anterior, Cornélio Penna engendra uma relação em que suas personagens acabam sendo “aprimadas” em suas condições sociais e psicológicas, sendo isto fruto do momento histórico, a escravidão, que sintetizava valores como a opressão e a violência em seu cotidiano. Além desses pontos já mencionados, encontramos no cerne da obra a questão do luto, marcado pela morte de uma figura muito querida por todos, que, após sua passagem, desencadeia uma série de eventos traumáticos e infamiliars que modificam completamente o ambiente da narrativa.

Tendo em vista que o horizonte da obra é guiado pelo modo como o luto é processado no enredo, é pertinente iniciar nossa análise definindo um arcabouço teórico para questões relacionadas ao luto e suas consequências. Para tanto, o ensaio escrito por Sigmund Freud, *Luto e Melancolia*, provém bases para compreender os efeitos que um evento tão impactante impõe àqueles que precisam encará-lo, possibilitando um olhar crítico sobre o que é narrado. Nesse sentido, a psicanálise pode fornecer ferramentas interessantes para a crítica literária. O próprio Freud utilizou alguns modelos literários para postular algumas de suas teorias, como no caso da *Gradiva* e no *Infamiliar*, por exemplo. Lacan, posteriormente, também faria o mesmo. Assim, podemos mobilizar conhecimentos desta área para compreender melhor alguns pontos dentro da literatura, fazendo um intercâmbio de ideias entre essas ciências.

Retornando a nossa discussão, vemos que a questão da morte, a princípio, desnuda uma fratura nas personagens que habitam a Casa-Grande no romance, deixando evidente que a figura da sinhazinha simbolizava o “nó” que atava o golfão de mágoas recalçadas nas personagens do Grotão. Com sua partida, a expectativa era que o luto fosse purgado naturalmente e cada um pudesse ter seu tempo para refletir seus pesares; todavia, encontramos uma situação completamente diferente, e o autor demonstra, através da exploração psicológica no romance, com um narrador que penetra na psiquê de suas personagens, como a alma humana é marcada pela tristeza que pode agravar-se para o estado melancólico, o que faz aflorar uma série de recalques.

Freud, em seu ensaio, pontua que tanto o luto quanto a melancolia possuem justificativas em comum, apesar de que, postas lado a lado, suas aplicações mostram um limiar nas reações esperadas para cada uma delas. O psicanalista define da seguinte maneira o luto: “Via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de *uma abstração* que ocupa o seu lugar, como pátria, *liberdade*, um ideal etc.” (FREUD, 2010, p. 171-172, grifos meus). Apesar da objetividade da definição, um elemento precisa ser destacado: a ideia de abstração ligada à liberdade, que será muito importante para determinada discussão desenvolvida mais adiante. Se, de um lado, o luto é o processo natural que deve ser purgado pela perda de algo, a melancolia, de outro lado, é uma reação próxima, mas com algumas diferenças em seus atributos, como podemos observar:

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição. (FREUD, 2010, p. 172-173)

A proposição freudiana é bastante pertinente em relação ao que é visto na maior parte de *A Menina Morta*, pois é notável que as personagens – ao menos o núcleo duro do romance – encontram-se marcadas pela melancolia. Todos sofrem do “abatimento doloroso”, que julgamos inicialmente ser uma reação à morte da jovem sinhazinha, mas que, no desenrolar dos eventos, vai deixando de ser o luto e tornando-se o que Freud descreve como melancolia. Essa noção, que também foi abordada por Rufinoni (2010, p. 153), está associada à perda num sentido mais estrito, pois não se trata apenas de uma questão pessoal, mas sim do rompimento – ou melhor, da inibição, como define Freud – de toda a atividade. Isso significa tudo aquilo que mantém e sustenta a ordem da fazenda do Grotão. Desse modo, a perda possui um simbolismo, como aponta Rufinoni (2010, p. 156):

O sentido da perda é o do desencanto que, apreendido pela forma, deixa de ser mera percepção conformista e passa a conferir à melancolia no todo da obra um sentido de oposição. Não se trata de oposição consciente das personagens – já que é a luta pela sobrevivência que se aferram – mas de um sentido de contradição subterrâneo que se espalha pela narrativa e será responsável pela derroca do sistema.

Como podemos perceber, é algo inconsciente que rege esse sentimento das personagens, e a perda que estava ligada ao luto da menina morta cede lugar ao choque de realidade sobre a condição em que as personagens se encontram. Acreditamos que esse momento de “despertar”, quando associado às interdições impostas por fatores que já discutimos anteriormente – vide a composição do cronotopo da Casa-Grande –, é catalisador do efeito da melancolia descrito por Freud. Uma vez que as personagens encontram-se impossibilitadas de exercer suas liberdades, por conta de suas condições sociais e até mesmo de gênero – pois o núcleo do romance gira em torno de personagens do sexo feminino inseridas numa ordem patriarcal –, fica evidente a observação de que os efeitos sentidos por estas personagens são como os descritos pelo psicanalista, relacionados à ideia de perda do amor, do desejo ou da esperança, que se veem suprimidos mediante o sistema que procura perpetuar-se na conjuntura em que a narrativa é desenvolvida.

Ainda no debate sobre o luto e a melancolia, vemos que essa imposição do sentimento negativo tem efeitos diversificados, pois as personagens que fazem parte do núcleo de agregados fazem a transição do que Freud denomina objeto libidinal, pois a morte da menina representa algo de ideal que foi perdido, e, uma vez que isso acontece, algumas tentativas de realocação da libido podem ocorrer. Quando o psicanalista justapõe essa noção do luto a da melancolia, evidencia essa busca por transferência:

Apliquemos agora à melancolia o que verificamos sobre o luto. Numa série de casos, é evidente que também ela pode ser reação à perda de um objeto amado; em outras ocasiões, nota-se que a perda é de natureza mais ideal. O objeto não morreu verdadeiramente, foi perdido com objeto amoroso (o caso de uma noiva abandonada, por exemplo). Em outros casos ainda, achamos que é preciso manter a hipótese de tal perda, mas não podemos discernir claramente o que se perdeu, e é lícito supor que tampouco o doente pode ver conscientemente o que perdeu. Esse caso poderia apresentar-se também quando a perda que ocasionou a melancolia é conhecida do doente, na medida em que ele sabe *quem*, mas não *o que* perdeu nesse alguém. Isso nos inclinaria a relacionar a melancolia, de algum modo, a uma perda de objeto subtraída à consciência; diferentemente do luto, em que nada é inconsciente na perda. (FREUD, 2010, p. 174-175)

É verificável que a primeira reação de transposição desse objeto amado, a menina morta, vai para sua irmã mais velha, Carlota, pois cria-se uma expectativa de que a moça venha a suprimir a falta deixada pela sinhazinha. Entretanto, como é sabido, essa possibilidade é

frustrada, porque a jovem não corresponde às esperanças das personagens. Com efeito, uma vez que não é possível essa substituição, resta apenas o investimento da libido para o interior. Deste modo, as personagens são obrigadas a encarar o “princípio de realidade”, já que Carlota representa não mais o objeto de prazer, mas sim o entrave que remonta à realidade. Portanto, a melancolia aflora de tal maneira que se torna patológica, levando-se em conta que há uma repressão contínua, vindo através de estímulos externos e internos – o favor do senhor, a sensação de imobilidade temporal, a condição social –, que vão gerando uma atmosfera densa no romance.

Se, de um lado, temos essas personagens que sofrem todo processo de luto transformado em melancolia, do outro, temos duas figuras que passam por algo diferente, os senhores do Grotão. Tanto o Comendador Albernaz quanto sua mulher, Dona Mariana, têm reações bem diferentes dos demais, e algumas hipóteses podem ser levantadas sobre suas reações, começando pelo Comendador: primeiramente, é possível inferir que seu luto é purgado através da transferência do objeto libidinal, de forma que existe uma consciência da partida da sinhazinha e a aceitação de sua substituta, Carlota. Quando aceitamos essa suposição, temos que levar em consideração algumas peculiaridades da personagem do senhor. Existe um projeto para a filha mais velha, também há uma tentativa de manutenção de sistema vigente que depende da execução desse plano.

Com efeito, quando essa transição acontece, o objeto de desejo, antes representado pela menina morta, agora passa a ser o projeto de casamento de Carlota e não propriamente a jovem em si. Essa substituição é feita de modo muito sutil: o autor joga com o leitor, fazendo com que, a todo momento, este imagine uma relação familiar; porém, o que encontramos é um projeto maquiavélico cujo centro é uma relação de poder. Essa suposição justificaria o comportamento do patriarca, apresentado geralmente de forma fria e distante em relação ao tratamento com a filha, uma vez que a ideia é garantir, dentro do contexto vigente, uma condição de manter a fazenda, a descendência e o sistema no qual o Comendador está inserido.

Em relação à Dona Mariana, temos um movimento diferente: os efeitos do luto culminam em melancolia e sugestivamente afetam seus nervos, colocando sua sanidade em questionamento. A ideia de uma possível doença de Mariana é apenas ventilada no romance e, depois, as referências são ligadas à Celestina, prima da fazendeira, que adoece próximo do final da narrativa, enfatizando a ideia de uma hereditariedade. Diante disso, o autor faz um joguete com o leitor, colocando sempre em dúvida essa situação, pois a maior parte das referências à doença sempre parte de personagens adversárias à posição da senhora, como, por exemplo, Virgínia, prima do senhor.

A hipótese que podemos desenvolver, aqui, é de que Mariana sofre, de modo muito impactante, a perda da filha; como consequência, dá sinais cada vez mais evidentes de sua instabilidade psicológica, pois não consegue superar a morte, o que a leva a um estado melancólico. Aliada a isto, encontramos a opressão exercida pelo Comendador, que, no primeiro sinal de instabilidade psíquica da fazendeira, opta por excluí-la do convívio social dos demais, inclusive da própria filha que retorna para assumir o posto deixado pela menina morta. Essa exclusão tem um efeito importante na narrativa: associa a imagem de Mariana ao mistério e à fantasmagoria, o que faz com que sua presença sempre reforce a sua infamiliaridade no ambiente que outrora lhe fora próprio. Essa questão evoca o elemento insólito, pois a fazendeira torna-se a representação do indesejável e do repulsivo. Ainda que isso seja colocado de forma velada pelos agregados, torna-se explícito pelo Comendador, que, por sua vez, vai levar a fazendeira para outro lugar, porque sua presença e o que ela representa já não podem mais fazer parte do cotidiano do Grotão.

Como foi possível observar, o modo como os senhores encaram o luto e a melancolia é distinto, pois suas motivações e as consequências de suas ações são pautadas em dois fatores: o plano de perpetuação para o Comendador e a sanidade mental para a Dona Mariana. Voltando-nos para as demais personagens, temos uma série de motivações que transbordam de suas melancolias, demonstrando traumas diferentes. Vamos nos ater aos moradores da Casa-Grande para analisar como essa aura e essa atmosfera angustiante se desenvolvem no romance, reforçadas pela prosa intimista corneliana. Essa característica pode ser destacada da seguinte maneira:

A natureza intimista da prosa permite à melancolia papel preponderante, a representação do mundo entrevista pelos sujeitos faz dessa disposição fermento da destruição do sistema. Deste modo, é a essa lúgubre disposição subjetiva que se deve o sentido de ruína a se infiltrar pela casa, forçado a difícil transformação. (RUFINONI, 2010, p. 156)

Essa percepção da pesquisadora enfatiza algo importante – o sentido de ruína – que tendemos a observar como uma forma de acentuação da melancolia, do sentimento que iremos analisar em personagens como Sinhá-Rola e sua irmã Dona Inacinha, cuja transferência da libido após a morte da menina será justamente recuada para o ego, como atesta Freud:

Havia uma escolha de objeto, uma ligação de libido a certa pessoa; por influência de uma *real ofensa ou decepção* vinda da pessoa amada, ocorreu um abalo nessa relação de objeto. O resultado não foi o normal - a libido ser retirada desse objeto deslocada por um novo -, e sim outro, que parece requerer várias condições para se produzir. O investimento objetal demonstrou ser pouco resistente, foi cancelado, mas a libido livre

não foi deslocada para outro objeto, e sim recuada para o Eu. (FREUD, 2010, p. 180-181)

Quando há esse recuo, o signo da melancolia torna-se patológico, pois as velhas irmãs começam a confrontar essa relação com o objeto. Isso fica mais evidente quando ambas percebem a indiferença com que Carlota as trata. Para além disso, também as mágoas do passado ressurgem, e ambas se veem presas na condição do favor, tendo como opção apenas seguir de um senhor para outro, como já apontamos em discussão no capítulo anterior.

Tal condição torna-se cada vez mais acentuada na vida das irmãs, levando-as a se fecharem em si mesmas. Esse efeito é aquele constatado por Costa Lima (2005, p. 130), em que “os interditados se auto-interdiam”. Existe um receio constante da própria expressão das personagens, que, em sua impossibilidade de colocar seus sentimentos para fora, fazem um “pacto do silêncio” que, inicialmente, parece um sinal de respeito ao luto, mas aos poucos vai se revelando uma forma de aprisionamento, ampliando assim sua inação, sua repressão e configurando aquele estado de autopunição característico do melancólico. Vamos observar alguns trechos em que as duas irmãs conversam e em que podemos identificar alguns desses elementos. Essa transferência é uma das formas que as personagens encontram para tentar aplicar o “vazio” deixado pela menina morta. Também entendemos que ao fazer isto, existe uma tentativa de evadir-se da realidade opressiva que reina no Grotão. No caso das irmãs, vemos um deslocamento do sofrimento da morte da menina para alguma reminiscência. O narrador quase sempre focaliza o passado como um polo positivo, como podemos observar:

Sinhá Rola pôs-se a falar, e precipitava-se as sílabas umas sobre as outras como costumava fazer quando estava nervosa. A princípio Dona Inácia não prestou atenção, pois julgara que se tratava de qualquer dos miúdos comentários por elas habitualmente trocados nesses instantes de calma e de silêncio. Mas ao verificar que a irmã chorava, sem cuidar sequer de enxugar o rosto todo banhado de lágrimas, levantou-se e veio até ela, e ao compreender a imensa mágoa que se refletia em seu rosto enrugado, ajoelhou-se aos seus pés, esquecida pelas suas dores e do reumatismo que a atormentava e segurou-a pela cintura. Reproduzia o mesmo gesto que tivera muitos anos antes quando Sinhá Rola lhe confessara o seu primeiro desgosto, desgosto esse tirara toda a significação de sua vida de abandono.

[...]

– Não é nada, mana Inacinha... estou lembrando da menina... – e, com os braços passados nos ombros da irmã, ela sentiu-se remoçada, a criança que fora e que ainda devia viver em suas carnes, em seus ossos tão cansados, tão doloridos, mas sempre os mesmos... – não é nada, mas tem me entristecido tanto!

[...]

Que tristeza seria essa, que fizera assim chorar e elas não tinham sabido consolar, haviam deixado chegar àquele ponto, agora ultrapassado, e de tudo tendo ficado apenas um pequeno fantasma? (PENNA, 2006, p. 83-85)

Nesse pequeno excerto, alguns pontos do que mencionamos ficam evidentes: o narrador dirige o foco para o passado, a irmã que pranteia justifica suas lágrimas como luto pela sinhazinha que morreu; todavia, conforme o diálogo é desenvolvido, vemos que a tristeza, marcada pela impossibilidade de se expressar, retorna a um objeto do passado. O que faz Sinhá-Rola desabar não é mais a figura da menina, mas aquilo que se perdeu e não pode ser recuperado. No decorrer do romance, percebemos que a resposta a essas lágrimas seria um casamento malfadado que contou com intervenção direta de sua irmã.

É interessante notar que o silêncio forçado de Sinhá Rola esconde em seu interior um problema maior: um ódio em relação à única pessoa que esteve ao seu lado a vida toda, sua irmã. A menina morta, enquanto viva, funcionava como um escape a todos esses recalques, uma vez que ela atribuiu uma função materna a quase todas as mulheres agregadas. É também importante salientar que existe uma dificuldade em colocar esses sentimentos em palavras, reforçando a interdição. Penna arquiteta toda a expressão naquilo que não é dito por suas personagens, deixando a interpretação no campo da sugestão, o que, combinado com a ambientação que o autor desenvolve, tende a levar o leitor à sensação de opressão.

Ainda sobre o trecho, é preciso mencionar a questão do fantasma que surge no final, pois a escolha desse termo não é aleatória, mas proposital, no sentido de estabelecer uma ambivalência. A menção parece primeiramente conduzir à interpretação para a figura da menina morta, relacionando-a a um eco que persiste e ainda assombra a memória das personagens; entretanto, parece mais plausível que essa referência ao fantasma seja, na verdade, uma ligação com algo mal resolvido no passado.

A escolha semântica do termo “pequena” para adjetivar o substantivo funciona para acentuar a interdição, como já comentamos: existe uma rusga entre as irmãs; porém, quando a tomada de consciência é gradual, aquilo que parece pequeno neste momento vai tornando-se maior, à medida que reflexões sobre o assunto vão surgindo. A expectativa de um possível momento de efetivo “desabafo” nunca ocorre; tudo permanece oculto e reprimido. Penna consegue deflagrar tudo isso através das lembranças contidas em alguns objetos pessoais. José Osório de Oliveira, um crítico dos anos 1950 sintetiza bem essa questão:

Mas se não comunicam entre si, as criaturas de Cornélio Penna têm a singularidade de comunicar, íntima e profundamente, com os objetos, como se as coisas fizessem parte, não só da sua vida exterior, mas da sua alma. Dir-se-ia que, para esse escritor, os pobres seres humanos estão tão isolados por sólidos muros de incompreensão que lhes é mais fácil entender a linguagem dos objetos, talvez porque semelhante linguagem seja, ainda, a de cada um. (OLIVEIRA, 2020, p. 155)

O autor cria e descreve esses objetos para dar um direcionamento ao leitor, tornando-lhe possível captar o sentido que se encontra elipsado nas personagens. Entretanto, quando retornamos às reações das personagens e o que pode advir do contato com esses objetos, vemos que estes, ainda que muito simbólicos para seus donos, não são suficientes para aplacar de fato a melancolia. Desse modo, funcionam apenas como objetos etéreos que vão desvanecendo, uma vez que não há força suficiente nos objetos para romper com o efeito de lassidão imposto. A consequência disto é que os artefatos fazem com que a libido, inicialmente dirigida a eles, retorne para o Eu e assim perpetue seu estado melancólico. Nesse sentido, concordamos com a colocação feita por Ruffini (2010, p. 165) acerca do efeito dessa ação nas personagens, causando uma distorção temporal: “a melancolia é, ainda, sintoma subjetivo da percepção temporal. Pode implicar nostalgia, remorso ou apatia mas concerne à posição do eu diante da passagem do tempo”. Demonstramos em parte esse efeito no capítulo anterior, quando observamos a cena em que as duas irmãs abrem seus antigos baús, de quando eram jovens e haviam chegado ao Grotão, cujo símbolo, naquele momento, era o da casa nova. Dentro das arcas, elas encontraram antigas missivas, mechas de cabelos e objetos de seu passado, que remontam a dias considerados felizes; porém, esse efeito é breve, pois a força da realidade imperiosa que as rodeia é maior e a boa vontade do senhor que as acolheu transforma-se na prisão silenciosa e sem grades da fazenda.

Nossa hipótese sobre o cronotopo da Casa-Grande é consoante com a questão da melancolia, pois, como é visível no processo que ocorre com as irmãs Inacinha e Sinhá Rola, a fazenda do Grotão e seu ambiente, sobretudo aquele ligado ao senhoril, fazem com que as personagens sejam enclausuradas em uma temporalidade estanque. Como temos discutido até agora, um dos efeitos disso é a melancolia, segundo o postuladado freudiano; porém, até o momento, observamos essa condição tendo por base o seu desdobramento a partir do luto ocasionado pela morte da jovem sinhazinha. Agora, vamos nos direcionar a outra condição da melancolia, possivelmente a mais patente no enredo do romance: a condição da personagem Carlota, que, diferentemente das demais, é condicionada por motivações que vão além do falecimento de sua irmã.

Carlota, assim como as outras personagens, imaginava que seu retorno à fazenda do Grotão seria algo positivo; afinal, seria uma volta ao seio familiar e um momento de consolação para os corações feridos pela morte da sinhazinha. Todavia, assim que a moça começa a aproximar-se de seu destino, a aura opressiva do lugar começa a infiltrar-se em seu interior, de modo que sua primeira reação, ao chegar a sua casa, é o sentimento de ausência, pois seu próprio

pai não estava ali para recepcioná-la e sua primeira noite é marcada justamente pelo pranto, como podemos verificar:

Mas, calou-se ao ver a moça encostar agora o rosto nos braços apoiados na cômoda, e compreendeu que ela chorava mansamente. Depois de muito tempo ajudou-a a despir-se e fê-la deitar-se, com todo o cuidado, e ajoelhou junto da cabeceira à espera de vê-la com os olhos fechados, ainda muito pálida, e entoou então bem baixinho as mesmas canções que faziam adormecer *a outra menina*. (PENNA, 2006, p. 259, grifos meus)

Três aspectos precisam ser destacados nessa cena: o primeiro é que o amparo à jovem moça vem justamente de alguém cujo signo é a opressão de ser escravizada; o segundo tem relação com o sentimento de abandono que, de forma imediata, começa a apoderar-se de Carlota, pois a expectativa de uma recepção com seus pais é frustrada, uma vez que nem o Comendador nem sua mãe estão à sua espera; o terceiro e último aspecto é justamente a ideia de correlação entre Carlota e a menina morta – Libânia será uma das primeiras a começar a comparar a moça com sua irmã. Esse último ponto vai se intensificando até determinada parte da narrativa, em que a jovem moça vai, inclusive, começar a questionar efetivamente sua identidade; todavia, em dado momento, ela também vai ser impactada pela aterradora realidade a sua volta. A consequência disto será o desfecho abrupto que irá romper a ordem vigente do Grotão, quebrando o “encanto” espaço-temporal que emana daquele lugar.

Refletindo sobre a condição de Carlota, fica evidente que sua posição na casa-grande é uma das mais complexas, pois a jovem encontra-se dividida: de um lado, é a herdeira de tudo; de outro, é alguém que tem seu destino definido e sua liberdade tolhida por um plano de casamento forçado. Finalmente, observamos o signo do duplo, na imposição a Carlota de reassumir a figura mítica que a menina morta representava para aquelas pessoas. A imposição de tantas formas de identidade para a moça potencializa o efeito da melancolia que incide sobre si, porque, diferentemente das demais, que confrontam seus fantasmas do passado, a jovem deve enfrentar os problemas do presente e a incerteza do futuro. Deste modo, vemos que Carlota começa a traçar um caminho semelhante ao da sua mãe, reforçando sua distância dos demais moradores do Grotão, onde parece haver uma força que a imobiliza aos poucos, levando-a à inação ou a um estado de lassidão, como podemos verificar:

E quando se viu sozinha fechou a porta com o trinco, despiu-se febrilmente e deitou-se, à espera do início de longa e grave doença... Não se levantaria mais, pensou, e foi com mortal alívio que estendeu os pés, apoiou a cabeça no travesseiro e cruzou as mãos sobre o peito. Ficou assim horas sem fim, sem ouvir o bater de dedos na porta do seu quarto, sem atender os chamados de vozes abafadas, sem querer ver a marcha do sol em volta do quarto, iluminando-o sob

diferentes aspectos. A fadiga era enorme, invencível, na imensa desolação de todo o seu ser e não via motivo algum para levantar-se, para caminhar, para viver e igualar-se aos outros que a cercavam e tinha todos no coração uma zona inviolável, um segredo que não podiam compartilhar. (PENNA, 2006, p. 268)

Essa cena precede um jantar em que Carlota se vê inadaptada diante dos moradores do Grotão. A jovem, que começa a perder ânimo, busca refúgio em seu quarto, ansiosa pela solidão e pelo silêncio. O pequeno excerto nos mostra como Carlota parece buscar desesperadamente um fim para seu suplício. Nesta situação extremada, de profunda melancolia, que Carlota procura justamente por um escape e o meio encontrado é através de uma “doença” e, de modo mais derradeiro, por meio da morte. Esse comportamento pode ser observado do seguinte modo:

Há uma como que recusa do apelo à vida acalentado outrora, quando longe da fazenda, a memória da infância lhe turvara o sentido do real. Sente-se “doente”; vê, contudo, tal estado antes como uma solução que como problema. Está sob o domínio da “doença” da melancolia que, ao envolvê-la, assume estatuto de libertação, tal qual a morte que viria salvá-la do tormento de viver. Vida e morte, liberdade e prisão trocam de lugar: constatada a impossível promessa de felicidade, a existência é prisão – a morte, por sua vez, implica liberdade. (RUFINONI, 2010, p. 159)

Como sabemos, a escolha de Carlota será outra: ela opta por uma ruptura do sistema que rege a fazenda do Grotão. Esse caminho tem, por sua vez, o simbolismo do sacrifício, pois a sinhá-moça precisa renunciar à ordem que, até aquele momento, guiara sua família. As consequências de tal atitude são múltiplas e vão desde a evasão completa do núcleo familiar até a efetiva parada das atividades da fazenda. O fato de a moça também decidir alforriar todos os escravizados e romper com os agregados simboliza a desmitificação completa do símbolo que foi sua irmã, a menina morta – enquanto viva, a menina trouxera alguma estabilidade, atando negros e brancos, escravizados e agregados sob uma imagem de benevolência –; entretanto, como ainda veremos, há um “lobo em pele de cordeiro” que manifesta uma face maligna e cuja opressão esconde-se atrás do rosto da criança.

Ironicamente, percebemos que Carlota vai aos poucos incorporando a menina morta, não aquela idealizada pelos moradores da fazenda, mas aquela percebida e desnudada pela própria sinhá-moça. Em seu processo de compreender efetivamente a lacuna deixada pela menina, a protagonista vai incorporando-a. Isso abre margem para um efeito infamiliar, causado pelo questionamento da sua própria identidade, como é visível num dos trechos mais simbólicos ao final do livro:

– Eu é que sou a verdadeira menina morta... eu é que sou essa que pesa agora dentro de mim com sua inocência perante Deus... Aquela que morreu e se afastou, arrancando

do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite, não sei mais quem é... e a mim foi dada a liberdade, com sua angústia, que será a minha força!" (PENNA, 2006, p. 527)

É notável que o reconhecimento da imagem da menina morta tem um preço a ser pago, pois a moça que vemos no final do livro foi exaurida por uma condição que representava o tempo estanque, a sociedade escravocrata e um projeto de nação fadado a ruir. Josalba Santos, em um artigo sobre o romance, destaca uma hipótese com a qual tendemos a concordar: como a menina morta já não era apenas alguém que ficara no passado, o livro constrói ao redor da sua imagem um culto. Dessa forma, pontua a pesquisadora:

Negando-se terminantemente a cultuar a menina como faziam os outros moradores da fazenda, Carlota a desmitifica. Nesse processo, termina por se identificar com a irmã, porém, declarando se como a verdadeira e reduzindo a outra à falsidade. [...] Após toda a luta travada para derrubar o poder patriarcal, Carlota sente-se como se estivesse morta. As circunstâncias lhe teriam suprimido todas as forças de modo a igualá-la à irmã, presa para sempre ao carneiro da igreja, isto é, metaforicamente morta como a outra. (SANTOS, 2008, p. 4)

Esse culto que surge na obra é fruto do processo no qual a menina morta ganha um status de mito. Em alguma medida, quase todas as personagens reconhecem que a falecida era um escape da realidade impositiva do Grotão. O modo como a menina foi transformada em símbolo é variado, uma vez que suas representações são diversas: vemos, de um lado, a sacralidade que ela representa, expurgando, de certa forma, as dores das personagens e, do outro lado, vemos que a mesma menina que expressa candura também é aquela que demandava caprichos e sustentava uma situação opressiva na fazenda. A morte da menina também é condicionadora do caos, porque é o rompimento de um ciclo que parece “libertar” o relógio congelado do romance. Seu lugar de culto está alinhando à suspensão temporal, como enfatiza Costa Lima: “... no discurso mítico, o tempo é suspenso porque a seriedade dele exigida e a crença nele depositada supõem uma estabilidade social que anula a preocupação com a dinâmica temporal” (2005, p. 52). Observamos que, enquanto viva, a menina simbolicamente era essa estabilidade. Sua representação é tão potente que funciona como modo de fuga dos medos interiores das personagens.

Com efeito, a projeção feita pelos moradores do Grotão na figura da menina tem caráter sobrenatural, pois é nesse escape, nessa força que eles veem um modo de afronta à inexorável realidade. Também podemos assinalar que sua morte, num primeiro momento, representa um luto sincero, pois reside alguma esperança dos moradores em que Carlota mantenha, até dado ponto, a simbologia da menina morta e o seu efeito mítico e sobrenatural, perpetuando assim a ordem vigente.

Assim, o desenho que encontramos no romance, com a chegada de Carlota, que supostamente deveria ser sucessora do culto, é de expectativa, pois todos acreditam que deve se manter a ordem vigente. Entretanto, a sinhá-moça logo começa a gerar o desencanto porque ela mesma cai no engodo deixado pela menina morta. A opção que resta a Carlota é justamente aceitar seu duplo, e, à semelhança de sua irmã morta, que abre caminho para a desolação psicológica no Grotão, também começar uma jornada de morte, que culmina em um sacrifício pessoal. A consequência dessa ação é justamente o terrível desfecho da fazenda, marcado pelo fim de uma genealogia, pela alforria dos escravizados e, metaforicamente, pelo fim do regime da nação ali representado.

Outros aspectos que ainda podemos destacar em relação ao culto gerado pela menina morta e suas implicações nas personagens, além do que foi discutido até aqui sobre a melancolia e o luto, são observações sobre como a sua influência, na estância simbólica, afeta noções como a temporalidade e seu caráter sobrenatural. Isso abre caminho para uma de nossas discussões iniciais: o efeito infamiliar e insólito que permeia a aura do romance. Cornélio Penna aproveita-se da tragédia, a morte de uma criança, para dar lume a um processo de metamorfose, levando o leitor, através da sutileza de seu discurso, a observar como a menina pura assume uma imagem do fantasma e do insólito. Um dos momentos que melhor destacam a ambivalência que a menina morta evoca é justamente o momento em que Celestina e Virgínia carregam o pequeno esquife que guarda seu corpo:

Com esforço ao fim de várias tentativas, debaixo de muitos gritos e de exclamações, o carro pôde entrar na balsa. Dentro em pouco a enorme barcaça, ainda maior só com aquele veículo negro, deslizava pelas águas sussurrantes, que pareciam rir e conversar em surdina. Talvez as ondas rápidas, amarelas, contassem umas às outras a história muito curta e risonha da menina vestida de cetim brocado, com a pequena coroa de rosas, que ia prisioneira entre paredes de madeira rude, escondida pela seda branca, sobre ela esticada.

Devia ser uma lenda muito alegre, porque os rios redobraram, quando a balsa chegou no meio de sua viagem, e, por alguns instantes, parou indecisa. Quem fechasse os olhos, e apenas escutasse os ruídos que a assaltavam de todos os lados, teria certeza de que ali estavam em volta, a dança uma ronda febril, cortada de pequeninos gritos e gargalhadas cristalinas, muitos meninos vestidos de rendas e veludos, muitas meninas cujos balões rodopiavam no ar, e deixavam ver as calcinhas de valencianas vaporosas. Queriam chamar, talvez, para junto deles, a pequena companheira que homens e mulheres maus tinham aprisionado naquela caixa branca. (PENNA, 2006, p. 51-52)

Nesse excerto, podemos observar que a menina morta faz evocar sobre si algo insólito e até mesmo macabro, pois espíritos rodeiam sua passagem, como num ritual para recebê-la num outro plano. Existe um tom que oscila entre o sagrado e o profano: seriam nessa imagem, anjos ou demônios a recepcioná-la? O que vemos ainda na sequência, quando Virgínia e

Celestina chegaram à igreja do sepultamento, é uma indagação sobre o que elas efetivamente carregam no caixão. Com uma descrição psicológica afiada, Penna faz o retrato fiel da transformação da menina mito em fardo, perdendo assim, ainda que momentaneamente, o seu efeito hipnótico e sobrenatural, como podemos constatar:

Como poderiam acreditar que agora se transformasse naquele pesado fardo, que as fazia sufocar, só por tê-lo tirado da banquetta de couro onde tinham pousado, para poderem saltar? Em alguma coisa de aterrador, de estranho e suspeito, essa resistência aos seus braços, e o pequeno caixão pareceu-lhes *inimigo hostil*, como se dele emanasse um aviso de advertência de que tudo cessara, tudo mudara, com o fechar de olhos da criança, a queda para trás de sua cabeça no leitor, como início de horrendo pesadelo que já viviam.

Devia ser agora uma época nova, em que já não podiam fazer nada pelas próprias mãos, e teriam sempre de recorrer aos outros, para os mais simples atos de suas vidas. [...] Tiveram de colocar depressa o ferretozinho no estribo da vitória, o primeiro ponto de apoio que lhes surgiu, para descansarem um pouco do esforço tão repentino que haviam feito, e entreolharam-se, de novo, geladas pela lembrança de que seria necessário abri-lo lá dentro da igreja, quando se realizassem as últimas cerimônias religiosas, antes do sepultamento. Ao tirarem a tampa, ainda presa com os laços de fita branca por elas mesmas atados, quando abrissem o cadeado que a prendia solidamente, e cuja chave Dona Virgínia escondera no seio, que iriam ver? *Surgiria diante delas um rosto inchado, deformado pelo calor e pela podridão* que decerto já se procedia ali dentro, no afã de transformar o anjo que elas tinham vestido e perfumado com água de alfazema em *um monstro repelente?* (PENNA, 2006, p. 53, grifos meus)

O momento do enterro descrito e as sensações destacadas evidenciam o momento em que o romance dá indícios do declínio que começará a se instaurar no Grotão. As percepções de Virgínia e Celestina também enfatizam que o sentimento de luto já toma ares de melancolia, pois ambas, nesse instante, já começam a sentir o choque da realidade. Ainda que, por algum momento, a figura de Carlota venha trazer alguma expectativa, essa logo é suprimida pela opressão do regime que predomina na fazenda. Todavia, ao mesmo tempo que a realidade ainda parece impenetrável – pois ela só será rompida com o autossacrifício de Carlota –, as personagens começam a ter uma percepção da ruína que as cerca e começam a confrontar-se com o cronotopo do Grotão.

Ainda sobre a questão mítica da menina morta, precisamos salientar o fundo estético que sua imagem representa na obra. Desse modo, o quadro que aparece no livro tenta legalizar essa estética da morte, calcada em uma tradição cultural brasileira que no livro adquire caráter insólito e infamiliar, pois sua evocação através da pintura desestabiliza algumas personagens, como por exemplo, Carlota e o Comendador. Esse ponto crucial sobre o tema pode ser evidenciado do seguinte modo:

Além do caráter mítico, a “menina” é enigma de caráter estético. De início sob a égide da estetização da morte que a menina é fixada. Morta, reproduzida em tela, à moda com que se eternizavam os “anjinhos” no Brasil colônia, o retrato expressa um movimento de consagração do morto. Não se trata de preservar a memória individualizada da criança, mas de proceder o esvaziamento da experiência em nome da idealização. Daí a impessoalidade da menina morta, sem nome ou passado, que passa a ser antes de tudo representação do que lhe é alheio. (RUFINONI, 2010, p. 144)

Outra questão pertinente é em relação ao efeito causado pelo quadro e seu tempo de exposição no romance, cronologicamente vemos que a pintura é exibida pouco tempo depois da morte da sinhazinha e permanece a vista até o retorno de Carlota. É notável que a imagem da menina tem um efeito infamiliar nas personagens e os mais afetados são justamente a sinhá moça e o Comendador. Existe um também um embate entre a Carlota e o quadro, uma vez que a função da jovem é justamente substituir a falecida e questão identitária entre em jogo, portanto, urge a necessidade que retirar a pintura do ambiente. Simultânea e simbolicamente, vemos que é a partir daí que os acontecimentos da obra dirigem-se para Carlota, que, progressivamente, vai protagonizar os eventos reais do livro. E uma vez que o imperativo para a manutenção do sistema é a substituição, a sinhá-moça responsável por desmitificar a imagem da menina, já que, na recusa por prosseguir a ordem do patriarcado, transforma-se no símbolo da ruína.

Enfim, como o embate com a realidade – violenta, opressiva e interdita – é quase impossível para as personagens, de modo que elas dependem de um fator externo para transpassar seus destinos, o efeito que observamos é o agravamento do luto transformado em melancolia, já que a transferência do objeto, que deveria ocorrer com Carlota, não resulta no esperado, de modo que todo o recalque retorna para o Eu, como já salientamos. O resultado disso é o comportamento patológico que as personagens exibem. Entrementes, vemos que isso gera alguns efeitos que precisam ser analisados e discutidos, como a sensação infamiliar condicionada pelo medo que a melancolia desperta na percepção das personagens. Esses efeitos surgem de diversas fontes na obra: a menina morta e seu culto, o duplo relacionado a Carlota, a aversão ao desconhecido, o preconceito em relação aos negros, a interdição, o favor e a saúde mental relacionada à hereditariedade de Mariana.

O que nos cabe investigar agora é como esse efeito de infamiliaridade é desenvolvido no livro, observando algumas construções que Penna faz e o uso de elementos considerados insólitos. Como pudemos analisar até aqui, a melancolia que envolve as personagens distorce suas percepções, pois impede que elas consigam reconhecer a realidade que as rodeia. Vemos que os habitantes do Grotão estão fragilizados, pois encontram-se num estado psicológico de

tensão constante. Como agravante, temos o “culto” que se desdobra ao redor da menina morta, o que torna a ambientação mórbida, propensa para o uso do insólito e do infamiliar. Além disso, como ressaltamos, não apenas a melancolia, mas também o medo tem função catalizadora na esfera do romance; portanto, cabe refletir sobre como essas manifestações são exploradas no enredo, entendendo como a aura opressiva do romance afeta tanto suas personagens como também o leitor.

3.2 O ELEMENTO INFAMILIAR: MEDO E FANTASMAGORIA

Nesta segunda parte de nossa discussão, vamos nos dirigir para a construção do elemento insólito no romance *A Menina Morta*. Até aqui, analisamos a condição das personagens mediante o ponto de vista social e em relação ao principal trauma que gira as engrenagens do enredo: a morte da sinhazinha. Através do que foi discutido, chegamos à conclusão de que há uma instabilidade psicológica instaurada, uma vez que o luto não é plenamente superado, sua transferência é inconclusiva e são afloradas reminiscências e mágoas na maioria das personagens. Diante dessa condição, também observamos os efeitos que o regime escravocrata e a ordem patriarcal, criando algo sintomático – um mal-estar latente que demanda um sacrifício para sua purgação, este efetivado pelo duo menina morta/Carlota.

Para compreendermos melhor a manifestação do insólito no livro, faremos uso de mais uma ferramenta advinda da psicanálise, que procura reconhecer situações e motivações ligadas à estranheza; trata-se do conceito do “infamiliar” postulado por Freud em seu ensaio *Das Unheimlich*, publicado em 1919. Em seu texto, o psicanalista discorre que é no campo estético que se estabelece a discussão sobre tal efeito, e o define da seguinte maneira:

Algo desse domínio é o "infamiliar". Não há nenhuma dúvida de que ele diz respeito ao aterrorizante, ao que suscita angústia e horror, e, de todo modo, estamos seguros de que essa palavra nem sempre é utilizada num sentido rigoroso, de tal modo que, em geral, coincide com aquilo que angústia. (FREUD, 2009, p. 29)

A ideia de algo que gera angústia ou inquietação é lugar-comum dentro do romance de Cornélio Penna. Em *A Menina Morta* encontramos uma potencialização desse efeito porque, além de toda a construção intimista, propícia para a exploração de traumas e marcada pela subjetivação, somos obrigados a lidar com o realismo brutal do regime retratado no romance. Com efeito, percebemos também que a sensação do infamiliar, que é constante na narrativa, encontra substrato justamente por representar aquilo que Freud discute em seu ensaio: a percepção de que a relação do horror gerado por certas situações reside na semelhança de tais

eventos. Em outras palavras, “o infamiliar é uma espécie de aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (FREUD, 2009, p. 33).

Em grande parte, o romance orbita em torno de situações semelhantes, em que há muitos segredos guardados e mágoas reprimidas. Quando nos atentamos ao núcleo de personagens que habita a Casa-Grande, sobretudo as mulheres mais velhas, é visível que elas evocam várias lembranças que acentuam a percepção do infamiliar. Essas reminiscências tratam de eventos inconscientes, mas, à medida que são reconhecidas, fazem com que seu acaso seja perturbador. O psicanalista ainda descreve essa impressão da seguinte maneira: “... em outra série de experiências também reconhecemos, sem esforço, que o fator da *repetição involuntária* é aquele segundo o qual até mesmo o inofensivo se torna infamiliar, impondo-nos a ideia do fatídico do inescapável, onde nós até então falávamos de “acaso”.” (FREUD, 2009, p. 77).

Essas situações, quando associadas à esfera de poder postulada no romance, resultam no afloramento da fantasmagoria que consiste em tornar numa ilusão gerada a partir da realidade brutal do romance, pois ao mesmo tempo em que busca aparecer e corresponder ao real de algo, esse algo não existe como presença objetiva e, por isso mesmo, não pode ser representado como real. O conflito interno gerado pela melancolia faz com que as personagens sejam instáveis, transitando entre sua realidade bestial e o fantástico, como assevera Costa Lima: “... o presente é uma terra opressiva, assediada pelo pressentimento de destruição [...], frequentado por criaturas que mentalmente dele se dissociam. Do presente devastado, nascem os fantasmas que o sobrevoam, a fantasia do passado e o horror do futuro” (2005, p. 137). Dessa confluência entre passado, presente e futuro, nascem situações que evocam sentimentos e momentos infamiliars e fazem com que a angústia e a aura opressiva tornem-se objetos constantes na obra.

Ainda na discussão sobre o infamiliar e estabelecendo uma relação com nosso debate sobre os efeitos da melancolia, fica claro que existe uma dissociação identitária no processo malfadado de transferência do objeto da libido, quando ocorre o retorno ao Eu ou ao narcisismo. Este efeito acontece no romance com algumas personagens, como Celestina e Carlota, pois ambas fazem escolhas narcisísticas e, independente das consequências, os dois casos tendem, ainda que de maneiras diferentes, representarem um “apagamento” do próprio ego. Esta reação gera um efeito infamiliar, por incorrer no estabelecimento do duplo, que, por sua vez, tem duas fases distintas: uma na infância, representada por uma segurança, um amor-próprio, e outra posteriormente, quando o duplo torna-se elemento infamiliar, pois torna-se um “emissário da morte” do próprio Eu, ou seja, da individualidade (FREUD, 2009, p. 71). A principal materialização disto é justamente o fim do romance, quando Carlota se reconhece como a

própria menina morta, assumindo a função de “emissária” e condicionando o fim da ordem vigente.

Outra possibilidade de manifestação do efeito infamiliar que encontramos no cerne do romance é a relação de medo que se faz presente em diversas situações, pois, como é visível, aquilo que é desconhecido ou que remete a algo já conhecido, evocando a ambiguidade do conceito, tende a suscitar inquietação nas personagens. Essa representação na obra é associada majoritariamente às personagens negras, já que estão ligadas a uma cultura diferente daquela que surge como dominante. O estranhamento causado por sua cultura é gerador de preconceitos que, uma vez sedimentados na visão das personagens brancas da narrativa, manifestam-se sob a máscara do insólito e até mesmo do sobrenatural. Deste modo, as figuras femininas, mais especificamente as mulheres negras, recebem um estatuto de “feiticeiras”, portanto, teriam um conhecimento além, desconhecido das personagens brancas. E ao serem estigmatizadas desta forma, representam um signo maligno, sendo figuras que projetam em si o infamiliar. Todavia, essa marca tem uma função importante, pois habilita essas mulheres a tentar diminuir a opressão que lhes é imposta.

Tendo em vista o conceito do infamiliar postulado por Freud, podemos partir para uma análise mais direcionada sobre como essas situações se desenvolvem no romance. Vamos observar como o infamiliar se manifesta em relação a algumas personagens: Dona Mariana, Celestina, Carlota/a menina morta e algumas escravizadas. Esse núcleo de mulheres, com exceção das negras, engloba o grupo denominado “feminino” da Casa-Grande. Utilizamos essa definição proposta por Costa Lima (2005) e tendemos a concordar com o pesquisador sobre a divisão do ambiente em duas categorias, com base em suas linhagens e nas relações de poder que são estabelecidas no interior do romance. É notável, também, que o fator da hereditariedade, que atribui uma instabilidade psicológica a Mariana, seja uma forma de evidenciar a manifestação do infamiliar em personagens que estejam ligadas à Senhora. A ligação entre essas mulheres e a natureza, símbolo do indomável, aumenta ainda mais o mistério que é instaurado no romance.

Como pode ser visto, a personagem de Mariana é um dos símbolos mais enigmáticos dentro de *A Menina Morta*. Sua condição, marcada pela forma etérea, remete sempre ao fantasma, pois, como podemos perceber em algumas descrições que encontramos na obra, vemos que Mariana “flutua” e sua presença causa um certo incômodo, quando surge de modo quase sorrateiro em alguns momentos:

De repente, o estalido dos galhos mais baixos, o farfalhar de plantas secas, ou mesmo o silêncio estanho da mata, os prevenia de que a Senhora estava de volta. Como nas mágicas visitas a Corte, tudo cessava em segundos, e quando a figura alta, emergindo do grande balão que parecia caminhar sozinho, soerguido pelas mãos cobertas de rendas, *sem tocar no chão*, sem despedaçar a cassa que o cobria de pedras, sem tocar nos espinhos secos, surgia tudo se tinha transformado. (PENNA, 2006, p. 18, grifos meus)

A transformação que o trecho demonstra é a quebra de momento espontâneo pela altivez que é vista na figura de Mariana. O detalhe é justamente a referência ao seu modo de andar, que sugere uma imaterialidade. Uma observação semelhante é destacada pela governanta alemã, Frau Luísa, que comenta sobre o modo como a Senhora caminha, observando que sua imponência a impedia de tocar o chão. Para além de uma questão relacionada à ideia de altivez, prepotência ou mesmo superioridade que remetem a Mariana, podemos enxergar em menções como essa um simbolismo sobre uma leveza condicionada à possibilidade de “esvaziamento” da vida. É plausível inferir isto, de modo que a fria relação da Senhora com os moradores e seu isolamento dentro da Casa-Grande é anterior à morte de sua filha caçula, como destaca a seguinte observação feita por Virgínia:

Não seria de admirar que a prima adoecesse gravemente com aquele modo de vida por ela adotado, de não sair do quarto, quase sempre no escuro! Quando Carlota fora para o colégio da última vez já a Senhora tinha se retraído há muito tempo e vivia fora inteiramente dos amigos, das visitas costumeiras que o primo Comendador recebia muito afavelmente, mas constrangido por inexplicável embaraço. (PENNA, 2006, p. 119)

Essa colocação demonstra que a esposa do Comendador já começava a apresentar algum sintoma antes do evento principal do livro, uma vez que sua imagem já causava “embaraço”. Diante da ordem que vigora no Grotão, é pertinente que sua condição fosse ocultada; porém, as personagens do núcleo da Casa-Grande parecem pressenti-la, sendo feitas referências veladas ao seu modo de vida. A atribuição da escuridão como um elemento que adoce, em oposição à luz como algo que dá vida, também é interessante, pois fortalece ainda mais o caráter infamiliar ao redor da figura de Mariana, o que justifica o incômodo causado por sua presença. Suas poucas aparições, antes do exílio em outra fazenda, têm sempre um efeito surpresa, já que as outras personagens não parecem mais esperar que a Senhora faça parte do cotidiano. A primeira de suas participações acontece no capítulo XXIV, quando Mariana junta-se aos demais habitantes para o almoço. O anúncio de sua participação à mesa gera tensão entre as personagens; todavia, é na figura do Comendador que o efeito infamiliar é mais latente. Vejamos alguns trechos da cena:

Celestina, vinda do jardim, e trazia consigo um pouco de luz lá de fora em seus cabelos, aproximou-se de sua cadeira e não ousou afastá-la da mesa pois logo viu que alguma coisa de importante devia estar para suceder. [...] Assim que todos ouviram o frufu característico das saias da Senhora, acompanhada de Ângela, e parecia uma rainha a percorrer o seu palácio, todos se colocaram junto às cadeiras muito calados. Dona Mariana entrou arrastando os vestidos pelos soalhos de tábuas largas sem o menor gesto para erguer a barra de seda que varria o chão e sentou-se em silêncio. [...] O senhor Manuel Procópio e as duas irmãs tinham esboçado tímido movimento com a mão direita para persignarem-se, mas suspenderam essa tentativa ao verem que não houvera a menor intensão por parte do Senhor de rezar o *Benedicite*, como o fazia quando vinha só. [...] uma das portas internas se abriu e Dona Virgínia se precipitou por entre exclamações de desculpas para tomar seu lugar. Diante do silêncio persistente calou-se, ficou muito pálida, e ao estender a mão para servir-se do prato mais próximo, derrubou o saleiro de cristal à sua frente. Olhou então com receio para a Senhora e parou com o braço estendido. Vira um sorriso nos lábios da prima...
 – Não é bom sinal – disse Dona Mariana, e sua voz ressoou pela sala e parecia que seus ecos a recolhessem, avidamente já desacostumados de sua vibração grave. Dona Virgínia notou que os olhos do Comendador escureciam e suas sobrancelhas se justavam imperceptivelmente. Havia qualquer coisa de amargo em sua boca, e ele não comia. (PENNA, 2006, p. 123-124)

O embaraço que se instaura na cena encontra razão na infamiliaridade da presença de Mariana. Vemos que todos mudam suas posturas diante da reclusa fazendeira, uma vez que a incerteza sobre sua condição os impede de agir de modo natural. Mediante tal condição, as personagens veem-se resignadas e procuram encontrar uma saída com hábitos comuns, como a oração antes da refeição, que, num gesto estranho, é negada pelo Comendador. Essa tentativa de suprimir o sentimento de inquietação através do ordinário é justificada da seguinte maneira: "... o infamiliar seria propriamente algo do qual sempre, por assim dizer, nada se sabe. Quanto mais uma pessoa se orienta por aquilo que se encontra a sua volta, menos é atingida pela impressão de infamiliaridade quanto às coisas ou aos acontecimentos" (FREUD, 2009, p. 29). Na cena, parece haver uma tentativa também de fuga desse sentimento, quando Virgínia adentra a sala, pois esta tenta captar a atenção dos demais; porém, não consegue quebrar a tensão e acaba sendo engolida pela mesma sensação, que culmina na observação agourenta feita por Mariana.

Também é importante atentar para a motivação do fazendeiro ao negar o rito religioso da oração, pois, se Mariana seria indigna de participar de tal ato, isso enfatiza seu traço profano, em oposição ao sagrado representado pelas tradições e pelo lado masculino. Isso aumenta ainda mais sua relação com o sobrenatural e o infamiliar. Ainda nesta cena do almoço, em um trecho mais adiante, vemos novamente a evocação do andar flutuante de Mariana. Entretanto, o narrador, nessa descrição, constrói uma antítese em relação à personagem:

Logo depois Dona Mariana ergueu-se sem levantar a vista, apoiando-se *pesadamente* com as duas mãos no rebordo da mesa, e o seu corpo esbelto parecia agora *pesar como se fosse pedra*. Ao sair voltou de leve o rosto, sem que se lhe visse o perfil, e murmurou:

– Prima Virgínia, quero falar-lhe em meu quarto.

Ouviu-se de novo o rugido das sedas, a sua alta figura *deslizou pelo corredor* e deixava atrás de si estranho perfume. (PENNA, 2006, p. 125, grifos meus)

É possível inferir que essa dicotomia represente um embate entre Mariana e o Comendador. Ao assumirmos que a Senhora é símbolo da ordem feminina da casa e que sua conotação seja o insólito e o profano, o peso que lhe aflige é o do embate com a ordem masculina, representada pelo sagrado e pela tradição. Mariana, assim como posteriormente Carlota, representa forças que entram em conflito com essa ordem. Quando a fazendeira se afasta da mesa e vai em direção ao seu quarto, vemos que volta a manifestar sua forma etérea. Como foi apontado na discussão do capítulo anterior sobre a Casa-Grande e a clareira, o domínio da Senhora é exterior. Assim, ao estar condicionada ao lugar de poder oposto, tem de suportar o peso da dominação do Comendador.

Estando à mercê do Senhor, Mariana vai sendo evadida, tendo sua vitalidade e sua sanidade sugadas pela força opressiva que reina na fazenda do Grotão, e, aos poucos, vemos que sua presença torna-se indesejada. Um dos fatores que condicionam definitivamente o seu afastamento é o embate direto com o Comendador, representado pela visão distinta em relação ao funeral do escravo Florêncio, cuja morte é um mistério insolúvel na trama do romance. Quando a Senhora discorda de modo categórico, logo é tomada a decisão de enviá-la para outra fazenda, porque sua presença já não era mais aceita naquele lugar.

Ainda antes de sua partida, em um dos poucos momentos em que Mariana pode se expressar, há um desabafo com sua parenta, Celestina, próxima figura que iremos analisar. Nas confidências que a Senhora faz para a moça, encontramos uma das menções à questão da doença que aflige a matriarca. Mesmo sem uma explicação aparente, vemos que o mal que parece dominar Mariana é fruto de uma perseguição, segundo ela mesma afirma, e, estando fragilizada psicologicamente, resta apenas a opção de evadir-se, pois não encontra forças para um embate direto com a ordem masculina e o Senhor Comendador. À distância, longe do encanto nefasto que permeia o Grotão, Mariana, que deveria encontrar refrigério para a sua situação, na verdade aceita os males sofridos, pois se vê impedida de encontrar a outra filha. Deste modo, a resignação inicial de Carlota, contentando-se com as poucas notícias da mãe fornecidas por seu pai, vai encontrar o signo infamiliar da ausência de sua mãe.

Um dos trechos mais simbólicos é justamente a carta secreta enviada para sinhá-moça, em que Mariana atesta a incerteza sobre dirigir-se à filha: “... tenho medo de te ver” (PENNA,

2006, p. 285). Quando há uma negação do encontro, fecha-se completamente a esperança para a Senhora, pois ela lega seu embate para Carlota, que terá de lidar sozinha com todas as dificuldades na fazenda. Seu último bastião será Celestina, que será seu “duplo frágil”, e, assim como Mariana, encontrará na herança familiar um estigma. No meio de tanto desamparo, vemos o retorno melancólico da Senhora à fazenda, já totalmente consumida pelo sentimento de infamiliaridade, de modo que a própria Carlota tem dificuldade em reconhecê-la:

Foi então que ela se voltou para a pessoa cujo vulto sentira estar bem perto de seu corpo, bem junto da porta... e ficou logo presa pela força mágica do olhar que veio ao encontro de seus olhos. Denso, imoto, todo de luz cega e fria, morto como um espelho de cristal, ostentando o mesmo brilho e a mesma dureza. Vinha de um rosto largo e macilento, onde se lia incomensurável cansaço, onde a boca era simples e funda sutura, sustentado pelo corpo se formas, todo envolto em amplo xale negro. A figura não fez qualquer movimento para descer e não mostrou ter reconhecido aquela a quem olhava com enlouquecedora insistência, e assim ficaram por muito tempo, talvez por anos afora. (PENNA, 2006, p. 524)

A senhora altiva transformou-se em um fantasma. A descrição construída pelo narrador evoca o sentimento infamiliar, pois destaca de modo preciso aquilo que deveria parecer familiar, mas tornou-se estranho. Se de todas as descrições em relação à Senhora sempre havia um elemento etéreo, que parecia esmaecer aos poucos sua concretude, nessa cena final é latente que resta apenas a sombra do que ela fora um dia. A ênfase que Penna dá ao final do trecho – “ficariam por muito tempo, talvez anos afora” – dá uma possível resposta à tragédia que se abateu sobre sua mãe, como assinala Wander M. Miranda: “... a loucura é então, para Carlota, instante epifânico de alumbramento e descoberta” (1997, p. 481). Foi na loucura que Mariana encontrou uma possibilidade de libertação. Talvez essa não fosse uma escolha natural, mas, paradoxalmente, foi o que a habilitou a escapar da esfera opressiva do Grotão. A consequência disto, como já assinalamos, é a demanda imposta a Carlota.

A próxima personagem que iremos analisar é Celestina, parenta direta de Mariana, que se encontra rodeada pelos signos da melancolia e do infamiliar, como iremos observar em diversas situações. Sua figura, como apontamos, traça um duplo com Carlota – aliás, há uma mimese entre as mulheres do lado feminino no romance, o que reproduz, em alguma medida, sempre a mesma sina. Com relação a essa questão da duplicidade como fenômeno infamiliar, observamos a seguinte definição:

Trata-se do âmbito do duplo, em todas as suas gradações e formações; ou seja, o aparecimento de pessoas que, por causa da mesma aparência, devem ser consideradas idênticas; o incremento dessas relações por meio de transmissão dos processos psíquicos de uma dessas pessoas para a outra – o que deveríamos chamar de telepatia

– , de tal modo quer uma se apropriar do conhecimento, do sentimentos e das vivências da outra; a identificação com uma outra pessoa, de modo que este perde o domínio do seu Eu ou transporta o Eu alheio para o lugar do seu próprio, ou seja, duplicando o Eu, divisão do Eu, confusão do Eu – e, enfim, o eterno retorno do mesmo, a repetição dos mesmo traços fisionômicos, o mesmo caráter, o mesmo destino, os mesmos atos criminosos, o nome por meio de muitas e sucessivas gerações. (FREUD, 2009, p. 68-69)

O psicanalista, ao postular as correlações entre o duplo, aponta para alguns critérios que podem ser úteis para compreender alguns dos eventos infamiliars que ocorrem com Celestina. O problema identitário da moça é colocado em questão em duas situações que consideramos importantes: a primeira, quando há uma confusão com uma velha escrava; a segunda, quando há menção a seu parentesco com Mariana. Como é visível no postulado freudiano, o duplo pode ser fruto de um processo mais complexo do que a simples vinculação da aparência. Podemos inferir que, na duplicidade de Celestina, há envolvidos outros fatores, como a transferência de sentimentos e de vivências. Não se trata de uma questão telepática, como pontua Freud, mas sim de uma absorção da atmosfera do romance, que somada à interdição imposta por seu regime, faz com que as personagens compreendam, ainda que de modo interdito, a amargura de dores mudas e das tragédias secretas que pairam entre aquelas pobres almas.

A confusão sobre a questão da identidade é um ponto importante, pois abre caminho para a verificação do elemento infamiliar em relação a Celestina. Como apontamos em debate anterior, há um deliberado uso desse recurso por parte de alguns escravizados. Entre os momentos de maior destaque, estão as conversas entre a jovem e a velha Dadade, antiga escrava que fora ama de leite do Comendador Albernaz. Essa figura, simbolizada pelo elemento insólito, procura fazer um jogo de duplo, confundindo as personagens através de sua questionável sanidade, pois estaria muito velha e, portanto, senil. Todavia, como já apontamos, existe uma artimanha, uma “malandragem”, como define Costa Lima (2005, p. 166), para garantir, de alguma forma, um status de poder entre os próprios escravizados e alguma possibilidade de influência entre os brancos.

Para a nossa questão, nessa cena da conversa entre Dadade e Celestina, o ponto central é fato de que a moça tende a gostar da forma como a negra a trata, pois é na alteridade em relação a sua própria identidade que a jovem encontra fôlego para suportar a condição em que está inserida. Agora, observando a cena a partir do elemento infamiliar, encontramos aqui a evocação do fantástico, através da narrativa de horror contada pela negra, e o estranhamento em relação ao duplo, uma vez que Celestina tem a percepção de ser enganada. Vamos observar a cena para melhor ilustrar nossa colocação:

Celestina, quando ouvia a doente contar a vida na fazenda da Oliveira, revivia por sua vez tudo que escutava e sentia possível a felicidade no mundo, mesmo criada pela simples confusão da negra, entretanto muito lúcida nas outras coisas, quando a chamava de Nhanhã Clara... (2006, p. 132)

[...]

Levantou-se e sem dizer uma palavra foi até perto da cama, e olhou bem para a preta velha como se quisesse despedir-se dela e guardar para sempre os traços rudes. Vovó Dadade riu-se baixinho, e desceu as pálpebras com lento esforço...

– Não vá embora, Nhanhã Celestina...

– Nhanhã Celestina?! – perguntou a moça com irritada surpresa. – Então não pensa que sou a sua Nhanhã, a avó do Senhor?

A pobre preta agitou os braços, como se consertasse o cobertor de beata vermelha recebido havia poucos dias, e que lhe chegava até os peitos muito magros, mal cobertos pelo chimango de algodão grosseiro e ficou calada sem abrir os olhos. Depois, quis segurar as mãos da moça que fugiu com as suas e levou-as até o pescoço. Não podia desfitar aquelas feições tão negras e desnudadas, cobertas de pequenos pelos muito crespos, muito brancos, nascido em desordem de cada lado das faces, daquelas pálpebras baixadas, esconderijos de segredos tão bem guardados, de enganos e de sábia traição. (PENNA, 2006, p.136)

No excerto, podemos ver que Celestina encontra, através de uma relação com o duplo, a imagem de felicidade, pois, ao transfigurar-se na imagem de poderosa Senhora, detentora de uma posição, vê um lampejo de alegria em oposição à sua situação de pobreza e favor. Entretanto, sua conversa retoma uma lenda, na qual Dadade discorre sobre uma escrava da Senhora que, na verdade, era um fantasma.

Com efeito, a recorrência de uma narrativa fantasmagórica tem o propósito de atentar ao desconhecido e de demonstrar a brutalidade e a crueldade que era incorrida aos negros no período. O relato também gera um efeito que desestabiliza a moça, uma vez que remonta ao sobrenatural e ao desconhecido. Esse índice, como já observamos, ao estar associado às figuras negras, tem um caráter simbólico e ancestral, pois as lendas, os causos e os contos que partem dos escravos estão misturados ao sincretismo entre sua cultura e as tradições impostas pelos brancos. Celestina, após ouvir a breve história, ao encontrar-se assustada, tenta afastar-se; mas, diante disso, a velha escrava lhe lança a dúvida: chama a moça por seu nome. Tal ação desencadeia o efeito infamiliar, pois, até o momento, a moça via de forma comum, de maneira familiar, o reconhecimento da Nhanhã Clara em si mesma. Quando a negra titubeia e diz seu nome, Celestina vê o encantamento do duplo esmorecer, tendo de encarar novamente a realidade e findando a fantasia que construía ao redor da lucidez da velha Dadade. Deste modo, vemos que

[...] algo que tem um efeito de infamiliar frequente e facilmente alcançado quando as fronteiras entre fantasia e realidade são apagadas, quando algo real, considerado símbolo fantástico, surge diante de nós, quando um símbolo assume a plena realização e o significado do simbolizado a coisas semelhantes. Aqui se baseia também por parte da infamiliaridade inerente às práticas mágicas. (FREUD, 2009, p. 93)

Celestina, ao buscar a velha Dadade para suas conversas, via nesses encontros um momento de supressão da sua realidade, pois, na fantasia da identidade trocada, a jovem assumia uma posição de poder, vendo nesta imagem, neste espelho, aquilo que em sua vida cotidiana lhe era inacessível. Em relação ao que se considera constituinte do elemento mágico, vemos que Dadade é um destes símbolos no romance, porque é na sua velhice que encontramos o limiar entre sanidade/insanidade, é em sua ancestralidade que vemos a evocação do místico e é na estranheza de sua descendência – o negro que vem de longe, de outra nação – que encontramos a força do desconhecido para causar o efeito infamiliar nas personagens que acabam relacionando-se com a velha escrava. Esse fator é ainda mais interessante porque não se restringe aos brancos, mas se aplica também aos negros, uma vez que Dadade é também fonte de uma sabedoria mais antiga e encerra em si segredos e intrigas que são desconhecidos dos demais, pois o seu engodo consiste justamente em “reservar para si um espaço em que o branco não é capaz de penetrar; em criar o reconhecimento de uma área construída por estórias ambíguas, onde fosse impossível saber onde termina a fábula e começa a verdade” (LIMA, 1989, p. 275-6). Isso amplifica o enigma ao redor da personagem.

Em um segundo encontro entre Celestina e Dadade, outro símbolo insólito e infamiliar é colocado em jogo: dessa vez trata-se de uma referência ao diabo, na figura de um bode preto. Diferentemente do primeiro encontro entre as duas, dessa vez não há a possibilidade da confusão de identidade, porque Celestina já tinha consciência do engodo. Também há uma mudança na perspectiva de vida da moça, que não precisava mais da fantasia para encontrar alívio em sua condição, pois iria casar-se com o médico que havia lhe prestado assistência. Na impossibilidade de criar um efeito infamiliar sem o duplo, a velha escrava apela mais uma vez para o elemento sobrenatural; porém, diferentemente da narrativa de horror do primeiro encontro, a figura manifesta aqui encontra eco na tradição, especificamente, na religião católica, gerando um efeito de infamiliar dentro de uma condição sagrada. Vejamos a cena para melhor discorrer sobre o seu efeito:

– Nhandã! Nhandã Celestina? Siá Dona? Oh minha menina!

– Que é, Vovó Dadade?

– Eu já disse muitas vezes, nhangana, que não pusessem cabras amarradas no poste aí da varanda em frente de meu quarto, mas esses negros não me obedecem! A senhora não quer fazer essa caridade para o sossego da negra velha, de falar com o meu Senhor que mande tirar esse bode preto que botam sempre aí? Olhe como ele bate com os pés no chão e funga tão alto. Eu chego a ter medo...

Celestina levantou-se e foi até a entrada do quarto e olhou para fora. Não havia nenhum animal e ao vê-la surgir na porta, as escravas de passagem por perto vieram saber o que ela desejava, pois julgavam ter a velha Dadade feito algum pedido. A

moça interrogou-as, e disse-lhes que não permitissem mais amarrar qualquer bicho naquela coluna, pois incomodava a doente. As negras responderam espantadas que as cabras não entravam no quadrado, e quando eram ordenhadas ficavam todas no pequeno curral da frente da casa, e assim se fazia há muitos anos. Desconcertada com essa explicação, e não podia pôr em dúvida o que lhe diziam as raparigas, Celestina voltou para junto de Dadade, e em pé ao lado de seu catre, repetiu o que ouvira.

A anciã voltou-se para a parede e ficou muito quieta, e a jovem não sabia dizer se ela escutara o que lhe fora dito, e ia sair pois julgou-a adormecida, quando Dadade virou a cabeça e fitou-a com seus olhos vidrados pela idade, e murmurou:

– Perdoe, Nhanhã... não é cabra não... a negra velha sabe que é outra coisa! (PENNA, 2006, p. 446-7)

Dadade tenta, de início, colocar a questão da memória em jogo, buscando criar um efeito nebuloso com sua fala; depois, insere o breve relato e um pedido. Celestina, ao atender sua demanda, é levada mais uma vez para a armadilha da dúvida quanto à realidade e, estando impossibilitada de contestar tal evento, cai no sentimento infamiliar, que é confirmado pela fala final de Dadade: “... a negra velha sabe que é outra coisa”. Os símbolos de mau agouro e as referências ao diabo são manifestos algumas vezes no romance, construídos, sobretudo, pela aproximação com a cultura dos negros, na representação do desconhecido ou na aproximação com a tradição católica, relacionados com seu adversário inerente, o demônio. Vemos isso manifesto no romance através de figuras como o bode negro mencionado, do pássaro sombrio que perturba Carlota e do cavalo Satan, presente dado pelo noivo da futura senhora do Grotão.

Ao passarmos para a próxima personagem de nossa análise, Carlota, veremos que não somente Celestina, mas também a sinhá-moça será alvo do encanto infamiliar de Dadade. No encontro entre a jovem e a velha escrava, alguns elementos merecem destaque: o signo do duplo novamente é mencionado e a atmosfera marcada pela ambivalência que encontramos no familiar/infamiliar. Mais uma vez, fica evidente a astúcia da negra, pois Carlota tem, a princípio, o receio de confundir a velha; porém, Dadade procura e deseja manter a ambiguidade em seus encontros com os brancos, sempre fazendo alusões ao tempo passado. Diferentemente de Celestina, cuja relação identitária gera uma fantasia do seu Eu, Carlota tem um sentimento oposto, pois enxerga isso de modo repugnante. Também é importante frisar que a percepção da jovem ao adentrar o catre da escrava é ambivalente, pois revela traços que remetem à ideia básica do infamiliar, ou seja, sua capacidade de abarcar sentimentos opostos num mesmo conceito. O que estamos discutindo fica evidente no trecho:

Carlota teve breve receio, pois talvez quando exposta diretamente à claridade do sol, Dadade visse bem não ser ela Celestina ou sua Sinhá. A tranquilidade porém, a paz fabulosa existente dentro daquele quarto miserável, diziam-lhe nada haver a temer, nem da vida nem do tempo, e deixou-se examinar sem sequer evitar que seu rosto surgisse resplandecente de mocidade na luz muito branca dos raios de sol vindos pela janela, sem fugir aos olhos sibilinos que a percorriam toda, semelhantes a animal

singular e cobiçoso, na tocaia. A preta todavia não deixou transparecer a menor dúvida, nem a mais leve surpresa. Parecia querer prolongar espetáculo que a deliciava, e quem sabe a secreta certeza de terem medo dela, de seu pretendido poder maléfico. (PENNA, 2006, p. 365)

O narrador, em sua descrição, constrói uma imagem que engloba um lugar singelo, silencioso e que parece transmitir paz; mas vai aos poucos transfigurando-a para que culmine no sombrio, pois, como é visível, Carlota sente segurança, ao ver na velhice algo de ingênuo; porém, com olhar obscuro da velha, começa a perder essa confiança, pois como veremos na sequência do excerto, começam a emergir outras figuras, outras identidades que geram o efeito infamiliar na cena, e aquilo que parecia acolhedor, torna-se repulsivo, e a ingenuidade inicial ganha ares de malícia da parte da velha escrava e a jovem Sinhá sente a necessidade de fugir, pois há uma força que a interpela:

Carlota escutava em silêncio a tagarelice da paralítica, mas sentia vir do fundo de si mesma traçoeiro sentimento confuso, de vergonha ou desolação. Não podia ficar ali serenamente, a representar o papel de outra, a se fazer passar por pessoa morta há tanto tempo! Reconhecia ser ato de caridade dar alguns instantes de sonho e de engano ao espírito já obscurecido da escrava tão idosa, nos últimos dias de sua vida tão longa, tão trabalhosa e se nunca ter sido alumiada por qualquer esperança. Era porém com repugnância crescente que sentia sobre si o olhar fixo da velha, e tinha vontade de fugir de repente, para não ver o sorriso enorme de boca desdentada, quando fazia uma pausa para esperar que ela dissesse qualquer coisa. Sentia-se má e incapaz de algum esforço para ser bondosa, mas a revolta de todo o seu íntimo foi se tornando tão forte, que se pôs de pé bruscamente e balbuciou:

– Dadade, eu não sou quem você pensa! Vim aqui mesmo de propósito para enganar e fazer você pensar que era a vovó do Oliveira... (PENNA, 2006, 365-6)

A resposta da velha torna a cena tétrica, uma vez que reconhece a moça como Carlota e lhe pede a bênção antes de ela partir. A forma como a tensão e o efeito inquietante se constroem e tomam conta da ação, reforça o poder da tensão interiorizada no romance. A jovem, diante do tétrico cenário, opta por deixar o catre, pois já perdeu completamente a estabilidade da situação, uma vez que o efeito infamiliar já está instaurado. Os diálogos que se seguem com suas parentas só reforçam a impressão deixada por Dadade, de modo que a discussão sobre o casamento da jovem toma ares de infelicidade, em razão do que essa vida futura poderia representar.

Os elementos que aludem ao insólito parecem rodear a jovem sinhá, como havíamos mencionado: a manifestação através de alguns símbolos – o cavalo Satan e o pássaro negro são signos que remontam ao mau agouro e estão ligados à Carlota. Essa estética sombria que Penna adota tem o propósito de intensificar o mistério e a sensação infamiliar que tornam a atmosfera da fazenda mais opressiva. Além do culto à menina morta, que transcende o luto e figura-se na melancolia que já debatemos, também vemos que o duplo é constante no romance, pois a

dificuldade em assumir uma identidade ou a confusão que se instaura em diversos momentos – porque há sempre uma identificação pelo outro – torna ainda mais aterradores os eventos narrados.

Quando observamos a cena em que se inserem os dois animais mencionados, temos um exemplo da materialização desse insólito. O pássaro que desperta Carlota, batendo em sua janela é interpretado como um chamado. Joviana, uma das escravas, já enfatizava esse caráter do presságio sombrio representado pela ave. Na sequência, quando Carlota sai para um passeio, encontra o cavalo Satan. O episódio a deixa inquieta, pois a moça desconhecia o nome dado ao animal. É notável como o narrador trabalha sutilmente forças antagônicas na obra:

– Quietos, Satan, quietos, Satan... – murmurou em tom muito suave, muito carinhoso, o rapaz vestido de chimango azul extremamente desbotado.
 – Satan? – interrogou a Sinhazinha. – Por que você o chama Satan, Sátiro?
 – Uê, nhanhã, pois foi assim que me disseram ser o nome dele... mas se nhanhã não quer eu posso chamá-lo de outro jeito...
 A Sinhazinha percebeu ter o cavalo vindo da fazenda vizinha já com aquele nome e nada disse, mas quis de novo fazer-lhe carícias e maquinalmente passou os dedos atrás de sua orelha, e logo o cavalinho sacudiu a cabeça de alto a baixo entusiasmado como se estivesse respondendo a uma pergunta. (PENNA, 2006, p. 320-1)

Ao mesmo tempo que vemos o uso de um nome que reforça uma ideia maléfica, a descrição segue atentando para a docilidade da criatura. Ainda é preciso acrescentar que o cavalo foi presente do noivo da Carlota – João Batista –, o que assevera ainda mais a antítese no livro. A menção ao nome do escravo que cuida dos cavalos, Sátiro, é simbólica, pois evoca não só a mitológica criatura, mas também a relaciona com a imagem estereotipada do demônio. Em capítulo anterior, vemos como a menção do nome Satan desencadeia uma reação mais forte e perturbadora, quando Virgínia escuta o escravo admoestando o animal. Diferentemente de Carlota, a prima mais velha encara a cena com horror e culpabiliza o cavaliço de invocar o nome do inimigo, inclusive sentenciando-o a açoites por essa audácia. Mais uma vez vemos que a relação com o negro é estigmatizada pelo temor ao desconhecido ou pela associação ao maligno, que, em dadas situações, nada mais é que uma demonstração do preconceito em relação à cultura do outro – no caso, a cultura dos negros.

Ainda sobre Carlota, mais um aspecto do infamiliar deve ser observado: trata-se da sua relação de duplo com a menina morta e seu processo de desmitificação. Esse processo, como já mencionamos, é um dos fatores que envolvem o sentimento melancólico da sinhá-moça, pois ela vê a todo o momento a substituição da menina em si. Existem espelhos na aura do romance, sobretudo no lado feminino. Desse modo, encontramos a sensação do infamiliar reproduzido em diversas instâncias. Ruffini sintetiza essa relação entre as mulheres do seguinte modo:

Celestina espelha-se em Carlota, esta em Mariana e, segundo o desejo dos moradores, Carlota deve espelhar a menina. Quando o outro é o mesmo, a violência ameaça a alastrar-se, a menos que surja uma vítima – como foi a menina e como deve ser Carlota. A menina estabelece a ordem, é a vítima purificadora, daí não ter nome e adentrar o espaço do mito. (RUFINONI, 2010, p. 169-170)

Como é perceptível, essa imposição sobre Carlota culmina no desmonte completo do Grotão, que, na tese de Rufinoni, com a qual concordamos, implica uma segunda morte da menina e o sacrifício de Carlota. Podemos observar, ao longo da narrativa, que o fator da duplicidade entre a moça e a menina vai gerando um sentimento de inquietação, pois, no processo de desmitificação, Carlota é impelida a reconhecer um outro lado de sua irmã, e o fantasma da menina parece assombrá-la constantemente. Além disso, seu processo de aniquilação é custoso, pois requer a obliteração da memória daquela que fora adorada por todos, mas que infligia sofrimento através de suas ações.

A cena que termina com o rompimento do mito e o reconhecimento do mal que estava ligado à menina morta é poderosa, pois também evoca a perturbação e o sinistro ligado ao terrível período escravocrata. É da mesma forma notável o sentimento infamiliar que surge ante ao sacrificial que Carlota deverá fazer, uma vez que a moça reconhece a necessidade de expurgo na fazenda do Grotão. Vejamos como é significativo o choque com a realidade encontrada pela moça, também é visível o efeito infamiliar, pois ao observar aquele ambiente de castigo, a jovem reconhece aquilo que tenta-se ocultar, irrompendo algo que faz parte de tempo, de sua tradição e de sua vida:

Desceu até o meio do quadrado e já tivera impulso de voltar, pois sentira que seu vestido se molhava com aquele impalpável orvalho, quando ouviu gemidos. Compreendeu depois de alguns minutos de espera, terem partidos das janelas de um dos lances da casa, ao fundo, e para lá se dirigiu quase certa de ser ali a enfermaria dos negros. Entrou na varanda e chegou até uma das aberturas, cujo peitoril lhe alcançava a cintura, e olhou para dentro. Lobrigou, depois de fitar os olhos, a sala muito longa e vazia. Depois, percebeu alguns móveis estranhos com pontas que furavam o ar de forma esquisita, e logo compreendeu mais do que viu, ter sido uma árvore inteira deitada junto da parede do fundo. O ronco ritmado e muito regular, partia dali, mas às vezes destacava-se dele o lamento profundo e sombrio por ela já escutado e agora ouvido distintamente. Procurou a porta, e ao achá-la deu volta à taramela simples que a prendia, e entrou na quadra atijolada e foi até a parede fronteira. Realizou então serem escravos ao tronco, e lembrou-se a sorrir das histórias contadas de que a menina morta ia "pedir negro"... Mas, o sorriso gelou-se em seus lábios, porque agora via o que realmente se passava, quais as consequências das ordens dadas por seu pai e como aqueles homens velhos, os feitores de longas barbas e de modos paternais, que a tratavam com enternecido carinho, cumpriam e ultrapassavam as penas a serem aplicadas. Sabia agora o que representava o preço dos pedidos da menina morta, que a ela custavam apenas algumas palavras ditas com meiguice. E teve ódio da criança ligeira de andar dançante, a brincar de intervir vez por outra, em favor daqueles corpos que via agora contorcidos pela posição de seus

braços e pernas, presos no tronco, e cujo odor de feras enjauladas lhe subia às narinas. Parecia-lhe monstruosa a cena, no entretanto muitas vezes vivida em sua memória, e tantas outras contadas pelas mulheres e irmãs daqueles agora diante dela, sem sequer a olharem, se estavam mesmo acordados, na certeza de ser ela alguma aparição infernal, talvez alguém mandado para averiguar se sofriam tanto quanto fora determinado... (PENNA, 2006, p. 462-3)

Com isso, Carlota finalmente ganha a consciência do que a menina morta efetivamente representava ao “brincar” com o destino daqueles que se encontravam presos ao regime da escravidão. Deste modo, a moça também vê a chance de romper com o efeito do duplo, ao escolher dismantelar o sistema do patriarcado, optando por alforriar todos os escravizados. Assim, o mito da menina morta também é desfeito, pois a representação da criança que chega a ser odiada pela jovem sinhá, tinha uma função limitada, porque mesmo

Venerada pelos brancos da casa-grande e ao mesmo tempo pelos escravos, ela funcionava como um elemento mediador entre dois universos inconciliáveis, o dos senhores e o dos escravos, aproximando-os pelo sentimento de adoração comum. A menina, quando viva, costumava "pedir negro", isto é, pedia que certos escravos não fossem castigados e açoitados. Pedidos que obviamente podiam livrar um ou outro escravo de eventual punição, mas que em nada comprometia o sistema como um todo, feito de arbítrio e violência extrema. [...] Nessa perspectiva, ela destrói o mito da "menina morta", matando-a uma segunda vez. (FARINACCIO, 2009, p. 163)

O desfecho, como sabemos, é representado pela desolação, pois a “segunda morte” da menina representa em si a morte simbólica de Carlota, que, para encerrar o seu duplo, abdica da imagem construída sobre si – herdeira, senhora do Grotão e perpetradora da linhagem Albernaz. Uma vez liberta dessa ordem, pode assumir uma identidade que não seja aquela imposta pelo outro. Ainda podemos observar que, tendo seu núcleo familiar dispersado, o romance termina com Carlota e Mariana juntas novamente. A mãe já enlouquecida, retorna para a fazenda quando o signo da opressão já não se faz mais presente. A moça ainda contempla as consequências de suas ações, lacônica; enuncia que o preço de sua liberdade é a angústia, que perde seu caráter melancólico para tornar-se sua força, ou seja, o encanto maléfico que pairava sobre o Grotão está findado.

Portanto, vemos que o efeito da melancolia no romance é fruto de um desajuste em relação ao luto da menina morta. Pudemos analisar como esses efeitos ganharam um caráter patológico no romance, estabelecendo assim um culto em relação à morte. De tal modo, estando as personagens nesse estado hipnótico e desajustado da melancolia, há uma passagem do real para o insólito, gerando assim margem para o infamiliar. O limiar entre o real e o fantástico abre caminho para a aura de estranhamento do Grotão, que, por sua vez, é potencializado pela

imobilidade espaço-temporal. Então, vemos as personagens adentrando a uma sina, como destaca Rufinoni:

Passamos da morte reconhecida e nomeada da sinhazinha à fronteira do abismo que arrasta os sujeitos melancólicos ao lado do desconhecimento; da morte concreta à morte figurada que ultrapassa a fronteira do reconhecível e adentra os domínios de um mundo transfigurado. (RUFINONI, 2010, p. 182-3)

Sob essa configuração, o surgimento do infamiliar torna-se evidente, pois vemos que há um problema de ordem psicológica que atinge de forma latente as personagens, especialmente as do lado feminino. Também podemos reconhecer que há um temor evidente em relação ao diferente e ao desconhecido, sobretudo em relação à cultura representada pelos negros escravizados. Vimos que sua relação com o insólito e o sobrenatural gera o efeito infamiliar, pois é justamente no preconceito que se estabelece o julgamento sobre suas ações. Finalmente, observamos que a fantasmagoria criada por Cornélio Penna em *A Menina Morta* tem um efeito maior, o de representar, através do mistério e do assombro, um monstro histórico, uma vez que, em sua narrativa, não existem assombrações ou almas penadas, mas sim histórias mal resolvidas que ganham dimensão através das fraturas em seu psicológico devastado. Deste modo, o que se teme é o reflexo do outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos neste trabalho uma leitura do romance *A Menina Morta*, de Cornélio Penna, em que partimos da proposta de analisar a obra através de uma concepção que explora os efeitos do infamiliar, da construção do espaço e do tempo, possibilitando a interpretação da Casa-Grande como um cronotopo que contrasta com seu exterior e interfere diretamente no modo como as relações entre as personagens se desenvolvem. A finalidade de tal empreendimento foi demonstrar que existe uma divisão entre os ambientes externos e internos, que, atrelados às condições psicológicas das personagens, resultam em elementos que influenciam as personagens e as condicionam para confrontação com o sentimento do infamiliar.

Refletindo sobre esses ambientes, observando suas divisões, é visível que ambos possuem temporalidades diferentes, pois o modo como a vida transcorre nas duas condições é distinto: no interior, vemos a representação do que as personagens livres – como os agregados e alguns alforriados; no exterior, temos a força de trabalho, representada pelos escravizados. A Casa-Grande se constitui um cronotopo nesse sentido, pois conserva, em seu interior, as marcas do poder patriarcal e o signo do favor que a liga às personagens agregadas. Diante dessa condição, vemos que as relações de opressão geradas pelo favor, associadas à melancolia das personagens, as levam à interdição, e esta condição as impede de vislumbrar possibilidades de mudanças. Existe, também, a vigilância constante pela desconfiança entre as próprias personagens, pois há um jogo de poder para garantir o favor que as mantém. Assim, quando vemos a limitação das personagens naquele ambiente que deveria representar sua segurança, percebemos que sua paralisia é constituída por dois fatores: a questão socioeconômica e a do sentimento infamiliar que as retém.

Quando analisamos o ambiente externo, vemos que a temporalidade se manifesta de forma diferente, pois a sua representação é a do trabalho e da natureza. De tal forma, o contraste com a Casa-Grande é bastante interessante, pois observamos que a casa deveria representar o progresso; todavia, o que encontramos é algo inusitado, pois não se trata de uma marca civilizatória, mas de uma perpetuação de um ciclo de um sistema de poder. Essa colocação é evidente quando debatemos sobre a composição interior da Casa-Grande, cujo símbolo é o labirinto. Um dos focos do efeito infamiliar é justamente este: aquilo que deveria ser comum torna-se estranho, pois a casa é formulada de maneira a desnortear as personagens, bem como as relações que são desenvolvidas na vida privada.

Ainda sobre o externo, temos que ressaltar o seu caráter insólito e ancestral, a natureza como força indomável diante do poder vigente. Quando voltamos a Dona Marina e às mulheres de sua família, nós nos deparamos com o caráter simbólico que alguns lugares possuem, como a clareira. Neste local, que se constitui sagrado, essas personagens encontram uma possibilidade de evasão da força opressiva da Casa-Grande. Uma das consequências disso é justamente a manifestação do infamiliar, devido à representação do desconhecido que essa natureza representa para as demais personagens. Somada a esse fator, também encontramos a visão que se estabelece em relação ao discurso proferido pelas negras, que, com suas micronarrativas insólitas, incutem o temor nas personagens. Essas narrativas têm uma função de resistência, representando uma disputa de poder – a partir de um tempo passado –, uma ancestralidade para modificar o presente. Assim, o ambiente externo tem sua própria temporalidade e aura diferentes, porque representa aquilo que não pode ser controlado e que reserva em seu interior o desconhecido, gerando, assim, uma manifestação do infamiliar.

Em relação a esse sentimento aterrorizante, vemos que sua composição é fruto da melancolia desenvolvida pelas personagens, em consequência da imposição de uma ordem opressora que as faz reprimir-se constantemente. Em nossa investigação, pudemos observar que houve a criação de uma espécie de culto em relação à menina morta. A mitificação que se construiu em torno dessa figura fez que as personagens, com exceção do Comendador e de Dona Mariana, vissem a menina como elemento pacificador. Desse modo, o direcionamento da libido, que era a criança, fazia com que as mágoas interiores permanecessem adormecidas. Quando a menina morre e o luto é mal purgado, começa-se uma busca por um novo direcionamento a Carlota e, posteriormente, ao interior das personagens.

Com o afloramento de tudo que se encontrava recalcado, as manifestações do infamiliar tornam-se mais evidentes. É interessante pontuar que esse processo é mais forte ainda na jovem Carlota, pois seu drama particular é sacrificial e tudo aquilo que outrora representara aconchego, bem-estar e vivências positivas agora assume um caráter estranho e inquietante. Em seu processo de compreender qual a sua posição e definir sua identidade, a moça enfrenta o seu duplo manifesto na adoração que estava ligada à sua irmã e que mantinha encobertas as mazelas e as maldades no cotidiano da fazenda do Grotão. Ao desnudar a “verdade” oculta, Carlota assume a postura da verdadeira menina morta, sacrificando a si mesma e toda a estrutura de poder que herdara para o rompimento da ordem vigente, que é a raiz maligna do Grotão.

É possível dizer que a presente pesquisa buscou demonstrar como o efeito do infamiliar se manifesta e como se justifica a sensação de imobilidade espaço-temporal no interior da obra. Essa aura que constrói a dúvida e o temor no leitor é o resultado da interdição imposta às

personagens que se encontram presas em um jogo de poder. Diante disto, o que encontramos no interior no romance é a retratação de um debate sociológico do Brasil, que, mesclado à interiorização e à representação dos preconceitos oitocentistas descritos no romance, culmina num efeito aterrador. Os discursos do narrador, entremeados com as lendas insólitas narradas pelas escravas e com a opressão imposta pelo sistema patriarcal, levam todos para um abismo, onde só resta o eco de uma narrativa incerta, pois independentemente do que é narrado, sempre há o reflexo do Outro.

Chegamos à conclusão de que o infamiliar, o espaço e o tempo são condicionados à questão do poder e do medo, que, na narrativa – com seus labirintos interiores e alusão ao insólito –, estão representados, de forma crua, pela violência, pelo preconceito e pela tentativa de sobreviver às imposições do sistema patriarcal opressor e de sua metonímia da nação brasileira.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. In: PENNA, Cornélio. *Alma branca e outros escritos*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.
- ANDRADE, Mario de. *O empalhador de passarinhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAHKTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 51. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 13. ed. Rio de Janeiro, RJ: Ouro sobre Azul, 2012.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Difel, 1977.
- CARDOSO L. A *Menina Morta*. Revista da Semana, nº6. p. 41. Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1955.
- CARDOSO L. de. In: PENNA, Cornélio. *Alma branca e outros escritos*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.
- CUNHA FILHO, Fausto. In: PENNA, Cornélio. *Alma branca e outros escritos*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.
- FARINACCIO, Pascoal. *A casa, a nostalgia e o pó: A significação dos ambientes e das coisas nas imagens da literatura e do cinema: Lampedusa, Visconti e Cornélio Penna*. Belo Horizonte: Relicário, 2009.
- FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. *O Infamiliar [Das Unheimliche]; seguido de O Homem de Areia, E.T.A. Hoffmann*. Tradução Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares, Romero Freitas. 1. ed. Belo Horizonte, MG: Editora Autêntica, 2009.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 8. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 1990.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

- LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1976.
- LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.
- MILLIET, Repouso, *Letras e Artes: Suprimento de A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1949, ed. 138, p. 7.
- MIRANDA, Wander Melo. Posfácio. In: PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997. p. 472-482.
- OLIVEIRA, José Osório de. In: PENNA, Cornélio. *Alma branca e outros escritos*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.
- OUSBY, Ian. *The Wordsworth companion to literature in English*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1994.
- PENNA, Cornélio. *Alma branca e outros escritos*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.
- PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Posfácio de Roberto Vecchi. Lisboa: Editora Cotovia, 2006.
- PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro, RJ: Editora José Aguilar, 1958.
- PEREZ, R. *Cornélio Penna – o homem e a obra*. Correio da Manhã, 1º caderno, p. 10. Rio de Janeiro, 1958.
- PLACE, Xavier. In: PENNA, Cornélio. *Alma branca e outros escritos*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. *Favor e melancolia: um estudo sobre A menina morta, de Cornélio Penna*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2010.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. Realismo e introspecção no romance de Cornélio Penna. *Literatura e Sociedade*, v. 15, n. 14, p. 112-123, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64217>>. Acesso em: 10 abr. 2021.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos. *O Romance Gótico e a Obra de Cornélio Penna*. In: *Congresso Internacional Abralic*. 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da Abralic. São Paulo: USP, 2008. Disponível: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JOSALBA_SANTOS.pdf>. Acesso em 03 abr. 2021.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. A nação irrealizável de Cornélio Penna. *Em Tese*. v. 9, p. 135-142, dez. 2005. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3543>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

SCHMIDT, Augusto Frederico. *O anjo entre os escravos*. Correio da Manhã, 1º Caderno, p. 2. Rio de Janeiro. 27 de fevereiro de 1955.

SCHMIDT, Augusto Frederico. In: PENNA, Cornélio. *Alma branca e outros escritos*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.

SZABÓ, Gabriela. A menina morta: um romance gótico? *RIOS Eletrônica – Revista da FASETE*. ano 5, n.5, p. 39-45 (dez. 2011), 2011. Disponível em: <https://www.unirios.edu.br/revistarios/media/revistas/2011/5/a_menina_morta.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2021.