

**LUIZ EDUARDO DA SILVA ANDRADE**

**VIDAS MATÁVEIS EM CORNÉLIO PENNA**

Belo Horizonte  
2020

**LUIZ EDUARDO DA SILVA ANDRADE**

**VIDAS MATÁVEIS EM CORNÉLIO PENNA**

**Tese** apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, vinculado à Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos pré-requisitos para obtenção do grau de Doutor em Estudos Literários.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

**Linha de pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural.

**Orientadora:** Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

P412.Ya-v Andrade, Luiz Eduardo da Silva.  
Vidas matáveis em Cornélio Penna [manuscrito] / Luiz Eduardo da  
Silva Andrade. – 2020.  
242 f., enc.

Orientadora: Sabrina Sedlmayer.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 230-242.

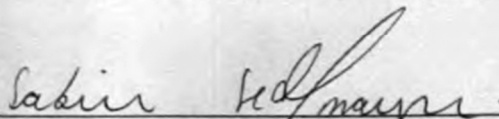
1. Penna, Cornélio, 1896-1958. – Crítica e interpretação – teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Memória na literatura – Teses. 4. Morte na literatura – Teses. 5. Escravidão na literatura – Teses. 6. Filosofia e literatura – Teses. 7. Biopolítica e literatura – Teses. I. Sedlmayer, Sabrina. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33

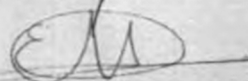
Tese intitulada VIDAS MATÁVEIS EM CORNÉLIO PENNA, de autoria do Doutorando LUIZ EDUARDO DA SILVA ANDRADE, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

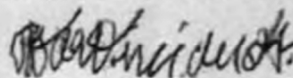
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



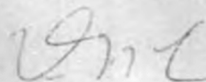
Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG - Orientadora (via videoconferência)



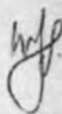
Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG (via videoconferência)



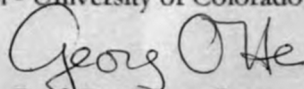
Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG (via videoconferência)



Prof. Dr. Vinicius Nicastro Honesko - UFPR (via videoconferência)



Prof. Dr. Marcelo Tadeu Schincariol - University of Colorado at Boulder (via videoconferência)



Prof. Dr. Georg Otte

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG  
Belo Horizonte, 11 de setembro de 2020.

a

*Josalba*

e

*Sabrina*

## AGRADECIMENTOS

À professora Sabrina Sedlmayer pelo afeto e confiança depositados neste trabalho, motivo pelo qual as orientações, o convívio, o entusiasmo, a excelência e o respeito representaram verdadeiros ensinamentos para a vida;

À professora Lyslei Nascimento, por soprar as velas desta nau para um porto seguro;

À professora Tereza Virgínia, por mostrar, com o fio de Ariadne, a saída do labirinto;

Ao professor Reinaldo Marques, pelas gentilezas que animam no coração o sentido verdadeiro da humanidade;

À professora Josalba Fabiana dos Santos, pela amizade sempre presente e por todo empenho dedicado à minha formação humana e profissional, sem o qual aqui eu não estaria;

A Ananda Azevedo, pelo amor emanado em forma de apoio incondicional e paciência nos momentos de ausência;

A Mario Resende, pelos incentivos reiterados e pela amizade fraterna;

Aos meus avós, Eurico e Amália, Badé e Zizi, sertanejos que nunca arredaram o pé da confiança e expectativa de que esse momento chegaria;

Aos meus amigos, especialmente Carlos Vinicius Palhares, Joelma Xavier, Tarcísio Cordeiro, Viviane Cristina Oliveira, Rogério Almeida, Cezar Neri, Carlos Héric Oliveira, Jessica Fiori, Nicolás Martínez, Alzira Neves e Agnaldo Almeida pelo apoio nos diversos momentos decisivos antes e durante a pesquisa;

A Danielle Rodrigues, por todo suporte;

Ao Pós-Lit, pela receptibilidade e pela sensibilidade dos docentes nos momentos de urgência;

À Universidade Federal Rural do Semi-Árido – Ufersa (Câmpus Caraúbas), sobretudo os colegas do Departamento de Ciência e Tecnologia, pela lisura, valorização, reconhecimento da necessidade de capacitação profissional entre os pares;

À Faculdade Pio Décimo, pela colaboração durante a pesquisa;

Aos membros da Banca Examinadora, os professores Vinícius Honesko, Marcelo Schincariol, Reinaldo Marques e Elcio Cornelsen, pela rica discussão;

À CAPES, pela bolsa.

*Nasci lá na Bahia  
De mucama com feitor  
O meu pai dormia em cama  
Minha mãe no pisador.*

Carlos Lyra

*À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.*

Fernando Pessoa

## RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de compreender os dispositivos biopolíticos que fundamentam as relações de poder na obra de Cornélio Penna e, a partir do paradigma do *homo sacer*, interpretar as reverberações desse gesto de escrita/leitura de mundo na formação de uma memória nacional. A pesquisa aborda a condição “matável” de algumas personagens, sobretudo figuras femininas e indivíduos escravizados, com o intuito de problematizar o funcionamento das relações de morte-vida e sua expansão da economia íntima às relações públicas. Consideradas as contribuições de outros estudiosos da obra corneliana, as reflexões apresentadas têm aporte teórico no pensamento de Giorgio Agamben, Roberto Esposito e Michel Foucault. Na primeira etapa foi feita a revisão crítica dos romances, cujo privilégio foi dado aos estudos que se ocuparam de pensar o par vida/morte ligado aos desdobramentos políticos e sociais contidos nas narrativas. Em seguida o objetivo foi demonstrar como operam alguns dispositivos, em especial o casamento, que seria a mais bem-acabada imagem do cruzamento da vida com a política nos quatro livros do autor. Na sequência o estudo focalizou a figura matável e insacrificável do indivíduo escravizado e o modo como estes usam dos testemunhos para se contrapor à violência dos instrumentos escravocratas. Por fim, tomando Cornélio Penna como intérprete do Brasil, a tese defende a possibilidade da morte e suas expansões de sentido serem a forma de desativação da máquina biopolítica inerente às narrativas, ao passo que também podem ser o meio de provocar o impensado coletivo a admitir o caráter contingente da mestiçagem brasileira, ao contrário do que apontam outros intérpretes. Estima-se que esta pesquisa comparativa permita ensaiar novas possibilidades de estudo entre literatura e biopolítica, assim como oportunize leituras mais acuradas da história e da sociedade brasileiras.

Palavras-chave: Cornélio Penna. Biopolítica. *Homo sacer*. Memória. Escravidão.



## ABSTRACT

This thesis aims to understand the biopolitical devices which underpin power relations in the work of Cornélio Penna and, from the paradigm of *Homo sacer*, interpret the reverberations of this writing/reading gesture of the world in the formation of a national memory. The research approaches the “killable” condition of some characters, mainly female figures and enslaved individuals, in order to problematize the functioning of death-life relationships and their expansion from the intimate economy to public relations. The contributions of other scholars were considered about the work of Penna, the reflections presented here have theoretical support in the thoughts of Giorgio Agamben, Roberto Esposito and Michel Foucault. In the first stage, a critical review of the novels was carried out, whose privilege was given to studies which engaged with thinking about the life/death pair linked to the political and social developments contained in the narratives. Then the goal was to demonstrate how some devices operate, in particular marriage, in which it would be the best over image from the intersection about life and politics in the author's four books. In the sequence the study focused on life which may be killed but not sacrificed of the enslaved individual and the way they use testimonies to counter the violence of slave instruments and the way how they use testimonies to oppose the violence of slave instruments. Lastly, taking Penna as an interpreter of Brazil, the thesis stands up for the possibility of death and its expansions of meaning being the form of deactivation of the biopolitical machine inherent in narratives, whereas they can also be the means of provoking the collective thoughtlessness to admit the contingent character of Brazilian miscegenation, opposite to what other interpreters point out. It is estimated that this comparative research allows testing new possibilities of study between literature and biopolitics, as well as providing more accurate readings of Brazilian history and society.

Keywords: Cornélio Penna. Biopolitics. *Homo sacer*. Memory. Slavery.

## RESUMEN

El objetivo de este trabajo es comprender los dispositivos biopolíticos que fundamentan las relaciones de poder en la obra de Cornélio Penna y, a partir del paradigma del *Homo sacer*, interpretar las reverberaciones de ese gesto de escritura/lectura de mundo en la formación de una memoria nacional. La investigación aborda la condición “matable” de algunos personajes, sobretudo figuras femeninas e individuos esclavizados, con la intención de problematizar el funcionamiento de las relaciones de muerte-vida y su expansión desde la economía íntima a las relaciones públicas. Consideradas las contribuciones de otros estudiosos de la obra corneliana, las reflexiones presentadas tienen aporte teórico en el pensamiento de Giorgio Agamben, Roberto Esposito y Michel Foucault. En la primera etapa se realizó la revisión crítica de los romances, privilegiándose los estudios que se ocuparon de pensar el par vida/muerte ligado a los desdoblamientos políticos y sociales contenidos en las narrativas. A continuación el objetivo fue demostrar cómo operan algunos dispositivos, en especial el casamiento, que sería la imagen mejor acabada del cruce de la vida con la política en Cornélio Penna. Posteriormente el estudio se focalizó en la figura matable y insaclicable del individuo esclavizado y el modo en que éstos usan los testigos para contraponerse a la violencia de los instrumentos esclavistas. Por último, tomando Cornélio Penna como intérprete de Brasil, la tesis defiende la posibilidad de que la muerte y sus expansiones de sentido sean la forma de desactivación de la máquina biopolítica inherente a las narrativas, al mismo tiempo que también pueden ser el medio de provocar lo “impensado colectivo” a admitir el carácter contingente del mestizaje brasileiro, al contrario de lo que apuntan otros intérpretes. Se considera que esta investigación comparativa posibilita la realización de nuevos estudios entre literatura y biopolítica, así como brinda la oportunidad de lecturas más curadas de la Historia y de la sociedad brasileñas.

Palavras clave: Cornélio Penna. Biopolítica. *Homo sacer*. Memoria. Esclavitud.

## RIASSUNTO

Il fine di questo studio è quello di comprendere i dispositivi biopolitici alla base delle relazioni di potere dell'opera di Cornélio Penna e partendo dal paradigma dell'*homo sacer*, interpretare le ripercussioni di questo gesto di scrittura/lettura di mondo nella formazione di una memoria nazionale. La ricerca analizza la condizione "uccidibile" di alcuni personaggi, soprattutto delle figure femminili e degli individui schiavizzati, con l'intenzione di problematizzare il funzionamento delle relazioni di morte-vita e la loro espansione dall'economia intima alle relazioni pubbliche. Considerati i contributi da parte di altri studiosi all'opera corneliana, le riflessioni presentate si fondano anche sulle basi teoriche dei pensieri di Giorgio Agamben, Roberto Esposito e Michel Foucault. In primis è stata effettuata una revisione critica dei testi, mettendo soprattutto in luce il binomio vita/morte legato agli "sdoppiamenti" politici e sociali contenuti nelle narrative. In seguito si è cercato di dimostrare come operino alcuni dispositivi biopolitici, specialmente il matrimonio, che rappresenta l'immagine più chiara dell'incrocio tra la vita e la politica nei quattro libri dell'autore. Lo studio si è poi focalizzato sulla figura uccidibile e insacrificabile dell'individuo schiavizzato e sul modo in cui questi ultimi usino le testimonianze per contrapporsi alla retorica ed alla violenza degli strumenti coercitivi degli schiavisti. Per concludere, considerando Cornélio Penna come interprete del Brasile, la tesi afferma la possibilità che la morte e le sue accezioni siano la forma di disattivazione della macchina biopolitica propria delle narrative, e contemporaneamente il mezzo per provocare lo sconsiderato collettivo ed ammettere il carattere contingente degli "mestiçagem" Brasiliani, contrariamente a ciò che affermano altri interpreti. Si ha ragione di credere che questa ricerca possa permettere di presentare nuove possibilità di studio tra letteratura e biopolitica, così come letture più accurate della storia e della società brasiliane.

Parole Chiavi: Cornélio Penna; Biopolitica; *Homo sacer*; Memoria; Schiavitù.

## SUMÁRIO

PRELIMINARES .....	13
<b>1 PRIMEIROS AFETOS .....</b>	<b>22</b>
1.1 Do criador .....	25
1.2 Das criaturas.....	46
<b>2 UM LONGO PASSADO PELA FRENTE .....</b>	<b>60</b>
2.1 A chave biopolítica .....	65
2.2 O esmerilador da chave .....	74
2.3 Da obediência ao casamento .....	83
2.3.1 <i>Nem santa nem gente, apenas Maria</i> .....	87
2.3.2 <i>Casamentos necropolíticos</i> .....	96
<b>3 VIDAS SEM ENREDO .....</b>	<b>113</b>
3.1 Verdades sensíveis.....	129
3.2 O privilégio de dizer.....	136
3.3 O que resta? .....	157
<b>4 A MORTE COMO VERDADE INOPERANTE .....</b>	<b>180</b>
4.1 Morte e inoperosidade.....	187
4.2 Intérprete do impensado .....	201
4.3 Vazio do futuro vazio .....	219
CONSUMAÇÕES .....	226
REFERÊNCIAS .....	230

## PRELIMINARES

A obra de Cornélio Penna conforma traços particulares de uma época, de um local e de sujeitos específicos na literatura e na história social brasileiras. O universo de imagens arcaicas, majoritariamente mineiras, aparece como um passado distante do leitor, mas não tarda a evidência de que os afetos evocados pelas cenas são mais atuais e familiares do que sugere a ficção do escritor fluminense. Paralelamente a isso, o autor emprega uma estética que valoriza o claro-escuro dos espaços mal iluminados com suas portas trancadas, das falas entrecortadas e instigantes, das memórias não reveladas senão à boca miúda, das perspectivas irrealizadas com enredos arrastados pela monotonia do cotidiano. O ambiente cáustico forja – à custa de violências, dores, culpas e ressentimentos – criaturas angustiadas e melancólicas. Sempre à sombra, os objetos dos antigos casarões metaforizam o espaço social onde foi ensaiada a construção da subjetividade comunitária nacional.

O centro das quatro narrativas – *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1948) e *A menina morta* (1954) – emana, apesar das particularidades, poderes intransigentes, porém ritualizados o bastante a ponto de terem sua eficácia questionada a cada lacuna narrada. No uso desses poderes, as personagens catalisam variados conflitos que encobrem certa percepção da degeneração dos “seus mundos”. Os vetores que potencializam essa experiência de ruína aparecem diluídos em frações irrelevantes à primeira vista, mas, à proporção que aparecem, revelam as demandas de um sistema de poder calcado na manutenção de uma violenta máquina política que tem como finalidade o exercício de diversos controles.

Em todos os livros existe uma genealogia herdada e mantida historicamente sem maiores rupturas, somente exposta quando a derrocada econômica evidencia o processo degenerativo das famílias. O matrimônio e o patriarcado escravocrata são os pilares do sistema, cujo funcionamento revela-se substancialmente vazio, mas amedrontador o bastante para dominar os corpos e os pensamentos. Cada romance ativa, em maior ou menor grau, circuitos de afeto que podem ser traduzidos pelas características atribuídas, por Sevchenko, à estética barroca: “extremos da fé, cupidez do poder, [...], ilusão de grandeza, impulso da contradição, [...], convivência das disparidades, atração das vertigens, mágica das palavras, sonho da glória,

pendor para o exuberante e o monumental, gosto da tragédia, horror da miséria” (SEVCENKO, 2000, p. 39).

Os conflitos das histórias evidenciam amiúde o funcionamento dos dispositivos que controlam e usam os corpos em prol da manutenção de uma condição de vida excepcional, mantida sob o peso de normas inauditas, porém sentidas pelos viventes. Diante dessa constatação, o intuito desta tese é analisar quais paradigmas biopolíticos fundamentam as relações de poder nos romances de Cornélio Penna. O horizonte comparativo é centrado inicialmente no pensamento de Giorgio Agamben, sobretudo no paradigma do *homo sacer*, juntamente com outros elencados pelo filósofo no decorrer de seu projeto.<sup>1</sup> Entendemos que algumas personagens cornelianas representam a “vida matável”, “vida nua”, “*homo sacer*”, conforme a terminologia empregada pelo pensador italiano. A discussão gira em torno, basicamente, da condição das mulheres e dos afrodescendentes – a depender do livro examinado –, criaturas subjugadas à obediência para sustentação dos signos do patriarcado e da escravidão.

O trabalho e a união matrimonial determinam a forma como os corpos nos romances estão à disposição de um (bio)poder que, além de modalizar os gestos, interfere na concepção identitária das personagens. Essa condição de vida pode ser lida ante a concepção de biopolítica no pensamento de Michel Foucault, para quem o controle da sociedade sobre os indivíduos ocorreria não só no nível da consciência ou do ideológico, mas também no corpo e com o corpo. Já Roberto Esposito observa que a técnica desafia o corpo humano à definição da vida, quando esta não reconhece nem sequer um léxico viável para sua tradução no uso do corpo. Os desdobramentos dessa concepção biopolítica do Estado brasileiro introduzem a perspectiva de que o cerceamento de direitos fundamentais, sobretudo à vida, dessas criaturas

---

<sup>1</sup> *Homo sacer* é o paradigma central do pensamento de Agamben durante várias obras relacionadas ao projeto homônimo desenvolvido em vários livros. Na primeira publicação da série, Agamben (2014b) demonstra que “*homo sacer*” é alguém que desde o início está excluído da comunidade devido a alguma transgressão, por isso pode ser morto sem que se configure homicídio ou sacrifício. Ele é a vida nua produzida pelo regime soberano, cujo poder expõe o indivíduo à possibilidade de ser morto a qualquer momento. Esse é o elemento político originário que motiva o filósofo italiano ao resgate dessa figura, oriunda do direito romano arcaico, para estudá-la ante as questões do contemporâneo.

transpassa a história social do Brasil e, por estar impresso na memória e nas práticas cotidianas, permanece ainda hoje como problema que merece ser investigado.

É instigante o modo como o ficcionista emula o passado nas narrativas: por um lado não esconde o tom laudatório decorrente de sua origem abastada; por outro não cessa de destruí-lo – ou vê-lo destruído – a cada romance. Sobre essa preocupação com a memória, argumenta Walter Benjamin que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 2016b, p. 243). Assim como Jano, Cornélio Penna acompanha de sol a sol a passagem do tempo, mirando com ironia e severidade o lá e o cá da história. O Brasil vivido pelo escritor – nascido na virada do século XIX para o XX, na cidade imperial de Petrópolis, porém marcado afetivamente pelo telurismo mineiro de Itabira do Mato Dentro – é efervescente nos diversos cenários: literário, com a promoção da Semana de Arte Moderna de 22 e o que se segue em matéria de transformações na literatura brasileira; político, com a passagem da República do Café com Leite à presidência de Vargas; econômico, com a derrocada do café e a emergência da industrialização; cultural, com a produção de estudos sociológicos fundamentais, criação das primeiras universidades, valorização de manifestações artísticas “populares” na música, na pintura, na dança.

O projeto inicial desta tese entendia que as “vidas matáveis” eram representadas pelo grupo de personagens negras como um todo, juntamente com o protagonismo de Maria Santa, em *Fronteira*; Nico Horta, em *Dois romances de Nico Horta*; Dodôte, em *Repouso*; e Carlota, D. Mariana e a menina morta, em *A menina morta*. Porém, no entremeio da pesquisa, percebeu-se que a cada livro as mulheres negras se faziam mais presentes – a interferirem nas vidas dos brancos –, de tal forma que sem elas as narrativas perderiam finalidade – destaque-se que o último livro se passa ainda no período da escravidão. No decorrer dos estudos foi observado que, na verdade, tudo era passível de ser morto na literatura de Cornélio Penna, a começar pela atividade econômica baseada no trabalho escravo, o qual nutria a gestão da casa em todos os seus aspectos nefastos – inclusive a alimentação da política de casamentos arranjados que fazia girar a máquina patriarcal. Nem sempre ficam evidentes essas questões, pois muitas vezes subjazem à trama narrativa principal e são encobertos por normas religiosas,

familiares e sociais repetidas há tanto tempo que a origem é perdida. Prevalece, pois, uma subjetividade atacada e inquieta – aparentemente sem razão – pela própria exposição da derrocada moral e econômica daqueles núcleos familiares rurais fundadores-responsáveis por vários traços do sistema político brasileiro. Por mais que fique evidente qual grupo sofre mais – e nisso o autor não titubeia em afirmar a condição abandonada dos afrodescendentes –, há outro que perecerá da mesma forma, porém mais lentamente.

Como será demonstrado, a presença da morte e suas expansões nos romances denota uma “desafecção” em relação ao sistema instituído na comunidade. A vulgarização desse afeto relacionado ao luto prova a inexistência da sociedade, em sentido amplo, enquanto corpo social. As exíguas demonstrações empáticas pelas personagens negam o reconhecimento da dependência mútua entre as partes que compõem o grupo. Nesse lugar vazio são implantados dispositivos que subjagam cada um dos viventes à obediência incondicional em prol da instituição fracassada da família. São muito comuns no pensamento crítico brasileiro formulações nas quais se presumam relações dialéticas com oposições bem demarcadas historicamente, mas homogeneizadas por meio de uma confluência harmônica na qual todos os povos reunidos aqui forneceram predicados específicos.

Sobre os procedimentos da pesquisa, adverte Agamben, em um dos ensaios constantes de *Signatura rerum* (2009), que escolher o método presume concomitantemente delimitar o contexto em que vai operar a lógica do pensamento de uma pesquisa. A opção pelo amparo do biopolítico nesta tese revela-se um suporte privilegiado como método de estudos da Literatura Comparada, visto que os desdobramentos narrativos oriundos da cultura, da memória e da história se mostram a cada dia mais inseparáveis do debate ético-político estabelecido pelos estudiosos da biopolítica desde Foucault.<sup>2</sup> Por fim, é necessário esclarecer que a opção metodológica de atribuir por comparação o conceito de “vida matável” a algumas

---

<sup>2</sup> Em *Formas Comuns*, Gabriel Giorgi (2016) realiza um estudo comparativo, entre literatura e filosofia, também sob o amparo da biopolítica, quando analisa a questão da “vida animal” em livros de Guimarães Rosa, Manuel Puig, Clarice Lispector, Julio Cortázar e João Gilberto Noll.



personagens tem por objetivo apresentar uma chave de leitura da obra de Cornélio Penna que permita ler também um segmento específico – muitas vezes preterido – da formação nacional.<sup>3</sup>

Sobre o porquê de utilizar o paradigma do *homo sacer* no estudo de figuras femininas e escravizadas, a resposta prévia está no “uso dos corpos”, pois esse é o suporte indispensável para o casamento e a conseqüente procriação; bem como é a energia da mão de obra escravizada que sustenta o aparelho econômico. O corpo é o espaço de ação política para a manutenção da “família” e do “trabalho”, pois ambos estão a serviço de um poder soberano que conjuga tudo em um movimento único. Descobrimos que a vida – e a existência “textual” – do indivíduo escravizado é dependente das condições dele narrar suas experiências ou de testemunhar com sua presença, inserida na história alheia, de modo que sem isso possivelmente não existiria registro. Nisso reside um diferencial do modelo estético desenvolvido por Cornélio Penna quando “traduz” algumas dessas vozes no decorrer dos seus quatro romances.

Do ponto de vista externo às obras, Silviano Santiago (2000, p. XXVI), a partir de Antonil, diz que o escravo estava em último lugar na escala hierárquica social, mas é o único indispensável à colonização. Na discussão sobre os textos do século XIX, o crítico entende que, ao contrário do índio, não se conhece texto em que se tematize a natureza “nobre” do africano, muito menos a sua mobilidade social (SANTIAGO, 2000, p. XXXII). Entendemos que Cornélio Penna colabore para problematizar esse lugar do negro na literatura e na história. No caso da mulher, ainda faltam estudos que mostrem o seu papel no dispositivo político-familiar, seja contestando, seja afirmando uma estrutura patriarcal. O casamento e/ou a sacralidade são as marcas que assinalam o lugar delas nas obras, todavia é a partir dessas figuras femininas que aqueles “mundos” vão à ruína.

---

<sup>3</sup> No ensaio “Perspectivas da literatura comparada no Brasil”, Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda argumentarão que, após intensas formulações oriundas de variados centros de pesquisa, o campo dos estudos comparativos no Brasil recairia “naturalmente” nos discursos das minorias sociais, mas não porque pretendesse inverter o eixo da discriminação, nesse caso instalando o excluído no centro, mas sim porque “o discurso minoritário intervém para transformar o cenário da articulação, reorientando o saber através da perspectiva significante do *outro* que resiste à totalização” (SOUZA; MIRANDA, 1997 p. 49, grifo dos autores). Sendo assim, concluem os estudiosos que “a inclusão de novos objetos culturais propicia outra reorientação dos estudos comparatistas, colocando em xeque os próprios limites da disciplina” (p. 50).

Diante do exposto, as questões centrais desta pesquisa são: Em que medida o poder se cruzou com a vida e a vida com o poder na formação da nação brasileira? De que forma o político passou ao ético-ontológico e modalizou as subjetividades? Qual produto desse “esvaziamento” da memória, convertido em violência e trauma, é reanimado em Cornélio Penna? Quem são e o que significam/representam essas vidas matáveis (*vida nua, homo sacer*)? Quem mata e por que mata? Até que ponto a morte nas narrativas metaforiza o impensado da colonização?<sup>4</sup>

Inicialmente supomos haver a construção de um “Estado de exceção” na obra de Cornélio Penna, representando o desenvolvimento histórico-social do Brasil a partir de afetos circulantes no interior de certa “elite familiar” nacional. Esse Estado seria organizado por “normas” e “regras” assentadas em um sistema patriarcal de base cristã, capazes de criar um ordenamento jurídico eficaz para o estabelecimento de uma biopolítica e para a determinação dos limiares onde a vida nua se localiza. Mesmo com a constatação disso, cabia refletir acerca da insistência na ideia de finitude reiterada a cada romance. A excepcionalidade da figura governamental nas narrativas exerce um poder essencialmente vazio – marcado por normas e regras que mais desorientam do que ordenam, mantido pela glória metaforizada no excesso de ritualização nos contatos –, cuja repetição comprova também a inoperância existente no centro da máquina.

Outra questão intrigante é a recorrência de personagens buscando saber “o que é a verdade”. Para as protagonistas, a verdade parece ser inatingível, uma ideia duvidosamente respondida perdida no tempo, na memória, nos segredos, provavelmente um dos melhores indicadores da sensação de busca quase infinita dessas figuras. No entanto, esse lugar de verdade, pressuposto como “infinito”, é um lugar forçado ao “apagamento”, o qual se esvai completamente com a morte ou apagamento das identidades assumidas.

---

<sup>4</sup> Observe-se que essas indagações e suas possíveis resoluções coadunam-se com o propósito do método comparativo pensado por François Jost no ensaio “Uma filosofia das letras”, quando argumenta que “a literatura comparada representa mais do que uma disciplina acadêmica. É uma visão globalizante da literatura, do mundo das letras, uma ecologia humanística, uma *Weltanschauung literária*, uma visão do universo cultural, englobante e abrangente” (JOST, 2011, p. 363).

A pretensão desta pesquisa, enquanto abordagem amparada na teoria da literatura e literatura comparada, juntamente com conhecimentos advindos da filosofia, história social (da mentalidade e do imaginário) e teoria cultural, consiste, de certa forma, em um engajamento pessoal que nasceu por conta da experiência de estudar *A menina morta* desde o Programa de Iniciação Científica, na graduação, até a escrita da dissertação de mestrado. Durante esse tempo de estudo da obra de Cornélio Penna, participei de eventos, publiquei artigos em periódicos e capítulos de livros. A centelha para o desenvolvimento desta pesquisa surgiu quando ficou evidente que no estudo das representações do medo, durante o mestrado,<sup>5</sup> havia um gesto político que controlava a vida das personagens em *A menina morta*. Ao verificar essa hipótese nos demais romances, percebemos uma regularidade nesse gesto, embora distribuído em diferentes níveis em cada obra.

Para o cumprimento dos objetivos da pesquisa, os capítulos desta tese foram organizados de modo a contemplar a dinamicidade das narrativas:

No capítulo 1 é feita uma revisão da literatura com intuito de estabelecer diálogo com outros leitores da literatura de Cornélio Penna, sobretudo aqueles que refletiram sobre os dispositivos biopolíticos inseridos nas obras, ainda que nem todos tratem por esses termos. O levantamento demonstra que mesmo sendo uma literatura distante do cânone, já existe uma crítica literária consistente acerca da produção do escritor fluminense. É oportuno também situá-lo em meio ao seu tempo e ao cânone literário, de modo a depreender as conjugações que formaram certa visão de mundo impressa nas narrativas, inclusive porque nem mesmo o ficcionista nega a precedência de suas memórias no processo de escrita, como bem demonstra em algumas entrevistas e também em uma rara crônica sobre a personagem itabirana Didina Guerra. Ainda nesta seção os quatro romances são devidamente contextualizados e recortados de acordo com a chave de leitura escolhida para atender aos objetivos da pesquisa.

É no capítulo 2 que as leituras da biopolítica são apresentadas, com destaque para o pensamento de Foucault, Esposito e Agamben. O núcleo do problema investigado é a instituição

---

<sup>5</sup> Na dissertação de mestrado, intitulada *O medo à espreita: A menina morta, de Cornélio Penna* (2013), procuramos demonstrar como o medo pode ser uma chave interpretativa do romance, potencializando tanto os labirintos da narrativa quanto as relações entre as personagens.

da família, cujo poder agencia vínculos matrimoniais por conveniências consanguíneas e políticas arraigadas há muito em determinados grupos. A incidência do casamento é o dispositivo que captura sobremaneira a figura feminina, sendo ele o instrumento que evidencia o ordenamento jurídico do poder soberano (biopolítico) representado na obra corneliana. A realização desse projeto “familiar” depende da obediência aparentemente irrefletida dos protagonistas nos romances e do uso de corpos negros, como amas de leite, na alimentação nutricional e afetiva dos brancos. Esse vínculo impensado cria um ambiente anômico, tipicamente brasileiro, cujo reflexo estimula as contradições inerentes ao imaginário nacional: devido a certa conveniência das paixões, esse seio será o mesmo contingencialmente amado e voluntariamente chutado durante a história do Brasil, como efetivamente faz Nico Horta a sua ama.

A sequência das reflexões sobre os dispositivos biopolíticos continua no capítulo 3, quando os esforços incidirão sobre a demonstração de como o estabelecimento de um biopoder, tornado silêncio, fantasma e monstro, encobre aspectos sociais na literatura corneliana. Mesmo que nem todas as personagens negras sejam escravizadas, são elas que ampliam a relação entre os elementos internos do romance e os elementos externos (histórico-sociais e literários) em torno de perspectivas e fatos literários e histórico-culturais que dizem respeito ao cerceamento dos discursos em razão das violências impostas. É com o conhecimento dessas histórias, testemunhadas em momentos decisivos por mulheres negras, que algumas personagens protagonistas compreendem a violência praticada pela família, e simultaneamente o leitor concebe outro lado da trama na qual as memórias impedidas de virem à tona alegorizam fraturas da formação nacional. A “posse” do discurso contém o índice da morte presente nos romances e metaforiza a subversão da história principal.

Por fim, no capítulo 4, o objetivo é refletir como que efetivamente os dispositivos se tornam inoperantes na literatura de Cornélio Penna e de que maneira contribui para uma interpretação do Brasil. Identificamos que a morte é o signo mais recorrente nos romances, seja ela consumada no corpo desfalecido ou na ruína que arrasta materialmente o sistema vigente para o fim. A morte expõe o vazio do núcleo de poder que gera, por um lado, a glorificação do soberano por meio de rituais e normas sem fundamento e, por outro, põe fim nas hierarquias

políticas vigentes. A reflexão promovida na obra corneliana abre um corte no tecido da colonização, uma vez que não aposta no conagraçamento entre os povos, muito menos na promessa de transcendência ou soteriologia mítica. O mito em Penna é traduzido como morto desde o início, posição diametralmente oposta a estudiosos como Nabuco, Freyre, Prado e Holanda, como se o ficcionista escrevesse para denunciar a falácia do projeto nacional representado nos mencionados intérpretes. Tomado esse pressuposto, concordamos com a crítica de Lourenço sobre as repetições de apologia e ressentimento ideológicos que atravancaram a reflexão de parte da historiografia brasileira – e portuguesa – acerca do mito do colonialismo.

O ficcionista fluminense interpreta o Brasil pela via da *oikonomia* da casa, como crítica da vida privada operada por meio da gestão da intimidade e dos processos de sujeição que largam figuras, como a mulher e o negro, ao abandono da comunidade. Dessa forma, o ineditismo desta pesquisa está na promoção dessa leitura das relações de poder levando em conta a violência do funcionamento biopolítico da nação representado nos romances de Cornélio Penna. Muito distante do conagraçamento entre “raças”, que gerou a figura mítica do mestiço-brasileiro desde o romantismo e se firmou na historiografia no decorrer do século XX, entendemos que o matriz colonial, alicerçado sob os signos do patriarcado – e suas demandas ideológicas, políticas e econômicas –, imprimiu sobre a memória latente da nação uma glorificação entrevista no silêncio do Estado de exceção implantado e que ainda hoje não cessou de se alimentar dessas vidas matáveis. Vidas que tendem à dessubjetivação, visto que as identidades são teatralizadas sob a máscara do “bem-sucedido” processo de mestiçagem brasileiro, o qual se revela monstruoso nos romances de Cornélio Penna.

## 1 PRIMEIROS AFETOS

*É melhor você voltar ao seu passado, procurar outro ponto de partida, mudar as etiquetas de seus sentimentos, e você encontrará, talvez, a sua perdida simplicidade...*

Cornélio Penna, *Fronteira*

Nada sobrevive e tudo morre. Essa é a impressão mais potente na literatura de Cornélio Penna. A única forma de vida que resiste é a própria narrativa, e, paradoxalmente, quando tudo parece condenado ao fim, ela não distingue com exatidão o que se manteve vivo. São fantasmas a assombrarem os romances por meio de personagens, casas, móveis, objetos, lugares, histórias que performam um universo de mortos-vivos, como já salientaram outros estudiosos do autor. Luiz Costa Lima adverte que “lidamos com um mundo em que a morte habita no interior dos vivos. Existir não é, muito menos aqui, sinônimo de viver” (LIMA, 2005, p. 91). Percebe-se, nessa exortação, que a vida e a existência ocupam lugares distintos. Uma existe em detrimento da outra, como se tivessem sido apartadas e assim deveriam permanecer. O mesmo poderia ser dito da relação entre as personagens: todas parecem estranhas entre/de si, e não há nenhum movimento de (re)conciliação.

Com raros momentos de demonstração afetiva no interior das famílias, as criaturas de Cornélio Penna se enxergam enquanto seres funcionais, mantidos em seus papéis por meio do controle recíproco que particulariza certos gestos da comunidade. Os afetos oriundos da culpa e do ressentimento dão a entender que algum dispositivo fez a captura dos indivíduos e passou a controlar a vida de um modo confuso, quase invisível, sem tempo nem espaço claros de onde e/ou quando tudo começou. Nesse processo imemorial, mas visivelmente traumático, há uma interdependência entre as personagens sustentada pela falta de clareza sobre o que alimenta a máquina de violência presente em cada romance, pois ela torna ambivalente o jogo entre quem manda e quem obedece. Ainda que o leitor identifique a assinatura do patriarcado, na construção narrativa naturaliza-se, assim, uma zona cinzenta onde um vasto repertório de

gestos submissos se repete sem maiores reflexões das personagens. Mesmo sem ficar explícito, o importante é que cumpram a tarefa dentro daquele cenário perante os demais envolvidos.

Nesse ínterim, exemplares são as cenas do esperado milagre de Maria Santa em *Fronteira*, ou aquelas cujos matrimônios fazem de Nico Horta e Dodôte seres autômatos perante a família em *Dois romances de Nico Horta e Repouso*, respectivamente, para além do estranho velório da menina morta, com ares de banquete, em *A menina morta*. Em todos o aparato gestual espelha o domínio do dispositivo biopolítico, como iremos posteriormente demonstrar com mais acuidade, tornando peculiar o modo como os seres se deslocam e interagem, sobretudo porque se produz aí uma espécie de circuito de afetos que interliga os quatro romances, como se dialogassem e, assim, jogassem luz uns nos outros. A dinâmica política funciona “em negativo” – modulada pelos signos da retração –, operada a fim de impedir os circuitos e, conseqüentemente, os afetos de circularem. Ao tratar do estudo do poder como método de investigação política, Vladimir Safatle argumenta que a compreensão do poder “é uma questão de compreender seus modos de construção de corpos políticos, seus circuitos de afetos com regimes extensivos de implicação, assim como compreender o modelo de individualização que tais corpos produzem, a forma como ele nos implica” (SAFATLE, 2016, p. 15).

A biopolítica proposta aqui como chave de leitura dos quatro romances de Cornélio Penna já havia sido suscitada por Roberto Vecchi (2006; 2008) em dois ensaios, sendo que um deles é o posfácio da edição portuguesa de *A menina morta*, quando estudara a relação entre a casa-grande e a nação brasileira: “Ativa-se, para sustentar uma estrutura narrativa densa embora latente, uma sensibilidade que foucaultiana e modernamente poderíamos hoje chamar de *biopolítica*. A própria topografia da casa-grande com seu mecanismo de inclusão mostra o exercício do biopoder” (VECCHI, 2006, p. 541). “Biopolítica” é uma palavra-valise cara aos estudos da vida na contemporaneidade, dentre as variadas áreas do saber, recuperada do pensamento de Michel Foucault e ampliada por filósofos como Giorgio Agamben e Roberto Esposito; refere-se, definindo-a sucintamente, à forma como, principalmente da modernidade até hoje, o Estado detém o poder e a “obrigação” de cuidar da vida política e biológica dos

sujeitos, garantindo-lhes, por meio de variados dispositivos de controle coletivo e individual, a manutenção e a segurança dos corpos (AGAMBEN, 2014b, p. 14).

Ainda na esteira das leituras que pensam o circuito de morte-vida na literatura de Cornélio Penna, Wander Miranda – um dos primeiros estudiosos a inserir os romances do autor no debate acadêmico – dirá que “a morte é o signo disseminador de sentidos em *A menina morta*” (MIRANDA, 1997, p. 474). Tomada em perspectiva, essa consideração é validada também nos demais livros, uma vez que se pode apontar a morte como o vetor das transformações mais importantes nas narrativas, embora sejam textualmente escassos os momentos de reflexão entre as personagens. Os poucos diálogos sobre o assunto demonstram que há alguma interdição, seja pela condição social, moral ou política. A morte, diante da presumida finitude e incompreensão, por meio de um jogo de metalinguagem em que a narrativa se faz da mesma matéria sobre a qual reflete o texto, metaforiza a desventura, os segredos e os mistérios dispostos copiosamente em enredos cujos eventos pouco oscilam da penumbra para a luz.

Em geral, sabe-se apenas que “ocorreu!”, entretanto quase nada do “quando”, “como”, “quem”, “por quê”. Em *Fronteira*, por exemplo, com a pouca receptividade de Tia Emilianiana na casa de Maria Santa, o juiz brada: “– Eu hei de voltar, e esclarecer muitas coisas” (PENNA, 1967, p. 31), mas nunca volta para esclarecer sobre o assassinato do noivo de Maria, embora se mencione que ele “sabe de tudo”. Veja-se que a primeira interdição gera outra: não há informações sobre o que ocasionou a morte do noivo nem o que impediu o juiz de regressar para esclarecer. Verifica-se, portanto, a construção de sentidos a partir da obliteração de segmentos da história que se emendam uns aos outros por fragmentos, a reboque de uma técnica narrativa que opera em claro-escuro por meio dos inúmeros mistérios disseminados nos romances.

Há limiares intraduzíveis na relação entre as personagens. Gestos de conteúdo político mais fortes que as palavras lançadas nos furtivos diálogos. As tensões não se acalmam com as reiteradas afirmações sobre quem manda e quem obedece. Pelo contrário, o silêncio é remoído em tons de ressentimento, angústia e melancolia, talvez porque a resposta não estivesse



madura ou porque foi impedido de falar. Com isso, as narrativas potencializam nas suas cenas íntimas um sistema político silencioso arraigado às práticas cotidianas da famí

lia hegemônica e à vida íntima da nação. A força dessa imagem é forte o bastante para imprimir estética e eticamente o molde das nossas formas de vida tanto na esfera pública quanto na privada.

Por não ser exclusividade brasileira, não haveria problema em ler a política como dispositivo estético por natureza, se no caso nacional isso não se convertesse em naturalização de violências particulares e coletivas com as quais lidamos diariamente. A nervura do romance cornelianos localiza incisivamente alguns dos pontos onde a nossa sociedade deixou-se apanhar por esses dispositivos: a família, o casamento, a escravidão, culminando no futuro irrealizável. Mesmo sem oferecer saídas otimistas, transcendentais, nacionalistas ou mitológicas – às vezes condensadas na mesma imagem histórica, a exemplo de parte da literatura romântica ou mesmo de conhecidos intérpretes do Brasil –, o autor garante uma potente interpretação sobre as transições temporais, sem desperdiçar as perspectivas do presente discursivo. Por fim, optamos por pensar que a falta de finalizações épicas ou afirmações categóricas, ainda que cause algum fastio ao leitor de Cornélio Penna, estimula o pensamento por aporias, cujos fechamentos questionam as normatividades do real, ao proporem, diante das complexidades enredadas, o “nem isso nem aquilo” e o “por um lado e por outro” como conclusões possíveis.

### **1.1 Do criador**

A literatura de Cornélio Penna não promove uma caricatura do Brasil, ao contrário, procura discutir, sob o prisma da existência, questões maiores ligadas a diversas tensões presentes na nossa formação nacional. O tom memorialístico das narrativas privilegia o meio social<sup>6</sup> e a origem cultural da família, contudo não tangencia as contradições inerentes às

---

<sup>6</sup> O próprio autor, em entrevista a Lêdo Ivo (1958, p. LIV), discorre sobre a genealogia da família. O pai, Manuel Camilo de Oliveira Penna, nasceu em Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais (hoje

transformações ocorridas no país no período entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX: não foi sem rasuras na vida ou açodamentos políticos que a escravidão dos negros foi abolida, passou-se do regime monárquico ao republicano e nesse ínterim o país teve ao menos dois regimes de exceção, com Deodoro da Fonseca e Getúlio Vargas, sem contar que, dentre vários movimentos de insurgência desde a colônia, foi preciso uma guerra no início da República contra seu próprio povo para se “descobrir” o sertão e o sertanejo, quando poderia ter a nação incluído nos seus primeiros “cálculos progressistas” – apesar do paradoxo inerente à expressão – a natural mestiçagem que naquele momento já se fazia presente em tudo que seria chamado, política e culturalmente, de “nacional”. Mesmo sem demarcar o tempo cronológico das narrativas, o escritor não se furta ao acompanhamento dessas transformações no seu projeto literário, resultando muitas vezes no espaço desconhecido entre o fazer e o pensar.

Sendo assim, o espelhamento entre traços biográficos e memorialísticos é inevitável, porque a separação entre a individualidade e a coletividade não fica explícita quando a pena encontra o papel. “É, sem dúvida, uma viagem para trás, em que os laços de família se ampliam de laços pessoais em laços formadores da sociedade que os moldou” (LIMA, 2005, p. 97). Não significa dizer que é voluntário o movimento de rememoração, visto que as histórias estão distribuídas em camadas tais quais a formação de um quebra-cabeça, cuja revelação da imagem depende da última peça. Ainda assim, as certezas se desfazem quando se olha profundamente para a finalização dos textos, pois há texturas e profundidades que variam conforme o ângulo

---

Itabira), na fazenda do Jirau (propriedade homônima à da família de Dodôte, em *Repouso*), onde depois sediou-se a mineradora Vale do Rio Doce. A mãe, Francisca de Paula Marcondes de Oliveira Penna, é natural de Sapucaia, Rio de Janeiro. Destaca o autor que a fazenda da família materna foi pioneira na plantação de café e na criação de zebu no país. Ambos se conheceram e se casaram em Paris, quando o pai cursava na Sorbonne uma especialização em Medicina, e a mãe havia se mudado para lá juntamente com a avó do escritor. Após o matrimônio, voltam para o Brasil e, depois de um período na capital do Império, mudam-se para Itabira, onde havia o plano de estabelecer uma clínica médica. No tocante à posição socioeconômica, a origem de Cornélio Penna remonta ao que Nelson Werneck Sodré (1982, p. 343) nomeia de “burguesia agrária” – representada por proprietários de grandes extensões de terra, escravistas, dentre outros que estariam ligados à economia rural –, em oposição à “burguesia comercial” – localizada nos meios urbanos.

de visão, de forma semelhante à confusão gerada por certas figuras geométricas tridimensionais. Nada se revela por inteiro, assim como nada é negado categoricamente.

Indagado por Lêdo Ivo sobre a influência da religião na sua escrita, Cornélio Penna retruca contra a aproximação entre vida e obra, mas ainda lhe escapa a seguinte reflexão acerca do processo criativo: “Não vejo mal algum em contar-lhe que toda a minha vida senti ao meu lado uma presença que não sabia ver nem ouvir, mas que me trazia em perpétua angústia na mais inquieta insatisfação de mim mesmo” (IVO, 1958, p. LXII). Significa dizer que mesmo no universo ficcional há um resquício daquilo que esse escritor não conseguiu apartar completamente dos seus afetos e do seu imaginário – dessa simbiose nasce esse autor literalmente excêntrico no cenário brasileiro de seu tempo, e único talvez até hoje.<sup>7</sup> Prova desse apego à experiência pessoal é a importância dada à cidade de Itabira do Mato Dentro, em Minas Gerais, e ao quadro da sua parenta morta, ponto de partida de *A menina morta*.<sup>8</sup> Em uma entrevista a João Condé, Penna esclarece:

Não é sem sofrimento, sem tristeza, sem recuos, dúvidas e escrúpulos que dou forma a tudo que me vem, pois sei que tudo será diminuído e amesquinhado pela fraqueza de minhas forças, mas sei que no fundo de tudo que vai neste livro está oculta uma mensagem, vive uma verdade cuja duração não sei prever. [...] Meus terrores, o medo imenso que me invade quando escrevo, é apenas um pavor de criação, e esses espíritos fortes conhecem o verdadeiro lado da vida (*apud* ADONIAS FILHO, 1958, p. XL-XLI).

---

<sup>7</sup> Leonor Arfuch em *El espacio biográfico (O espaço biográfico)*, EdUERJ) defende que a biografia não reflete somente um interesse pela vida privada, mas uma busca subjetiva pelo que significa o coletivo. A narrativa do outro é uma manifestação pessoal que se estende a uma coletividade da qual depende a permanência do sujeito nesse modelo social. Não se trata mais de acessar a esfera privada do outro, mas garantir uma gestão pública da intimidade (ARFUCH, 2010, p. 19). Como utilizamos entrevistas do escritor para alinhar alguns traços biográficos e ficcionais, importa destacar também que a estudiosa aponta a entrevista na contemporaneidade como o gênero biográfico paradigmático, pois nela o escritor é o objeto do conhecimento que contribuirá para a construção da imagem de si e, concomitantemente, deixará exposto o “trabalho ontológico da autoria” (p. 159).

<sup>8</sup> Josalba Santos, no artigo “Retrato falado: as meninas mortas” (*Remate de Males*, v. 39, n. 2, p. 952-996, 2019), compara a pintura e o romance, e demonstra, por meio da interseção entre um e outro, que a figura da menina surge como um fantasma que aparece, desaparece e reaparece no espelhamento das duas obras. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8653976>. Acesso em: 24 jan. 2020.

Como se sabe, Cornélio de Oliveira Penna nasceu em 20 de fevereiro de 1896, em Petrópolis, e faleceu em 12 de fevereiro de 1958, no Rio de Janeiro, onde viveu a maior parte da vida. Mesmo se dizendo avesso aos agrupamentos de literatos (IVO, 1958, p. LXVI), sua escrita o aproxima de contemporâneos que faziam parte do grupo dos escritores católicos, a exemplo de Lúcio Cardoso, Adonias Filho, Jorge de Lima, Octávio de Faria, entre outros. Embora tenha havido, à época, alguma crítica sobre esses autores, o sucesso de recepção dos romances regionalistas do Nordeste, a partir de 1930, encobriu a obra desses romancistas, legando-lhes um lugar esquecido no cânone literário nacional. Em comparação com os regionalistas, acreditava-se que no trabalho dos escritores católicos havia pouca ou nenhuma preocupação com os problemas sociais e históricos do país, o que uma leitura atenta comprova não ser verdade.

Ocorre com Cornélio Penna e com os romancistas católicos, mas não só, o que Flora Süssekind já criticara acerca dessa construção historiográfica da literatura, semelhante a uma árvore genealógica, na qual “cortam-se” os ramos que se mostrem diferentes ou descontínuos do grupo:

Nada que possa enfeiar, tornar cômico ou desfazer o perfil de seus grandes autores, ganha ênfase. Nada que coloque em dúvida a caracterização de tal literatura como um processo contínuo e evolucionista de aperfeiçoamento. Qualquer um que [...] procure cortar tal continuidade corre o risco de se ver, violenta ou eufemisticamente, expulso ou condenado por essa história (SÜSSEKIND, 1984, p. 33).

Na nossa visão, o escritor foi condenado pelo que Luiz Costa Lima chama de “incapacidade de viver o presente” (LIMA, 2005, p. 92), mas não porque tivesse gratuitamente o interesse de levar seu leitor para lá, e sim porque é justamente no processo de se repetir de modo diferente – o passado e o presente – que as pegadas humanas no tempo ganham significação.<sup>9</sup> Com extensos

---

<sup>9</sup> Segundo Gilles Deleuze, em *Diferença e repetição*, a repetição nunca se dá por semelhança, mas por diferença, visto que todo novo evento vem impregnado das condições que o provocaram a se diferenciar do anterior sem pagar tributo ao precedente, ou, como ele próprio escreve: “se a repetição existe, ela exprime ao mesmo tempo uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência” (DELEUZE, 2018, p. 19), ou seja, a repetição diferente é a possibilidade de

recuos no tempo, as narrativas parecem lidar com um passado imemorável, mas que, na verdade, constitui uma época forçada ao esquecimento, porque envergonha ou desvirtua a pretendida homogeneidade nacional. Esclareça-se, contudo, que o mencionado apagamento não depende de vontades individuais, mas de ajustes políticos e sociais orientados por grupos detentores de poder com privilégios diversos, sobretudo econômicos e discursivos. Frustrar-se-á o leitor que se enveredar pela busca de denúncia focalizada, conforme se espera daqueles pensadores que tocam na parte mais abjeta da história nacional: a escravidão. Entretanto a leitura oferece um corte transversal em vários paradoxos nacionais, com o qual se demonstra a impossibilidade de transformar o presente sem redirecionar o passado. O nosso romancista não confunde memória com acúmulo nem vê a história como uma série de consequências, ainda que esse complexo jogo entre a mensagem (do presente) e os elementos da narrativa (do passado) tenham contribuído para certo apartamento da tradição literária nacional.

A escrita de Cornélio Penna não é uma ação contra o tempo no sentido de Nietzsche, quando este questiona a noção de origem na *Segunda consideração intempestiva*, mas uma tomada de posição “entretempos”,<sup>10</sup> recíproca em sentido histórico e a-histórico, fundamental para a compreensão dos regimes da vida, em que o sujeito precisa conhecer a história e dela se apropriar tanto quanto demarcar um limite para não perder de vista a possibilidade do anti-histórico. Como afirma o filósofo alemão, “nenhum artista alcançará a sua pintura, nenhum general a sua vitória, nenhum povo a sua liberdade, sem ter antes desejado e almejado vivenciar cada uma delas em meio a um tal estado [de a-historicidade]” (NIETZSCHE, 2003, p. 13). O discurso cornelianiano se converte em prática dispersa, cruzando-se e/ou justapondo-se com outros do seu tempo, da história e da memória, muitas vezes

---

compreender a transformação sem creditar valor à suposta origem e, assim, encontrar na passagem clareza para indagações fundamentais: o quê?, como?, por quê?, quando?, quem?.

<sup>10</sup> A expressão nomeia livro homônimo de Ettore Finazzi-Agrò, para quem “entretempos” pode ser lido como o limiar entre um passado que não passa e um futuro que não chega, uma vez que “pela sua vastidão, o Brasil não podia ser incluído por completo em uma história única, que ainda havia de fato, no interior do espaço nacional, lugares de atraso, clareiras de não contemporâneo que se abriam na contemporaneidade do tempo do progresso” (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 31).

ignorando o presente, sem desviar do passado em ruínas. Do contrário, se estivesse preso ao passado e conformado com o presente, perderia a capacidade de visualizar o futuro, ainda que o desenho deste na sua literatura careça de traços fortes e cores alegres. Como lembra Nietzsche, por conta do risco de supersaturação de uma época, certo momento histórico “acaba por arrogar-se a posse da mais rara virtude, a justiça, em um nível mais elevado do que qualquer outro tempo” (NIETZSCHE, 2003, p. 40), por isso o reconhecimento da ignorância e da injustiça é o meio de agir contra o culto excessivo de uma época. Esse é o nosso pressuposto para introduzir a discussão sobre a figura do intérprete da nação, sobretudo porque Penna traduz o impensado do colonialismo sem os tangenciamentos de outros estudiosos.

Ainda sobre Cornélio Penna, após abandonar a carreira de pintor, em 1930, dedica-se à literatura e publica quatro romances: *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1948) e *A menina morta* (1954), sendo este último o mais conhecido. Em maior ou menor grau, todas as histórias giram em torno de núcleos familiares arruinados moral e economicamente, com enredo ambientado entre os séculos XIX e XX. Dentre as peculiaridades que garantem certa homogeneidade à obra corneliana, Afrânio Coutinho considera “a pequena cidade do interior mineiro, a família em sua conformação patriarcal, a escravidão” (COUTINHO, 2004, p. 420). Respectivamente, com relativa variação temporal de um livro para outro, essa tríade marca um lugar, pela recorrência, de personagens típicas e da situação histórica que singularizam a estética dos romances.

Mesmo sem declarar objetivamente qual afeto o movia à escrita, Penna oferece a seguinte reflexão em entrevista a Lêdo Ivo:

Cada ano, cada mês, cada dia, cada hora que se passava, representava um combate minucioso, de minutos que se travava no fundo de minha alma, sem que eu soubesse dizer como se chamavam as forças em luta. Imaginava que era lealdade, o amor à verdade, à justiça, à solidariedade humana, que se revoltavam dentro de mim, e que o primeiro vencido era eu mesmo (IVO, 1958, p. LXII-LXIV).

Como se buscasse a gênese de algo ainda inominável, mas inquietante, conforme a declaração acima, do primeiro ao último romance há um recuo no tempo histórico: o meio urbano de *Fronteira* é apenas uma referência na fazenda de *A menina morta*; a abolição da escravidão é

suspensa para só aparecer no último livro – mas não porque fosse um abolicionista. Sobre esse último aspecto, Luiz Costa Lima (2005, p. 21) dirá que “o mundo da escravidão” é o pesadelo que atormenta o autor.

Preferimos levantar a hipótese de que, na impossibilidade de contornar a escravidão, esta se torna uma contingência sem a qual o escrutínio dos passados coletivo e individual perderia a verossimilhança nos romances. Entre a memória e a ficção há uma zona anômica geradora das contradições inerente às obras, que nem mesmo o escritor conseguiu distinguir claramente. Não resta dúvida de que todos aqueles que empreenderam esforço de investigar nossas origens encontrou dificuldades para encontrar o fio de Ariadne que levasse ao centro do labirinto e assim destrinçasse a realidade complexa sobre a qual nossas origens – como qualquer outra – se assentam. No trecho citado anteriormente, ele comprova isso quando diz que não conseguia nem sequer nomear suas inquietações, e por isso sentia-se vencido.

Cornélio Penna escreve como alguém que vai em busca da memória e retorna trazendo consigo apenas os cacos do tempo vivido, recolhidos aqui e acolá no percurso do espaço percorrido. Entre esses retalhos está o signo da violência impresso na fundação da nação. Na acepção moderna, o conceito de nação aparece na passagem do século XVIII para o XIX e tem o historiador Ernest Renan como estudioso que deu maior abertura ao termo, ainda no século XIX. No emblemático ensaio “O que é uma nação?”, o pensador dirá que a essência da nação está no fato de os indivíduos terem muitas coisas em comum e terem escutado muitas coisas juntos (RENAN, 2000, p. 57). O que fomenta esse sentimento é a história que é contada de modo a agrupar e convergir heróis, mitos, vitórias e grandes feitos da nação. Ele diz ainda que da mesma forma que a comunidade precisa de fatos louváveis para sua identificação, outros devem ser esquecidos, como a violência da dominação, porque toda nação foi construída com algum tipo de violência. É um “plebiscito diário” em que a comunidade manifesta o interesse de continuar vivendo junta (RENAN, 2000, p. 67).

Já para Benedict Anderson (1993), essa comunidade é imaginada, uma formação discursiva como qualquer outra. Por isso a literatura é um discurso privilegiado na fundação e na formação da nação. A literatura consegue abranger a cultura letrada, elaborando narrativas que tanto mitificam o passado quanto revelam as fissuras da comunidade, mas não porque

substitui a história, e sim porque atravessa a zona que limita a verdade da falsidade sem afirmar nem negar uma filiação a esta ou àquela. Não significa dizer que a literatura dê conta daquilo que se preenche ou que se esconde no vão problemático dos limites entre o real e a ficção, em verdade ela atravessa esses campos. Outros pensadores, como Eric Hobsbawm e Terence Ranger (2008), Maurice Halbwachs (1990) e Hayden White (2001) também promovem esse debate entre a invenção e/ou ficcionalização da história. Nessa esteira, Homi Bhabha (1998; 2000) dirá que a narração cria a nação, fazendo com que a acumulação de histórias contadas, quase esquecidas ou não contadas promova a identificação dos sujeitos de uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1993).

Frente a esse conflituoso processo de formação discursiva, Wander Miranda (2010) problematiza o modo como, na América Latina, a nação ainda está sob o peso do “espírito do Ocidente”, e esse mesmo estudioso vê em Cornélio Penna um romancista que “não só estaria problematizando a pretensa unidade que nos constituiria enquanto nação, mas assinalando a permanência de um conflito não sanado na origem” (MIRANDA, 1997, p. 482). É um fantasma que impede qualquer perspectiva de transformação futura, porque o passado é todo ele assombrado. Por esse motivo, quando as narrativas retornam no tempo, não estariam somente problematizando uma suposta unidade nacional, mas também reforçando as nossas diferenças “sob a forma de um fantasma desagregador, [que] continua a nos assombrar e a nos manter exilados no passado, como num pesadelo que parece não ter fim” (MIRANDA, 1997, p. 482). Apesar disso, é necessário reconhecer que praticamente todos os estudos filosóficos, teológicos, históricos ou científicos que se ocuparam da(s) gênese(s) tiveram de reconhecer a impossibilidade de viver essa experiência sem inserir o mito no centro das indagações mais complexas – como o fez Cornélio Penna. Afinal, como já foi dito, a verdade buscada tem de dividir espaço com a lógica inerente ao funcionamento discurso ficcional.

Não obstante às demais preocupações subjacentes, o tom das narrativas não esconde o interesse em reavaliar a história – inclusive da família. Na já mencionada entrevista concedida a Lêdo Ivo, Cornélio Penna expõe uma “coisa curiosa” e mostra ao poeta alagoano o afamado quadro da menina morta – uma tia sua falecida em 1852. Narra o entrevistador que, diante da pintura, o escritor confessa ter composto um capítulo para *Repouso* sob a influência



da imagem, mas na revisão do texto percebeu uma dissonância e guardou para *A menina morta*: “Era a fazenda de café que se fazia ouvir, com sua voz murmurejante, onde o pranto dos escravos se mistura com a alegria da riqueza dominadora em marcha. E tive de excluí-lo e guardá-lo, mas não me foi possível conter tudo que aflorou em minha imaginação” (IVO, 1958, p. LXV-LXVI). É possível entrever na declaração a necessidade de tratar dessa fratura na qual conflitavam, certamente, uma visão idílica da fazenda da infância e a visão crítica de homem maduro. O que aflorou em sua imaginação não sabemos, contudo a emulação resultante de *A menina morta* não esconde o cisma em seu espírito.

Não é forçoso dobrar o período aproximado de 100 anos que compreende o momento da publicação do último livro (1954) com o tempo ao qual essa narrativa faz referência. Os períodos marcam a efervescência do almejado “progresso nacional” – pautado nas ideias liberais<sup>11</sup> –, os quais perpassam, desde o primeiro ponto, as lutas abolicionistas, o descontentamento com a monarquia, a decadência da burguesia agrária até a extremidade, com as políticas desenvolvimentistas iniciadas por Getúlio Vargas com intuito de dinamizar a economia. A literatura de Cornélio Penna coloca em xeque, a partir desse entremeio temporal, os instrumentos do progresso implantados no Brasil à custa das violências corporal e simbólica – bem como do esquecimento. Diante disso, é imprescindível remeter à famigerada reflexão de Walter Benjamin (2016c, p. 245) de que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse simultaneamente um monumento da barbárie”. Uma vez acompanhada a mensagem de *Fronteira* até *A menina morta*, não causaria estranheza conjecturar que o literato exclui de *Repouso* e guarda para o próximo livro o mencionado capítulo dissonante porque tomou tento do mal causado pela escravidão ao país, à revelia de toda mística envolvida na memória familiar e coletiva.

---

<sup>11</sup> No ensaio “As ideias fora do lugar”, constante do livro *Ao vencedor as batatas*, Roberto Schwarz (2012, p. 15) problematiza, ainda que em tom depreciativo à experiência brasileira, o descompasso existente entre a mentalidade local, predominantemente latifundiária e escravista, e a urgência na implantação da ideologia liberal europeia. O estudioso acrescenta que “ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil, põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio” (p. 29).

É na tese de Josalba Fabiana dos Santos (2004), sobre as fronteiras da nação, que encontramos lastro para pensar quais aspectos reforçam o conflito entre os diferentes – que resultou em violências. Para a estudiosa, a desagregação entre as personagens, sobretudo as familiares, espelha a fragmentação da nação recém-criada:

A nação está plena de fronteiras internas e essas fronteiras não são as que limitam estados ou regiões: são metafóricas, dividem e excluem do país uma série de grupos que não cabem no projeto daqueles que articulam o poder. Essas minorias não são silenciosas, mas são constantemente silenciadas (SANTOS, 2004, p. 28).

Esses grupos seriam formados por mulheres, escravizados e agregados, todos excluídos da história “oficial”. Há, portanto, uma contradição intrínseca à formação da imagem nacional no século XIX, baseada geralmente na ideia de homogeneidade e comunhão entre os diferentes grupos. Os signos dessa desagregação estão contidos no regime escravocrata, que sedimentou a identidade da família patriarcal e, por conseguinte, seria “metáfora e metonímia da nação” (SANTOS, 2004, p. 7).

Se observarmos os romances de Penna em perspectiva, veremos que não há como pesar qual aspecto prevalece. *A menina morta*, por exemplo, mostra como a vida de luxo e riqueza dependia da escravidão, por conta disso “os fantasmas da memória se solidificam em um mundo monstruoso, em que a ordem da próspera fazenda mal encobre o terror que circula por frestas, quartos e vidraças” (LIMA, 2005, p. 15). Tudo isso é refletido na forma como as personagens, ao perceberem a degeneração de seus mundos, catalisam os conflitos – internos e externos.

Josalba Santos retoma esse argumento de Costa Lima sobre o mundo monstruoso dos romances de Penna e diz que “o país virou um monstro para si próprio” (SANTOS, 2004, p. 6). Estabelece-se, assim, um paradoxo que consiste na impossibilidade de narrar a própria história sem tergiversar o mal que a formação nacional provocou aos seus próprios entes. Sendo assim, seria impossível falar de si sem mostrar, como denota a etimologia de “monstro” – *monstrum*: “aquele que revela”, “aquele que adverte” (COHEN, 2000, p. 27). Excluídas as leituras quiméricas do mito nacional, não há como narrar sem esconder a violência da nação

contra os grupos mencionados. A narração da nação já não suporta a homogeneização com intuito de consolidar a união da comunidade, como defendida Ernest Renan (2000).

Os vetores que potencializam essa experiência de violência aparecem diluídos em frações irrelevantes à primeira vista, mas, à proporção que aparecem, eles revelam as demandas de um sistema de poder calcado na manutenção de uma brutal máquina biopolítica que tem como finalidade o exercício de diversos controles que vão dos conflitos internos às prisões do corpo. Apesar de ser uma leitura já aceita entre os críticos mais recentes do autor, como nos trabalhos de Azevedo (2016), Moreira (2016) Ferreira (2014), Rufinoni (2010), Monteiro (2010), Schincariol (2009), Daibert (2009), Vieira (2008), Messeder (2006), Santos (2004), Albergaria (1982), durante muito tempo acreditou-se que a preocupação com a intimidade das personagens suplantava o debate histórico e social.

Afrânio Coutinho dirá, por exemplo, que Cornélio Penna “é o primeiro romancista brasileiro que, em mensagem, invade a problemática do ser em sondagem inteligível e extrema” (COUTINHO, 2004, p. 420). Faltou ao crítico, entretanto, perceber que na opção pelo drama pessoal o escritor também aborda as preocupações do sujeito político. É com um estudo sobre o público e o privado que Josalba Santos (2004, p. 6) mostra como os problemas de foro íntimo se tornam monumentais. Ela diz que com poucos espaços privados, a vida social predomina nos romances, porém simulada. Sobre *A menina morta* escreve a estudiosa:

A fazenda é comparada a uma cidade, mas é uma propriedade privada. Essas imagens evidenciam a ausência do público enquanto possibilidade real; são apenas frágeis compensações. O Grotão simula e dissimula para ao final encobrir o público. Porém o princípio metafórico não é desfeito. A casa *como* cidade que *não é* cidade de fato se assemelha ao Brasil, onde o público é restrito e controlado pelo privado (SANTOS, 2004, p. 130, grifos da autora).

Por extensão, o Brasil retratado nas famílias decadentes seria uma imagem alegórica de nação revelada ao público. Coube ao romancista refletir sobre o preenchimento desse espaço entre a presunção idealizada de mundo e a realidade do país. Diante desse limiar, comenta Vecchi: “Aqui se mostra o hiato impreenchível entre os dois mundos, sobretudo a disjunção biopolítica profunda e macroscópica, com o seu cariz no fundo moderno, que a distingue com o registo doloroso de violências e interdições, reais e simbólicas” (VECCHI, 2006, p. 551).

Deve-se acrescentar que nos quatro romances o resultado dessa interpretação do Brasil sempre termina em morte. Além disso, a hipótese trabalhada no último capítulo defende o estudo da morte como instrumento da desativação dos dispositivos biopolíticos, ou seja, ela seria metáfora da inoperosidade presente nas narrativas. Ao que parece, a iminência do fim e a necessária consciência disso, para não vislumbrar um futuro, refletem a falta de perspectiva. Frente à escolha do escritor, duas leituras emergem: com os instrumentos dos quais dispunha – estética e ideologicamente –, esse foi o meio encontrado para desativar o organismo biopolítico, ou a morte é a assunção do controle total; por conhecer, fora da ficção, a sequência da história temporal dos romances, o ficcionista percebeu que o rumo da nação estava fadado ao fracasso. Afora o debate sociopolítico, cabe ainda pensar sobre a possibilidade de a religião preencher alguma lacuna no imaginário circundante aos livros. Perguntado por Lêdo Ivo sobre qual seria a solução para todos os homens, Cornélio Penna responde:

– Chegamos a uma época [...] em que todos os homens devem comparecer “voluntariamente” perante Deus. Desse contato sairá a salvação do mundo, porque estou convencido de que as soluções individuais é que determinarão o aparecimento de soluções gerais. Não é a humanidade que está errada, é o homem... (IVO, 1958, p. LXIV).

O trecho citado é apenas um recorte da leitura de mundo. Por mais tentador que seja utilizar a religião para compreender as obras, não é seguro fazer transferência direta, principalmente quando ele diz que as soluções deverão partir de ações individuais. Em contrapartida, não temos como afastar completamente a aproximação, pois todos os romances são assentados em deveres a serem cumpridos pelos protagonistas, com fito de salvar a família – leia-se salvação do mundo. Precisamos investigar, porém, se não é isso mesmo que condena essas vidas à morte. O jogo da escrita corneliana transporta a salvação, como operador central dos romances, para o campo da ruína completa à medida que os parentes vão cedendo às imposições do meio.

Em 1976, Luiz Costa Lima publica *A perversão do trapezista*, primeiro livro a apresentar uma análise sistemática dos quatro romances. Recentemente o crítico revisou o texto e reeditou com o título *O romance em Cornélio Penna*. Logo no início, Costa Lima trata de situar

a obra corneliana e demonstrar como ela realmente não facilitava o acesso tanto de leitores comuns quanto dos críticos. Resume o estudioso: Ele “é um chato” (LIMA, 2005, p. 26). Afora o tom jocoso da afirmação, o estudo demonstra como o romancista se ocupa em burilar o tom da mensagem, prejudicando por vezes o acesso de quem preferiria, talvez, um romance mais direto, como os da Geração de 30. No intrincado lugar de reflexão projetado pelo autor não há espaço para simplificações. Veja-se que a questão familiar já denotaria certa complexidade a qualquer tempo, mais ainda no caso brasileiro, cujos projetos econômico, moral e político estavam assentados majoritariamente na imagem do grupo social que enreda os romances de Penna.

O mito é o elo da metodologia empregada por Costa Lima (2005, p. 18) na sua análise. Segundo o crítico, “Cornélio Penna oferecia um contramito ao mito, criado por Gilberto Freyre, da confraternização entre as raças” (LIMA, 2005, p. 16). Com isso em mente, e mesmo apegada às oposições típicas do estruturalismo, a discussão mostra como na complexidade da escrita corneliana são evidenciadas, sem louvor ou omissão, violências que sustentam a nossa cultura patriarcal. A crítica estabelecida pelo estudioso demonstra como, predominantemente, o sujeito escravizado e a mulher são dispostos a serviço de figuras soberanas. A constatação mais evidente é de que não há como a máquina se sustentar nos seus cálculos sem incluir na contabilidade a importância das figuras macro e microscópicas que povoam os ambientes públicos e privados, pois, de alguma maneira, ninguém é totalmente dispensável na articulação das histórias.

Os três primeiros romances prepararam o ambiente para o que se fecha em *A menina morta*, com a dissolução da ordem estabelecida. Como não há relações de causa e efeito, o processo é complexo e indefinido sobre o que causa a ruptura. Nos primeiros livros, em um passado recente, as famílias já estão falidas, diferentemente do último, mais distante no tempo, que acompanha a queda. Somente no livro mais conhecido saberemos de forma mais evidente o que promove a ruína: a morte da menina. Embora esse seja o evento que mostra as diferenças na casa-grande, serão as micronarrativas das negras, juntamente com a “iluminação” de Carlota, que confirmarão a cesura. “Cornélio Penna ressalta que o negro não foi apenas o

agrupamento que não desenvolveu uma ‘consciência de classe’, o que é decisivo para a derrota do feminino, mas o que minou por dentro as crenças do senhor” (LIMA, 2005, p. 168).

O embate se dá no imaginário das personagens, com a confusão das imagens apavorando as crenças e desfazendo os mitos. O processo que leva Carlota a compreender a engrenagem da máquina escravocrata se inicia exatamente com a falta de alguma imagem nítida sobre a mãe, a irmã, as informações da fazenda e o passado da família. Tanto que, ao ver os escravizados sendo torturados, todas essas figuras citadas são reposicionadas no seu olhar. “Ao matar o mito, sem conseguir sair do círculo que o mito gerava, Carlota dá ao romance o caráter de um contramito” (LIMA, 2005, p. 165). O que não reverte a realidade gerando uma nova história escrita, mas apenas sugerida no final do livro. Por isso, inclusive, é de se perguntar se já não estava tudo condenado à morte, metaforizado pela menina morta, que seria, assim, um arauto das mudanças anunciadas desde o início.

Essa indagação encontra lastro na suspeita de que não há sacrifícios das personagens em Cornélio Penna, apenas mortes. Eventos com rituais muito discretos, mas quase nunca narrados. Além disso, nada sugere transcendência, o que escapa são os fantasmas das famílias e dos lugares onde vivem. A título de breve exemplificação, cabe dizer que Maria Santa morre e é roubada por Tia Emiliana; Nico morre e o casamento não é sacramentado com a reprodução; todos os parentes de Dôdote morrem, restando-lhe apenas o filho, mas doente. Em *A menina morta* só tem um casamento sugerido, o de Celestina, o restante é fracassado, como os casos de Virgínia, Rola, Inacinha, Carlota e dos senhores.

Sem a possibilidade de reverter o “destino”, a opção das personagens é simular as interações nos diferentes espaços públicos e privados de suas casas. Em sua dissertação de mestrado, Wander Miranda (1979) analisou *A menina morta* e demonstrou como o histrionismo das personagens em suas ações é reflexo do medo da morte e da violência latentes na história.<sup>12</sup> A vida simulada seria uma forma de se recusar a entrar inteiramente no processo

---

<sup>12</sup> Cf. Wander Miranda (1979, p. 83): “Histrionismo pode ser entendido como uma crise de identidade, pois o papel histriônico, que no teatro, é ser reconhecido como papel, [em *A menina morta*] é proposto pelo indivíduo como realidade”.

de controle, mas ainda seria uma forma de exclusão da própria identidade. Segundo o crítico, a dinâmica entre o real e o simbólico do espaço teria uma funcionalidade geradora de sentidos (MIRANDA, 1979, p. 18), por isso os espaços são conceituados como excludentes, cênicos e labirínticos.

Letícia Malard (1998, p. XXIV), no prefácio de *Repouso*, recupera a tese de Wander Miranda e diz que o histrionismo é uma forma de vida em todos os romances cornelianos. No entanto, as imagens brumosas evocadas nas histórias impediram os leitores mais apressados de compreender o que estaria impulsionando esse jogo lúdico. Para a estudiosa, Cornélio Penna é um “antiquário<sup>13</sup> apaixonado” pelo passado, mas não sem motivos, pois ele destoou dos escritores de sua geração, explorando a memória “no assombramento e na tragicidade da sobrevivência humana” (MALARD, 1998, p. XIV).

Completa Letícia Malard que os poucos diálogos são substituídos por ruídos, submetendo as personagens a uma atmosfera de medo que as isola numa introspecção nunca vista antes na literatura brasileira, como já reforçara Adonias Filho (1958). Sem perspectiva de autoconhecimento, por não terem ou não saberem como encontrar a luz que as guie para fora da caverna, as personagens de Penna “vivem lamuriando o não saber, a não liberdade, a incompreensão generalizada” (MALARD, 1998, p. XXVIII). A vida se processaria em sentido negativo, numa espécie de redução de suas energias. As mortes ao final das histórias seriam a metáfora retroativa da falta de perspectiva das personagens, todas enredadas num círculo de eventos repetitivos e labirínticos.

Assim, nossa análise se sustenta na convicção de que a violência praticada contra algumas personagens resulta, indiretamente, em mortes que expõem os dispositivos geradores daquele evento. Convém dizer que são relações indiretas, porque, como dissemos antes, nem mesmo as narrativas operam em causa e efeito. É no desenvolvimento das histórias que esses instrumentos de controle aparecem sob a forma de “comunidade”, na qual a fidelidade familiar,

---

<sup>13</sup> Recupera-se aqui a expressão “Romances de um Antiquário”, atribuída a Cornélio Penna por Mário de Andrade (1958), por conta do regresso no tempo e da quantidade de detalhes sobre a ambientação dos espaços nas narrativas cornelianas. Na ocasião Mário de Andrade escrevera crítica para *Dois romances de Nico Horta*.

a obrigação matrimonial e a subserviência consentida performam o núcleo comunitário. Essa obediência seria uma proteção negativa da vida, semelhante ao paradigma da imunização, de Roberto Esposito (2010, p. 74).<sup>14</sup>

A escravidão, por outro lado, teria o mesmo caráter de obediência. Nela, ou nos seus resquícios, nem sequer existe possibilidade de libertação. As marcas no corpo dessubjetivaram os indivíduos ao ponto de lhes retirar o direito de narrar sua própria história. São poucos os intervalos nos quais temos uma voz negra direcionando o leitor, embora sempre com a “permissão” do narrador principal, e com discursos que esclarecem mais pelas lacunas e fantasias do que pelo atendimento à clareza na expectativa do leitor. O domínio do código alheio não deixa de ser um processo, ainda que momentâneo, de dessubjetivação (ou talvez de dissimulação), no qual o outro se faz sujeito a partir dos afetos postos em voga por quem controla as normas vigentes. Observe-se que, nos casos exemplares de *A menina morta*, as narradoras – Dadade, Joviana e Libânia – são sempre personagens que têm ou tiveram alguma relação mais íntima com a família, sobretudo desempenhando a função de ama de leite.

Não obstante, tanto em *Fronteira* quanto em *A menina morta* são exatamente essas personagens negras que oportunizam o conhecimento do passado das famílias. No primeiro, o narrador recebeu o diário de uma ex-criada de Maria Santa, e no segundo são as negras que contam o passado da família. Como ressalta Josalba Santos, elas não são as narradoras propriamente ditas, havendo situações em que ocupam o segundo plano da narrativa, porém “Cornélio, através de um artifício simples, coloca-as numa posição de destaque: sem elas a história não seria possível. São elas que juntam e dão sentido aos ‘cacos’” (SANTOS, 2004, p. 150). A resistência dessas mulheres evidencia que mesmo após a morte é impossível apagar o “rastros histórico” deixado em vida, seja ele qual for. Essa constatação, a nosso ver, é uma síntese do projeto literário de Cornélio Penna, cujo aspecto contingente abre dois vieses: o primeiro

---

<sup>14</sup> Roberto Esposito vale-se do que entende como “paradigma da imunização” para interpretar o papel da biopolítica, que seria paradoxalmente proteger a comunidade e promover a vida, mesmo que isso represente a negação da própria engrenagem da comunidade. A tendência da imunização encaminha a comunidade para tamanha negação que esta se projeta em um nada a ser salvo, convertendo a necessidade de proteção para a sobrevivência da comunidade em uma espécie de doença autoimune que ataca seu próprio grupo.



por impedir que sejam olvidadas as memórias do sofrimento de determinados grupos; o segundo por aproximar o romancista de importantes intérpretes do Brasil, como Euclides da Cunha.

Contudo, se o autor de *Os sertões* busca no espaço uma resposta às suas preocupações históricas, como afirma Finazzi-Agrò (2013, p. 31), Cornélio Penna relê essa lacuna sob o espectro da intimidade familiar, geograficamente marcada, porém atravessada por tudo que representou a cultura da produção cafeeira, sem tergiversar o drama da escravidão. Os afetos revolvidos na produção corneliana rasuram o dito contemporâneo, e à medida que aumenta a densidade do primeiro ao último livro, impede também o apagamento violento do “antigo” e a gradual instalação do progresso e do moderno sem a necessária reflexão do quão esvaziada de sentido está a casa, ou melhor, estão a comunidade e a intimidade, igualmente.

Como é presumível, são essas personagens matáveis que testemunham a violência. Nesse sentido, o sofrimento físico e o impedimento das falas – muitas vezes entrecortadas, inacabadas ou com informações apenas sugeridas – acabam se equivalendo, pois a palavra morre junto com o corpo. Costa Lima aborda a questão da violência por meio da explicação sobre um medo do contato com o outro, de uma culpa que nasce de uma preocupação ética por alguma falta supostamente cometida (LIMA, 2005, p. 37). Entendemos que essa culpa tenha como matriz o pensamento cristão intrínseco às personagens. A religião é um poder que ampara, produzindo sentido para todas as inseguranças que seriam contingentes se a existência não fizesse parte de um plano maior, gerando assim o afeto da segurança, da proteção.<sup>15</sup> Fora dele estão o desamparo e o medo da despossessão gerados pela sensação de contingência em relação à correnteza da vida, assim como pela pouca clareza sobre os desejos, a incerteza diante da morte e a insegurança financeira. Costa Lima corrobora a leitura, afirmando que o clima de “insegurança tem, portanto, uma motivação econômica; e o ódio uma explicação biográfica.

---

<sup>15</sup> O desenvolvimento dessa questão é realizado por Foucault (2014), quando reflete acerca do poder disciplinar (que substitui o poder pastoral), no que se refere aos indivíduos, e da sociedade estatal, no que concerne ao coletivo. Sobre o pastoril há a relação entre pastor e rebanho, marcada pelo dispositivo da confissão, visto que esse é o canal pelo qual se produz o processo da subjetivação, e consequentemente continua sendo objeto do poder.

Aquela gera o medo; esta gera a necessidade de realizar a violência” (LIMA, 2005, p. 124). Todo esse jogo é suavizado por meio do requinte das hierarquizações, ao ponto de cada um ocupar uma posição distinta no espaço simbólico (LIMA, 2005, p. 196). A institucionalização do poder é um modo de ratificar os limites do que pode ser dito ou alcançado, mas são gestos sutis, entrevistos nas expressões de profundo conflito das personagens.

Sendo assim, a ficção de Cornélio Penna, segundo o crítico, estabelece-se em um pesadelo circular que gira entre a fuga, a loucura e a morte. As três atitudes que caracterizam esse modelo ficcional são o medo, a repressão e o silêncio. “O medo é, de fato, tão familiar quanto a loucura estando naturalmente articulado à repressão e à violência” (LIMA, 2005, p. 82). Com o controle dos afetos, os sofrimentos do grupo são convertidos em dramas pessoais que subjazem à trama narrativa principal e são encobertos por normas religiosas e familiares. Na sua estranha inatualidade comparada à produção da época, mas não menos “novas”, as narrativas de Cornélio Penna tratam da escravidão e da ruína familiar, frente à inserção do país na economia capitalista (século XIX) e ao acesso ao mundo industrializado (século XX).

Na esteira dos estudos sobre a violência, merece destaque ainda a tese de Guilherme Zubaran de Azevedo (2016), que comparou os mecanismos de funcionamento do poder político em *A menina morta* e *Grande sertão: veredas*, propondo uma reflexão crítica a partir de Roberto Esposito, Michel Foucault, Giorgio Agamben e Jacques Derrida.<sup>16</sup> Segundo Azevedo, o compartilhamento do espaço entre os diferentes é um fator de desagregação entre os indivíduos. Por ser marcado pela memória da violência e contrariando o que propõe Roberto Esposito sobre a lei da comunidade, na qual a “os modos de relacionamento com o outro indicam a indistinção das fronteiras subjetivas, fazendo com que a presença da alteridade se instale no sujeito

---

<sup>16</sup> Aqui, apesar de a base teórica ser semelhante ao estudo realizado, há um ponto de inflexão diferente daquele empreendido por Azevedo: objetiva-se analisar a obra completa de Cornélio Penna, reelaborando o lugar desses sujeitos marginalizados por meio do paradigma do *homo sacer* e da problematização dos dispositivos por meio do matrimônio, do testemunho e da morte, esta como possível gesto inoperoso. A matabilidade aqui não é um fim na obra de Penna, mas um meio de erigir a sua interpretação do Brasil, e concomitantemente apresentar a complexidade do problema. Em suma, temos leituras antes complementares que opostas, embora sejam diferentes.

(AZEVEDO, 2016, p. 10)”, o romance de Cornélio Penna é marcado pelo isolamento entre os indivíduos, que, apesar de viverem no mesmo lugar, não estão sob a mesma lei.

Justifica o crítico que “o Grotão e o sertão representam uma ordem jurídica baseada no permanente estado de exceção, cuja vigência transforma a vida no domínio de aplicação da lei, o que mostra o caráter biopolítico da soberania” (AZEVEDO, 2016, p. 15). Por conta disso, apesar de toda comoção, nem mesmo a morte da menina é suficiente para estabilizar uma identidade afetiva, “ao contrário, o acontecimento da morte [...] é o que propicia o convívio baseado no *munus*, no dom e no dever” (AZEVEDO, 2016, p. 10). Diferentemente do que se poderia supor, a vida em comum é marcada pela alteridade, motivo pelo qual não se sustenta nenhuma agência política nem se conforma uma identidade coletiva da nação.

Sobre a herança violenta da nação impregnada na memória da alteridade, Azevedo defende que “o Estado brasileiro constrói e mantém a sua ordem jurídico-política por meio da produção de vidas matáveis, não dignas de serem vividas, o que, por sua vez, coloca a tarefa do pedido de desculpas àqueles que morreram e sofreram nesse processo” (AZEVEDO, 2016, p. 126). O crítico entende que esse perdão começa a aparecer quando algum agente do poder soberano se depara com a condição degradante do outro e percebe os efeitos monstruosos e os resultados destrutivos da violência.

A passagem analisada é a em que o noivo de Carlota espanca o trintanário na sua frente: “Carlota teve vontade de correr, de gritar, de rasgar o seu vestido, mas apenas pôde manter-se imóvel agarrada ao balaústre do alpendre e tinha a certeza de que se dele desprendesse os dedos cairia no chão sem amparo” (PENNA, 1997, p. 367). O contraponto dessa cena é o gesto da alforria dada pela jovem, que, segundo Azevedo, “pode ser pensado como um pedido de perdão, na medida em que demandar desculpas ou desculpar pressupõe um ato de perjúrio, porque este precipita a cena do perdoar” (AZEVEDO, 2016, p. 128).

É de se questionar se a presença em cenas de violência gerou em Carlota a necessidade de um *mea culpa*, realizado pela alforria. Vinda da Corte, não seria incoerente supor que ela já havia visto cenas do tipo. Por isso julgamos que a abolição repete o mesmo gesto do Estado no 13 de maio de 1888. Nesse aspecto compartilhamos da leitura de Josalva Santos, que diz: “a atitude de Carlota – alforriando os escravos – igualmente pouco altera suas

vidas. Os antigos cativos livram-se das correntes, mas prosseguem na sua condição de excluídos” (SANTOS, 2004, p. 58). Torna-se necessário apontar também que a abolição não tirou os negros da condição de vida nua, mas apenas os mudou de perspectiva, como ainda hoje é possível comprovar pelas estatísticas de violência. Mesmo interrompendo a estrutura jurídica e temporal da nação, o que demandaria o perdão, na leitura de Azevedo, vemos a libertação como um gesto de tentar se livrar dos dois males que afetavam Carlota: a família patriarcal e a escravidão.

Nos primeiros romances, correspondentes a um passado mais recente em relação ao último e por tratarem de estruturas familiares semelhantes, é possível comprovar que nada mudou em relação à condição de vida matável. A diferença é que em *Fronteira*, *Nico Horta* e *Repouso* a precariedade da vida alcançou também os ex-senhores. Em contrapartida, as falas oriundas de “bocas alforriadas” são escassas se comparadas às micronarrativas em *A menina morta*. Somado a isso, não há nem sequer um negro em posição social melhor do que aquelas já exercidas por algum ancestral seu que tenha vivido no tempo da escravidão formal: todos estão desamparados. A diferença objetiva é que já não são mais escravizados, embora a relação íntima no interior das famílias permaneça semelhante a outrora.

Por isso o comentário de Vecchi sobre esse livro se estende aos demais romances cornelianos:

O escravo que não fala, de fato, como *homo sacer* que não tem direito, pela profundidade da sua exclusão, nem à possibilidade da representação, não toma aqui uma palavra falsificada ou artificiosa. Seria um modo de a ideologia lhe conferir uma palavra fetiche fora de qualquer verossimilhança (o que acontece, por exemplo, em certos casos no verniz neonaturalista do romance de 30) (VECCHI, 2006, p. 540).

Ainda assim, não temos o intuito de comparar a condição de vida dos escravizados à dos familiares e agregados. Aqueles não têm a opção de escolher se demonstram ou não afetividade, ao contrário destes, que justificadamente simulam as relações nos espaços

públicos.<sup>17</sup> Como bem resume Wander Miranda, são “figuras vazias de afeto, imobilizadas pela ilusão histriônica da vida representada” (MIRANDA, 1997, p. 479).

Como estratégia narrativa, permeada de silêncios e mistérios, essa escolha é o meio encontrado pelo autor para expor o curto-circuito nas relações familiares. Sem um discurso objetivo, a falta de uma crítica veemente seria ironia, que cirurgicamente revela a hipocrisia no seio dessas famílias de classe média, as quais, não por acaso, forneceram o paradigma da conformação estética da comunidade nacional, que costuma ser recuperado em épocas de transformação, voluntariamente idealizado nas ditas “crises” sociais.

Argumenta Josalba Santos que “na obra corneliana, o mistério encobre com a mesma intensidade que revela” (SANTOS, 2004, p. 3); não é um fim, é um meio. Significa uma ausência e não um vazio, mesmo porque este não existe em matéria de história. Para a estudiosa, o mistério é um recurso que alegoriza os mecanismos de construção da história do Brasil e de fundação da nação. E, mais que isso, a literatura de Cornélio Penna assinala a morte do projeto de nação que foi idealizado numa falsa homogeneidade social, sempre assentado em um modelo patriarcal de sociedade. À primeira vista não há novidades nessa constatação, contudo é preciso dizer que são poucos os momentos em que a literatura brasileira conseguiu ampliar o foco sobre esses pontos nevrálgicos da nossa história.

Luís Bueno (2015, p. 549) dirá que essa atmosfera tensa elimina qualquer demonstração de afetividade entre as criaturas de Cornélio Penna. O amor é um sentimento recusado, e mesmo quando sugerido é incapaz de transformar. A afeição dos moradores da fazenda para com a menina morta é um exemplo. Nenhum movimento garantiu conformidade ou união por causa do evento. Pelo contrário, o mau agouro dessa morte prematura expôs a fragilidade de suas vidas, sem qualquer base de sustentação ou garantias futuras. Nem mesmo narrar o passado de extravagâncias evitou que os corpos mortos fossem expostos. Essa é a conclusão em todos os livros: nada se salva.

---

<sup>17</sup> Corroboramos também a leitura de Josalba Santos, para quem “o escravo tenderia a ser o mais atemorizado na sua condição de objeto, de propriedade. Mas o liberto e o agregado, ainda que não tivessem o estatuto jurídico de coisa, estavam sob pressão da ausência de recursos” (SANTOS, 2004, p. 156).

Dessa forma, o futuro parece ser o dispositivo desativado nas quatro narrativas. Tudo que se refere ao porvir é limitado ao ponto final em cada livro. Do mesmo modo que morto não tem remissão, a narrativa não prevê renovação, progresso, evolução. Cabe, então, perguntar “o que é a vida?” no romance de Cornélio Penna. Levando-se em conta a consideração de Walter Benjamin (1984, p. 241) de que “do ponto de vista da morte, a vida é o processo de produção do cadáver”, compete a esse trabalho percorrer os rastros, não como um antiquário apaixonado pelo passado, mas como um ouvinte-leitor decidido a perscrutar “o que resta” nos quatro romances.

## 1.2 Das criaturas

*Fronteira* se passa aparentemente em Itabira do Mato Dentro. A escrita simula o diário do narrador-personagem, um viajante familiarizado com o local, que traz consigo para o sobrado onde vive Maria Santa um rol de segredos e culpas. Ao caracterizar Maria, juntamente com a ambientação, o narrador diz: “tudo se imobilizara em torno dela” (PENNA, 1967, p. 15). As montanhas, a cidade, a casa e os móveis causam a impressão de que a vida estagnou; a morte dos pais e avós reforça o isolamento da jovem, que também não se casou. A narrativa também parece inerte, sem pretérito ou futuro que mereçam comentários. Quando perguntada sobre o seu passado, a jovem falava de modo vago, como se se tratasse de outra pessoa, “ou então, animada e risonha, com intermináveis detalhes, explicava-me fatos que não tinham relação com o que eu perguntara, e não me interessavam de todo” (PENNA, 1967, p. 18), diz o narrador.

O enredo ganha nova dinâmica com a chegada de Emiliana, suposta tia que aparece motivada pelas notícias da santidade e dos milagres da sobrinha. Logo ao chegar a parenta se ajoelha diante de Maria e reza. Esse gesto é seguido pelas duas mucamas negras: “Também se ajoelharam, e, sem alcançarem o sentido do que se passava, puseram com simplicidade, as mãos em cruz sobre o peito, e repetiram baixinho, olhando com medo novo para Maria Santa” (PENNA, 1967, p. 21). Essa cena é a centelha do que se ampliará na história, com os romeiros frequentando a casa em busca do milagre prometido para a Semana Santa, cujo conteúdo

secularizado da religião é extraído para figurar estritamente a narrativa de Tia Emiliana, tal qual constata o narrador: “E dentro em pouco, toda a cidade repetia a meia-voz, que Maria era mesmo Santa, e firmou-se o seu nome, que a acompanhou até o fim” (PENNA, 1967, p. 22).

André Luís Rodrigues, em sua tese, identifica em *Fronteira* duas camadas narrativas, e em ambas Tia Emiliana encontra-se presente: “a) a santidade de Maria e a aproximação da Semana Santa, em que se dariam seus milagres; e b) a relação entre Maria Santa e o autor do diário e a crescente atração que um exerce sobre o outro” (RODRIGUES, 2006, p. 64). O papel da senhora se divide entre dirigir a casa e tudo que está relacionado à sobrinha e vigiar a relação do narrador com a moça.

Com a presença de Tia Emiliana a casa passou a ser o “centro íntimo da cidade”. No decorrer da história aparecem outras personagens, como uma viajante, de quem não há informações adicionais, o juiz e o padre Olímpio. Estes últimos seriam arautos a esclarecerem eventos passados que o narrador desconhece, mas que estão relacionados ao assassinato do noivo de Maria Santa e à exploração do milagre. Por conta disso a tia rechaça a presença deles na casa.

Mesmo com a atividade de pessoas diuturnamente no casarão, a jovem está isolada pelo bloqueio imposto pela tia. O narrador demonstra que Maria é persuadida a se ver como santa, já, que segundo ela, “[Tia Emiliana] prometeu revelar, dentro de alguns dias, qual a minha Missão” (PENNA, 1967, p. 55). Nesse ínterim, com o fim da quaresma, ela vive uma espécie de transe, e o quarto se torna um santuário. Os peregrinos, na ânsia de terem alguma relíquia, espetam alfinetes na moça, que, por não reagir, causa êxtase em quem assiste à cena. É durante esse estado de passividade que o narrador abusa sexualmente de Maria, que morre dias depois sem, obviamente, realizar milagre algum. Em seguida a viajante e Tia Emiliana vão embora sorrateiramente, levando os presentes ofertados pelos romeiros.

Com atmosfera semelhante ao primeiro livro, em *Dois romances de Nico Horta* temos a história de Nico, filho de D. Ana – viúva de dois maridos –, preterido em relação ao seu irmão gêmeo Pedro, ambos nascidos do segundo casamento. Nico recebe o nome do primeiro marido, Antônio, e Pedro, o nome do próprio pai, embora no primeiro momento após o parto a mãe tenha dito que Antônio era o nome do pai. Em seguida se corrige: “É Pedro! Meu Deus...

é Pedro! É Pedro que é o nome do pai... Antônio é o nome do outro...!” (PENNA, 2000, p. 27). E como “outro” Nico será tratado pelos pais. Ganhou o apelido justamente para ser distinguido do morto (PENNA, 2000, p. 28), e não por acaso o “mau encantamento” do seu nome fez com que fosse desprezado pela mãe, já o pai dizia “é o meu ‘segundo’ filho” (PENNA, 2000, p. 29). Argumenta Luís Bueno que “o nome serve apenas para que se projete sobre a criança uma visão de mundo que ela, no final das contas, acabará assimilando” (BUENO, 2015, p. 533).

O enredo tem marcações que movimentam a narrativa como se fosse possível restituir o lugar do primeiro “erro”. Nico seria esse elemento que traria a história da família para o eixo principal, de onde nunca deveria ter saído. A desobediência de D. Ana ao se casar com Antônio é o fato gerador desse outro ramo narrativo, já que o pai a impediu de voltar àquela história primeira quando disse: “Monta, minha filha, mais o teu marido. E nunca o tragas aqui, enquanto eu for vivo” (PENNA, 2000, p. 16). Não demora e percebe o erro cometido, ainda mais com a submissão às violências do esposo, entretanto tinha de suportar, porque não tinha para onde voltar. Por sorte ele morre e alivia essa mulher, que casa tempos depois com Pedro. A confusão que faz na hora de nomear os filhos, quando troca o nome do pai, é a centelha do que se seguirá para a vida de Nico. Caso exemplar de *homo sacer*, ele é o outro, aquele que nasceu e já estava morto, sem que pudesse ser destruído pela família. A esse permanente “estado pretérito” some-se a tormenta da memória dos antepassados indígenas e dos escravizados com quem conviveu.

A sensação de isolamento e exclusão reaproxima Nico de Didina Guerra, sua antiga ama. Porém ela o recebe friamente e mostra “uma longa cicatriz muito recente, que descia até as sobrancelhas” (PENNA, 2000, p. 141). Sem entender o motivo daquilo, ele percebe que a mulher não o trata da mesma forma que dantes. Contudo isso não se demora e logo iniciam uma conversa de muitas horas. Durante o diálogo ele diz: “Não é somente você que sofre com o abandono e o isolamento em que nós a deixamos...”, e prontamente ela indaga: “Em que me deixaram?” (PENNA, 2000, p. 143). A leitura das duas falas sugere ironia da negra diante da absurda ingenuidade ou omissão de Nico. Como leitor, é impreciso afirmar se ele não enxerga o mal que fez a essa mulher e por isso se compara à condição de escravizado, ou se há algum egoísmo nessa conveniente sublimação da dor alheia. A cicatriz recente na face de Didina indica



o pouco tempo entre a abolição e o presente da narrativa, de modo que, se verdadeira essa hipótese, teríamos certeza da conveniência do esquecimento.

No plano das ações, com a morte do segundo marido, D. Ana se torna a matriarca do sistema. Sua tarefa é conduzir os negócios e buscar solucionar os problemas financeiros da fazenda Rio Baixo. Uma opção seria casar Nico com Maria Vitória, moça de família tradicional, vinda da mesma fazenda de origem do pai do protagonista. O exercício do poder por D. Ana é autoritário, como se restituísse as atitudes do pai e do primeiro marido. Sendo Nico o ponto fora desse projeto de salvação moral e econômica, é sobre ele que vão sedimentar as violências e cobranças para que “limpe” com o prestígio de Maria Vitória as suas histórias pública e privada arruinadas. Concomitantemente a isso, é forçado a desistir de Rosa, por quem de fato nutria sentimento. Diante do casal, D. Ana secamente determina: “Vocês casam-se domingo” (PENNA, 2000, p. 194). Irônica e tragicamente o narrador diz mais à frente “eram dois senhores de destinos que se uniam, que se aliavam para uma peregrinação total e pura, pelos tempos em fora...” (PENNA, 2000, p. 209).

Passado pouco tempo do casamento, Rosa comete suicídio. Em seguida Nico é acometido por algum mal e também morre. Seria mais um caso de morte na obra de Cornélio Penna sem a devida comoção ou explicação. A sugestão é que mesmo Nico obedecendo à imposição do dispositivo matrimonial, não suportou o peso de restituir a história da família àquele eixo tradicional, afinal de contas, parece que ele nunca saiu de lá. Apesar de revelar certa pressa na finalização do romance, a morte do protagonista ocorre de maneira inusitada, como se além da inconformidade espiritual o corpo também se recusasse a permanecer.

Essa impressão escatológica de permanência eterna no tempo norteia os eventos em *Repouso*, terceiro romance de Penna. A narrativa tem elementos semelhantes às anteriores, com atmosfera densa, personagens angustiadas, família em ruína, casamento endogâmico como forma de sobrevivência. Apesar da morte de familiares, termina com o nascimento de uma criança. Longe de qualquer perspectiva de renovação, seria essa criatura um depósito de aflições, angústias e dores, um repouso da sua mãe.

*Repouso* narra a história de Dodôte, protagonista marcada pelo casamento “tardio” com seu primo Urbano, viúvo e dono de uma botica. O matrimônio foi agenciado pela avó da

moça, que era órfã, e representa um sopro de vida para ambos: ele havia sido diagnosticado com uma grave doença, de modo que a união seria mais um meio de tratar seu mal; já para ela, representaria agradar a avó, uma vez que a continuação da família estaria assegurada. Urbano morre, em seguida Dodôte adoece gravemente e nesse entremeio descobre que está grávida, bem como sua avó falece. Antes é preciso esclarecer que esses eventos não são necessariamente sucessivos nem relacionados por causa e efeito.

O tom monocórdio da narrativa impede que eventos como casamento e morte dinamizem a história. Fausto Cunha, citado por Costa Lima, chega a dizer que “não há em *Repouso* o que se possa chamar de enredo” (LIMA, 2005, p. 13). A impressão é que há um luto permanente na família de Dodôte simulando a perda de algo que não é exposto claramente pelo narrador, embora nos contatos públicos evitem demonstrar o empobrecimento. Segundo Costa Lima, para as personagens “*representar* se torna uma palavra de ordem, porque assim simulam para os outros a antiga aparência dos afortunados” (LIMA, 2005, p. 83, grifo do autor). Esse constrangimento do presente é o afeto responsável pelo apego ao passado, de modo que a falta da riqueza material força os indivíduos à invenção de um mito familiar.<sup>18</sup>

O romance explora, assim, o que Letícia Malard denomina de “Eu prisioneiro de si mesmo e sem perspectivas de libertação” (MALARD, 1998, p. XIII). Os seres concebem suas vidas como se estivessem dormentes ou doentes – no limiar entre a dormência e a doença sem causa aparente. O indício mais evidente para essa atmosfera de ruína talvez seja a decadência recente da família, que teve de sair da fazenda do Jirau com intenção de vendê-la. Foi lá que Dodôte viveu a infância sob os cuidados dos avós, visto que ficou órfã muito cedo. “Todos viam nela a menina rica, filha de um homem faustoso, casado com a moça que viera de Minas Gerais, e trouxera como dote a força de sua família poderosa” (PENNA, 1998, p. 149). Porém com a mudança para a casa da Ponte, a jovem vai percebendo a real situação econômica. Seu nome

---

<sup>18</sup> Aqui é importante salientar a presença desse tema – do mito familiar – emulado também por outros escritores contemporâneos de Cornélio Penna e da mesma linha estética, a exemplo de Lúcio Cardoso, em *Crônica da casa assassinada*, cujo argumento perpassa a luta pela sobrevivência de três irmãos em franca derrocada econômica e moral.

era Maria das Dores, mas durante toda a narrativa permanece o apelido familiar, confirmando ainda o tratamento avoengo.

Semelhantemente aos romances anteriores, com mulheres assumindo o governo das famílias, a avó de Dodôte, D. Rita, ocupará o lugar de mando deixado pelo esposo, que era paralítico e falece no decorrer da história. Sobre essa similaridade entre os livros, Guilherme Azevedo já apontara que praticamente inexistente a figura do *pater familias* em *Fronteira, Nico Horta e Repouso*, tendo mulheres como matriarcas (AZEVEDO, 2011, p. 78). Cabe registrar que a figura feminina no lugar de mando não altera significativamente a leitura a ponto de colocarmos em oposição os patriarcas e as matriarcas. O modo como Tia Emiliana, D. Ana e D. Rita ativam certos dispositivos não se diferencia do que faria um personagem masculino. Ao contrário, causa a impressão de que o moralismo da personagem feminina é mais forte, porque é justamente sobre elas que recaem as cobranças e a “culpa”. A consequência disso é a criação de afetos ressentidos, cuja reprodução agora com novas vítimas não se distancia da primeira violência sofrida. A família é a metáfora desse ciclo de violência, por ser à instituição impossível tanto negar a origem quanto cindir totalmente a relação nuclear.

Não seria forçoso pensar que a opção era uma realidade da época, com mulheres assumindo o controle “político público” das famílias. Mesmo em hipótese, é presumível ao escritor uma mimetização da experiência pessoal de convívio com mulheres, por ter sido criado predominantemente pela mãe, já que ficou órfão de pai aos 2 anos, e cuidado pela sua “vice-mãe”, tia Zeferina, de quem recebeu a herança que lhe permitiu abdicar do emprego público no Ministério da Justiça, em 1941, para se dedicar inteiramente à literatura (MESSEDER, 2006, p. 17, 24).

Ainda que não seja possível afirmar a existência de um projeto, mas de um processo homogêneo, na literatura de Cornélio Penna, cabe anotar que a passagem de *Repouso* para *A menina morta* é marcada pelo nascimento do filho de Dodôte e os preparativos para o sepultamento da menina – portanto uma ruptura. Qualquer perspectiva positiva associada à vinda de uma criança ao término de *Repouso* é logo encerrada com a publicação do último livro. Esse mal-estar com a morte prematura será justamente a linha de tensão que manterá a vibração do volumoso romance.

A história de *A menina morta* ocorre na segunda metade do século XIX, na fazenda do Grotão. Na propriedade vivem a família do Comendador<sup>19</sup> – o Senhor –, D. Mariana – sua esposa –, vários agregados e mais de 300 escravos. A trama se inicia com os preparativos para o sepultamento da filha do casal: a menina morta, personagem que não tem o nome revelado no romance e que arrasta consigo as virtudes do lugar. Quem chega depois é Carlota, a filha que vem da Corte após o falecimento da irmã, com a função de encobrir a lacuna deixada pela morte prematura e assumir o papel da mãe no governo doméstico da fazenda – personagem que sai da casa-grande antes de a filha chegar.

Com o passar do tempo, a jovem percebe que a “sutil” imposição de um casamento arranjado antes mesmo de sua chegada e todo o mistério das falas entrecortadas e histórias ocultadas serviam para encobrir o passado e o presente de violências do regime escravocrata. Mesmo com a figura senhoril do patriarca, o ordenamento do Grotão não tem uma face nítida, há sempre a impressão de que há um sistema autômato a comandar a vida no lugar. A articulação é tão bem-feita que parece natural. Isso só cessa com a sequência: a morte do Comendador no Rio de Janeiro, o rompimento do noivado e a libertação dos escravizados, circunstâncias que marcam uma transição de poder, centralizado agora em Carlota, mas que sucumbe à falência, simbolicamente anunciada com a morte da menina.

As poucas referências a momentos de alegria no romance ficaram circunscritas ao passado, segundo o narrador. Menciona-se que D. Mariana e o Comendador celebravam festas, nas quais ela participava ativamente. Não há, todavia, excerto que esclareça o motivo do distanciamento entre os senhores. Diante da ausência de gestos amorosos, Josalva Santos indaga: “Mas teria de fato havido essa época de amor e alegria ou tudo não passaria de mera invenção da memória dos personagens? Não importa. É a memória que constrói o passado. O que aconteceu só existe se a memória o permitir” (SANTOS, 2004, p. 40). O acesso do leitor à figura da Senhora se restringe ao que outras personagens pensam, entretanto nada é seguro, se

---

<sup>19</sup> Além da menina morta, o Comendador também é outra personagem que não tem seu nome revelado. Segundo Josalva Santos, “a ausência de nome, somada à indicação do título, sugere ainda impessoalidade. Comendador/Senhor não é um homem, é uma função dentro do sistema patriarcal-escravocrata” (SANTOS, 2004, p. 160).

observamos que a família tem partidos e, conseqüentemente, cada qual fará exposição daquilo que ofereça menos risco ou possa ser politicamente aproveitado. Significa dizer que se calarão ou tomarão o partido do Comendador, como sempre o faz a prima Virgínia, julgando agradar o Senhor.

O raro momento cuja participação pública de D. Mariana é efetiva culmina com sua saída da fazenda. Ocorreu na mesma noite em que afrontou o marido à mesa de jantar pedindo que o padre em visita encomendasse a alma de Florêncio, escravo que atirara no Comendador e, após fugir, apareceu morto, sugerindo suicídio. Sem qualquer explicação adicional, a Senhora parte do Grotão para só retornar ao final, porém louca. Nesse entremeio D. Mariana se comunica com Carlota por meio de uma carta inspecionada e entregue pelo próprio pai. A missiva dizia apenas: “Tenho medo de te ver” (PENNA, 1997, p. 261). Antes de ler, o Senhor disse à filha: “Creio não ser mais necessário falarmos sobre esses assuntos, uma vez que... só provocam questões e sofrimentos” (PENNA, 1997, p. 261), e em seguida completa informando que a Condessa viria à fazenda formalizar o pedido de casamento “e tudo se resolverá sem que tenhamos de... [...] nos envergonhar” (PENNA, 1997, p. 261).

O excerto do Comendador não deixa dúvida de que preferia ter a esposa longe, cuja presença na casa-grande o envergonhava. Por conta dessa declaração, não sabemos, no entanto, se a reclusão da Senhora e as ausências do convívio público desde o início do livro eram por opção dela ou determinação do marido. O certo é que casar a filha “limparia” o nome da família, porque teria início uma nova gestão familiar, sem as “questões e sofrimentos” do presente. O narrador menciona, inclusive, que nesse diálogo o pai deixa transparecer alguma emoção, contudo o invisível embaraço é logo suprimido. A espacialização da cena também merece comentário, pois Carlota está sentada numa cadeira baixa onde costumava costurar com a mãe, enquanto o pai se encontra na poltrona alta de braços com garras de leão. É desse lugar inferior que a moça recebe as duas mensagens – do pedido de casamento e da mãe –, ao passo que o Senhor se agarra aos braços do seu assento para disfarçar o desconforto perante a filha.

Sobre o conteúdo da carta não há maiores explicações. E como o pai já havia suprimido qualquer tentativa de abordar o assunto, mesmo dizendo que foi escrita na sua presença, não cabe indagá-lo sobre a condição da mãe. Naquele momento Carlota tem a certeza

de que, obrigada ao casamento, estava largada à própria sorte e na iminência de integrar outro núcleo familiar: sem os pais e estranha em meio às demais parentas – D. Virgínia, D. Inacinha, Sinhá Rola e Celestina. O tom da narrativa não é claro, entretanto, com a ausência da mãe, é natural que se aproxime das suas amas – Libânia e Joviana –, cujos cuidados de asseio do corpo se estendem aos “ouvidos” da moça. Afora o pai, essas mulheres remontam ao elo mais tenro de afetividade com o qual Carlota teve contato, visto que nunca conviveu com as demais parentas.

O desfecho da narrativa teria algo de insólito – na sucessão de eventos “derradeiros” que culminam com a destruição da fazenda –, segundo Costa Lima, pois o limite do real é transgredido. “O máximo repressor foge sem que os membros da ordem feminina consigam instaurar outra ordem. 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). Nenhuma mudança foi planejada, por isso não houve a transição, afinal Carlota não se casou, e a morte do pai ocorreu por conta de doença. Sem a mãe na fazenda, a jovem assume uma estrutura que se encaminha para a ruína sem volta.

É válido pensar que o fato de o romance ser deslocado para o passado, e o autor já saber o que ocorrerá até o presente da escrita, possa ser fator determinante dessa visão crua e sem qualquer transcendência da história. Como já foi sugerido, a morte seria então uma solução enviesada na tentativa de desativar os dispositivos. Mas o que resiste ou sobrevive à morte? Por isso fica a sensação de que nada se salva, à exceção da literatura. A narrativa é o que atravessa o tempo sem necessidade de transcendência, porque só existe no presente de todos os tempos.

Enquanto preenche o tempo com sua história, o autor recorre aos fantasmas que assombram a memória, como sublinha Costa Lima:

Do presente devastado, nascem os fantasmas que o sobrevoam, a fantasia do passado e o horror do futuro. O passado é terra inventada, [...] é matéria de fábula. O futuro, em troca, se confunde com a expectativa de cegueira, paralisia, loucura senil, ansiando como a hora em que se realizará a fuga definitiva, tempo a que remetem os prenúncios de morte (LIMA, 2005, p. 137).

Para Lêdo Ivo, *A menina morta* “contém uma configuração concreto-imaginária de seu país absolutamente desconforme com tudo que se pensa sobre o passado nacional” (IVO, 1958, p. LXV). A obra não constitui uma metanarrativa da segunda metade do século XIX, no entanto a exposição da vida privada naquele ambiente espelha conflitos sociais da nação, que o autor e nós ainda vivenciamos, cada qual a seu tempo.

Note-se nas quatro apresentações dos livros que as personagens têm uma relação tensa com a estrutura de poder em que estão inseridas. O trabalho e o casamento são os principais dispositivos ativados, mediados pela obediência. É a partir deles que os problemas familiares, os dramas pessoais e a exploração do outro são inseridos nas narrativas. Com isso, o traço que marca fundamentalmente a literatura de Cornélio Penna é a forma como alguns corpos estão à disposição de um (bio)poder que modaliza os comportamentos. No entanto, quando buscamos compreender esse funcionamento conflituoso, percebemos que não há um centro de poder a direcionar aquelas vidas. Talvez por isso as narrativas tenham um aspecto plano acerca do enredo. Costa Lima dirá que “a escrita, em si, não é discursivamente significativa; é apenas o índice matéria da vontade de se expressar. Já a linguagem implica um uso funcional de peças” (LIMA, 2005, p. 75).

Pensar o funcionamento da vida dentro das histórias narradas é um item bem marcado nos romances. A composição das cenas revela como o cotidiano é repetitivo, motivo pelo qual os gestos são reproduzidos quase sem reflexão. Ainda assim, não se deve subestimar as possibilidades de leitura, pois há uma “larga margem de mistério que pode subsistir na mais banal das rotinas familiares” (BOSI, 2015, p. 444). No entanto, é nesse terreno liso que pontualmente surge um ponto de excitação que mostra como a obra é montada. Costa Lima comenta que Fausto Cunha já mencionara esse caráter repetitivo do autor, tal qual uma “música monocórdia”, como se buscasse “surpreender a nota exata” (LIMA, 2005, p. 14). O escritor não demonstra ingenuidade, seu artifício de escrita faz parecer ao leitor que há muitos veios narrativos em cada romance, quando na verdade o que está descompassado são os sentidos e os objetos. Para Costa Lima (2005, p. 75), “lidamos com um significado deslocado, que vaga a esmo pela distância em que se encontra do significante, que permanece procurado”.

Esse afastamento do objeto narrado demonstra trauma ou ressentimento, que todos alimentamos como indivíduos violentos ou violentados. Do lado de quem sofreu são dispensáveis mais explicações, porque são afetos presumidos, mesmo com a pouca inclusão textual da fala dessas personagens; do outro lado, o trauma está na perda da riqueza e do luxo desfrutados, assim como o ressentimento tem a ver com a promessa do paraíso eterno – perdido, nunca desfrutado nem recuperado. Sobre esse descompasso entre o tempo vivido e o imaginado, Walter Benjamin já havia dito que “a imagem da felicidade que nutrimos é totalmente tingida pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa própria existência” (BENJAMIN, 2016c, p. 241). Com essas demandas afetivas urgindo pela escrita, voltar ao passado não garante reconciliação, pode-se até encontrar mais mortos. Essa, provavelmente, foi a descoberta de Cornélio Penna.

Como vimos, muitos estudos dos romances de Cornélio Penna destacam a angústia e a melancolia das personagens em meio à atmosfera densa e misteriosa das histórias. As incertezas acerca do lugar no mundo e a falta de orientação sobre como agir diante do outro paralisam ou mergulham as criaturas cornelianas numa espécie de contingência absoluta. As decadências econômica e moral se convertem em cobranças ou responsabilidades que evidenciam o silencioso esgarçamento das relações familiares. Essa tensão resulta em mortes, sejam elas reais ou simbólicas, como os casos de Maria Santa, Nico Horta, Dodôte e Carlota, juntamente com D. Mariana e a menina morta. São personagens vítimas de um “passado que vinha antes do seu nascimento”, como ressalta Adonias Filho (1958, p. XXXV) sobre Nico Horta. Por isso é impreciso dizer se morrem para garantir a sobrevivência da família ou se já nasceram mortas por conta justamente da ruína em processo.

Independentemente da resposta, percebe-se com a leitura das narrativas que há uma condenação prévia a impedir as personagens de se livrarem daquela carga. Ainda que a sucessão familiar tenha alguma naturalidade, em Cornélio Penna ela é uma determinação com o objetivo de manter o patrimônio, ou seja, elege-se um salvador dos bens que garantirá a manutenção do legado econômico, e também biológico com o casamento entre pares.

Em *Dois romances de Nico Horta* a mãe do protagonista diz: “– Eu penso que você salvará o Rio Baixo [...] mas, sozinho, sem encargos de família” (PENNA, 2000, p. 45), e em *A*



*menina morta*, o Comendador determina a Carlota: “– Você terá de assumir o governo doméstico da fazenda [...]. Quero que você seja dona de tudo aqui, sem restrições, e tudo tomará nova direção, muito firme” (PENNA, 1997, p. 250). Nos dois casos os pais demonstram que o rumo das propriedades, respectivamente, não é próspero. Dona Ana elege Nico como salvador que isoladamente conseguirá livrar a fazenda e a família da falência; o Comendador é incisivo ao dizer que Carlota “terá” de assumir a administração, porque ele “quer” que tenha um novo rumo no Grotão, com firmeza, tal qual o governo dele. O entremeio desse processo seria preenchido com o casamento: Nico é pressionado pela mãe durante boa parte da narrativa, e Carlota já chega da Corte com o matrimônio arranjado.

Significa dizer que, mesmo sem tantas perspectivas pessoais, abdicam do que seria a potência de agir em prol de si e passam a viver uma “vida pública”. A renúncia dessas personagens oscila entre o foro público – como o esperado milagre de Maria Santa, em *Fronteira* – e o foro privado, como a exigência do casamento nos demais romances. Segundo Vladimir Safatle (2016, p. 15), há normatividades sociais que funcionam implicitamente nas nossas relações, expondo conflitos dentro de uma dinâmica que se torna ora explícita, ora implícita, mas que precisa desse lugar de silêncio para poder funcionar. É nesse lugar do cotidiano, quase esquecido, que os afetos circulam com a força de imprimir marcas fronteiriças nos espaços ocupados pelas personagens.

Esse lugar de silêncio pode ser justa e paradoxalmente o que singulariza os livros de Cornélio Penna em meio à produção literária de sua época, popularizada pela denúncia social do romance de 30, como já mencionado. A contrapelo da tradição literária que se firmou com os escritores regionalistas, o autor de *A menina morta* opta por uma narrativa que “se debruça sobre o apagamento de criaturas condenadas a uma vida a reboque: é uma literatura da reclusão” (BUENO, 2015, p. 549). A técnica narrativa dá a entender que as personagens são passíveis de aniquilação, sem qualquer interferência no curso da história, como se vivessem à própria sorte. Para Luís Bueno “o que Cornélio Penna fez foi sugerir o fracasso humano – e religioso – da opção pela submissão do outro” (BUENO, 2015, p. 548).

Em *Fronteira*, com a profusão de questionamentos de Maria Santa, sua tia faz por onde impedi-la de se comunicar e até ameaça se matar, caso a jovem continue sua autorreflexão:

“Tia Emiliana afirma que é pecado, é vaidade mundana a minha preocupação de me estudar, de procurar explicações para as minhas ‘maluquices’, mas fica nervosa e impaciente quando falo assim como agora, involuntariamente” (PENNA, 1967, p. 55). Sem desconsiderar a leitura de Bueno sobre a submissão, preferimos indagar o porquê do excesso de obediência. Pensar a submissão sugere uma violência direta, quando na verdade predominam nos romances cenas nas quais as personagens simplesmente obedecem, muitas vezes impingidas pela sensação de culpa.

Nas famílias cornelianas “flutuam” normas que não foram ditas, como se houvesse um estímulo abstrato, ainda que o leitor saiba quem centraliza o poder. Para as personagens que sofrem o regramento fica a impressão de que o mundo está desabando, e talvez por isso seja mais seguro repetir ou teatralizar os gestos. Podemos ler isso de duas maneiras: a primeira pode representar que a vida já foi capturada e abandonada, por isso a obediência seja a decisão mais segura; a segunda sugere que a manutenção da convivência é tão repetitiva que esvazia de sentido as relações, inclusive diante da norma, beirando uma zona de anomia com indivíduos em processo de dessubjetivação. A única exceção é em *A menina morta*, mas de forma parcial, com a reviravolta no centro de poder e os processos de libertação. Seria parcial porque, como já foi dito, nenhuma mudança reintegra a alteridade à nação, e todos permanecem imunizados nesse Estado de exceção.

A morte e o morto em Cornélio Penna fogem dos aspectos mitológicos de adoração – mesmo a menina morta – e passam a ser consumidos como uma imagem, totalmente dessubjetivada, apenas como mais um evento da narrativa. A morte da criança tem traços mais próximos de um fantasma que de um mito, mas aos poucos a sua imagem vai sendo consumida até ser incorporada por Carlota, que ao final declara ser a verdadeira menina morta, aquela que já estava ausente desde o início da história, aquela que não pôde viver a vida plena, exercitando sua individualidade. Os pouquíssimos diálogos que tratam das personagens que morrem não sugerem naturalização, ao contrário, percebe-se alguma consequência de alguma situação e até provocam algumas reações tangenciadas ainda pela narrativa, como se houvesse instrumentos de poder que impedissem a abordagem completa. Esse gesto impede que se construa uma nova imagem sobre o morto, como se o passado não pudesse vir à baila.

Várias passagens das narrativas são criadas na superfície dos fatos e ações, convertidos, muitas das vezes, em exagero dramático de certas personagens, ou fechamento psicológico de outras, e a troca constante do foco sobre as cenas. Dessa tensão surge a complexidade para se ler os romances de Cornélio Penna, haja vista não ser possível afirmar a existência de uma ironia, dada as sugestões entrecortadas da escrita, ou o experimento de uma técnica narrativa, provavelmente, inovadora para o seu tempo: na superfície, entre dobras e desdobras. Essa característica da literatura de Cornélio Penna pode ser o efeito estético impresso por ele, talvez até um componente caro ao jogo da escrita e leitura dos seus livros, aproximando-o também de algumas características mais comuns à literatura desenvolvida após a década de 1960. Poder-se-ia dizer que é um “escritor anfíbio”, nos termos do conceito de Silviano Santiago (2002), que não se desvencilha do debate político, ao passo que também não se furta à experimentação artística.

Por fim, é necessário destacar que, por conta dos traços histriônicos, os dramas nos romances de Cornélio Penna não adquirem profundidade, tudo é entrecortado com reticências, memórias ressentidas e bastante fragmentadas, históricas “mal ditas” e vestígios de predições apocalípticas. A vida é mais representada que vivida, as camadas se dobram e desdobram umas sobre as outras para criar um mistério do “não dito”. Os poucos espaços de diálogo são convertidos em uma espécie de regulação da vida oriunda da consciência das personagens.

Não há o que esperar, apesar dos deslocamentos nas velhas casas e/ou cidades isoladas, tudo é o mesmo, é todo labirinto. Há uma névoa que impede o acesso à verdade, tão dissimuladamente repetida e buscada na fala dos narradores, mas nunca revelada, senão pelo modo como aquelas vidas morrem e (raramente) nascem.

## 2 UM LONGO PASSADO PELA FRENTE

*O desenvolvimento pressupõe a duração, mas a duração pode retardar, ou impedir, o desenvolvimento.*

Roberto Esposito

Neste capítulo o objetivo é problematizar a função dos casamentos e pensar na obediência como componente biopolítico dos romances de Cornélio Penna. Espera-se que, concomitantemente à análise, sejam demonstrados quais são as vidas matáveis e qual o interesse desse poder em capturar essas personagens. À primeira vista a discussão giraria em torno da condição das mulheres e dos negros – a depender do romance examinado –, justamente porque são as categorias que no interior das narrativas evidenciam a violência do patriarcado, da tradição familiar, da religiosidade e da escravidão.

Diferentemente do encaminhamento reflexivo dado por Luiz Costa Lima (2005), que, ao tempo de sua escrita, optou pela leitura maniqueísta entre o feminino e o masculino, percebemos que Cornélio Penna não divide com clareza os posicionamentos das personagens. Concordamos com Vladimir Safatle sobre o entendimento de que “identidade e diferença convivem em uma oposição radicalmente complementar. Elas são apenas dois momentos do mesmo processo de determinação por predicação, ou, ainda, da determinação por posse de predicados, por aquilo que indivíduos podem possuir” (SAFATLE, 2016, p. 25). Na maioria dos casos as relações de força são entre mulheres, poucos de homem contra mulher, no entanto prevalecem os predicados atribuídos e identificados com o “masculino”, molde típico do patriarcalismo,<sup>20</sup> mas sem relação direta com o gênero de quem está exercendo.

---

<sup>20</sup> Segundo Manuel Castells, em *O poder da identidade*, o patriarcalismo “caracteriza-se pela autoridade, imposta institucionalmente, do homem sobre mulher e filhos no âmbito familiar. Para que essa autoridade possa ser exercida, é necessário que o patriarcalismo permeie toda a organização da sociedade, da produção e do consumo à política, à legislação e à cultura. Os relacionamentos interpessoais e, conseqüentemente, a personalidade, também são marcados pela dominação e violência que têm sua origem na cultura e instituições do patriarcalismo. É essencial, porém, tanto do ponto de vista analítico quanto político, não esquecer o enraizamento do patriarcalismo na

A nossa desconfiança de que as vidas matáveis não se restringem às mulheres e aos negros, como é evidenciado claramente em *A menina morta*, nasceu da constatação de que não há sobreviventes nos romances. Ninguém se livra da ruína, mesmo aqueles que permaneceram vivos. Independentemente da condição existencial ao final das histórias, não há perspectiva positiva, o que permanece adquire a condição de sobrevivente, como se estes confirmassem a presença do passado no futuro. Isso não dilui as tensões nem iguala as personagens, cada uma tem seu lugar bem demarcado, porém ao fim nada se salva, tudo morre sem transcendência. Em contrapartida, o modo de produção inerente a cada núcleo permanece como sugestão do futuro. Cabe, então, à literatura sustentar o único fio de vida que atravessa o tempo, desativando e, quem sabe, criando o porvir dessas histórias.<sup>21</sup>

A princípio, por uma questão metodológica, apontamos como “vidas matáveis” as personagens Maria Santa, em *Fronteira*; Nico Horta, em *Dois romances de Nico Horta*; Dodô e Urbano, em *Repouso*; e Carlota, D. Mariana e a menina morta, em *A menina morta*. Entremeados gradativamente em cada romance, mas não menos importantes, estão os sujeitos negros – escravizados ou não –, que por enquanto não serão analisados. A separação se justifica porque inicialmente o objetivo é compreender como os mecanismos biopolíticos agem no interior das famílias, cobrando dessas personagens alguma atitude que sustente a “casa” moral e/ou economicamente. No caso dos negros há duas aberturas: a primeira refere-se ao direito de narrar e garantir a sobrevivência do testemunho; e a segunda, ao uso dos corpos enquanto seres escravizados.

Por conta da forma como as famílias usam seus entes, retirando-lhes o direito sobre si, tomamos como pressuposto a ideia de que essas personagens são a vida nua. Sua existência

---

estrutura familiar e na reprodução sócio-biológica da espécie, contextualizados histórica e culturalmente” (CASTELLS, 1999, p. 169).

<sup>21</sup> Aqui não dispensamos a hipótese levantada por Sabrina Sedlmayer (2013) sobre a possibilidade de a literatura ser um tipo especial de dispositivo, cujo pressuposto exigiria pensar nas formas de restituição do seu uso. A partir de Agamben, a estudiosa reforça que a escrita e a linguagem não capturam a vida, mas modelam, determinam e interpretam. Consequentemente a leitura seria a profanação, o gesto político que restituiria a literatura “a um novo jogo, a *relegere*, a *releitura*” (SEDLMAYER, 2013, p. 31).

está condicionada à inclusão e exclusão no/do grupo; no entanto, sem o grupo esses indivíduos perdem a identidade, ao passo que são abandonados pela comunidade por estarem dentro dela. A hipótese a ser verificada consiste na afirmação de que a obra de Cornélio Penna tem sua construção calcada na tensão entre o bando e uma figura soberana, motivo pelo qual se justifica o estado de exceção que particulariza essa construção comunitária.

Esse seria o ambiente favorável à manutenção do circuito de afetos<sup>22</sup> que produz a vida nua nos romances, cada um a seu modo. O ponto comum permanece sendo o paradigma do *homo sacer*, estabelecido por Agamben. O filósofo explica que exceção e exemplo são noções simétricas que conformam o sistema: a exceção é de exclusão-inclusiva; o exemplo é de inclusão-exclusiva. Ambos definem pela diferença o seu par equidistante, estando o primeiro fora do ordenamento, enquanto o segundo faz parte do grupo. Em termos lógicos, são opostos similares, pois a exceção mantém com o grupo uma relação de diferença em determinados predicados que impossibilitam a sua total inclusão; o exemplo, embora represente o grupo, precisa agregar todos os predicados que definem a sua comunidade, o que em termos práticos não ocorre com todos os membros, ou seja, o exemplo ainda continua a ser um diferente. Percebe-se, então, que não existe um “dentro” e um “fora” radicalmente apartados, visto que ambos carregam atributos excepcionais e exemplares que se definem sempre “em relação” com o objeto normativo. Este, inclusive, justifica sua potência pela ambivalência jurídica que protege os “incluídos” à medida que nomeia quem são os “excluídos”.

É Michel Foucault<sup>23</sup> quem concebe preliminarmente a chave de leitura da biopolítica, ao dizer que o controle da sociedade sobre os indivíduos ocorreria não só no nível

---

<sup>22</sup> Segundo Vladimir Safatle, “as sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos” (SAFATLE, 2016, p. 15). Para o filósofo, as formas de vida determinadas são fundamentadas em afetos específicos, pois são eles que garantem a repetição e o ordenamento que caracteriza essas formas de vida. Quando as sociedades se transformam, abrem, assim, a possibilidade de criação de formas singulares de vida, de modo que isso só é possível porque os afetos estão circulando de outra forma. Esse novo fundamento agencia a produção de outros objetos que até então não circulavam, mas que não deixam de conformar um circuito (SAFATLE, 2016, p. 16).

<sup>23</sup> O conceito de biopolítica/biopoder é apresentado por Michel Foucault em 1976, em capítulo do primeiro volume – *A vontade de saber* – de *História da sexualidade*, e desenvolvido posteriormente

da consciência ou do ideológico, mas também no corpo e com o corpo. Em verdade, são vários os vetores que nos romances contribuem para a sustentação dessa atmosfera carregada de sofrimentos, desconfianças, falas inacabadas e pensamentos angustiantes, tudo a transformar algumas personagens em seres quase autômatos. Tomem-se, por exemplo, o compromisso familiar e a recuperação da memória como segmentos atravessados por normatividades sem qualquer fundamento.

Foucault, ao discorrer sobre o funcionamento de uma “biopolítica da população”, afirma que se trata de uma “organização do poder sobre a vida”, desenvolvida por meio de disciplinas diversas, uma “explosão, portanto, de técnicas diversas e numerosas para obterem a sujeição dos corpos e o controle das populações” (FOUCAULT, 2014, p. 150-151). Agamben retoma esse pressuposto e sugere que essa relação entre vida e política se apresenta como uma exclusão – da vida. Essa condição é centrada numa estrutura de exceção, “como se a política fosse o lugar em que o viver deve se transformar em viver bem, e aquilo que deve ser politizado fosse desde sempre a vida nua” (AGAMBEN, 2014b, p. 15). A inclusão da vida nua no paradigma biopolítico é, ao mesmo tempo, uma exclusão do ordenamento jurídico, de modo que o indivíduo está condicionado a um estatuto excepcional centralizado no soberano.

Quando a política é transformada em biopolítica, não há como separar a vida nua do funcionamento estatal, uma vez que a manutenção desse poder depende de um cálculo econômico no qual as vidas matáveis estão no eixo da engrenagem. No caso das personagens cornelianas que propomos aproximar ao paradigma agambeniano de “vida nua”, seriam elas que sustentariam economicamente o funcionamento do “Estado de exceção”, supostamente instaurado no Brasil e representado nas narrativas. O Estado de exceção é apresentado como paradigma da política contemporânea, pois é o instrumento a cargo do soberano responsável pela captura da vida. Apesar de Cornélio Penna não se situar nesta contemporaneidade do século XXI, é marcante a forma como busca a cada romance, indo para o passado, uma espécie de germe do momento em que o poder se cruza com a vida. O índice que nos dá essa expectativa

---

em dois cursos no Collège de France, *Segurança, território, população* (1977-1978) e *Nascimento da biopolítica* (1978-1979), ambos publicados postumamente, em 2004.

de relacionamento da ficção com o real é o teor memorialístico, histórico e biográfico das narrativas.

Sobre o porquê de utilizar o paradigma do *homo sacer* no estudo de figuras femininas e escravizadas, a resposta prévia está no “uso dos corpos”. O apontamento da vida nua dependerá de atributos corporais, sem desconsiderar os predicados identitários, que singularizam a forma como este ou aquele indivíduo se relacionará com o biopoder. Há uma inversão de sentidos, pois aquilo que era identificado com a *zoé*, a vida animal que deveria ser escondida na *pólis* e restrita ao âmbito do privado, passa à condição de categoria indispensável ao pensamento político. Ao pensar sobre o “circuito de afetos” e as dinâmicas sociopolíticas, Safatle argumenta que “se não é possível pensar a instauração política sem apelar às metáforas corporais é porque, na verdade, constituir vínculos políticos é indissociável da capacidade de ser afetado, de ser sensivelmente afetado, de entrar em um regime sensível de *aisthesis* [fruição]” (SAFATLE, 2016, p. 19). Na sequência do raciocínio, o filósofo demonstrará que o corpo não é somente o espaço onde as afecções são criadas, ele também se constrói como produto dessas afecções.

No caso dos romances, como já mencionado, o corpo é o espaço de ação política para a manutenção da “família” e do “trabalho”, de modo que ambos estão a serviço de um poder soberano que conjuga tudo em um movimento único. Assim como o poder soberano incidiria sobre essas figuras como forma de sustentar o Estado de exceção, é por elas mesmas que começa a ruir, e não necessariamente pelo que significa ser “escravo” e “mulher” nos romances, mas pela representação econômica e moral que ambas as figuras podem significar na organização do biopoder. Talvez a única exceção seja em *Dois romances de Nico Horta*, já que o protagonista é um homem, mas ainda assim a figura materna/feminina é bastante presente nos gestos de Nico.

A opção pelo modelo biopolítico de formação do poder não seria apenas um recorte teórico, mas também a presunção de que existe uma “ontologia paradigmática” que foge à esfera do objeto e do pesquisador, como deixa entrever Agamben em seu pensamento. A vida matável seria, então, a figura epistemológica capturada pela soberania e pelo governo na máquina



governamental, utilizada aqui como chave de leitura da relação família-casamento obra de Cornélio Penna.

## 2.1 A chave biopolítica

Com a contribuição dada por Michel Foucault, o estudo da biopolítica extrapola a filosofia política contemporânea e hoje é desenvolvido em várias áreas do conhecimento. Os filósofos italianos Roberto Esposito e Giorgio Agamben cuidaram de expandir e atentar para outros dispositivos dentro do léxico biopolítico, cujas contribuições dos estudiosos permitiram pensar novos paradigmas para a compreensão da vida em seus sentidos mais amplos – político, médico, literário, jurídico, social, cultural. Esposito pensa a biopolítica por meio das categorias de “imunidade” e “comunidade” – numa relação dialética –, fazendo destas uma ampla grelha de leitura. Agamben desenvolve uma figura do direito romano antigo chamada *homo sacer*, por meio da qual pensará novos paradigmas biopolíticos, a saber: o estado de exceção, o campo de concentração, o muçulmano<sup>24</sup> e o próprio *homo sacer*.<sup>25</sup>

Com relação ao léxico grego que originou a palavra, principalmente no sentido aristotélico, *bíos* é a vida politicamente qualificada do sujeito ou do grupo. Já o sentido impreciso da biopolítica hoje comporta um termo grego que oculta no seu léxico: a *zoé*, a vida

---

<sup>24</sup> Em *É isto um homem?*, Primo Levi apresenta o muçulmano como “a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer. Hesita-se em chama-los vivos; hesita-se em chamar ‘morte’ à sua morte, que eles já nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la” (LEVI, 1988, p. 132). É a partir dessa figura dessubjetivada que Agamben desenvolverá sua tese acerca da “testemunha integral” em *O que resta de Auschwitz*.

<sup>25</sup> Para Agamben, em *Signatura rerum*, um paradigma é “um objeto singular que, valendo para todos os outros da mesma classe, define a inteligibilidade do conjunto do que forma parte e que, ao mesmo tempo, constitui” (AGAMBEN, 2010, p. 22, tradução minha). Como um exemplo, o paradigma tornaria inteligível uma série de fenômenos minúsculos que o historiador não viu, mas que preenche a história.

em seu sentido puramente biológico, da qual advém a *bíos*. Como explica Guilherme Azevedo “assim, a formulação do conceito de biopolítica é semanticamente instável, pois o seu léxico não faz referência a esse elemento, que implicitamente compõe o sentido de biopolítica, ou seja, a própria *zoé*” (2016, p. 216).

Nos idos de 1970, quando Foucault resgata o termo “biopolítica”, o poder é compreendido como exercício de uma violência explícita, um poder manifestado soberanamente na possibilidade de matar ou suspender a execução. O filósofo demonstrará que, com o enfraquecimento do modelo soberano, esse dispositivo se constituirá pelo poder disciplinar, cuja ação compreende as punições, a rentabilização e a exercitação dos corpos sob seu domínio. Foucault identifica que a prática governamental a partir do século XVIII se depara com fenômenos oriundos da população, enquanto conjunto de viventes, que demandam novas formas de racionalizar os problemas de saúde, natalidade, higiene, longevidade, dentre outros. Desenvolvem-se, com isso, técnicas de intervenção e controles reguladores dos corpos que o pensador assim resume: “uma biopolítica da população”.

É na época clássica que Foucault situa o início da discussão, porém é a partir da modernidade que essa forma inicial de política se converte, e “o princípio: poder matar para poder viver” (FOUCAULT, 2014, p. 148) se torna a estratégia de existência dos Estados. Nasce, portanto, a biopolítica. As suas representações como política estatal vão do genocídio, enquanto fenômeno maciço de extermínio, à pena de morte, vista como ação individual. A contradição e o escândalo do fenômeno são apontados quando o filósofo indaga: “De que modo um poder viria a exercer suas mais altas prerrogativas e causar a morte se o seu papel mais importante é o de garantir, sustentar, reforçar, multiplicar a vida e pô-la em ordem?” (FOUCAULT, 2014, p. 148). O problema é potencializado pela “monstruosidade do criminoso”, somada à legitimação dada pela sociedade à morte alheia, pois o entendimento é que os indivíduos condenados à morte representam um perigo “biológico” para os demais.

No capítulo “Direito de morte e poder sobre a vida”, do primeiro volume da *História da sexualidade*, o filósofo francês discorre sobre o poder, convertido em um direito “indireto”, que o soberano tem na decisão de vida ou morte dos seus súditos. Poder que dá o direito de matar, a título de castigo, quando um destes infringe as leis do soberano

(FOUCAULT, 2014, p. 145). Tal compreensão muda com o nascimento do Estado moderno, no qual a construção corpo-máquina justificará o investimento técnico sobre a vida da população por meio dos cuidados e cálculos direcionados, agora, à garantia da vida.

É sob essa perspectiva mecânico-biológica que a biopolítica assentará na sociedade ocidental as técnicas e disciplinas do saber-poder. Segundo Foucault, a política ocidental ensinou pela primeira vez ao sujeito deste lado do hemisfério o que é ser uma “espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças” (FOUCAULT, 2014, p. 154). Por outro lado, é a tomada da consciência de que agora estará submetido ao controle do saber por meio da intervenção do poder. É nesse ponto que o filósofo defende o surgimento da biopolítica para designar a engrenagem do Estado recém-nascido que insere a vida da população no domínio dos cálculos mais básicos, com vistas sempre a garantir a permanência do corpo saudável para uso técnico – coletivo – e biológico – individual. Há, portanto, um corte em relação ao modo como a tradição filosófica de base aristotélica lia o homem: “um animal vivo e, além disso, capaz de existência política; o homem moderno é um animal, cuja política, sua vida de ser vivo está em questão” (FOUCAULT, 2014, p. 154-155).

Em *Nascimento da biopolítica*, Foucault demonstra que essa verdade surge com o mercado. O mercado não está fora da alçada governamental, ele é um instrumento da prática governamental garantidor do estatuto de verdade das relações. No seu papel de comandar, ditar, prescrever os mecanismos jurisdicionais, “o mercado deve dizer a verdade, deve dizer a verdade relativamente à prática governamental” (FOUCAULT, 2010a, p. 60). Contudo, por meio de um espirituoso sofisma, o filósofo tangencia o debate para dizer que não há necessidade de buscar a origem da constituição do mercado como instância de validação da verdade, até porque duvida da possibilidade de encontrar resposta. A estratégia retórica do pensador focaliza apenas o feixe palpável da questão: “Digamos que aquilo que permite tornar inteligível o real é mostrar simplesmente que foi possível” (FOUCAULT, 2010a, p. 61-62). Não seria forçoso aproximar a conclusão do excerto aos debates sobre ficção e realidade. Por outro lado, há razão nessa opção metodológica do autor, afinal de contas, a figura do Estado pode ser mensurada por meio dos

seus agentes e instituições, diferentemente do mercado, que na sua incomensurabilidade forneceu a moldura estética do valor de verdade para o sistema biopolítico.

Foucault, em uma das aulas de *Em defesa da sociedade*, demonstra como áreas de saber e de poder são alimentadas reciprocamente pelas práticas biopolíticas de controle da natalidade, da morbidade e demais assistências médicas. No centro está o corpo, e ao redor, as concepções discursivas – inclusive subjetivas – das possibilidades de vida aceitáveis naquele meio. Mais do que a presumida interferência ética, o biopoder busca atravessar a ontologia do sujeito moderno com as modificações políticas necessárias ao domínio do grupo. Para isso, não basta a inclusão do “fazer viver”, é preciso intervir “na maneira de viver, e no ‘como’ da vida” (FOUCAULT, 2005, p. 295), de modo que a morte e a vida se localizem opostamente na extremidade do poder. Uma vez estabelecidas essas localizações, resta um “meio” onde o biopoder instalará suas tecnologias de construção da verdade com fito de movimentar as peças entre uma extremidade e outra.

Comenta Oswaldo Giacoia Jr. que a vida e o corpo desde o século XVII, passando pelo XVIII, até o auge no XIX serão colocados como presas do poder. A diferença, no entanto, é que, com o surgimento das disciplinas, o poder não se dirigirá para os corpos individuais, mas para o coletivo, com finalidade de vigiar, treinar, utilizar, intensificar suas forças e rendimentos, inclusive aplicar punição (GIACOIA JUNIOR, 2004, p. 10). Com isso, Foucault revela que as múltiplas relações de poder constroem o que chamamos corpo social, e conjuntamente reforçam um discurso de verdade.

Antes, no regime monárquico, o rei era muitas vezes proprietário do reino e tinha poder sobre tudo: as coisas e as terras. O domínio sobre os súditos era direto. No regime biopolítico, o Estado – ou governo, já que Foucault não esclarece bem a passagem de um ao outro – é algo que manipula interesses e por isso só tem esse interesse. “Interesses são, no fundo, aquilo pelo qual o governo pode ter domínio sobre todas estas coisas, que, para ele, são os indivíduos, os atos, as palavras, as riquezas, os recursos, a propriedade, os direitos etc.” (FOUCAULT, 2010a, p. 73).

A lei, que antes era armada e tinha a morte como consequência aos que transgrediam, passa a criar mecanismos contínuos reguladores e corretivos que vão do corpo à

linguagem. “Já não se trata de pôr a morte em ação no campo da soberania, mas de distribuir os vivos em um domínio de valor e utilidade” (FOUCAULT, 2014, p. 155-156). Vê-se que na diferenciação entre o tratamento dado pela soberania e pelo biopoder aos indivíduos o fazer morrer e deixar viver do primeiro é substituído pelo fazer viver e deixar morrer. “A aproximação entre esses dois regimes jurídicos revela uma tensão próprio ao funcionamento biopolítico do poder: ou a produção da subjetivação, tornando o sujeito o objeto da política, ou a produção da morte” (AZEVEDO, 2016, p. 218).

Diante desse cruzamento da vida com a política, o fazer viver terá implicações violentas no século XX, com o limite da aplicação biopolítica resultando em genocídio. O uso da violência para garantir a vida é um dos paradoxos que Roberto Esposito recuperará de Foucault em *Bios: biopolítica e filosofia*. O filósofo italiano estuda os limites do pensamento foucaultiano acerca do que seria o “enigma da biopolítica”, a saber: como uma política da vida tende a se converter em prática de morte? (ESPOSITO, 2010, p. 23). Na sequência desse pensamento cabe refletir o que é “fazer viver” em meio à necessidade de proteção individual e coletiva, e quais as possibilidades de vida múltipla no sentido de classe, gênero, sexualidade e cultura. Gabriel Giorgi elabora da seguinte forma: “que vidas uma sociedade seleciona para esse ‘fazer viver’ e quais, ao contrário, se abandonam de maneiras mais ou menos evidentes; e, talvez, fundamentalmente, o que conta como ‘vida’, isto é, como vida viável, vivível” (GIORGI, 2016, p. 16).

Essa é a problematização inicial de *Bios*, nos cinco exemplos que Esposito toma como ponto de partida para investigar o limite da intervenção política sobre a vida. O pressuposto inicial é que qualquer decisão sobre a proteção do indivíduo gera morte de outros ou, pelo menos, dessubjetivação – reifica-se o sujeito. Há um corte transversal nessas categorias ligando pontos extremos – viver/morrer – até então vistos como impenetráveis. Diz o estudioso que a tarefa do filósofo hoje seria “não tanto pensar a vida em função da política, mas sim pensar a política na própria forma da vida” (ESPOSITO, 2010, p. 27).

A política penetrou de tal forma na vida que esta perdeu seu sentido primeiro sem possibilidade de retorno. Esposito vê um bloqueio hermenêutico entre vida e política, porque são termos pensados originariamente como distintos e posteriormente relacionados

extrinsecamente entre si. A técnica desafia o corpo humano a dizer o que é a vida, quando esta não reconhece nem sequer um léxico viável para sua tradução no uso do corpo. Esposito dirá que “não existe uma vida natural que não seja, ao mesmo tempo, também técnica” (ESPOSITO, 2010, p. 31). Nesse ínterim, indaga se a relação entre *bios* e *zoé* não deveria incluir um terceiro termo correlato: a *techne*. Se a resposta for positiva, onde inseri-la na relação entre política e vida? Se negativa, como apartar conceitual e objetivamente um item que já foi apropriado pela norma e diluído no uso dos corpos?

Com todo o debate acerca da dessubjetivação do indivíduo, o corpo permanece como “espaço” onde as forças biopolíticas atuam, pois, como expõe Esposito (2010, p. 100), “o corpo é o lugar primeiro da propriedade porque é o lugar da propriedade primeira, isto é, daquela que cada qual tem sobre si próprio”. Não há como se casar ou trabalhar sem o corpo, por exemplo. Por isso “não há política a não ser *dos* corpos, *sobre* os corpos, *através* dos corpos” (ESPOSITO, 2010, p. 125, grifos do autor).

Diante disso, Esposito concebe o que chamará de *immunitas* e *communitas*. Os sentidos que se interseccionam na ligação entre imunidade e comunidade nasce no termo latino *munus*, constante na etimologia dos dois termos:

Um tom de dever tão nítido que modifica e até interrompe a biunivocidade do vínculo entre doador e donatário: ainda que gerado por um benefício recebido precedentemente, o *munus* indica só o dom que se dá, não o que se recebe. Projeta-se por completo no ato transitivo do dar. Não implica de modo algum a estabilidade da posse [...] senão perda, subtração, cessão: é uma “prenda”, ou um “tributo”, que se paga obrigatoriamente. O *munus* é a obrigação que se contraiu com o outro e requer uma adequada<sup>26</sup> desobrigação (ESPOSITO, 2012, p. 28, tradução minha).

---

<sup>26</sup> Na edição em espanhol: “Un tono de deber tan neto que modifica, y hasta interrumpe, la biunivocidad del vínculo entre donador y donatario: aunque generado por un beneficio recibido precedentemente, el munus indica sólo el don que se da, no el que se recibe. Se proyecta por completo en el acto transitivo del dar. No implica de ningún modo la estabilidad de una posesión [...] sino pérdida, sustracción, cesión: es una ‘prenda’, o un ‘tributo’, que se paga obligatoriamente. El munus es la obligación que se ha contraído com el otro, y requiere una adecuada desobligación”.

Já que essa obrigação com o outro é o determinante da comunidade, significa dizer que o vínculo comunitário estabelecido entre todos é uma entrega de si ao outro, portanto uma impropriedade. Como um estranhamento de si entre os demais, é o não reconhecimento entre os indivíduos que por oposição criará suas identidades. O sentido unívoco é o de que não há convergência entre os diferentes. A subjetividade da comunidade é formada em sentido negativo, movimento que por si já presume a imunização, seguida de uma dessubjetivação que inclui pela exclusão. É pela negação que a identidade tende a se estabilizar, algo que em termos lógicos funciona, sem qualquer garantia de que a “léxis” se converterá em “práxis”.

Para Esposito, o paradigma da imunização é o que escapa a Foucault quando este trata da biopolítica. “A imunidade não é apenas a relação que liga a vida ao poder, mas o poder de conservação da vida” (ESPOSITO, 2010, p. 74). A política seria assim o instrumento de conservar a vida viva. Contudo, como exercer suas potencialidades sem provocar a morte dos demais membros do grupo? Ao evitar que se estabeleça o vínculo tributário na comunidade, a imunização revela ser uma forma de proteção negativa da vida. “Ela salva, assegura, conserva o organismo, individual ou coletivo, a que é inerente – mas não de uma maneira direta, imediata, frontal; submetendo-o, pelo contrário, a uma condição que ao mesmo tempo lhe nega, ou reduz, a força expansiva” (ESPOSITO, 2010, p. 74).

A imunização protege a vida com a repulsa de outras vidas que são submetidas ao poder, por isso é uma proteção negativa. Significa dizer que a vida é qualificada dentro da comunidade, onde umas valem mais que outras. Conseqüentemente o acesso à proteção biopolítica pode se converter em ameaça, afinal de contas, não se sabe quais vetores do poder estão sendo ativados. Seria o caso de questionar se o que está nos planos é a vida ou a morte. Na esteira desse debate, Esposito demonstra que a morte é um meio de garantir a vida, pois é a substância patogênica (vacina) inserida na comunidade, em forma de fragmento, para proteger a vida.

Reconduzida à sua raiz etimológica, a *immunitas* revela-se como a forma negativa, ou privativa, da *communitas*: se a *communitas* é aquela relação que, vinculando os seus membros a um objetivo de doação recíproca, põe em perigo a identidade individual, a *immunitas* é a condição de dispensa dessas

obrigações e por conseguinte de defesa ante seus esforços expropriatórios (ESPOSITO, 2010, p. 80).

*Immunitas* é o reverso lógico do *communitas*: o imune se configura pelo “não ser” ou pelo “não ter” nada em comum. Com esse raciocínio o filósofo indaga se existe realmente uma comunidade. Consequentemente problematiza se as normas criadas pela comunidade não são propriamente o que imuniza seus entes, impedindo que a política se realize em seu sentido primeiro. A comunidade é o objeto a ser imunizado, porém não há como produzir seus efeitos sem negar o sentido originário comunitário.<sup>27</sup> A imunização não se sobrepõe na defesa da comunidade, mas compõe a engrenagem interna desta.

A estratégia da biopolítica é duplicar a vida natural, apagando esse registro na memória da comunidade, de modo que reste apenas o artifício, momento em que o governo político assume a conservação. O paradoxo é que conservar presume suspender, ou alienar, o objeto a ser conservado. O poder artificializa a vida, por conta disso o estado político não reforça o estado natural, sendo seu reverso negativo (ESPOSITO, 2010, p. 91).

Para o filósofo, o determinante da comunidade é a obrigatoriedade de o sujeito prestar algum tributo a outro, mas sem vincular um ente a outro numa propriedade comum. Pelo contrário, é a impropriedade mútua que faz os indivíduos não se reconhecerem e ao mesmo tempo se identificarem. O estranhamento e a diferença se convertem no afeto central da comunidade. É por isso que esse dever de dar é uma obrigatoriedade que submete os sujeitos a estarem em contato numa cumplicidade pela ausência. Se não há gratuidade na ação para com

---

<sup>27</sup> Há um traço aporético nessa categorização de Esposito sobre o “dentro” e o “fora”, “origem” e “destino”, da comunidade e da imunização, cuja precedência lembra as proposições de Freud acerca da origem imprecisa do “familiar” e do “infamiliar” – ainda que sejam figuras mentais. O pensador alemão expressa isso no seguinte paradoxo: “O *infamiliar* é uma espécie do que é aterrorizante que remete ao velho conhecido, há muito íntimo. Como é possível, sob quais condições, o que é íntimo se tornar *infamiliar*” (FREUD, 2019, p. 33, grifo do autor). Comparadas as proposições, poderíamos formular que a imunização é silenciosa e desconhecida no interior do aparelho comunitário, pois “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, 2019, p. 33, grifo do autor). Aproximadas as duas leituras, presume-se que a comunidade não gere a imunização, em verdade ambas se retroalimentam, gerando ao mesmo tempo a impressão de (in)familiaridade, por isso se (in)visibilizam quando espelhadas.



o outro, resta a impropriedade como obrigação de convívio. A comunidade é esvaziada do seu sentido original, tornando-se assim uma relação “preenchida pelo nada”, com o núcleo vazio.

Na visão de Esposito, em *Communitas*, essa questão é ainda mais complexa e profunda. A imunização tem a função de dispensar a obrigatoriedade tributária imposta pela comunidade aos seus membros (ESPOSITO, 2012, p. 67), dando a entender que há uma oposição entre a *communitas* e a *immunitas*. Com a obrigação imanente e permanente do tributo, presente na raiz de *munus*, implicando comprometimento individual dos entes com a comunidade, a imunização trata de isentar os sujeitos desse compromisso, tornando-os seres realmente completos e independentes dos demais. Essa circulação negativa de afetos, nas palavras do filósofo, cria “o *não-ser* indivíduo da relação”<sup>28</sup> (ESPOSITO, 2012, p. 48, grifo do autor, tradução minha). Semelhantes a mônadas, agora todos estão resguardados na sua individualidade dessubjetivante, mas imunes a toda forma de contágio, mesmo com a reciprocidade imposta do tributo.

Em *Immunitas*, Esposito já estabelece de forma mais completa a relação entre comunidade e imunidade, sobretudo apontando quais as interseções e separações de ambas:

O verdadeiro antônimo de *immunitas* não é o *munus* ausente, senão a *communitas* daqueles que, ao contrário, se fazem seus portadores. Se a privação, em definitivo, remete ao *munus*, o ponto de contraste com a imunização é assumido pelo *cum* no qual se generaliza em forma de *communitas*<sup>29</sup> (ESPOSITO, 2005, p. 15, tradução minha).

A imunização cuida, portanto, de interromper a obrigação de reciprocidade tributária originária do prefixo *cum-*, impedindo ou eliminando a possibilidade de os sujeitos se vincularem comunitariamente pelo risco da dívida a ser paga. A implicação objetiva é que os participantes da comunidade abrem um vazio político e se individualizam de tal maneira que

---

<sup>28</sup> Na edição em espanhol: “Es el *no-ser* individuo de la relación”.

<sup>29</sup> Na edição em espanhol: “El verdadero antónimo de *immunitas* no es el *munus* ausente, sino la *communitas* de aquellos que, por el contrario, se hacen sus portadores. Si, en definitiva, la privación concierne al *munus*, el punto de confrontación que da sentido a la inmunidad es el *cum* en el que aquel se generaliza en forma de *communitas*”.

se repelem como uma contaminação. Por conta da imunização, a imagem de si e dos outros é criada em ambientes distintos de significação, simulando uma disputa constante pelo mesmo espaço no interior da comunidade. O desconhecimento dos próprios afetos impede que se reconheça o outro como integrante da comunidade, o que paradoxalmente fixa o sentido da biopolítica contemporânea.

Dessa constatação já se entrevê o sentido da biopolítica para Roberto Esposito. A imunização produz uma “política negativa” que une as pessoas em torno de uma repulsa em comum. Se assim for, elimina-se do sujeito qualquer afeto positivo diante da morte alheia, afinal de contas, a vida só é percebida na morte do outro, e é preferível que seja assim.

## 2.2 O esmerilador da chave

Apresentados os pensamentos de Foucault e Esposito, o ponto de inflexão passa a ser o paradigma do *homo sacer*, de Giorgio Agamben. Por conta disso elegemos as “vidas matáveis” como o ponto de balizamento desse estudo comparado, que possibilitará uma compreensão mais acurada do lugar da obra de Cornélio Penna.

Segundo Edgardo Castro (2013, p. 58-59), Agamben, no projeto *Homo sacer*, justifica que retoma os conceitos de biopoder e biopolítica em Michel Foucault porque a análise do filósofo francês se restringiu à formação dos Estados nacionais modernos e, por isso, não se estendeu para investigar os campos de concentração e extermínio, que, na concepção do filósofo italiano, constituem paradigmas da biopolítica contemporânea. A biopolítica discutida por Agamben refere-se à forma como, principalmente na modernidade, o Estado detém o poder e a “obrigação” de ordenar a vida política, não só no âmbito da estrutura externa das relações coletivas, como também no cuidado que deve ter com o corpo dos sujeitos, oferecendo saúde e segurança, por exemplo (AGAMBEN, 2014b, p. 14).

Essa “gestão da vida” Foucault (2014, p. 150) nomeará de “biopolítica”, que será exercida pelos chamados dispositivos. O fundamento desse “biopoder” é assentado no controle do corpo-espécie, por meio de ferramentas de ordenação da natalidade, da saúde, da

longevidade, que assumem o papel de regulação das vidas a partir do século XVIII, como já dissemos. Para Agamben, esse modelo biopolítico de poder é mais antigo do que supõe o filósofo francês: “Colocando a vida biológica no centro de seus cálculos, o estado moderno não faz mais, portanto, do que reconduzir à luz o vínculo secreto que une o poder à vida nua, reatando assim [...] com o mais imemorial dos *arcana imperii*” (AGAMBEN, 2014b, p. 14).

Antes, faz-se necessário realizar alguns apontamentos sobre o “dispositivo”, termo que para Foucault é uma ferramenta analítica, cuja aplicação rendeu expansões de diversos pensadores. Destacam-se aqui as leituras de Deleuze e Agamben, que trataram de demonstrar a que Foucault se refere quando estuda os regimes de visibilidade e de poder. O conceito é desenvolvido em *História da sexualidade*, especificamente no volume “A vontade de saber”, embora a descrição mais sintética e completa esteja numa entrevista prestada a Alain Grosrichard, constante de *Microfísica do poder*:

Um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos (FOUCAULT, 2017, p. 364).

À primeira vista a definição é transparente, entretanto quem se debruça sobre a obra do pensador francês sabe que cada uma das instâncias elencadas, inclusive o “dito e o não dito”, comporta forças, objetos, enunciados, sujeitos, todos convertidos em tensores ou vetores. Esses elementos são dinâmicos e agem por si ou combinados – como um jogo –, reconfigurando-se interna e externamente, para cumprir funções imediatas, determinar estratégias que no limiar da ação podem se desdobrar em outros dispositivos e, assim, retomar a rede.

Na expansão promovida por Deleuze (1992) o dispositivo comporta as dimensões de visibilidade e enunciação, do poder e subjetividade, e as duas primeiras referem-se ao que chama de curva de visibilidade e enunciação: o primeiro regime diz respeito ao modo como cada dispositivo ilumina ou não o objeto que quer fazer aparecer ou desaparecer, a exemplo da história – da pintura, arquitetura etc. –, que funcionaria como uma “máquina óptica para ver sem ser visto” (DELEUZE, 1992, p. 160); já o regime de enunciação são curvas que distribuem

de maneira variável os enunciados, tais como a ciência, um gênero literário, um movimento social que definem regimes discursivos do que é visível e/ou enunciável em função das linhas estéticas, científicas, políticas (DELEUZE, 1992, p. 160). A terceira dimensão comporta linhas de força localizadas no interior dos dispositivos, por isso mesmo estabelece a dinâmica do vaivém entre o ver e o dizer, cuja ação será demonstrada pela “dimensão do poder” – e do saber – que atualiza e renova os dispositivos em relação aos precedentes.

A dimensão da subjetivação comporta linhas de força que, em vez de serem superadas ou tangenciadas por outra força, voltam-se para si – agindo e afetando elas mesmas. Ressalta Deleuze que essa dimensão do “eu” não predetermina uma identidade, pois até mesmo a dessubjetivação é um processo de subjetivação dentro do dispositivo: “O Si Mesmo não é um saber nem um poder. É um processo de individuação que diz respeito a grupos e pessoas, e é subtraído das relações de poder que são estabelecidas como formas de saber constituídas”<sup>30</sup> (DELEUZE, 1992, p. 161, tradução minha). Com essa leitura o filósofo demonstra que a atualização dos dispositivos se dá pelo fato de os sujeitos estarem ligados a eles – inclusive agindo com e por eles –, motivo pelo qual os dispositivos lidam com o agenciamento e a concepção de mundo, mas sempre se renovando, como bem define Deleuze:

Pertencemos a dispositivos e neles agimos. A novidade de um dispositivo em relação aos anteriores é o que chamamos sua atualidade, nossa atualidade. O novo é o atual. O atual não é o que somos, mas aquilo em que vamos nos tornando – esse é o Outro, o nosso devir-outro. Em cada dispositivo é necessário distinguir o que somos (o que já não somos mais), e o que estamos sendo: *a parte da história e a parte do atual* (DELEUZE, 1992, p. 164, grifo do autor, tradução minha).<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> No original: “The Self is neither knowledge nor power. It is a process of individuation which bears on groups and on people, and is subtracted from the power relations which are established as constituting forms of knowledge [*savoirs*]”. Diante da falta de uniformidade na comparação das edições traduzidas para português, espanhol e inglês, optamos por fazer a tradução direta da versão em língua inglesa.

<sup>31</sup> No original: “We belong to social apparatuses [*dispositifs*] and act within them. The newness of an apparatus in relation to those which have gone before is what we call its actuality, our actuality. The new is the current. The current is not what we are but rather what we are in the process of becoming – that is the Other, our becoming-other. In each apparatus [*dispositif*] it is necessary to distinguish

A leitura de Deleuze demonstra como os dispositivos agem na concepção da subjetividade, deslocados do tempo-espaço, mas sempre presentes onde e quando o sujeito se enxerga como tal, sugerindo, talvez, ser a potência que tange o indivíduo para novos modos de existência.

Na mesma esteira, como dissemos, Agamben retoma a origem do conceito no pensamento de Foucault e matiza o dispositivo com uma leitura própria. Para o filósofo italiano, o termo “dispositivo” deriva do latim *dispositivo*, assumindo a esfera semântica da *oikonomia* teológica (AGAMBEN, 2015b, p. 36), isto é, “um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições, cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe úteis os gestos e os pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2015b, p. 37). O produto dessa atividade é o sujeito, oriundo do processo de subjetivação ao qual os indivíduos estão submetidos nos regimes governamentais. Em certo sentido, o dispositivo e a máquina em Agamben se confundem, pois o dispositivo ocupa o centro vazio da máquina no Ocidente, ou seja, é uma atividade de governo que busca, por meio da captura dos corpos, apenas a reprodução sem fundamento no “ser”.

A definição genérica ofertada por Agamben expande a visão de Foucault ao dizer que o dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo à capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (AGAMBEN, 2015b, p. 39). Além dos já conhecidos meios institucionais e das normatividades, o pensador italiano inclui outros saberes e objetos aos quais os corpos estão submetidos, quais sejam: a caneta, o celular, os mapas, a literatura, a linguagem. No uso desses elementos o indivíduo é capturado em parte já na relação com o ambiente e consigo mesmo, mas a perda é invisível ou suportável porque os aparelhos possibilitam a realização do gozo e da almejada felicidade (AGAMBEN, 2015b, p. 43).

Sobre a disseminação dos dispositivos, diferentemente de Deleuze, Agamben entende que a subjetivação e a dessubjetivação tornam-se reciprocamente indiferentes “e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito [como propõe Deleuze], a não ser de forma larvar e, por assim dizer, spectral” (AGAMBEN, 2015b, p. 48). O exemplo citado é o telefone celular,

---

what we are (what we are already no longer), and what we are in the process of becoming: *the historical part and the current part*”.

que, ao eliminar o contato presencial, transforma o sujeito num número. Ao se questionar sobre os modos de restituir o lugar do sujeito capturado, à época da publicação, é proposta a “profanação” como forma de agir contra os dispositivos, embora o conceito de “inoperosidade”<sup>32</sup> tenha suplantado essa primeira opção nos livros mais recentes do filósofo.

Como ponto de partida teórico, é importante situar o pressuposto que orienta nossa leitura. Julgamos que a obediência quase irrestrita aos preceitos familiares seja uma condenação à morte do corpo e da história, comparável ao que Giorgio Agamben concebe por *homo sacer*.<sup>33</sup> Sacro era o homem que no julgamento do povo havia cometido um delito, sendo proibido seu sacrifício, mas também não seria condenado por homicídio quem o matasse. Por conta disso, o *homo sacer* situava-se no limiar da jurisdição que indeterminava sua posição no ordenamento.

Segundo o filósofo,

aquilo que define a condição do *homo sacer*, então, não é tanto a pretensa ambivalência originária da sacralidade que lhe é inerente, quanto, sobretudo, o caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência à qual se encontra exposto. Esta violência – a morte insancionável que qualquer um pode cometer em relação a ele – não é classificável nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio (AGAMBEN, 2014b, p. 84).

Por exemplo, a falta de saídas expõe as personagens de Cornélio Penna à obrigação da causa familiar, principalmente o casamento, seja ele realizado ou não. Isso as torna dependentes do meio e as aprisiona àquela forma de vida repetitiva. Cria-se, portanto, uma biopolítica que mira paradoxalmente o gerenciamento e o abandono dessas figuras, excluindo-as do ordenamento, e por isso mesmo elas são incluídas no sistema. Explica Agamben (2014b,

---

<sup>32</sup> A inoperosidade é aprofundada em outros livros, como *O reino e a glória*, e será objeto de análise no último capítulo da tese.

<sup>33</sup> Em leitura mais recente da questão, Byung-Chul Han entende que o sujeito da obediência, típico dos séculos passados – como tratou Foucault em diversas publicações – transformou-se, no século XXI, em sujeito do desempenho, justamente por ser mais rápido e produtivo (HAN, 2020, p. 25). O afeto circula, porém a memória da obediência se renova quando “o explorador é ao mesmo tempo o explorado. Agressor e vítima não podem mais ser distinguidos. Essa autorreferencialidade gera uma liberdade paradoxal que, em virtude das estruturas coercitivas que lhe são inerentes, se transforma em violência” (HAN, 2020, p. 30).

p. 109) que “a relação de abandono é, de fato, tão ambígua, que nada é mais difícil do que desligar-se dela. O *bando* é essencialmente o poder de remeter algo a si mesmo, ou seja, o poder de manter-se em relação com um irrelato pressuposto”. A causa familiar seria esse dispositivo que precisa do bando. É ela a criadora do irrelato que sustenta aquele circuito, como condição de morte intrínseca a cada familiar só porque pertence àquela família.

A vida nua é uma vida abandonada, afinal de contas, está exposta à violência soberana. “Bando” apresenta uma ambiguidade semântica:

*In bando, a bandono* significam originariamente em italiano tanto “à mercê de...” quanto “a seu talante, livremente” [...], e *bandido* significa tanto “excluído, banido” quanto “aberto a todos, livre” [...]. O bando é propriamente a força, simultaneamente atrativa e repulsiva, que liga os dois polos da exceção soberana; a vida nua e o poder, o *homo sacer* e o soberano (AGAMBEN, 2014b, p. 117).

A imprecisão semântica da relação de bando demonstra que pode ser ao mesmo tempo: quando alguém ou algo está à mercê de outrem; e quando o indivíduo está livre à sua própria vontade. Essa seria uma zona cinzenta, estado de anomia, entre *bíos* e *zoé*, onde se situam as vidas nuas.<sup>34</sup> A vida nua se relaciona com o poder soberano por meio da relação de bando, sendo assim, “soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente *homines sacri* e *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberanos” (AGAMBEN, 2014b, p. 86). Na relação de bando a vida é abandonada nessa lacuna semântica entre *zoé* e *bíos*. Essa é a vida nua, exposta ao limiar entre a vida biológica e a vida politicamente qualificada. O abandono não presume ser posto de lado em exclusão absoluta, ao contrário, presume a relação de exclusão inclusiva. Significa dizer que quem detém o poder de abandonar se relaciona de maneira soberana com o abandonado por meio da violência da decisão soberana.

---

<sup>34</sup> Segundo Agamben, os gregos do período Clássico não designavam a palavra “vida” por meio de um termo único, como fazemos hoje. Para eles a vida tinha dois sentidos: *zoé* e *bíos*. O primeiro se refere ao simples fato de viver, inerente a todo ser vivo, sejam eles animais, homens ou deuses; o segundo, à forma de viver própria de um indivíduo ou do seu grupo (AGAMBEN, 2014b, p. 9). Enquanto *zoé* compunha o léxico de vida animal ou orgânica, *bíos* representava a vida qualificada como cidadão, a vida politicamente qualificada.

A relação de abandono é, de fato, tão ambígua, que nada é mais difícil do que desligar-se dela. O *bando* é essencialmente o poder de remeter algo a si mesmo, ou seja, o poder de manter-se em relação com um irrelato pressuposto. O que foi posto à mercê de quem o abandona, ao mesmo tempo excluído e incluso, dispensado e, simultaneamente, capturado (AGAMBEN, 2014b, p. 109)

A vida nua refere-se à experiência de desproteção e ao estado de ilegalidade de quem está situado à margem do ordenamento jurídico do Estado. É o sujeito “real” que não se agrega à condição soberana e, por isso, não se dilui inteiramente dentro do grupo que obedece às regras. Diz Agamben que “a dupla categorial fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência política, exclusão-inclusão” (2014b, p. 15). A existência política desses sujeitos ficaria condicionada à obediência, o que não implica inclusão, uma vez que a lei existiria para garantir o sustento dessa exclusão. A regra é o limite secreto que divide o controle da vida e o estado de exceção, respectivamente. A zona de indistinção entre o direito e a vida define, para Agamben, filosófica e juridicamente o que ele chama de campo de concentração.

Nesse caso, a vida nua é o objeto que compõe o estado de exceção, seria uma espécie de território criado pelo biopoder, local onde ele de fato tem validade, porque é onde a lei deve ser aplicada, inclusive a decisão de vida ou a legitimação da morte do *homo sacer*. O fundamento da vida política está assentado nessa vida matável, que se torna o sujeito e o objeto do ordenamento político e de seus conflitos, sobretudo porque é necessária para a organização e a emancipação do poder estatal (AGAMBEN, 2014b, p. 16). A inclusão só existe pela exclusão da vida nua; não é a ação em si que importa, mas a forma como o oposto é esvaziado e ao mesmo tempo se torna objeto componente daquele modelo político.

A delimitação de poderes é um instrumento eficaz no ordenamento jurídico de um grupo, é o que cria o “Estado de exceção” (AGAMBEN, 2014a; 2014b), de modo que a obediência é conseguida sem necessariamente haver a imposição constante da norma, pois esta já foi introjetada no modo de pensar dos indivíduos. Nesse sentido, a biopolítica teria uma carga de monstruosidade, sobretudo pelo modo como serviria para expor a diferença, em que o *homo sacer* é transformado em monstro dentro do ordenamento, lugar que seria ocupado pelas personagens “obedientes”, em Cornélio Penna.



De forma sintética, *homo sacer* é uma pessoa “posta para fora da jurisdição humana sem ultrapassar para a divina” (AGAMBEN, 2014b, p. 83). A condição monstruosa do *homo sacer* decorre da ambivalência entre a sacralidade, por sua vida pertencer ao Deus e ser insacrificável, e a matabilidade, por estar exposto à violência praticada pela comunidade (AGAMBEN, 2014b, p. 84). Ele habita uma zona de indiferença entre sacrifício e homicídio, ou, como diz Agamben: “Soberana é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nesta esfera” (AGAMBEN, 2014b, p. 85, grifo do autor).

Retirada a sua condição política na fundação da Cidade, a vida nua é essa vida permanentemente intimidada por um poder de morte que faz dela submissa à figura do soberano. Assim como a família em Cornélio Penna, a Cidade foi fundada sem estruturação no pacto entre os cidadãos, prevalecendo a exclusão inclusiva da violência da qual participa a vida natural (*zoé*). Com a dependência afetiva e econômica das personagens, retira-se delas a sua condição humana (vida natural), com isso elas passam a integrar o sistema montado com base na exclusão, como se assim já estivessem validando permanentemente sua condição excepcional. Esse modelo familiar patriarcal e escravocrata seria então o paradigma constitutivo do ordenamento jurídico nacional.

As condições para participarem da Cidade são sempre excludentes, pois só é possível ser incluído sob a forma de vida nua, e o preço é a submissão do indivíduo a um poder soberano. Vê-se, portanto, que a vida nua é provocada por um ato jurídico-político, sem qualquer relação com a natureza original da vida. O filósofo confirma, então, o paradoxo da tanatopolítica já exposto por Roberto Esposito.

Se, em todo Estado moderno, existe uma linha que assinala o ponto em que a decisão sobre a vida torna-se decisão sobre a morte, e a biopolítica pode deste modo converter-se em tanatopolítica, tal linha não mais se apresenta hoje como um confim fixo a dividir duas zonas claramente distintas (AGAMBEN, 2014b, p. 119).

A morte do participante do *ius humanum* poderia ser considerada criminosa, um homicídio; mas se integrante do *ius divinum*, o sacrifício era oferecido aos deuses. Como o *homo*

*sacer* é excluído dessas duas instâncias, sua vida está exposta à violência de um modo que matá-lo não seria crime, visto que já não faz parte da sociedade. Mas isso não resolve a questão, há um limiar de indiscernibilidade sobre quem é a vida nua nessa inclusão excludente. Como categorizar o sistema jurídico que permite isso acontecer? A resposta seria: o Estado de exceção.

Agamben diz que toda sociedade moderna determina quem serão seus “homens sacros” (AGAMBEN, 2014b, p. 135). É um paradigma bem marcado no ordenamento jurídico ocidental. Cabe então perguntar como cada sociedade define isso. Lembrando uma indagação de Esposito, quais os instrumentos ativados na constituição dessa política de morte?

Vale destacar aqui que, para Esposito, o paradigma imunitário e o conflito com a comunidade responderiam a questão, no entanto o filósofo entende que a relação entre vida e política não se dá por meio de um dispositivo de soberania, tal como na interpretação de Agamben. Ele entende que a soberania cede espaço para a imunização. Dessa forma, a leitura de Esposito aparenta ser mais abrangente, uma vez que dá a entender que a tarefa da biopolítica é salvar o conjunto – mesmo que seja pela tanatopolítica – sem a bipolaridade soberania/vida nua proposta por Agamben. Nesse sentido, a leitura deste último pensador sugere mais verticalidade por conta do método aplicado.

Agamben direciona seu olhar para figuras como o próprio *homo sacer*, mas também para o muçulmano, o campo de concentração e principalmente o estado de exceção. Na sua remissão à arqueologia foucaultiana, propõe esses paradigmas e constrói figuras epistemológicas em diálogo com várias áreas do saber. Com essa opção, o estudioso atravessa os pensamentos antinômicos – particular/universal, sujeito/objeto – e propõe figuras paradigmáticas como exemplos de singularidade ontológica.

Dar um exemplo é, então, um ato complexo que supõe a desativação do termo paradigmático oficial de seu uso normal, mas não para ser deslocado a outro âmbito, e sim para, ao contrário, mostrar o cânone daquele uso, o qual não poderia ser exibido de outro modo<sup>35</sup> (AGAMBEN, 2010, p. 23-24, tradução minha).

---

<sup>35</sup> Na edição em espanhol: “Dar un ejemplo es, entonces, un acto complejo que supone que el término que oficia de paradigma es desactivado de su uso normal no para ser desplazado a otro ámbito, sino, por el contrario, para mostrar el canon de aquel uso, que no es posible exhibir de otro modo”.

No caso do estado de exceção, o filósofo mostra como ele é um dispositivo com o dever de, em última instância, “articular e manter juntos os dois aspectos da máquina jurídico-política, instituindo um limiar de indiscernibilidade entre anomia e *nomos*, entre vida e direito, entre *auctoritas* e *potestas*” (AGAMBEN, 2014a, p. 130). Baseando-se em Carl Schmitt e Walter Benjamin, entre outros estudiosos, Agamben pensa o Estado de exceção como o espaço paradigmático da política contemporânea, em que a estrutura jurídica da regra é suspensa para vigência da lei de exceção. “Não é a exceção que se subtrai à regra, mas a regra que, suspendendo-se, dá lugar à exceção e somente deste modo se constitui como regra, mantendo-se em relação com aquela” (AGAMBEN, 2014b, p. 25). A situação de exceção mostra o esvaziamento jurídico dos dispositivos de poder, separados pela fratura entre a vigência da norma e sua aplicação. Esse espaço entre as duas instâncias não é preenchido, porque a vida qualificada está imersa numa zona cinzenta de vácuo jurídico.

Com a vida isolada de sua forma, resta apenas a vida nua, que está perenemente exposta à violência soberana. É uma situação-limite na qual as formas de vida e as identidades jurídico-sociais orbitam em torno da vida matável. Sendo assim, hoje qualquer indivíduo é potencialmente *homo sacer*, visto que não é difícil entrever no reflexo do real o espelhamento da regra (vazia de caráter jurídico) do estado de exceção. Sem proteção jurídico-política que articule a humanidade e a animalidade, o indivíduo está exposto à violência, ou seja, é a vida nua, a vida matável por excelência.

### **2.3 Da obediência ao casamento**

O casamento nos romances de Cornélio Penna é um dos instrumentos mais eficazes e transparentes da biopolítica. Em contrapartida é um empreendimento familiar fracassado, a sinalizar crise na comunidade em todas as narrativas. Quando se concretiza, são relações breves, sem qualquer demonstração afetiva entre as personagens. Convertido em dispositivos de controle e sacralizado pelo modo de organização social, suas raízes encontram nutriente no

cruzamento da economia com a política. Não resta dúvida de que, além da reprodução, o matrimônio tem caráter econômico, como de fato Carlota, em *A menina morta*, escuta após selar o compromisso de noivado: “Bem, vamos dormir, pois o negócio está feito!” (PENNA, 1997, p. 306). Como parte dos cálculos familiares, casamento e economia ocupam uma zona cinzenta em que um é sacralizado à proporção do rebaixamento mundano – biológico – do outro. Com tamanho esvaziamento afetivo, não há novidade em dizer que as vontades e os desejos são anulados inclusive no léxico empregado na escrita dos romances.

Por ter na manutenção do poder o seu afeto mais potente, o casamento opera pelo menos duas funções intrínsecas e interdependentes: manter o circuito endogâmico que restringe a participação de pessoas externas aos parentes e membros do mesmo meio social; garantir a reprodução das pessoas e a multiplicação do capital econômico. É verdade que, se analisado à luz de outras épocas e em diferentes culturas, não há nenhuma anormalidade no matrimônio contraído com esses propósitos. O problema específico narrado pela literatura de Penna é que os casamentos assumem contornos violentos e ao mesmo tempo são vistos como pedras angulares de uma construção explicitamente carcomida. Ainda que pese alguma anacronia nesse comentário, é estranho ver personagens se submetendo às obrigações com a causa familiar.

A imagem da família é recorrente na história da literatura e talvez seja o dispositivo mais presente desde as tragédias gregas. Seja na paráfrase, na paródia ou no pastiche, é dela que os indivíduos extraem o contraponto ou a similaridade na sua relação com o mundo. Em Cornélio Penna ela é centralizada no papel biopolítico, ponto de fratura entre seus entes e a comunidade. As transformações atingem primeiramente os participantes, depois a instituição. Esse diagnóstico é singular na obra, como se as personagens sofressem pela prisão ao sobrenome e/ou por não saberem conter a ruína familiar. Em meio a isso, há um mundo que se transforma e problematiza a obediência familiar, tendo como auge *A menina morta*.

Como todo escrito literário, mas não só, o texto é montado por camadas que ora se dividem, aglutinam ou justapõem. Na camada principal das narrativas de Cornélio Penna sucedem as ações contidas e os pensamentos angustiantes, muitas vezes entendidos como inconsistentes por não mostrarem objetivamente a origem desses gestos. Em contrapartida, ao

analisar as camadas subjacentes do texto, encontramos outros vetores a apontarem para diversas direções, dentre elas a preocupação com o passado e o futuro da família. Nisso residem a insegurança e o sentimento de obrigação com os seus. Vê-se, portanto, que o casamento enquanto ato não tem significado próprio, senão através dele destacar o que sobeja da superfície para as demais camadas.

Desse contexto podemos destacar duas situações biopolíticas: o excesso de obediência e a endogamia patriarcal. A primeira transforma as criaturas em imagens consumíveis, retirando-lhes a condição humana; a segunda reflete, por meio de uma imunização familiar, os mecanismos de controle da natalidade e revela um traço preconceituoso contra a mestiçagem. A depender da perspectiva, pode ser uma forma de matar ou preservar a família. Costa Lima argumenta que “a endogamia é uma tentativa de neutralizar o risco representado pela sexualidade; de diminuir a diferença do outro, do parceiro, tornando-o escolhido dentro da família (endogamia propriamente dita) ou pela família (endogamia social)” (LIMA, 2005, p. 93).

Ao contrário do que se poderia supor de uniões entre seres com alguma similaridade familiar ou social, o casamento em Cornélio Penna é uma empresa asséptica em todos os sentidos, dedicada à negação de afetos positivos, da qual participam figuras inertes, inodoras, insípidas, insossas, todas diametralmente imunes umas às outras. Nenhuma dessas duas perspectivas de matrimônio endogâmico mencionadas acima é consonante nos romances em que conhecemos os dois cônjuges: o casamento de Nico se dá pela aproximação social, no entanto o desgosto pela anulação de sua vontade e a diferença entre sua personalidade e a de Maria Vitória impedem qualquer congruência; Dodôte e Urbano, apesar de serem primos e estarem afinados na tradução do infortúnio da vida, são mera reminiscência – “espectros vivos” – de um espaço-tempo morto; em *A menina morta*, à exceção de Celestina, os casamentos realizados ou prometidos – e mencionados – sustentam-se pelo laço social, mas sucumbem à preponderância econômica, quando não se convertem em verdadeiro flagício às mulheres.

Gilberto Freyre comenta que “os casamentos consanguíneos foram comuns no Brasil não só por motivos econômicos, fáceis de compreender no regime de economia particular, como sociais, de exclusivismo aristocrático” (FREYRE, 2003, p. 359). Havia a

preocupação com a degenerescência física também, com isso se afastava qualquer possibilidade de se introduzir sangue de ex-escravo na família. Dessa forma, “a união conjugal impedia a dispersão dos bens e conservava a limpeza do sangue de origem nobre ou ilustre” (FREYRE, 2003, p. 425). Com os estudos evolucionistas no século XIX, cresce a preocupação com a endogamia familiar. Normalmente uniões entre primos ou tios e sobrinhas, que em vez de alargarem a propriedade, acabavam por concentrá-la, além de “prejudicar a saúde” (FREYRE, 2003, p. 425).

Em *Fronteira*, o casamento não se concretiza porque o noivo de Maria Santa foi assassinado pela família dela. Ainda que o primeiro plano narrativo seja ocupado pela expectativa do milagre, a causa desse matrimônio rompido pelo homicídio é que constitui o mistério/verdade não revelado na história. Ao que parece, o milagre é o meio de apagar essa desgraça, porém, mesmo sem casar, Maria acaba sendo capturada pela “santidade”. Embora não haja uma relação de causa e efeito, subtende-se que a entrada na comunidade não realizada pela via conjugal seja concretizada pela religião. O corpo que, supostamente, seria imolado em nome da família passa a ser consumido pela comunidade.

Os casamentos nos demais romances não se diferenciam tanto: em *Dois romances de Nico Horta* o protagonista namora com Maria Vitória, mas depois se enamora por Rosa. Por imposição de Dona Ana, ele se casa com a primeira namorada e se resigna. A protagonista de *Repouso*, Dodôte, também cede à determinação da avó e se casa com seu primo Urbano. Muito adoentado, este, que já era viúvo de Maria do Carmo, casa-se com Dodôte e logo definha até a morte.

Em *A menina morta* temos a história mais complexa. Carlota, ainda adolescente, regressa da Corte à fazenda do Grotão com um casamento já arranjado pelo seu pai, o Comendador. Inicialmente parece aceitar a decisão de se unir com João Batista, filho de outra família aristocrata rural da região. No decorrer da narrativa fica evidente para Carlota que seu casamento era um negócio, como já mencionado. Seria interessante para as duas famílias unir seus filhos: o noivo seria o novo patriarca das duas fazendas, e a jovem ganharia a distinção de agregar ao nome dos Albernaz os títulos pomposos da família de João Batista. Com o rompimento de Carlota, abreviam-se as perspectivas do patriarcado, quais sejam, a procriação

como forma de manter o legado social e genético entre os semelhantes, e o apagamento da memória de D. Mariana e da menina morta, ambas representando expectativas fracassadas: uma porque resiste ao sistema e a outra porque morreu na infância.

No ensaio “*Mysterium burocraticum*”, constante do livro *O fogo e o relato*, Agamben (2018, p. 39) diz que a mente do homem comum hoje é um desafio para a ética. Nem Nietzsche nem Dostoiévski, ao constatarem a morte de Deus na modernidade, previram que os homens se manteriam dóceis. Cornélio Penna seria um escritor brasileiro ímpar do seu tempo ao retratar a decadência de um grupo por meio de seres tão sofridos e resignados à sua condição, quando haveria motivos para se rebelarem. Ao contrário disso, como conclui Costa Lima, o autor admite a destruição das suas criaturas, mas “nunca do ‘modo de produção’ em que se inserem” (LIMA, 2005, p. 40).

Curiosamente, quem protagoniza os romances de Cornélio Penna parece viver sob um enorme peso de regras e normas que mais desorientam do que ordenam. Essas “leis” seriam representadas pela moral cristã, pela formalidade familiar ou mesmo pela subjugação econômica, todas entremeadas com a vida das personagens. Questão intrigante é a recorrência de personagens buscando saber “o que é a verdade”. Para as protagonistas, a verdade parece ser inatingível, uma ideia duvidosamente respondida perdida no tempo, na memória, nos segredos, provavelmente um dos melhores indicadores da sensação de busca quase infinita dessas figuras. No entanto, esse lugar pressuposto como “infinito” é um lugar forçado ao “apagamento”, principalmente quando o país ensaia sua saída do mundo rural.

### **2.3.1 *Nem santa nem gente, apenas Maria***

Antes de abordamos frontalmente o funcionamento biopolítico do casamento, optamos por discutir em *Fronteira* a obediência e o consumo das personagens pela família. O intuito é demonstrar como a matabilidade constante na literatura de Penna decorre de um circuito de afetos que captura o indivíduo independentemente do posicionamento ocupado na história.

Logo no início do romance, o primeiro gesto de Tia Emiliana diante de Maria Santa fornece a norma reproduzida durante toda a narrativa. A senhora se ajoelha aos pés da moça e reza. “Também se ajoelharam, e, sem alcançarem o sentido do que se passava, puseram com simplicidade, as mãos em cruz sobre o peito, e repetiram baixinho, olhando com medo novo para Maria Santa” (PENNA, 1967, p. 21). Para não simplificar a análise como mera obediência, cabe pensar a cena do ponto de vista das mucamas. Elas presenciam a ativação de vários dispositivos nesse gesto secularizado pelas religiões, com uma mulher branca mais velha desabando com preces aos pés de uma jovem. A falta de sentido para o ato de Tia Emiliana tornaria a cena um tanto ridícula, se isso não representasse no decorrer da história a extração do conteúdo normativo para se transformar na expressão da vontade da senhora.

Com esse gesto público-privado da senhora, Maria Santa é abandonada no limiar de indiferença entre a divindade e a humanidade. Ela é excluída da sua condição humana e incluída na santidade, ainda que seja uma artificialidade. O que sustenta esse privilégio da inclusão é a promessa do milagre que Tia Emiliana passa a narrar. Consequentemente Maria passa a acreditar na tia, sinal de que ela se reconhece no bando, a reforçar o *nómos* criado com a primeira genuflexão. Ao leitor fica clara a intenção da senhora, mas aos romeiros, não. Ou seja, a figura da jovem ocupa posições distintas na narrativa, pois, para quem lê, importa antes saber qual a verdade escondida atrás da porta – do assassinato do noivo de Maria –, enquanto para os religiosos a verdade será revelada na quaresma. Sobre esse não lugar de pertencimento, o filósofo italiano postula que “a vida do bandido [...] não é um pedaço de natureza ferina sem alguma relação com o direito e a cidade; é, em vez disso, um limiar de indiferença e de passagem entre o animal e o homem, a *phýsis* e o *nómos*, a exclusão e a inclusão” (AGAMBEN, 2014b, p. 112).

A ironia de quem escreve o livro é tornar homogêneo, entre os romeiros e as mucamas, um gesto de subserviência que remonta à escravidão. Teríamos nessa relação de bando, que agora inclui todos os devotos, a crítica do autor, a demonstrar como um gesto minúsculo pode ter consequências maiores quando esvaziado de conteúdo e encenado por alguma figura dotada de atributos de poder – nesse caso, a idade, a cor da pele e uma suposta riqueza. O consumo da santidade cria uma interdependência que limita Maria e os romeiros



num mesmo grupo. Essa estrutura de bando “é o *nómos* soberano que condiciona todas as outras normas, a espacialização originária que torna possível e governa toda localização e toda territorialização” (AGAMBEN, 2014b, p. 117).

Se as negras logo no início o fazem é porque é mais seguro garantir a sua integridade, uma vez que estão em presença de duas brancas, e a norma refletida no gesto tipicamente religioso carece de repetição para fazer valer a intenção. Os suplicantes, diferentemente das negras, buscam a sua integridade por meio da cura ou do desejo atendido, que é outra forma de medo da morte. Aos poucos a casa se tornou “o ponto de encontro dos velhos, dos doentes, de todos os infelizes da povoação e seus arredores” (PENNA, 1967, p. 23). Para fazer valer o milagre, é necessário que muitas pessoas repitam o gesto sucessivamente, até perderem o contato original. A consequência disso é a fundação de um *nómos* soberano calcado na dessubjetivação dos indivíduos, que por repetição maquinal perderam a conexão com a primeira lei. Esse vazio de significado seria preenchido pelo consumo da imagem de Maria, juntamente com os alfinetes levados pelos romeiros como relíquia da santidade. O corpo da jovem perde materialidade enquanto “corpo” no sentido pleno biológico para ser repartido em inúmeros pedaços – violentamente pontiagudos – que ironicamente confrontam e “confundem” dor e salvação no mesmo objeto.

Alicerçado pelas ideias de Hobbes, Safatle argumenta que o medo garante a integridade individual dos sujeitos, mas não somente porque a vida está em jogo, como presume o filósofo inglês, mas também porque a integridade tem a ver com a identidade: “significa aqui também a soma dos predicados que possuo e que determinam minha individualidade, os predicados dos quais sou proprietário” (SAFATLE, 2016, p. 17). Quanto ao circuito de afetos existente em *Fronteira*, obedecer é uma forma estranha de garantir a sobrevivência física e subjetiva do indivíduo, mas também é um meio de reforçar os dispositivos que subjagam as personagens. Essa mesma lógica pode ser aplicada ao casamento naquilo que força o membro do grupo a salvar a família da bancarrota.

Frente à aquiescência da norma pelos romeiros, Tia Emiliana pratica a gestão social do medo, que, na visão de Vladimir Safatle (2016, p. 16), é o meio pelo qual é possível compreender a circulação dos afetos. A senhora instaura um estado de exceção na casa e na

cidade, dessa forma, Cornélio Penna demonstra que, quando a vida está sob uma lei sem qualquer significado, um pequeno gesto pode ter consequências extremas. Ou, como diz Agamben (2014b, p. 58), “uma lei que perdeu seu conteúdo cessa de existir como tal e se confunde com a vida”. Nesse caso a vida de Maria é negociada em favor dessa norma, de modo que mesmo sem a causa explícita, não faltam motivos pra justificar a sua morte física, pois a morte subjetiva se inicia com a chegada da tia.

Como se tivesse percebido na senhora um perigo para Maria, o narrador tenta alertar a jovem. Ressalte-se que, nesse entremeio, de forma escondida, chegam os caixões com as encomendas de Tia Emiliana. O narrador afirma que ela quer enganá-lo, e Maria a defende dizendo que a tia não quer enganar pessoa alguma. O narrador conclui que ela não quer que ele saiba de nada que se passa na casa (PENNA, 1967, p. 49). Como resposta, Maria diz: “você odeia Tia Emiliana”, e com alguma empáfia completa: “eu sei o que é, mas não são todos os que recebem a Graça” (PENNA, 1967, p. 50). Nesse instante é feito o corte entre eles dois, tendo a jovem se convencido da bondade da tia e da própria santidade. Ao olhá-la diretamente, o narrador percebe que até o penteado mudou, “agora o seu rosto parecia-me emoldurado por dois bandós muito lisos e negros lembrando uma dessas imagens litográficas de ‘Madona’ popular, de uma tocante banalidade” (PENNA, 1967, p. 51). Com esse gesto obediente, Maria assume subjetiva e objetivamente a feição de santa: está capturada.

Consequentemente é imunizada da comunidade pelo transe no qual entra e permanece. É justamente esse fragmento de imunização que os necessitados retiram de Maria, cada qual com seu problema individualiza a razão de estarem ali, porém a máscara da religiosidade esconde isso e reveste-os sob o manto de “comunidade”. Essa perda da consciência da jovem é uma estratégia da narrativa para eliminar todo o contato lúcido e racional dela com o narrador. Já não há possibilidade de “abrir os olhos”. Enquanto isso a casa se torna um santuário para onde romeiros vão. Lá eles fazem vigília e durante as visitas espetam alfinetes nos braços da protagonista, que, por não reagir, causa êxtase em quem assiste à cena. Acredita-se que tais alfinetes se tornariam relíquias: “Espetavam novos alfinetes em seus braços, furtivamente, com fria curiosidade, e com o pretexto de se tornarem eles, depois, preciosas relíquias, que serviriam de socorro e alívio para muitos males” (PENNA, 1967, p. 143).

Durante o período da quaresma, que naturalmente antecede o dia do esperado milagre, o narrador descreve algumas cenas em que destaca a beleza do corpo da jovem, até que é sugerido o abuso. Ao fazer isso o narrador se iguala à tia e aos romeiros, afinal de contas Maria estava ali em letargia para satisfazer o desejo do outro. A condição inerte é irreversível e, assim, ela morre, e a viajante e Tia Emiliana vão embora sorrateiramente da cidade, levando os presentes que os romeiros ofertavam para a afamada milagreira.

Com o casamento fracassado, do qual nada mais se fala, a não ser a rara sugestão do passado nas presenças do padre Olímpio e do juiz, Maria se entrega à santidade. Num irônico jogo de inversão de posições, é como se deixasse de ser capturada pelo instrumento do matrimônio para servir diretamente a Deus, embora não se tenha notícia de que se casava por obrigação. A verdade é que a santidade não passa de mais um dispositivo de sujeição, sem distinção de um casamento, haja vista serem formas de se entregar ao desejo do outro. Não há salvação, essa é a tese. O gozo com seu corpo totalmente exposto à vida nua se dá numa zona de indistinção pública/privada na qual respectivamente os visitantes vão à casa para obter algum milagre; em seguida, de forma direta, ela é estuprada pelo narrador.

Na primeira cena o narrador percebe que a roupa da protagonista estava com dois laços desatados e “deixavam entrever a carne morena e pálida das espáduas de Maria, por entre duas bordas do vestuário imaculado, que, apenas tocado por meus dedos cautelosos, caiu, para os lados, com surpreendente facilidade...” (PENNA, 1967, p. 147). Notemos aqui a “surpreendente facilidade” com que a roupa cai e mostra o corpo da moça. Seria absurdo pensar isso se não tivéssemos a ironia do autor para mostrar a violência diluída nessa “inocente” constatação do narrador.

Não se trata de um contexto tão distante do nosso tempo contemporâneo. Muitos de nós acompanhamos há poucos anos o resultado de pesquisas de opinião bastante divulgadas e polêmicas sobre como os homens viam os assédios às mulheres.<sup>36</sup> Lembremos que muitos

---

<sup>36</sup> Segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), em 2014, um quarto dos homens acreditava que mulheres que mostram o corpo “merecem ser atacadas”; em pesquisa de 2016, o Datafolha concluiu que um terço dos brasileiros culpa a mulher em casos de estupro. Cf.

entendiam que a culpa dos assédios e estupros é da mulher, que, ao usar roupas curtas, sair em determinados horários, frequentar certos locais “facilitam”, ou melhor, “disponibilizam” seu corpo. Vejamos nesse aspecto que a narrativa de Cornélio Penna reflete criticamente sobre esse aspecto machista e patriarcal da nossa história.

A cena na qual o estupro é sugerido é a seguinte:

Não me parecia cometer um crime moral, ao desvendar vagorosamente, um a um, os melancólicos segredos daquele corpo que todo ele se me oferecia e se recusava, ao mesmo tempo, uma sua longínqua imobilidade. [...] Era uma caridade incomensurável que ele [o corpo de Maria] praticava, inconsciente, mas por isso mesmo, mais valiosa e quase divina pela sua inocência puríssima, sobre-humana (PENNA, 1967, p. 151).

Observemos que o narrador modaliza seu discurso de uma forma que o corpo de Maria Santa seja objeto de caridade que se doa (oferece) para ele. O fato de estar inconsciente garantiria a santidade e a não violação da norma. Ou melhor, talvez a santidade seja o necessário para que estejam suspensas as leis. Vale lembrar que para o *homo sacer* não há crime nem santidade, de modo que essa zona de indiscernibilidade é revelada pela excessiva preocupação do narrador em demonstrar a disponibilização do corpo de Maria, sobre o qual ele mesmo diz não entender que cometera um crime moral.

A sugerida passividade da moça serve para encobrir a violência sofrida nos dois casos mencionados. Essa forçosa naturalização da imagem que vai ser passada ao leitor determina o tom crítico da escrita de Cornélio Penna, construído no mesmo movimento que mostra as formas como um discurso de violência pode estar entremeado à regularidade da vida. Maria Santa é uma forma de vida nua, pois é consumida nos aspectos político, sexual e econômico, convertida em uma imagem de desejo que está fora da jurisdição humana – pela propagada santidade –, mas que não ultrapassa para a divina – afinal morre.

Tomamos como pressuposto a concepção de que Maria Santa é uma imagem consumível, e que isso gera prazer. Essa imagem existe na obra para desempenhar esse papel.

---

<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/09/1815301-um-terco-dos-brasileiros-culpa-mulheres-por-estupros-sofridos.shtml>.

Sabemos dessa violência não porque o narrador se compraz da condição de sua “amiga”, mas porque justamente ele se recusa a enxergar o mal que aquilo tudo causa. Não é à toa que também se aproveita da condição dela.

Susan Sontag (2003, p. 262), em *Diante da dor dos outros*, diz que na modernidade é reconhecível um “tropismo inato orientado para o horrível”, em seguida cita alguns pensadores para demonstrar que a obtenção de prazer diante do infortúnio e das dores dos outros é um tema já estudado. A contemplação do sofrimento alheio atende a diversas necessidades, mas nenhuma delas se compraz do problema do outro, servindo apenas para reforçar um distanciamento justificado pela concepção de que “aquilo” é uma imagem consumível. No caso de Cornélio Penna, temos a santidade como um elemento utilizado pelo narrador para atenuar e normalizar todo o sofrimento da moça, mas um olhar mais apurado verá a ironia e a crítica lançadas pelo autor. A misteriosa viajante que aparece na história tem uma fala sugestivamente comparável ao *alter ego* de Penna: Ela diz que na cidade, na casa, perdem-se em reflexões sem fim, “porque toda a gente é santa, ou está caminhando rapidamente para isso... mas não serão de minha devoção!” (PENNA, 1967, p. 121).

Já para Jean-Luc Nancy, “a imagem é o efeito do desejo” (2015, p. 59), pois ela reúne o outro e escancara esse espaço de participação de quem vê. Desse modo, a imagem parece guardar originalmente um componente ético-político necessário à apreensão, sugerindo que o desejo de ver e o de mostrar comportam na mesma coisa e “ao mesmo tempo uma operadora em relação e objeto produzido por essa relação” (MONDZAIN, 2015, p. 39). O problema é quando essa necessidade desejante ocupa espaços discursivos e corporais para se instalar nas imagens que serão fixadas nas narrativas da nossa vida.

Nas cenas em que a protagonista tem os alfinetes espetados nos braços o narrador diz que “Maria Santa [...] não dava o menor sinal de dor, quando espetavam alfinetes em seus braços nus, colocados ao longo de seu corpo imóvel estendido” (PENNA, 1967, p. 138) e mais adiante diz que os visitantes “espetavam novos alfinetes em seus braços [de Maria], furtivamente, com fria curiosidade, e com o pretexto de se tornarem eles, depois, preciosas relíquias, que serviriam de socorro e alívio para muitos males” (PENNA, 1967, p. 143).

O pressuposto tomado para analisar a cena é que a vida de Maria Santa está a serviço da vida dos outros. Além disso, a lentidão da sua morte é por outro lado a permanência e a vida dos visitantes. Ela é uma imagem bem-acabada da vida nua, aquela que passou pelo processo de dessubjetivação e está disponível para a comunidade. O *homo sacer* é o ser em potência, mas não em ato “político”, por isso sua existência é “nua”.

A justificativa para essa comparação está no fato de Maria figurar essa extremidade de uma vida matável que não pode ser morta, tal qual o *homo sacer*. O fato de ser santa faz dela um ser sacrificável, no entanto o narrador não demonstra vontade nela de se martirizar porque estaria conscientemente ajudando aos outros. Pelo contrário, repetidamente se diz que está inerte e desprovida de qualquer razão.

Com o passar da história, vamos descobrindo que há uma rede de dispositivos alimentados pelo sofrimento de Maria. A começar pela Tia Emiliana, que controla o funcionamento da casa e reforça a chegada do milagre. Ao fim do romance, compreendemos que tudo era feito para ter o controle daquele bando que se deslocava diariamente ao local e de algum modo retirava da igreja a centralidade religiosa do lugar, por isso a presença de Padre Olímpio era mal vista. Por último, fica evidente que a santidade de Maria garante algum lucro, seja pelo direcionamento, seja pelos presentes que os visitantes levavam. Basta pensar que quem vai em busca de Maria vai para ser ajudado e obter a graça ou realização de seus desejos. Todo esse movimento é descoberto ou sugerido de forma indireta.

Diante desse cenário, Maria funciona como agente imunizador da comunidade, mas é devorada pela mesma comunidade ao ter seus braços perfurados diariamente. Isso dá a entender que todos queriam a experiência da imunização, pois era um meio de individualização do restante do bando. Ao propor a conversão da protagonista em imagem, não temos o intuito de criar um objeto lógico ou constituir uma realidade paralela à narrativa, seria, antes, um meio de tornar cognoscíveis essas formas de violência “justificada”, porém inapreensíveis em seu aspecto objetivo.

Quando Esposito menciona em *Bios* a guerra do Afeganistão como meio de proteção à humanidade, sem dúvida, é um oxímoro escrever no mesmo sintagma a expressão “guerra humanitária”, se a defesa da vida de uns é a efetiva produção da morte de outros

(ESPOSITO, 2010, p. 18-19). Há nesse caso uma clara divisão entre a vida que se deve destruir e a que se deve salvar. Nessa lacuna há o espaço para se questionar a “humanidade”: Seria mais (ou menos) humano quem mata ou quem morre?

No caso de Maria Santa, os devotos certamente não tinham a compreensão de que estavam provocando sofrimento à moça, mas deixemos claro que isso não retira a responsabilidade das ações. Se fôssemos realizar uma aproximação com alguma cena do contemporâneo, poderíamos dizer que as várias câmeras de celular apontadas para os mais variados infortúnios da vida do outro, e até da nossa, para depois serem postados na rede em busca de *likes* é um bom exemplo desse gozo com o sofrimento do outro. A salvação e a cura pretendidas pelos romeiros não se distanciam dos vídeos e fotografias que expõem o outro em busca de sucesso, seja ele financeiro ou de popularidade.

Como já dissemos, essa gente se preocupava apenas com suas súplicas, pedidos de cura e milagres. Desprovida de humanidade, Maria é reificada e convertida em uma imagem indolente, como se a “santidade” fosse alegoria das dores dos outros. Fica evidente que o gozo de um é a reificação do outro, mas ambos os gestos têm na obediência a um *nómos* soberano o cerne desse estado de exceção que faz da protagonista uma vida matável.

Embora isso ocorra no corpo, como um processo de desposseção de si, a reificação passa, sobremaneira, pela noção de dessubjetivação, que seria a perda da noção de si. O romance desenvolve um processo de dessubjetivação total de Maria. E isso não se resume aos visitantes que espetam os alfinetes ou ao narrador que abusa sexualmente dela, esses gestos já são decorrentes da primeira ação tomada pela Tia Emiliana, que seria reforçar e propagar notícias de uma santidade em Maria, culminada com a “fuga” antes mesmo do enterro.

É tanto que após a morte, na sala, com Tia Emiliana diante de outras mulheres em luto, o narrador faz a seguinte observação: “Tudo era feito como se tivesse sido *estudado e preparado* longamente, de antemão, e por tal forma era a regularidade do *espetáculo*, que me apercebi de repente, da *esquisita figura* que fazia no meio da sala” (PENNA, 1967, p. 171, grifos meus). Observe-se que o léxico dos termos grifados – planejamento da vida, exposição ao consumo público, estranhamento da comunidade – remete diretamente à estrutura biopolítica

montada em torno de Maria Santa. Sua vida é nua porque estava para além do humano – quase mito –, mas não ultrapassava a condição animal.

O componente biopolítico imunitário está assentado em dois pontos: o interesse financeiro e o exercício da moral pela tia. A relação dúbia é mantida pela inclusão da jovem na comunidade, ao passo que isso a retira do convívio e literalmente deve imunizar os enfermos que procuram ajuda. A arquitetura da casa e da cidade contribui para o clima de aprisionamento, sugerindo personificação em algumas passagens. A excepcionalidade é demonstrada pela forma como a vida de Maria está entregue às vontades da tia. O objetivo dessa máquina é obscuro, visto que parece querer encobrir o passado da família e o assassinato do noivo de Maria, contudo ao final prevalece o interesse financeiro.

A suposta santidade, por fim, retira de Maria o componente humano sem de fato inscrevê-la no mito, afinal morre pela mesma causa que fez dela santa. A santidade é o paradigma de exceção decorrente do casamento não realizado, incluindo e excluindo Maria do bando. Pela falta de elementos textuais – inclusive fantásticos –, o milagre prometido não é factível ao leitor, por isso a expectativa do que sucederá é uma falácia anunciada, mas ainda assim funciona como tema principal que encobre o mistério verdadeiro da trama: o que causou a morte do noivo? Sendo assim, a tese da narrativa seria demonstrar como a mentira e a hipocrisia constroem esse circuito de afetos, considerando que nas outras camadas sabemos do assassinato e do abuso sexual.

### **2.3.2 Casamentos necropolíticos**

Nos demais romances o casamento marca explicitamente o cruzamento da vida com a política. As uniões parecem mais uma condenação à morte que promoção da vida, por isso são relações necrosadas desde a origem.<sup>37</sup> Semelhante a uma moeda, o matrimônio em

---

<sup>37</sup> Aqui, fazemos uma apropriação conceitual do termo “necropolítica”, problematizado por Achille Mbembe em texto homônimo, no qual o pensador defende que na contemporaneidade as armas de fogo e demais dispositivos de violência são dispostos “com o objetivo de provocar a destruição



Cornélio Penna tem duas faces e um mesmo valor. Uma face é pública e a outra é privada: a primeira é o (r)estabelecimento da lei e da imagem social da família; já a segunda é a garantia da linhagem e da manutenção financeira. Como é sabido, o valor é uma unidade subjetiva, conhecido apenas quando é necessário fazer a compra/troca. A divisão proposta é apenas por necessidade didática, obviamente a união conjugal se dá com o corpo das personagens e, por extensão, inclui a vida em todos seus afetos.

Ao nos questionarmos sobre qual afeto julgamos prevalecer na obra corneliana, afirmamos ser a obediência, assinalada em seu mais alto grau por meio da união conjugal, esta que subjaz a uma série de violências e interdições distribuídas em todas as narrativas. Essa cadeia de elementos interdependentes performa o paradigma biopolítico central, tomado aqui como chave de leitura do pensamento político intrínseco a todos os núcleos familiares dos romances; outro aspecto que não pode ser olvidado é o religioso e suas reverberações nas interdições morais, pois, mesmo sem estarem explícitas textualmente, acionam afetos negativos nas personagens.

Todas narrativas já se iniciam com o esfacelamento das relações privadas, de modo que os agentes do poder hegemônico, nos respectivos romances, empreendem uma exposição pública dos seus entes por meio do pacto matrimonial com intuito de garantir ao menos o consumo externo – público – do legado que entendem preservar. Nasce um complexo jogo no qual internamente as famílias se imunizam pelas relações endogâmicas e externamente pensam fortalecer o sentido da comunidade oferecendo seus filhos como tributo imposto pelo *munus*.

A política intrínseca nos dramas das personagens de Cornélio Penna é o meio de pensar a vida. O laço matrimonial é a tentativa fracassada de cerrar uma comunidade endogâmica. Ocorre o inverso, pois o fechamento desse circuito produz imunização. Os nubentes configuram o “não ser”, visto que não têm nada em comum além da semelhança política – seja ela social e/ou consanguínea. Falta-lhes, no entanto, inserir a vida no matrimônio,

---

máxima de pessoas e criar ‘mundos de morte’, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de ‘mortos-vivos’” (MBEMBE, 2018, p. 71).

o que não ocorre senão por pura simulação. A vida é artificializada pelo poder, o que permite questionar se ainda permanece “vida” no sentido mais lato do termo.

A endogamia, no molde apresentado por Cornélio Penna, produz um curto-circuito que, se por um lado elimina a obrigação de pagamento do tributo que sustentaria a comunidade reciprocamente, por outro se converte em doença autoimune – semelhantemente a uma culpa escatológica. Ainda que dotes sejam pagos, servem apenas como meio de formalizar o pacto. Nos matrimônios cornelianos, os polos que deveriam se agrupar para aumentar a potência terminam por se inverter de tal maneira que qualquer afeto positivo é inviabilizado, restando um vazio político individualista no qual cada ente deseja apenas salvar a si, e por extensão a família.

Prevalece, portanto, uma espécie de descolamento social que na sua máxima distensão provoca um estranhamento da própria imagem. Conforme interpreta Wander Miranda, há uma alteridade que resiste à totalização e que promove um conhecimento por meio dessa perspectiva do diferente (MIRANDA, 2010, p. 22-23). No entanto, sem integração com o meio ou com a própria consciência, o indivíduo está política e subjetivamente morto. Não resta dúvida de que na forma como os enredos de *Dois romances de Nico Horta*, *Repouso* e *A menina morta* caracterizam as personagens a biopolítica tem mais aspectos de tanatopolítica, sem desconsiderar inteiramente a narrativa de *Fronteira*. Outro fator que corrobora nossa leitura é a esterilização das famílias. À exceção de Dodôte, que ainda teve um filho, porém doente, nos demais livros prevalecem casamentos sem qualquer menção a sexo.

Sexo em Cornélio Penna é uma modalidade de união que na verdade reforça a desunião, como aponta Luís Bueno (2015, p. 532). É uma ligação definitiva que afasta as personagens, como, por exemplo, o casamento de Nico com Maria Vitória “só fez reproduzir o ambiente de sufocamento da vida anterior da própria d. Ana e da vida de sua mãe, que ela tanto desprezava” (BUENO, 2015, p. 532). Segundo Esposito, a esterilização “é a modalidade mais radical de imunização, porque intervém de veras na raiz, no ponto original em que se comunica a vida” (ESPOSITO, 2010, p. 189). Sem nascimentos, o que resta é a contingência do cotidiano até a morte. A vida, por consequência, é um fragmento que existe apenas para garantir o sustento da “economia familiar”.

A obediência à qual o casamento submete as personagens faz dele o componente biopolítico imunitário exemplar nos três romances mencionados anteriormente. Em *Dois romances de Nico Horta*, como já foi sugerido, D. Ana e Nico seriam a vida matável. D. Ana é caracterizada pelo narrador como uma “mulher que andava pela casa, como uma sombra suspensa, surda e silenciosa, chorando em explosões súbitas e beijando sofregamente seus algozes, que a repeliam com brutalidade” (PENNA, 2000, p. 13). Os algozes eram os próprios familiares, por isso a união conjugal serviria como libertação daquela forma de vida. Ainda que seja instrumento arcaico, o matrimônio é o sacramento potencialmente forte para garantir o futuro da família, ponto que não foi considerado pela personagem. A mãe do protagonista rompe esse pacto quando decide se casar com Antônio, à revelia do pai. Ao saber da decisão da filha, este se restringe a dizer no dia do casamento: “Monta, minha filha, mais o teu marido. E nunca o tragas aqui, enquanto eu for vivo” (PENNA, 2000, p. 16). Essa desobediência rompeu com a expectativa do pai e com um provável legado da família.

Entretanto, a vida conjugal com o primeiro marido revela ser mais um infortúnio. Como se estivesse condenada a sofrer, provavelmente por ser mulher naquele contexto social, diante de Antônio “todos os seus gestos se escravizavam” (PENNA, 2000, p. 18). Bueno dirá que “é também nesse sentido que sua obra [de Penna] construiu um retrato da vida feminina dentro da família brasileira que, embora fragmentado, é forte denúncia da submissão em que vive aqui a mulher” (BUENO, 2015, p. 548). O narrador não esconde que ela apanhava de seus irmãos (PENNA, 2000, p. 18), de modo que ser violentada fisicamente pelo marido era apenas uma extensão do que vivera no passado recente. A cada retorno de viagens inexplicáveis, “sentira-o aproximar-se como num sonho, e recebera, nas trevas, o seu beijo imundo. Era como se a própria noite, entrando pelas janelas abertas, como se toda a miséria da terra a possuísse e afirmasse sobre ela o seu implacável direito de futuro e de vida eterna” (PENNA, 2000, p. 19).

Cabe destacar que a narrativa apresenta o universo de D. Ana restrito a contatos com homens. A sua existência como mulher parece ocupar uma zona anômica, na qual ela é o ser estranho pronto para ser atacado. A contrariedade em relação ao pai seria nesse caso um mero pano de fundo para justificar as violências sofridas após o casamento, pois nada garantia

felicidade se optasse se casar com alguém indicado pelo patriarca. Certo, porém, é que a história da família é desviada do propósito inicial.

Com o passar do tempo, a perda do segundo marido e a decadência econômica da fazenda Rio Baixo, endurece a postura de D. Ana perante a vida. Esta que lhe dera apenas migalhas quando esteve casada e nem sequer conseguiu preencher o coração com a vinda dos filhos gêmeos. Nico foi preterido em relação a Pedro, de tal forma que a mãe não esconde seu anseio para que salve a família da falência completa, sobretudo quando precisam se mudar para a cidade. O protagonista vive encarcerado numa zona de exceção, obrigado por um lado a restituir a lei que nutria a memória da família e ao mesmo tempo exercer seu arbítrio sobre a vida. Sobre a relação dele com a mãe, Bueno resume: “o que há é a constatação clara de que a opressão desgraça a vida não só do oprimido como também do opressor” (BUENO, 2015, p. 535). Por isso, desde o início, defendemos a hipótese de que nada se salva da tanatopolítica que afeta as personagens de Cornélio Penna.

Há uma similaridade entre a vida de mãe e filho, pois ambos estão agarrados ao passado: ela por causa da desobediência primeira; ele porque carregava no nome a chaga de ser o “segundo filho”, embora tenha nascido primeiro que Pedro. Essas relações evocam alguma similaridade com o livro do *Gênesis*, pois há uma curiosa similaridade entre D. Ana e Eva, assim como entre Nico e Caim.<sup>38</sup>

Ciente do que Eva fizera, Deus diz: “Multiplicarei as dores de tuas gravidezes,/na dor darás à luz filhos./Teu desejo te impelirá ao teu marido/e ele te dominará” (BÍBLIA DE

---

<sup>38</sup> Sobre Eva, o capítulo 3 do *Gênesis* versa que mesmo ciente da proibição de comer do fruto da árvore que estava no meio do jardim, ela foi persuadida pela serpente a prová-lo. Disse a serpente: “Não, não morreréis! Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 37); sobre Caim, primeiro filho de Adão e Eva, narra o capítulo 4 do *Gênesis* que ele assassinou seu irmão, Abel, por inveja de Deus ter se agrado mais da oferenda deste que daquele. Por causa disso foi banido do paraíso, quando Deus diz: “Agora, és maldito e expulso do solo fértil que abriu a boca para receber de tua mão o sangue de teu irmão” (p. 39). Não bastasse o exílio de Éden, Deus o marcou para que não fosse morto por quem o encontrasse. Como não pode ser morto, a maldição que recai sobre Caim é ser expulso da esfera humana para uma zona inominada na qual deixou de compartilhar com os demais seres a expectativa da morte.

JERUSALÉM, 2012, p. 38). Como que predestinada a pagar por esse desvio inicial, D. Ana parece ter sido sentenciada duas vezes – pelo pai e por Deus –, gerou dois filhos e de fato foi submissa ao marido que seu desejo primeiro escolheu, sem possibilidade de retorno à casa paterna. Nico, por outro lado, não tinha como se desvencilhar da condição objetiva de ter seu nome associado ao primeiro esposo de sua mãe, bem como estava preso à memória de sofrimento impingida pela primeira desobediência. “O passado ao qual Nico se liga, através da identificação com o primeiro marido de sua mãe, é um passado de dominação, ou, dizendo de outra maneira, de superposição e anulação do outro” (BUENO, 2015, p. 534). Mesmo marcado por conta dessa relação com o passado – da mãe e do primeiro Nico –, ele não pode ser assassinado no presente e ao mesmo tempo não há meio de ser imolado, pois o mito que fundou seu nascimento é sujo, nasceu de uma desobediência materna, tal qual Eva. O desejo da mãe de casá-lo com Maria Vitória, embora ele amasse Rosa, é apenas o cumprimento de uma pena que em nenhuma hipótese restituiria o lugar perdido em Éden. O matrimônio cria uma espécie de máscara com aspecto de sanção legal no intuito de restabelecer uma ordem jurídica perdida na origem, porém certa de que terminará em ruína do núcleo que rodeia os nubentes<sup>39</sup>.

Sobre essa luta interna travada pelo protagonista, o trecho abaixo é bastante elucidativo:

Valeria a pena não combater e, de braço dado com a própria sombra, percorrer passivamente os necessários atalhos, fazendo sem revolta as curvas e retornos que a vida exigisse... desejos sem fé e alegrias temperadas pelo desgosto impiedoso de conhecer a verdade sobre si mesmo, a pobre falta de lógica do caminho percorrido e a percorrer, esmagado, escravizado pelo peso da fidelidade à sua própria figura... (PENNA, 2000, p. 155).

Não muito diferente de Maria Santa e das demais protagonistas dos outros romances, sem liberdade para decidir o seu destino, essa figura que Nico busca é uma verdade que nunca

---

<sup>39</sup> Ao tratar da cordialidade brasileira, no célebre ensaio “O homem cordial”, Sérgio Buarque de Holanda dirá que “armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social. E, efetivamente, a polidez implica uma presença contínua e soberana do indivíduo” (HOLANDA, 2012, p. 53). Aqui a máscara é representada pelo casamento, cuja função proporciona a manutenção da supremacia desse grupo com aparência civilizada, mas que esconde a coerção implícita nas relações por meio de artefatos naturalizados no cotidiano das personagens.

encontrará, afinal a obediência à mãe impediu que vivesse a própria vida. Se no início da história prevalecia a concorrência com o irmão, ao final é a obrigação de contrair matrimônio que vai exaurir suas forças até morrer.

O casamento, como veremos nos demais romances, é tornado componente biopolítico (imunitário), motivo pelo qual o protagonista é encarcerado num estado de exceção sem possibilidade de volta. Como num círculo amaldiçoado, o mau agouro pelo qual D. Ana passa é transferido para Nico, e ela ocupará o lugar que fora do próprio pai. Como o filho cede às vontades da mãe, logo depois de se casar adoece e morre sem cumprir o objetivo do seu matrimônio: retornar a história da família para o fio narrativo de onde nunca deveria ter saído e com isso salvar a família da ruína econômica e moral.

Em *Repouso* a condição de vida matável prevalece na figura de Dodôte, mas alcança Urbano, comprovando nossa tese de que a matabilidade não depende necessariamente do gênero das personagens. No centro do debate permanece a obrigação do casamento como componente biopolítico, que teria agora a dupla função de reavivar a família e a saúde de Urbano, que viúvo retornara para sua terra natal. O casal de primos é estimulado pelos próprios parentes a firmar matrimônio.

Desde o início da narrativa a moça é caracterizada pela sua morbidez. Criada pelos avós na fazenda do Jirau, perdeu os pais logo cedo, de quem pouca memória ficou retida, inclusive por falta de incentivo dos velhos. Cercada de mimos, foi criada com as regalias de uma família rica, mas na fase adulta se depara com a derrocada econômica, cuja consequência é a necessidade de se mudar para a casa da Ponte, na cidade.

Em decorrência das concessões feitas às vontades da avó, o narrador apresenta a protagonista como uma figura desprovida de luz própria. De frente para o espelho Dodôte diz a si mesma: “– É preciso ser princesa, é preciso ser bela para ser amada [...] e por isso você teve sempre que fugir, quando suspeitava e compreendia o engano dos outros, que sonhavam ver em você a princesa bela...” (PENNA, 1998, p. 151). Diante do reflexo, essa fala articula passado e presente: numa extremidade há aquela menina criada tal qual um conto de fadas, mas que não se casou e por isso sofre as contradições de se ver hoje só em meio aos velhos, sem o requinte de outrora. Em uma conversa com Chica ela se exalta: “Sou feia e por isso sempre soube me

colocar no lugar que me compete!” (PENNA, 1998, p. 155). Comparadas as duas colocações, a primeira remete à infância, e a segunda, à fase adulta.

Diferentemente de Nico Horta, que voluntária e socialmente se apartou de alguns contatos, a situação de Dodôte causa a impressão de um isolamento mórbido, não definido se por opção ou por contingência dos fatos. Na sequência da cena do espelho acima mencionada, o narrador não esconde, no entanto, que “todas as concessões que fizera, friamente, ficariam como cicatrizes deformantes em sua alma” (PENNA, 1998, p. 152). Essas concessões se traduzem por obediência às vontades da avó.

Dona Rita é bastante clara no exercício de sua autoridade quando comunica à neta: “Urbano está viúvo – continuou, com a voz presa pela respiração que se fizera ainda mais difícil – está viúvo e *quero* que venha para nossa casa! E havia uma *vaga ameaça no tom* com que repetia essas palavras” (PENNA, 1998, p. 96, grifos meus). Ouvidas palavras tão agudas, Dodôte nem sequer esboça reação. Sem meio-termo também, o futuro noivo recebe o comunicado de Siá Nalda: “– Todos esperam a sua visita na Ponte – e acrescentou, acentuando palavra por palavra: – a sua visita oficial” (PENNA, 1998, p. 163). Atônito e autômato, ele não demonstra afetação, como lhe é comum. Mas como gregário daquele núcleo, atende posteriormente ao chamado.

Passados alguns dias, ainda não tinha ido à casa da Ponte, e confuso com seus pensamentos, sentindo necessidade de fugir, Urbano caminha pelas ruas da cidade e logo percebe que está indo para a fazenda de seus avós, onde Dodôte passara a infância. Sentiu alívio quando saiu da estrada e entrou pela mata densa, bela e aprazível. Porém a floresta logo se revela

irregular, ilógica, hostil, cheia de clareiras confusas e de cerrados espessos, distribuídos em desordem, emaranhados pelos cipós e pelas touceiras de espinhos, ora abria-se em pequeno jardim, atapetado de flores frágeis e ingênuas, ora erguia-se vertiginosamente em muralhas rugosas, impenetráveis, de pesados troncos escuros, cujas raízes se entrelaçavam como serpentes em luta. E surgiam as orquídeas sangrentas ou lutuosas, penduradas muito alto, repugnantes ou soberbas, mas sempre estranhas e surpreendentes (PENNA, 1998, p. 165).

A mata não só alegoriza o estado de espírito de Urbano, como também contrapõe uma memória nacional de natureza receptiva impulsionada pela literatura romântica e

recuperada há pouco pelos escritores da primeira fase do modernismo. Cada planta marca uma sinapse, entranhada na confusão orgânica de afetos, alguns com raízes mais longas e profundas que outras, mas não menos necessárias à permanência na natureza. A estrada era o caminho seguro e conhecido pela personagem, tal qual o fio mais repisado, até doído pela morte de Maria do Carmo, entre o presente e o passado. Entrar na mata suntuosa significa desviar do traçado, contrapor o que lhe resta de certeza perante as cobranças, os anseios, as angústias e as dúvidas. Há uma correspondência mantida pelas ações do presente e menções ao passado, ressaltando o jogo antagônico de revelações e mistérios. As inquietudes vividas por Urbano não se distinguem de outros seres da ficção cornelianas, visto que todas elas instigam o leitor a percorrerem os labirintos do tempo-espaço e da razão-fantasia.

A descrição da flora intrincada, se observada como um conflito de potências lutando pela sobrevivência, assemelha-se bastante ao casamento, este que é, por um lado, a possibilidade de se integrar a outra pessoa numa simbiose positiva – tal qual as plantas –, mas também significa travar forças, lutar pelo melhor nutriente, sobreviver e permitir o exercício da vontade alheia sem necessariamente anular as suas, na expectativa de balancear as energias. Embora não expresse verbalmente o que sente, o narrador deixa transparecer que se casar com Dodôte seria novamente sair da estrada e entrar na floresta, ou seja, encontrar o desconhecido sem a certeza de qual potência prevaleceria: se o gozo pela integração com a natureza alheia e parcialmente desconhecida ou uma luta pela sobrevivência, como parece ter sido com Maria do Carmo.

A floresta se assemelha ao espaço liso, conforme definição de Deleuze e Guattari,<sup>40</sup> em *Mil platôs*. Nem mesmo a entrada de Urbano é capaz de estriá-la, por isso ele permanece

---

<sup>40</sup> Segundo Deleuze e Guattari, o espaço liso é nômade, enquanto o espaço estriado é sedentário. O primeiro é onde se desenvolve a máquina de guerra e o segundo é criado pelo aparelho estatal. Como são espaços que se traduzem um pelo outro permanentemente, na oposição direta ou por circuitos de pensamento mais complexos, os filósofos desenvolvem alguns modelos para aclarar as semelhanças e diferenças, quais são: Modelo tecnológico, Modelo musical, Modelo marítimo, Modelo matemático, Modelo físico, Modelo estético: a arte nômade. Aqui, interessa-nos o modelo marítimo, para o qual o espaço liso da linha é um vetor, uma direção, sem uma dimensão métrica fechada do espaço estriado. Como é marcado pelo nomadismo, o espaço liso é expansivo, teoricamente ilimitado; já o espaço estriado é sedentário, por isso é dimensional ou métrico. O liso é um espaço de afetos, de percepção háptica (tátil), ao passo que o estriado determina coisas formadas



com a sensação de insegurança, como se estivesse sendo engolido pela flora. Ele, enquanto representante do Estado – na figura da família, haja vista ser capturado posteriormente pelo casamento –, retorna para a estrada e dias à frente confirma os votos com Dodôte. Ainda assim, Urbano transita perpendicularmente pelos dois espaços, não por acaso é dono da botica, local que se sustenta basicamente com a venda de substâncias retiradas de plantas – metonímia da natureza –, mas já estriada pelas garrafas repletas de líquidos com promessa de cura. Ainda que mais à frente ceda às vontades da família, adentrar naquele espaço serviu ao menos para deslocar o olhar e mostrar outra perspectiva. Não por coincidência, parece ter prevalecido o espaço estriado, que inclusive o nomeia “Urbano”.

É significativa a cena em que ele formaliza perante Dona Rita e Siá Nalda o noivado com Dodôte: “Viera para a Ponte trazido pelo movimento de suas pernas, como um autômato sem alma, centro de forças independentes da própria vontade, e entrara e sentara-se onde estava, para cumprir apenas ordens que não sabia de onde vinham, mas que devia obedecer” (PENNA, 1998, p. 171). Merece destaque a certeza de que estava ali anulando as suas vontades para simplesmente obedecer. Semelhantemente a ele, “antes que fossem buscar, como surgida da escuridão, Dodôte sentou-se em uma cadeira ao lado da avó, e Urbano pôde distinguir em seu rosto, agora todo de linhas indefinidas, um sorriso ausente” (PENNA, 1998, p. 171). Naquele momento ele percebe que teria com quem dividir a dor de viver, “na delícia da escravidão e da irresponsabilidade...” (PENNA, 1998, p. 171). Sem qualquer menção de que Urbano tenha-a pedido em casamento, Dodôte, num gesto indiferente, diz: “– Sim, eu quero me casar com Urbano” (PENNA, 1998, p. 172).

Diante da cena, Siá Nalda exulta-os à alegria e diz que devem se beijar para que sejam moços outra vez. Urbano assim o faz, e no toque frio dos lábios de Dodôte “soube que não estava mais só perante Deus e os homens” (PENNA, 1998, p. 172). Pelo infortúnio de terem de ceder às cobranças das parentas mais velhas, eles agora estavam unidos em um só ser. A futura esposa será um repouso para suas aflições com alma necrosada. Saber que teria com

---

e percebidas dentro de propriedades ópticas, por isso é dimensionado visualmente (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 179-189).

quem compartilhar o mesmo estado de espírito mórbido e obediente garantiu a certeza de que não entraria/sairia mais na/da floresta, como outrora. A união sela a morte de ambos, pois esse tipo de obediência é uma proteção negativa da vida, que se fecha e só se comunica entre os iguais, até que um comece a eliminar o outro, porque todo duplo, seja na semelhança, seja na oposição, é monstruoso.<sup>41</sup> Por isso essa forma de casamento representa o paradigma biopolítico central da nossa constituição comunitária, que na verdade é um processo de imunização.

Nem mesmo com o nascimento do filho, simbolicamente no mesmo dia do enterro de Urbano, é aberta perspectiva de melhora, afinal o menino nasce doente das pernas. Sintoma de que ocupará o espaço sedentário, portanto estriado, repetindo os pais. Antes pensaram ser um natimorto, foi quando tardiamente chorou (PENNA, 1998, p. 381). Em seguida, num lapso sem palavras de conforto, o narrador deixa escapar que na experiência das personagens que realizaram o parto “parecia um castigo” (PENNA, 1998, p. 382). Por via indireta, talvez seja uma menção ao casamento endogâmico e os problemas genéticos que dele podem afetar a prole. O fechamento desse circuito familiar, em vez de fomentar a comunidade, levaria ao extremo a imunização dos semelhantes, pela possibilidade de estarem neles mesmos a raiz da doença que carregariam pelas próximas gerações. Em gesto de autocrítica pessoal e coletiva do autor, o filho de Dodôte representaria a própria descendência social e genética de Cornélio Penna – todos com vivência na fazenda do Jirau –, bem como de parcela ainda hoje abastada da nossa sociedade. Significa dizer que se o problema não for sanado na origem – no cruzamento das histórias –, a matabilidade será repassada também no código genético.

De todos os romances, *A menina morta* é o que tem relações mais complexas acerca da obediência relacionada ao casamento. Os componentes biopolíticos se projetam desde a espacialização da casa-grande e da fazenda do Grotão até as relações entre as personagens. Os espaços e a ambientação são descritos em tom hiperbólico, sendo praticamente impossível desenhar a arquitetura completa: a moradia dos senhores, por exemplo, é comparada a uma

---

<sup>41</sup> Comenta Nicole Bravo que “o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto – dele” (BRAVO, 1997, p. 263). Essas ambivalências asseveram o caráter monstruoso do duplo, cuja natureza é mantida por meio dessa face ora revelada ora escondida, mas sempre pronta à transição.

fortaleza, “palácio encantado e proibido” (PENNA, 1997, p. 37) onde as personagens se perdem, diz-se que o corredor principal até a cozinha “era como uma rua dentro da grande fazenda” (PENNA, 1997, p. 75), sem contar os móveis gigantes e antigos. A narrativa parece simular para o leitor a dificuldade que os moradores têm de se localizarem na propriedade.

Sobre as relações, parecem sempre mediadas por alguma lei ausente do discurso verbal, mas presente na consciência das personagens. A começar pela divisão entre os familiares do Comendador e de D. Mariana, refletida no acesso a espaços privados, nas permissões corriqueiras e na intimidade entre elas, as mediações precedem algum tipo de ritual. Wander Miranda resume ao dizer que são “figuras vazias de afeto, imobilizadas pela ilusão histriônica da vida representada” (MIRANDA, 1997, p. 479). A impressão é que a negação dos afetos é uma forma de demonstrar o curto-circuito nas relações familiares, as quais, sem esforço, espelham certa tradição afetiva – e política – nacional, calcada em artifícios histriônicos de simulação dos afetos, seja para agressão ou proteção.

Segundo Guilherme Azevedo:

O matrimônio é um vestígio da narrativa romanesca que ilumina alegoricamente um aspecto do enredo da história do Brasil: a emergência da *communitas* no Grotão indica o risco do desmoronamento d estrutura de poder do império no final do século XIX, visto que a ruptura do sistema social da fazenda cafeeicultora (a crise da soberania do Comendador) aponta para a abertura de um espaço do comum em âmbito nacional. Portanto, a união entre as famílias pelo laço afetivo, em virtude da crise que vivem, é o ponto de uma interseção alegórica entre o aparecimento da comunidade no Grotão e também na sociedade brasileira no final do século XIX (AZEVEDO, 2016, p. 90).

O debate agora é centrado na figura de Carlota, filha do casal de senhores trazida da Corte para o Grotão ainda muito jovem, logo após a morte da irmã. A princípio não há clareza na intenção de buscar a moça, porém antes mesmo de sua chegada já se iniciam os arranjos para que se case com João Batista, filho da Condessa, dona de uma propriedade próxima. Carlota representa “a vida humana, exposta a uma matabilidade incondicionada, [que] vem a ser incluída na ordem política” (AGAMBEN, 2014b, p. 87). Enquanto personagem ausente, porque vivia na Corte, ela não tem função na narrativa. No entanto só passa “existir”

para ser incluída no ordenamento soberano. A única exigência da lei é que participe da vida doméstica, ou seja, que ela não reforme o circuito já instalado no lugar. Para realizar a empreitada, bastará que seja apenas obediente, portanto, case-se. O corpo da jovem é oferecido à comunidade para ser imolado publicamente, em troca a família receberia como graça a manutenção da estrutura socioeconômica vigente, a saber: regime patriarcal escravocrata. Isso fica demonstrado ao final de *A menina morta*, quando a Condessa e seu filho partem do Grotão ao saberem que Carlota havia libertado os escravizados.

Os casamentos nos romances são aceitos sempre numa condição anômica. Por um lado, significam a celebração de um estatuto soberano, mas por outro são feitos à custa da negação da vida mesma em prol de uma política sem validade normativa. Agamben, em *Estado de exceção*, argumenta que “esse espaço vazio de direito parece ser, sob alguns aspectos, tão essencial à ordem jurídica que esta deve buscar, por todos os meios, assegurar uma relação com ele, como se, para se fundar, ela devesse manter-se necessariamente em relação com uma anomia” (AGAMBEN, 2014a, p. 79). A violência do patriarcado atinge também os integrantes do mesmo grupo soberano, afinal, são da mesma família e compartilham do mesmo espaço da fazenda. A política é ativada para garantir a sobrevivência do bando soberano, em contrapartida, no bojo desse gesto, a vida das personagens é capturada. O matrimônio ocupa esse lugar ambíguo de estar dentro do ordenamento e fora dele, pois quem se casa é forçado a abandonar a vida anterior e adentrar noutro modelo, que, via de regra, é o mesmo já sedimentado. É uma forma de morte e conseqüentemente uma forma de politização da vida.

Em *A menina morta*, por exemplo, a imposição não é feita de forma explicitamente violenta. Segundo Agamben, “o soberano é o ponto de indiferença entre violência e direito, o limiar em que a violência transpassa em direito e o direito em violência” (AGAMBEN, 2014b, p. 38). O Comendador, no exercício do seu direito, como pai e soberano, até parece se preocupar com a filha, quando pergunta: “– Você sente-se feliz em vista da mudança que vai haver em sua vida?” (PENNA, 1997, p. 277). Carlota responde que sim, mas com o titubeio da moça o pai indaga se tem algo mais a confessar, ao que ela responde: “– Não, meu pai... apenas queria dizer-lhe que... tenho medo!” (PENNA, 1997, p. 277). Coincidentemente é semelhante à mensagem da carta recebida da mãe dias atrás. A reação do pai é fria, recomendando apenas que vá

descansar. Palavras são corpos em luta, é por isso que, quando Carlota fala, mas não é levada em consideração, tem seu corpo aleijado da luta ou de qualquer reação contra o domínio paterno – soberano. A biopolítica ocupa exatamente esse lugar onde o extermínio – da vontade alheia – se situa, não na religião ou na política, mas no cruzamento estre essas instâncias que vulgarmente chamaríamos “vida”.

A obrigação do casamento marca um estado de exceção no qual as vontades individuais são anuladas para serem incluídas na obrigação com a comunidade. A máquina familiar tem no matrimônio o dispositivo de imunização criador do circuito de afetos que interliga todas as narrativas de Cornélio Penna. O domínio biopolítico instrumentalizado pela obediência aos arranjos é um meio de o governo político assumir a conservação da comunidade, sob o discurso da preservação da família. A execução do projeto duplica a vida natural das personagens, de modo que se crie “nova” narrativa à medida que a comunidade perca o seu próprio registro na memória. O paradoxo é que conservar presume suspender, ou alienar, o objeto a ser conservado. Como argumenta Esposito, o domínio do poder artificializa a vida, aqui metaforizada pelo casamento, por conta disso o estado político não reforça o estado natural, sendo seu reverso negativo (ESPOSITO, 2010, p. 91).

É sabido, como já dissemos, que o pacto conjugal de Carlota não se concretiza, no entanto há detalhes do arranjo sobre os quais que cabe discussão, porque há sutis ironias na escrita da narrativa que demonstram o tom crítico e até jocoso de Cornélio Penna. Referimo-nos ao nome do noivo, da fazenda de sua origem e do presente ofertado à noiva. Antes da festa que selou o noivado, Carlota recebeu de presente da futura sogra um cavalo, adestrado tal qual um animal de circo. Destaca-se na história a surpresa de todos com a inteligência do equino, tido nas palavras do narrador como um brinquedo, e que logo “aprovou” a sua nova dona (PENNA, 1997, p. 286). Quiçá seja o cavalo um “presente de grego”, visto que sugere o prenúncio do que ocorreria futuramente com o casamento entre João Batista e Carlota: estavam ofertando um animal de montaria porque esses papéis se inverteriam com o matrimônio. Não por coincidência, para surpresa da moça, o equino vem nomeado de Satã (PENNA, 1997, p. 292), cuja origem é a fazenda do Paraíso. Ele, como um presente da sogra, escolhido pelo noivo, teria de sair do Paraíso para demover Carlota no sentido do casamento. Esse momento é

anterior àquele em que ela ouve os convivas da cerimônia mencionarem o fechamento do negócio.

Além de Satã, vem do Paraíso João Batista. Na teologia cristã, João foi um homem tão digno e puro que batizou Jesus. Este fala às multidões que João Batista era mais do que um profeta: “Em verdade vos digo que, entre os nascidos de mulher, não surgiu nenhum maior do que João, o Batista, e, no entanto, o menor no Reino dos Céus é maior do que ele”. Nas palavras de Deus, pregadas por Jesus: “*Eis que envio o meu mensageiro à tua frente; ele preparará o teu caminho diante de ti*” (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2012, p. 1723, grifo no original). Vê-se que João tinha o apreço de pai e filho. O irônico da situação é que, em *A menina morta*, Satã e João são oriundos do mesmo lugar, mas no contexto bíblico ocupam lugares diametralmente opostos.

Somado a essa estranha relação entre os nomes, apontamos também o canto entoado pelos negros no dia da festa de noivado: “*Quem sabe lê/Pega no papê*” (PENNA, 1997, p. 280, grifo do autor). E sem que os convivas no alpendre da casa percebessem, a cantiga muda para: “*Moço rico/Pra casá/C’Arbernazi*” (PENNA, 1997, p. 281, grifo do autor). As interpretações podem ser variadas, mesmo porque a narrativa não problematiza o conteúdo, limitando-se a dizer que a repetição da música incomodava os brancos de tal forma que se recolhem para dentro da casa-grande. No entanto, é nesse momento que Carlota, dançando ao som dos escravizados, dá pela falta do retrato da menina morta que estava na parede (PENNA, 1997, p. 281). Intrigada com a descoberta, a jovem quer saber quem mandou tirar a pintura, quando o próprio pai vem até ela e diz que mandou tirar porque não estava bem-feito (PENNA, 1997, p. 283).

Abrimos aqui um parêntese para refletir sobre a festa. Embora mencione o carnaval, Agamben, em *Estado de exceção*, discorre sobre a zona anômica em que certas festas ocorrem. Para o filósofo, o carnaval é caracterizado pela “permissividade desenfreada e pela suspensão e quebra das hierarquias jurídicas e sociais” (AGAMBEN, 2014a, p. 109). A definição não reflete totalmente a natureza da festa pela chegada de Carlota, mas ainda assim as músicas entoadas, se não invertem os papéis estabelecidos entre o soberano e os súditos, como na festa de momo, representam uma inversão da máxima submissão da vida em liberdade e licença para dizer o

que quiser, como se não fizesse sentido, por isso anômico. Segundo Agamben, “as festas anômicas dramatizam essa irreduzível ambiguidade dos sistemas jurídicos e, ao mesmo tempo, mostram que o que está em jogo na dialética entre essas duas forças é a própria relação entre direito e a vida” (AGAMBEN, 2014a, p. 111). Mesmo que a narrativa não problematize o cântico, seu conteúdo expõe o jogo de forças, como se vê quando o Comendador restitui seu lugar soberano ao evitar explicar o motivo de ter tirado a pintura da sala.

Analisadas separadamente, as cenas dificultam o acesso, porque parecem cifradas, porém, ensaiadas dentro de um contexto mais amplo, é possível sugerir que a cantiga dos negros passa a mensagem de que era necessário pegar no papel para compreender amiúde o que ensejava esse noivado do “moço rico” com Carlota. De fato, a família da Condessa aparentava ter mais posses, pois, além de o título ser mais prestigiado que o de comendador, a fazenda deles era mais perto da Corte que o Grotão, marca de riqueza. A festa no Grotão é sinal de oferecimento público do corpo de Carlota, ali se confirma o seu desnudamento, e as músicas entoadas só corroboram isso. Ela está prestes a ser excluída do grupo soberano e incluída no bando.

Carlota não chega a ser imolada, porque não confirma o matrimônio, além disso ao final destrói o mito da menina morta quando se declara a verdadeira menina, pois é a nova senhora do Grotão que efetivamente desconstruirá o sistema. A libertação dos escravizados é o evento que, ao desencadear uma série de reações, confirma ser a escravidão a espinha dorsal da comunidade patriarcal instaurada. Além das parentas agregadas, Inacinha e Sinhá Rola, que vão embora para a fazenda do irmão do Comendador, o noivado de Carlota acaba sendo desfeito.

Sobre as parentas, cabe um parêntese para tratar do único casamento, sugestivamente, bem-sucedido de todos os romances, que é o de Celestina, única parenta de D. Mariana. Não por acaso inexistente endogamia, pois a moça se casa com um médico, um profissional liberal, que não faz parte do grupo familiar e, pelo contrário, recusa até mesmo participar quando declina do dote oferecido por Carlota: “– Não quero esse dinheiro, porque não o ganhei com meu esforço, e ele... – com dificuldade concluiu: – Ele tem sangue” (PENNA, 1997, p. 437). Ao fazer isso, o novo casal rompe com a lógica soberana, pois será com o próprio

trabalho que o rapaz deseja construir seu patrimônio, desligando-se completamente da dependência econômica e afetiva que porventura teria se aceitasse a oferta de Carlota.

O rompimento do noivado de Carlota é consequência da alforria dos escravizados. Na primeira tentativa de libertação ela desmaia e tem de ser carregada por Manuel Procópio para dentro de casa. A Condessa estava na cena e tira das mãos da jovem inconsciente um rolo de papel e toma conhecimento da vontade de Carlota. Sem nada comentar, ela e João Batista saem do Grotão (PENNA, 1997, p. 426). Dias depois chega da Corte o filho restante dos Senhores querendo saber do casamento, ao que a irmã responde não ter noivo. Surpreso, Pedro indaga: “E por que diz não ter noivo, se viajei em companhia do Conde, que me disse ser necessário terminar o quanto antes esse ‘negócio’, antes da dissolução e desaparecimento da família!” (PENNA, 1997, p. 454). Novamente se confirma a natureza do casamento, inclusive com certo tom de ameaça por parte do futuro sogro.

A Condessa e João Batista também demonstram isso quando vão ao Grotão após Carlota ter efetivamente alforriado os negros. Na cena, a jovem está retornando do enterro de Dadade e vê a carruagem na estrada com eles dois partindo do lugar. Certamente chegaram à casa-grande e foram informados da libertação, e como sabiam que agora os Albernaz perderam sua riqueza, não lhes interessava mais o casamento. As ações de Carlota denotam que sua ligação com João Batista se daria por mera impropriedade, numa espécie de identidade negativa. O matrimônio se assentaria em afetos erigidos sobre o estranhamento e a indiferença entre as partes. Por isso, em vez de reforçar a comunidade, seria ele um instrumento biopolítico de imunização.

Como foi demonstrado, a subjugação dessas personagens à figura soberana de um parente mais velho se apresenta no casamento arranjado e endogâmico. Tudo morre, menos a história, como já dissemos. É no testemunho da palavra e da presença física que negros escravizados ou não vão interferir nas narrativas. Embora a aparência geral sugira apenas a formação de retas tangentes atacando apenas a extremidade das histórias principais em cada romance, veremos que a voz e o corpo negros configuram retas secantes sempre prontas a se cruzarem com o fio principal e dividirem a potência significativa daquelas histórias.



### 3 VIDAS SEM ENREDO

*O que pode ser infinitamente destruído é o que pode sobreviver infinitamente a si mesmo.*

Giorgio Agamben

É sempre imprevisível o modo como cada leitor vai entrar e sair de uma narrativa, por mais que haja direções presumíveis. No caso da obra de Cornélio Penna, o leitor mais atento logo percebe que há sinais dispostos regularmente nos romances, mas poucas vezes há como articular esses vestígios com algum evento que reconstitua aquela determinada situação ficcional na cronologia histórica. Esse recurso constitui o labirinto típico dos romances, cuja forma de narrar agrega características barrocas, como já foi apontado em trabalhos anteriores nossos, e da mesma forma em estudos de Malard (1998), Vecchi (2006) e Santos (2011). A teia armada minuciosamente em cada um dos quatro livros consubstancia vários fios que são os pequenos eventos, as falas interrompidas e as incontáveis sugestões dissolvidas na ambientação e nas lembranças. Nesse ínterim, o privilégio dado às questões de foro íntimo das personagens turva as marcas e os rastros da violência silenciosa que movimenta as peças no enredo. Em compensação, sobejam detalhes que parecem desvinculados da cena narrativa, quando na verdade servem para exprimir a inquietação da superfície e a impossibilidade de aprofundamento no passado das famílias. O inusitado é que se, por um lado, abundam momentos de aflição permeados de culpas e ressentimentos gestados no âmago das personagens, por outro, quase todas as criaturas são apresentadas com escassez de detalhes pessoais.

Suas histórias são fragmentos reduzidos ao mínimo necessário para fazer a narrativa funcionar dentro da estética escolhida. Inconscientemente fica a impressão de que a verdade da obra corneliana sempre foi esta: somos todos fragmento inacomodável de uma imagem desbotada pelo tempo. Apesar da aparência dúctil, a vida pode estar contida em um *frame* recortado da sequência de um extenso filme sobre o qual pouco se sabe, portanto é impossível recompor a grande narrativa ou contextualizar integralmente o quadro em outra história. Na

literatura de Penna o lúdico e o factual se coadunam mais por contingência e cansaço que racionalidade – afinal, precisam sobreviver. Contudo, a vida vivida na pele nem sempre coincide com sua projeção mental e/ou verbal, por isso o descompasso somado aos mistérios. Em uma resposta a Nico, Vitória sintetiza o núcleo da exposição acima: “Apenas perdi o meu papel e fiquei sem tempo de preparar outro” (PENNA, 2000, p. 84); o mesmo argumento também encontra lastro no trecho de *Repouso* em que Urbano diz para si: “– Tenho medo de me encontrar diante de uma definição de mim mesmo – pensou ele – porque... porque posso me fazer prisioneiro da definição” (PENNA, 1998, p. 102)

Essa visão de mundo situa o indivíduo, em seu sentido mais amplo, como uma reunião avulsa desses papéis em meio a uma configuração urgente e transitória da coletividade. Diante disso, convém trazer ao centro do debate reflexões que atravessam o drama das personagens para descortinarem a complexidade histórica do momento da escrita e do tempo narrativo, sabidamente mais distantes a cada publicação. Escapou a parte dos críticos contemporâneos de Cornélio Penna a percepção de que, em vez da profundidade, as narrativas sempre operaram na superfície, interligando cada detalhe escrito no texto para montar a pintura. Por extensão do método, em relação ao olhar do escritor sobre o tempo, sua obra demonstra que o problema sempre esteve no presente, na ferida que ainda palpita, e não só na cicatriz encoberta da violência sofrida. A função do autor nesse caso não é construir uma narrativa uníssona, senão também iluminar outras vozes obstruídas da construção política, sem, no entanto, retirar-lhes a complexidade inerente, ao contrário de certas leituras parciais, quando não estereotipadas, da escravidão.

O risco do silenciamento é a geração de afetos desconhecidos do cálculo político; como alerta Vladimir Safatle, “uma sociedade que desaba são também sentimentos que desaparecem e afetos inauditos que nascem. Por isso, quando uma sociedade desaba, leva consigo os sujeitos que ela mesma criou para reproduzir sentimentos e sofrimentos” (SAFATLE, 2016, p. 16). A obra de Cornélio Penna revela uma crise de representação no interior do aparelho social sobre a qual a literatura irrompe plasmando formas alternativas de realidade, ou mesmo lançando mão de modelos estéticos – que também reproduzem formas de pensamento – para demonstrar que alguns pontos nevrálgicos da organização coletiva ainda

carecem de amadurecimento. Com sua interpretação do Brasil, Penna demonstra que a construção do grupo não pode abrir mão de uma concepção identitária particular, sem a qual é impossível gerar o pertencimento que fortalece o imaginário da comunidade.

Ressalte-se antes que a defesa aqui não é pela maneira mais adequada de acessar a literatura corneliana, mas de ponderar sobre a abundância de fragmentos que se desdobram em rastros a abrirem variados campos de interpretação. Quanto mais fragmentada, mais lacunar é a narrativa, por isso as ausências também dizem muito. Segundo Rancière, as duas grandes formas do inconsciente estético articulam-se com dois métodos de leitura de obras: o primeiro é o “modelo do rastro que fala, no qual se lê a inscrição sedimentada de uma história” (RANCIÈRE, 2009, p. 58), e o segundo permite ver no detalhe “insignificante” não o rastro, mas a “marca direta de uma verdade inarticulável, que se imprime na superfície da obra e desarma toda lógica de história bem-composta, de composição racional dos elementos” (RANCIÈRE, 2009, p. 58). Interpretar também é interpelar imagens, objetos, personagens sobre a posição ocupada no cenário, verificando a projeção da sombra e/ou a percepção do reflexo entre eles.<sup>42</sup>

O pensamento que orienta este capítulo tem, assim, como intuito primeiro analisar mais um aspecto da biopolítica nos romances de Cornélio Penna, agora incorporado à escravidão e às diversas formas de interdição discursiva. A memória, enquanto artefato político de elucidação, é o aspecto da vida mais ameaçado nos romances. Por consequência, acreditamos que a restrição do passado pela atmosfera de medo seja um meio de suprimir o futuro, já que este também está impedido de se realizar. Apenas a título de exemplificação, lembramos a constatação de Benjamin ao dizer que, após a Primeira Guerra, “os combatentes voltavam

---

<sup>42</sup> Segundo Paulo Soethe, em sua tese e em outras publicações, essa dinâmica de espacialização tem um sentido ético expresso pelas percepções sensoriais das personagens, diante do modo como apreendem o seu entorno (SOETHE, 1999, p. 33-34). O leitor participa do processo na medida em que as personagens compartilham suas percepções. “O papel central da visão dos objetos para o sujeito perceptivo em meio ao espaço é contemplado nas obras literárias com a descrição do entorno, figuras humanas e objetos com os quais se defrontam as personagens. Pois o que fundamenta a conformação ficcional da percepção do espaço por elas é a descrição da forma visual como limite que delinea e separa corpos e objetos do meio e entre si, ou seja, a reordenação imaginária, pela linguagem, do traçado, textura, volumes e cores das coisas e paisagens percebidas” (SOETHE, 2007, p. 223).

silenciosos do campo de batalha” (BENJAMIN, 2016a, p. 124) e nos propomos a pensar, sem interesse comparativo, sobre o silêncio – parcial – dos sujeitos escravizados nos romances de Cornélio Penna. É intrigante ao leitor avançar nas narrativas, ainda mais *A menina morta*, sem menção direta dos negros sobre as violências sofridas, por isso, inclusive, são escassas as citações diretas.

No caso europeu, o filósofo argumenta que no século XX há um empobrecimento de experiências privadas, mas principalmente de experiências da humanidade em geral, provocando o nascimento de uma nova barbárie (BENJAMIN, 2016a, p. 124-125). No contexto brasileiro há um desvio no qual as experiências privadas sobre a escravidão são modalizadas pelo narrador branco, de modo a segmentar quem corresponde à parcela civilizada e à bárbara. A falta dessa história da violência não decorre da constatação do horror da escravidão, mas sim da necessidade de encobrir o papel desempenhado pelo escravizado no sistema produtivo. A narrativa predetermina quem será visto como sujeito ou objeto no interior da sua estrutura, e conseqüentemente, por espelhamento, o indivíduo parece se autodeterminar bárbaro ou civilizado.

O modelo do latifúndio escravagista cria uma dualidade ontológica na identidade nacional delimitada por categorias, cujo domínio de uma sobre a outra provoca o silenciamento e a exclusão dos marcadores culturais heterogêneos. O domínio tecnológico da palavra é elemento fundamental nesse processo de nomeação das “pessoas” e das “coisas”. Um dos desdobramentos é a tutela à qual os descendentes de escravizados estão submetidos perpetuamente, mesmo após a abolição. Comentam Lilia Schwarcz e Heloisa Starling que no Brasil pós-abolição a liberdade não coincidiu com a igualdade: “A igualdade e a cidadania eram ganhos das elites brancas e com acesso a voto, sendo que as populações que conheceram a escravidão deveriam se limitar a celebrar a liberdade do ir e vir” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 344). O debate foi deslocado da questão jurídica e dos direitos civis para a esfera da biologia, e sua consequência foi a naturalização da história pela ciência, com isso as diferenças nas hierarquias sociais foram vistas como imutáveis.

Em *Dois romances de Nico Horta* há uma passagem na qual certo dia, ao passear com Rosa, Nico se depara com um velho negro dentro do rio. O homem pede esmola, e Nico,

antes de dar algumas moedas, responde que tem ouro na areia do rio. Em seguida o ancião suplica: “O ouro não presta mais [...] tudo está comprado. Olhe aquelas mulheres... nós somos os últimos, porque os homens já ameaçaram de tirar a gente daqui. Nhonhô, protege a gente, protege a gente! Nós todos temos filhos! Protege a gente!” (PENNA, 2000, p. 166). A presença do velho dentro do rio remete à passagem do tempo, mas contraditoriamente sem o devir que transforma, pois ele permanece pobre e sem amparo, ou seja, ele não tem lugar; por outro lado, Nico está fora, no chão firme, configurando a permanência no tempo-espço civilizado, somada ao domínio técnico e econômico por meio do dinheiro, ao contrário do negro, a quem é sugerido tirar ouro do rio.

A cena coloca em pontos divergentes duas realidades: por um lado, o negro reproduz a condição animalesca do extrativismo primitivo, aventurando-se em busca dos restos de um tempo áureo que só rendeu riqueza ao grupo de Nico; este, por outro lado, é o gregário civilizado consumidor de tudo que foi produzido à custa da escravidão, e por isso é atormentado em seus pensamentos. A passagem demonstra que o sujeito negro vive como um objeto anacrônico, impedido de retornar à condição original, quando não era escravizado, bem como frustrado no acesso ao contemporâneo. Pensado a partir da máquina antropológica criadora da zona de indiscernibilidade entre homem e animal, segundo Agamben,

o escravo é, por um lado, um animal humano (ou um homem-animal) e, por outro, e na mesma medida, um instrumento vivo (ou um homem-instrumento). Assim, o escravo constitui, na história da antropogênese, um limiar duplo: nela, a vida animal transpassa para a humana, assim como o vivo (homem) transpassa para o inorgânico (instrumento), e vice-versa (AGAMBEN, 2017, p. 102).

Do ponto de vista humano, o caso brasileiro gerou outras complexidades, dentre as quais os laços afetivos gerados entre os senhores e seus escravos, a exemplo das amas de leite ou seca – sem que isso atenuasse a violência. Segundo Costa Lima, a escravidão era aceita pela forma como foi naturalizada, de modo que “a sociedade patriarcal convivia contraditoriamente com a situação do escravo: explorava-o, mas lhe estendia certas liberdades legais e certo ar de família” (LIMA, 2005, p. 16). Nesse ínterim, pela contingência do cotidiano, parte dos sujeitos escravizados foram incorporados à rotina familiar e se mantiveram destituídos dos estatutos

políticos e jurídicos – o que não se traduz por apatia –, incluídos apenas em casos excepcionais de ruptura do tecido das normatividades, como em alguns movimentos de insurreição contra seus proprietários.

O exemplo mais próximo desse último ponto na obra de Cornélio Penna está em *A menina morta*, quando Florêncio tenta assassinar o Comendador com um tiro. No dia seguinte, após uma caçada liderada pelo Senhor, chega a notícia na casa-grande de que fora encontrado enforcado em uma árvore, sugerindo suicídio (PENNA, 1997, p. 179). Era um mulato, filho de outro fazendeiro vizinho, comprado após a morte do pai, que veio para o Grotão “inquieto e revoltado, e fora feito campeiro sem que alguém soubesse ou procurasse verificar qual a sua maior habilidade” (PENNA, 1997, p. 215), embora o Comendador não dispensasse tratamento diferenciado a ele. Nada se sabe das motivações de Florêncio, inclusive a tentativa de homicídio não teve adesão de outros negros, nem se esclarece como foi planejada. Muito pelo contrário, diz o narrador que ele “morava nos alojamentos dos homens, separado, e os outros campeiros não se ligavam a ele” (PENNA, 1997, p. 215). Josalva Santos (2004, p. 162) aventa a possibilidade de algum envolvimento amoroso ou sexual entre ele e D. Mariana, visto que muitas vezes o tinham visto “saltar a janela do casarão, descer pelos galhos de enorme mangueira e desaparecer sem ruído na noite” (PENNA, 1997, p. 215)<sup>43</sup>. Além disso, após a sua morte, a Senhora cobre-se de luto e aparece no jantar pedindo a encomenda da alma do escravo ao padre, na presença do marido e dos demais parentes. Por outro lado, os poucos comentários feitos pelos negros se restringem às mulheres na cozinha, que dialogam sobre o medo de o fantasma voltar devido à falta de respeito no velório.

O outro aspecto mencionado refere-se às amas, que têm um papel fundamental na composição dos afetos que ligavam os “futuros” senhores a essas mulheres escravizadas. Além de todo o aparato simbólico dessa relação emotivamente materna, eram indivíduos que

---

<sup>43</sup> Apesar disso, em uma conversa entre Carlota e Joviana, a moça questiona a ama efusivamente sobre o motivo que fez D. Mariana sair do Grotão. A negra não responde diretamente, mas deixa entrever que havia boato sobre a possibilidade de a senhora ter praticado algo moralmente reprovável: “Minha Nhanhã. A negra velha tem ouvido muita coisa má, muita coisa que não parecia possível ouvir neste mundo. Mas ela pode afirmar [...] não ter nunca a Sinhá feito qualquer coisa que precisasse esconder, e se isto não for verdade, o raio pode cair sobre minha cabeça neste instante” (PENNA, 1997, p. 343).

participavam do convívio íntimo das famílias, dividindo alguns espaços e momentos significativos da história pessoal de seus amamentados. Segundo Gilza Sandre-Pereira (2003), a utilização de amas de leite para alimentação dos recém-nascidos já existia em Portugal e foi inserida no Brasil ainda durante a colonização. “Em geral, cabia às escravas negras o serviço de ama de leite, criando-se assim a figura da mãe preta, tão presente na literatura brasileira” (SANDRE-PEREIRA, 2003, p. 473). Resguardadas as particularidades dessa relação, sabidamente labiríntica e contraditória do ponto de vista subjetivo e histórico, o uso político dessa figura materna ajudou a atenuar a imagem da violência da escravidão no imaginário social, sobretudo após a abolição, criando zonas de familiaridade mais fortes que de estranhamento. Como argumenta Rita Laura Segato,

uma criança amamentada ou simplesmente cuidada, desde cedo, por uma ama de pele mais obscura [*sic*], uma ama com raízes na escravidão, terá incorporada esta imagem como própria. Uma criança branca, portanto, será também negra, por impregnação da origem fusional com um corpo materno percebido como parte do território próprio, ainda no caso relativamente pouco frequente de que não tivesse rastros de uma miscigenação ocorrida nas três últimas gerações em sua genealogia (SEGATO, 2006, p. [15?]).

O trecho citado é apressado no tratamento das complexidades intrínsecas a essa relação “ama-senhorzinho”, mas ajuda a compreender singularmente as menções do narrador de *A menina morta* sobre as consultas do Comendador a Dadade, bem como justifica a influência que Joviana e Libânia têm sobre Carlota. Pensando por essa via, a familiarização narrativa dos diferentes cria vínculos políticos modalizadores de comportamentos capazes de cegar ética e moralmente o julgamento sobre a representação do período escravocrata no país. Além disso, não custa repetir que essa narrativa foi majoritariamente contada por aqueles que, embora assumam o laço afetivo, expropriaram o sumo mais íntimo do feminino, transformando o mesmo líquido que alimentou Rômulo e Remo em “trabalho”.

Ocorre, portanto, que o corpo negro é ressignificado, e sua representação abrange o tanto como objeto da exploração – biológica e nutricional – quanto como matriz afetiva – simbolizando, quando não substituindo, o leite materno. Com isso, apesar do fim da escravidão, os limites entre a servidão e o afeto estão embaralhados de tal maneira que é impossível após

dezenas de gerações familiares, principalmente para quem trabalhou em atividades domésticas, delimitar uma barreira que impeça o envolvimento emocional entre exploradores e explorados. Esse também é o caso de Chica, ama de Dodôte em *Repouso*, com quem a protagonista órfã “divide” parte da experiência materna “monstruosa” com a avó, D. Rita.<sup>44</sup>

É sempre necessário reiterar que o fim da escravidão retira os grilhões de ferro, mas acrescenta outros subjetivos, revestidos pelos afetos construídos após anos de convivência, certamente violenta,<sup>45</sup> de modo que qualquer revolta seria entendida como traição pessoal (SANTOS, 2007a, p. 152). A esfera da violência pública invade a vida íntima com abrupta corrupção de princípios éticos de autopreservação. Diante da ruptura prevista desde antes da abolição, a prioridade do Estado nunca foi incluir esses grupos, haja vista a falta de políticas sociais, ainda mais com a possibilidade de branquear o país com a vinda dos imigrantes no final do século XIX. Dessa forma, em muitos casos, a opção dos negros seria tornar-se agregado das famílias e sustentar o convívio por meio da relação de favor. Em *Dois romances de Nico Horta* há uma cena em que Didina Guerra,<sup>46</sup> ama de leite do protagonista, desabafa quando este,

---

<sup>44</sup> O termo “monstruosa” é uma referência ao artigo de Josalba Santos (2007) no qual a estudiosa se dedica a analisar, por meio do par “criador-criatura”, a potência destrutiva das mães nos romances de Cornélio Penna, aproximando-as, inclusive, do *Frankenstein*, de Mary Shelley.

<sup>45</sup> Uma das primeiras notícias do projeto “DNA Brasil”, que pretende mapear o genoma dos brasileiros, revela que nossa herança mitocondrial materna tem 36% de origem africana, 34% indígena e somente 14% europeia, ao passo que a herança mitocondrial paterna é de 75% europeia e apenas 14,5% africana, indício de que somos filhos em sua maioria de mulheres negras e indígenas estupradas por homens brancos. Disponível em: <https://super.abril.com.br/ciencia/estupro-de-mulheres-negras-e-indigenas-deixou-marca-no-genoma-dos-brasileiros/>

<sup>46</sup> Didina Guerra é uma daquelas personagens itabiranas inseridas na ficção de Cornélio Penna, como ele mesmo revela no livro *10 romancistas falam de seus personagens* (Edições Condé, 1946), publicado também no suplemento “Letras e Artes” de *A Manhã*. No texto o escritor relata suas impressões ao retornar a Itabira do Mato Dentro e diante da antiga casa de Didina reaviva a solidão dessa mulher que sobreviveu quase que à revelia da vontade alheia – e sem razão de si –, como metaforizam as ações dos meninos que, além de palavras injuriosas, de fato atiravam-lhe pedras. O texto assemelha-se a uma crônica, cuja raridade consiste nessa aparição em que o literato fluminense relaciona sua biografia à obra ficcional, revelando, sobretudo, os afetos que o moveram à emulação dessa personagem fundamental no enredo do segundo romance. O texto completo do jornal está em: [http://memoria.bn.br/pdf/114774/per114774\\_1946\\_00026.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/114774/per114774_1946_00026.pdf).



desesperado pelo isolamento familiar, procura a negra. A certa altura da conversa ela diz: “Atiraram pedras em mim”<sup>47</sup> (PENNA, 2000, p. 142), e logo muda a expressão de choro para o riso, acompanhado nervosamente por Nico, que pensa, enfadado: “pelo menos não haverá lágrimas”. Na sequência o tom muda após ele reclamar da solidão, conforme mencionado no primeiro capítulo, ao que ela irônica e contraditoriamente responde, como se ecoasse a voz coletiva daqueles que foram escravizados:

Ninguém me deixa em isolamento... [...] Eu não tenho amigos, não sei quem são eles! Muitos me têm amado, outros me odeiam, mas não chego a conhecê-los. Eu não gosto de nada conquistado a gritos ou com arrastamentos pelo chão. [...] As “provas” de amor e de ódio que tenho recebido são iguais a qualquer uma outra. Nada diferente... Eu estou sozinha porque fujo de mim mesma, e fico com muito medo quando me encontro nos outros. Um verdadeiro rancor substitui num instante essa pretensa amizade que você me dedica... Você procura me ferir, e fica desesperado quando verifica que sei evitar os seus golpes... (PENNA, 2000, p. 144).

O desabafo mostra que ela tem consciência de sua importância na vida de Nico e de outros que porventura tenha amamentado, quando diz que se “encontra nos outros”. A mesma clareza é demonstrada ao mencionar que toda “pretensa” amizade dedicada também chega com ressentimento de ambas as partes, pois sabe que não é mãe de ninguém e que não vai implorar para ter de volta o amor dedicado, visto que essas pessoas, hoje adultas, só a procuram por necessidade, repetindo o gesto inconsciente do bebê que precisa se alimentar. Naquele momento ela pode se esquivar desses golpes afetivos, porque já não lhe recai a possibilidade de sofrer violência física, embora não tenha como se livrar do vínculo, por isso o rancor. Sem fugir do que foi mencionado acima sobre a traição após a abolição, Nico conclui que “era preciso matar Didina Guerra em sua esperança [...], pois recebera uma lição inconsciente de verdade, pela simples visão daquele egoísmo que não era baseado na estima de si mesmo” (PENNA, 2000, p. 144). A atitude do protagonista demonstra pobreza moral pelo modo como pretende apagar

---

<sup>47</sup> Carlos Drummond de Andrade, na crônica “Vila de utopia” – como costumava chamar Itabira – constante do livro *Confissões de Minas*, também menciona a violência dos moleques que atiravam pedras na casa de Didina Guerra, incluindo eventualmente o próprio poeta. O texto está disponível também em: <http://www.viladeutopia.com.br/vila-de-utopia/>.

a negra de sua vida, já que não teve seus anseios atendidos, assim como revela a face ainda infantil de um adulto que nem sequer consegue afirmar uma identidade.<sup>48</sup>

Ainda sobre essa relação internamente conflituosa de Nico com Didina, há uma cena na qual sugere-se que ao descobrir um antigo recorte de jornal o protagonista poderia ter descoberto que possuía o mesmo nome do primeiro marido de D. Ana. Havia sangue nesse papel e inquieto com tudo aquilo, recorre à ama, mas perante a postura vacilante dela, relembra que ainda pequeno desferiu um chute no mesmo seio que o alimentava: “o menino dera-lhe com os pés um golpe seco em pleno peito caído e mole” (PENNA, 2000, p. 126). O chute fez sangrar a ama, justamente no “seio onde se apoiara pequenino” (p. 126).

Em um plano mais abrangente, Nico e Didina enredam na cena uma metáfora do modo como a nação lidou com sua matriz africana na construção da comunidade. Ele representa a face pública da nação, como homem branco, civilizado, responsável pela manutenção do legado patriarcal da família – em ruína –, mas impossibilitado de cumprir o plano da mãe, porque intimamente não se identifica totalmente com sua origem, ao passo que a face privada também não acomoda integralmente os afetos compartilhados por uma mãe preta, esta mesma reiteradamente violentada no decorrer da nossa história nacional. Nesse sentido, como argumentam Sidney Chalhoub e Fernando Teixeira da Silva (2009, p. 16), “a narrativa da história torna-se então um exercício teleológico de explicação de uma Nação que

---

<sup>48</sup> Nesse ponto divergimos da leitura de Luís Bueno, que vê nas ações de Nico perante Didina a “vergonha do opressor”, o que impossibilitaria a felicidade do protagonista: “Essa dignidade de oprimido, como é fácil perceber, não chega propriamente a ser uma forma real de dignidade, nascida que é da injustiça. O que é inequívoca é a vergonha do opressor, que mancha – e em Cornélio Penna inviabiliza – sua felicidade” (BUENO, 2015, p. 535). A nosso ver, Nico se mostra irascível pela frustração dos seus anseios de acolhimento – inclusive comparando absurdamente sua solidão à da antiga ama –, quando justamente se mostra agastado com a reclamação dela. Apagá-la de sua vida demonstra antes prepotência e reafirmação de seu lugar opressor que vergonha pela atitude. Além disso, ao concluir que o egoísmo de sua visita “não era baseado na estima de si mesmo” e que “no fundo daqueles olhos vazios, também dormia uma desconhecida, miserável e incerta, torturada e torturante, sem nunca saber porquê...” (PENNA, 2000, p. 144), ela passa a ser uma estranha, destituída de identidade, porque, assim como ele, supostamente, não sabe “o porquê” de sua condição abandonada. Por fim, a decisão de Nico parece deixar clara a necessidade de investir em si mesmo, ao passo que a negra seria preterida.

apaga os sujeitos e oculta seus conflitos e diferenças”. O protagonista se lança na busca de uma identidade que afirme apenas a síntese “positiva” da história – tal qual se procedeu com as “primeiras” produções literárias românticas, nas quais o negro foi praticamente excluído em prol de uma origem exclusivamente indígena – e com isso esqueça o quanto custou em matéria de violência o leite que bebeu da ama quando nem sequer tinha consciência de si – semelhantemente à força do trabalho dos negros escravizados que sustentaram economicamente o país.

A face visível de Didina reflete o cansaço da exploração, após ter dividido o seio – senão abandonado o próprio filho, como devem ter feito seus antepassados desde a vinda de África – para dar alimentação e fornecer os primeiros cuidados àqueles que futuramente reformariam a máquina escravocrata. Ao comentar a união paradoxal retratada em uma conhecida foto na qual uma escrava mais velha está ao lado de uma criança branca,<sup>49</sup> presente na capa do segundo volume da *História da vida privada no Brasil* e em *Casa grande & senzala*, Luiz Felipe de Alencastro resume simplificada e como se dá a relação: “Uma união fundada no amor presente e na violência pregressa. Na violência que fendeu a alma escrava, abrindo o espaço afetivo que está sendo invadido pelo filho do senhor. Quase todo o Brasil cabe nessa foto” (ALENCASTRO, 2008, p. 440). Como ressalta o teórico, mesmo diante da violência “externa”, essas mulheres não foram capazes de intimamente impedir o nascimento de um laço maternal, ainda que desempenhassem o serviço por obrigação. Isso se comprova, como já foi mencionado, pela forma como as mães pretas povoam o imaginário coletivo da nação e aparecem na literatura como uma espécie de lugar-comum dos afetos estabilizadores da nossa autoimagem – permanentemente complexa e contraditória. Nessa esteira, o diálogo entre Nico e Didina inicialmente demonstra acolhimento, mas em seguida vem a crítica – nascida de profunda reflexão espelhada e, por isso, contrastada com a visão do outro. No fundo, o isolamento da antiga ama denota tanto autoexílio quanto abandono, porém ela é uma voz contrária à reificação defendida pelas primeiras leituras da escravidão no país, nas quais o

---

<sup>49</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jo%C3%A3o\\_Ferreira\\_Villela\\_com\\_a\\_Ama-de-Leite\\_M%C3%B4nica,\\_1860.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jo%C3%A3o_Ferreira_Villela_com_a_Ama-de-Leite_M%C3%B4nica,_1860.jpg).

sujeito escravizado estava completamente dominado pela máquina biopolítica – destituído de cognição, vontade própria, cultura, organização social.<sup>50</sup>

O conflito de Nico, bem como de Dodôte e Carlota – resguardadas as suas particularidades –, não deixa o leitor esquecer que o processo de identificação cultural passa, sobretudo, pela subjetivação do indivíduo em contextos que deixe de ser violentado para ser protagonista. Essas personagens atravessam praticamente todo o enredo das narrativas para se dar conta de que houve uma violência inicial geradora de conflitos esquecidos ou encobertos pelo mesmo dispositivo que as aprisiona. Ocorre que a distância temporal e a proximidade dos corpos normalizaram – ou normatizaram – modos de convivência publicamente tão flexíveis para um dos lados que o outro foi sumariamente lançado na invisibilidade pública, à medida que era forçado ao silenciamento de suas vontades.

Espera-se que predicados positivos alimentem o imaginário e isso interfira no real, fazendo com que por um processo de espelhamento essa voz sufocada seja ouvida e concebida na sua condição humana. Antes é necessário compreender que, dentre as particularidades da escravidão brasileira, a esfera pública mantida pela máquina do Estado, inclusive após a independência, inclui nos seus campos de apropriação objetiva os laços de dependência pessoal cultivado há séculos, mas precipuamente originados no âmbito do privado, por isso

---

<sup>50</sup> No artigo “Sujeitos *no* imaginário acadêmico: escravos e trabalhadores na historiografia brasileira desde os anos 1980”, Sidney Chalhoub e Fernando Teixeira da Silva (2009) analisam como os estudos acadêmicos mudam de paradigma sobre a leitura dos trabalhadores escravizados na historiografia brasileira. O que era considerado “paradigma da ausência”, devido ao apagamento dos indivíduos e ao ocultamento dos conflitos e diferenças em prol de uma subordinação irrestrita, passa à configuração de “paradigma da agência”, cuja interpretação vê nas ações dos escravos, libertos e trabalhadores urbanos um direcionamento político no sentido de negociar e tomar decisões perante as instituições e os poderes constituídos. No caso específico dos sujeitos escravizados, significa dizer que tal condição não exclui a figura do trabalhador, permitindo, assim, o alargamento de horizontes conceituais, visto que “até então [...] os trabalhadores só entravam nas narrativas acadêmicas nos momentos de luta e mobilização política, enquanto movimento operário organizado” (CHALHOUB; SILVA, 2009. p. 40). A mudança de perspectiva permite observar os trabalhadores do período escravocrata sob outras dimensões nunca antes priorizadas: enxerga-se no interior da vida coletiva a negociação de múltiplas identidades que independem da condição de escravizados e, assim, é conferido o devido sentido político às expressões dos saberes cultural, religioso e artístico, sem obliterar a violência sofrida por esses sujeitos.

embaralham-se os limites políticos, biológicos, éticos do corpo dos proprietários e das suas propriedades. A escravidão seria, portanto, apenas o meio formal de captura do trabalho, reformado praticamente sem retoques após a abolição, cuja formalidade apenas deslocou da esfera pública para a privada o que na verdade já estava compreendido antecipadamente como direito privado dos proprietários. A subserviência dos negros nos três primeiros livros, narrados após 1888, advém tanto da familiaridade nascida após anos de convivência quanto da falta de perspectiva após a libertação, como se vê em *A menina morta*, quando as criadas da casa-grande e alguns trabalhadores do eito “optam” por permanecer na fazenda: “As mucamas de dentro tinham se recusado a se juntarem com os negros da senzala, e continuaram seus afazeres no interior da casa, na voluntária ignorância do que acontecera” (PENNA, 1997, p. 458). Além delas, o narrador relata que, apesar da saída de muitos após receberem as cartas de alforria, houve quem se recusasse a ir embora: “Os pretos não saíam das senzalas, onde se tinham encerrado voluntariamente” (PENNA, 1997, p. 462).

O quadro formado pelas obras de Cornélio Penna demonstra que, se, por um lado, não houve empenho para a extinção da tutela senhoril, por outro o Estado não demonstrou interesse de resguardar para si essa responsabilidade de amparar esses trabalhadores escravizados. Nasce desse misto público-privado a zona de anomia que pela sua indefinição jurídico-política fortalecerá ainda hoje a repetição das práticas escravocratas tanto no ambiente de trabalho quanto das relações particulares. A vida nua permanece duplamente exposta por ter perdido o “amparo” da instituição privada que o escravizava sem passar à responsabilidade da esfera pública, que se exime da obrigação. Em relação à seguinte colocação de Agamben, situamo-nos ainda na primeira fase:

A invenção da escravidão como instituto jurídico permitiu a captura do ser vivo e do uso do corpo nos sistemas produtivos, bloqueando temporariamente o desenvolvimento do instrumento tecnológico; sua abolição na modernidade libertou a possibilidade da técnica, ou seja, do instrumento vivo (AGAMBEN, 2017, p. 102).

As iniciativas políticas que tenderam à segunda fase, já nos idos de 1930 a 1950, não foram o bastante para inserir a maioria desses indivíduos no mercado de trabalho, muito menos

facilitaram o acesso ao saber formal, que seria o meio mais refinado de instrumentalização técnica. Ao seu modo, a obra de Cornélio Penna demonstra como a perpetuação de uma estrutura de trabalho escravagista manteve um núcleo estrutural das formas sociais do Brasil mesmo após ter deixado de ser a base do sistema produtivo. Ressalte-se que o trabalho empenhado aqui não visa ao escrutínio da instituição escravagista, mas sim a pensar como ela modaliza algumas relações no interior dos romances cornelianos, sobretudo aqueles relacionados aos impedimentos discursivos.

O ato de narrar permite adquirir o poder de controlar a presença dos indivíduos no tempo. O quase silêncio simboliza uma história negativa que asfixia com a força da narrativa principal as vozes secundárias. Quem controla a palavra escrita controla o que ficará registrado, podendo simbolicamente matar os indivíduos no âmbito histórico, como quase ocorreu com Maria Santa em *Fronteira*. Veremos adiante que a história pode ter sido escrita, e depois transcrita pelo narrador, após uma parenta sua contar que Maria Santa e ela tiveram a mesma mucama. Ao procurar essa negra, teria o narrador acessado a história “completa” do enterro e recebido alguns papéis. O sucesso dessa empresa depende da existência de interdições de natureza biopolítica, ou necropolítica, como pensa Achille Mbembe (2018) acerca dos dispositivos de colonização de ontem e de hoje. Escrever a história alheia é um modo de impor afetos e verdades, eliminando os vestígios de qualquer violência praticada e/ou impedindo a sua rememoração. A condição necropolítica do Estado brasileiro não se resume à produção da morte física dos sujeitos, mas engloba também a morte simbólica com o silenciamento forçado pela sobreposição da fala. Arriscamos dizer que é a lembrança recorrente disso que faz os demais se reificarem na sua relação com o Estado. A palavra em seu condão primevo registra uma experiência pessoal jamais experimentada por aqueles desprovidos dessa faculdade.

Em certa ocasião de *Fronteira*, Maria Santa reflete sobre a condição das mulheres e diz ao narrador que crê em tristeza sem remédio. Quando era criança, ficava dentro de casa dizendo para si “que é que eu faço?”. Nessas interrogações sem respostas pensava que criara uma prisão para si, onde se debate e se vê sozinha e com medo de si. Na sequência, constata algo curioso sobre as demais mulheres: “Todas as mulheres que conheci nunca se aborreceram, por falta de finalidade, por falta geral, absoluta, que eu sinto confusamente, e que me faz pensar

e dizer coisas que me espantam e me parecem ditas por outra pessoa” (PENNA, 1987, p. 55). Não percebia ela que mesmo tendo essa clareza acerca da prisão para as mulheres, sua vida estava capturada pelo dispositivo suprarreligioso açodado pela vontade da tia. A mesma que vivia maldizendo outras pessoas da cidade, como o juiz, e também o sacerdote: “Padre Olímpio é filho do demônio. Deus me perdoe” (PENNA, 1987, p. 48). Com essa atitude, Maria permanece livre para pensar, porém isolada de se comunicar, o que em termos práticos não garante lugar especial em relação às demais mulheres. Como diz Costa Lima (2005, p. 98), “menos que uma censora moral, Emiliana é uma interditora do conhecimento”.

A cena demonstra uma interdição indireta, quando faltam recursos para ser, pensar e falar de outro modo. Em *A menina morta*, como dissemos, o nome da criança e do Comendador não são revelados, enquanto o nome de D. Mariana parece proibido, sobretudo após sua saída do Grotão. A própria filha em conversa com Celestina diz: “Sei que você foi sempre tão amiga, tão amiga... dela” (PENNA, 1997, p. 273). Diferentemente do que o clima fechado sugere, já que o centro de poder representado pelo Comendador sustenta aquele modo de vida, não há passagem explicitando a proibição, sendo esta uma repetição silenciosa de gestos desqualificados de sentido. Por outro lado, as escravas construirão com o preenchimento de “detalhes” o perfil da Senhora e mostrarão para Carlota os fragmentos daquilo que é possível esclarecer sem forçar um corte da filha com o pai, visto que a jovem ainda está embalada pelas responsabilidades atribuídas.

O aspecto da escravidão vincula-se à problematização desta tese predominantemente por conta de *A menina morta*, embora esteja subjacente aos demais romances, nos quais, mesmo inexistindo escravidão, as práticas de violência simbólica estão impressas nas relações dessas personagens com os membros das famílias. O negro, na história do Brasil, seria a figura mais bem-acabada da vida nua, seria o *homo sacer* por excelência, ainda que nem todos fossem escravizados na obra de Penna. Segundo Foucault, o biopoder “foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos” (FOUCAULT, 2014, p. 152). Desde o período escravocrata esses corpos foram narrados como destituídos de sua subjetividade, pelas

exclusões de sua fala e de sua própria história, para serem reinseridos no processo como peças autômatas da máquina econômica, sem sofrer mudanças após a abolição, conforme se vê nos romances, mas já questionado pela historiografia produzida a partir de 1980.<sup>51</sup>

A falta de abertura para uma problematização menos centralizada em torno da narrativa “oficial” é reflexo de escolhas e direcionamentos políticos que conscientemente suprimiram determinadas vozes. Nesse sentido, Rancière sintetiza bem qual a importância de se abrir espaço para a pluralidade da palavra: “Escrita não quer dizer simplesmente uma forma de manifestação da palavra. Quer dizer uma ideia da própria palavra e de sua potência intrínseca” (RANCIÈRE, 2009, p. 34). Por extensão, deduz-se que essa potência da palavra não se desapegue do produtor da mensagem, uma vez que esta permanece como referencial da pessoa e do lugar de origem, mas sem depender necessariamente deles. Seja pela omissão ou pelo esclarecimento, a palavra revela o dispositivo que ela mesma constrói, quando ela mesma já não é o próprio instrumento de dominação.<sup>52</sup>

Não há palavra estéril. Nem mesmo a palavra bloqueada, interrompida ou muda é desprovida de interesse. No que se refere especificamente à palavra-testemunha, Agamben explica: “o testemunho sempre é, pois, um ato de ‘autor’, implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade” (AGAMBEN, 2014c, p. 150). Mesmo assim, é nesse lugar da impossibilidade que se concentra a ebulição dos afetos mais potentes com todo histórico do escritor. O componente político é marcado duplamente por quem registra a palavra e por ela mesma, com toda a energia empregada na sua produção. Por outro lado, o prejuízo do silenciamento é duplo, porque atinge

---

<sup>51</sup> No ensaio “Questão social e historiografia no Brasil do pós-1980”, Ângela de Castro Gomes demonstra como a revisão historiográfica mudou substancialmente a interpretação das relações de dominação na sociedade brasileira. Quanto ao método desses novos estudos, a pesquisadora diz que foi proposta uma leitura que concebe com sofisticação “a dinâmica política existente no interior das relações entre dominantes e dominados” (GOMES, 2004, p. 158), antes generalizada pelo talão oitocentista que via os trabalhadores escravizados como massa amorfa e de algum modo tensionou a organização do trabalho pós-escravidão.

<sup>52</sup> Essa concepção de dispositivo, como já foi explicitado, aproxima-se da dimensão de visibilidade pensada por Deleuze, quando diz que esse aspecto do dispositivo funcionaria como uma “máquina óptica para ver sem ser visto” (DELEUZE, 1992, p. 160).



o corpo e a potência de agir da palavra. Portanto, reitera-se que o valor da palavra-testemunho das mulheres negras consiste no questionamento do dispositivo patriarcal-escravocrata, convertendo essa ferramenta de dominação em instrumento de exposição da intimidade da família, bem como da violência intrínseca àquele arranjo de vidas abandonadas. Essas mulheres representam o saber, que é o meio de realizar o agenciamento prático das imagens e dos enunciados, portanto um dispositivo. Em sentido mais amplo, esse uso do discurso beira umbrais epistemológicos do nosso passado, atravessando a fala daqueles que sempre interpretaram e nomearam o Outro.

### 3.1 Verdades sensíveis

Os romances de Cornélio Penna oscilam entre minúcias e sobressaltos que se interligam no decorrer das histórias, cuja aparência sugere a inexistência de enredo, quando na verdade é a reprodução de “vidas sem enredo”. Imprime-se uma mística no banal do cotidiano como técnica de preenchimento aos eventos lacunares, como as poucas demonstrações afetivas, mas que costumeiramente marcam a cadência narrativa. Retirado esse aspecto excêntrico, mas pertinente na vida de quase todos nós, o cotidiano é realçado de forma a se espriar pelas obras, tingidas em branco e preto. O título deste capítulo sugere um oxímoro<sup>53</sup> que julgamos estar presente em toda a obra corneliana, visto que a opção da escrita aplaina a vida das personagens em detrimento de um volume narrativo que mais confunde que esclarece. Não obstante, o pressuposto é de que as ranhuras da superfície sejam o terreno onde as histórias se desenvolvem.

Conforme defende Wander Miranda, o autor “assume a vertigem da descontinuidade e da rarefação narrativa, opta pelas cenas dramáticas relativamente autônomas em sua fragmentação, arrisca-se ao inacabamento de histórias emperradas” (MIRANDA, 2010, p. 73). A “grande” narrativa se desenvolve como ponto de fuga ou um desvio do olhar, enquanto

---

<sup>53</sup> Conforme o *Dicionário Houaiss* (2009), é uma “figura em que se combinam palavras de sentido oposto que parecem excluir-se mutuamente, mas que, no contexto, reforçam a expressão”.

as personagens “sem enredo” parecem oscilar entre o drama da sobrevivência e a tomada de consciência política sobre a própria condição, com raros momentos de desequilíbrio nessa equação. Como já foi assinalado, o romance mais caro a essa discussão é *A menina morta*,<sup>54</sup> motivo pelo qual será privilegiado, sem prejuízo dos demais.

O fio que liga os romances é a busca da verdade, seja ela em forma de compreensão do mundo ou de assimilação de uma identidade, quando não se complementam intrinsecamente. Respectivamente, de um lado opera a moral religiosa, juntamente a sua necessária imprecisão, e do outro há o indivíduo em busca de uma racionalidade que imponha limites às suas crenças e paixões. Exemplar é uma cena na qual Dodôte, em *Repouso*, murmura para si:

– Que pensariam eles de sua confusão invencível e de seus cálculos minuciosos e ridículos? Sempre tinham concordado, com inalterável benevolência, com toda a difícil e complexa trama de sua vida interior, sempre em luta e em contraste com o quotidiano que a cercava. Tudo nela lhes parecia, antes de qualquer análise, sem perguntas que a pudessem ferir, tudo nela lhes parecia *lógico e sagrado* (PENNA, 1998, p. 83, grifo nosso).

Sem perspectiva de conciliação, essa indefinição fomenta uma angústia só resolvida com a morte – simbólica ou real. Não por acaso, o lugar comum da verdade nos romances é o passado, porém qualquer tipo de rememoração provoca temor ou é sumariamente impedido por alguma força – interior ou exterior. Deduz-se, portanto, que a verdade é o que se tenta encobrir com a torrente de detalhes, por um lado, e as lacunas da fala, por outro. Essa opção pode ser pensada como uma forma de transmitir a textura de um tempo sobre o qual há muita imprecisão acerca da vida pública e privada. As reentrâncias dos móveis e a arquitetura labiríntica das casas, por exemplo, simulam uma história não contada, porém existente, como as ranhuras de uma parede desgastada, as marcas das mãos em certos objetos cotidianos. Muito significativa é a forma como Rancière concebe essas formas falantes, ao dizer que “toda forma

---

<sup>54</sup> O título do livro de Penna também forma um oxímoro, observação já feita por Josalba F. dos Santos (2004, p. 41), quando se aproximam a vida e a morte em um único ente que é uma criança, comumente entendido como signo de vitalidade.

sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas” (RANCIÈRE, 2009, p. 35). Ainda que não seja privilégio da obra de Cornélio Penna, é perceptível no trabalho da escrita uma focalização narrativa direcionada à “miudeza” dos espaços e das expressões das personagens. Não são incomuns as extensas descrições da ambientação, sugerindo ao leitor um desprezo pelo humano da cena. Ocorre, no entanto, que dentro das casas tudo e todos se equivalem como “propriedade familiar”, atados a uma temporalidade própria daquele universo.

Em raro momento de *A menina morta*, D. Mariana se dirige ao quarto de Celestina para agradecer a visita feita pela jovem e pergunta o motivo de ela ter se arriscado a ir lá – quando foi retirada pelo Comendador, que a levou pelo braço para a mesa de jantar (PENNA, 1997, p. 161). Celestina responde que sentiu saudades, e em seguida, após alguma reflexão, a Senhora murmura: “Então foi assim [...] não achou que seu primo estava” (p. 164). Ao final do lacunar diálogo, a fazendeira pede para ser levada aos seus aposentos, e ao passarem pela sala de jantar o narrador descreve pela segunda vez no texto o “papel de parede, sempre em movimento, em caçada perpétua e muito alegre” (p. 166), onde carruagens, cavaleiros e cães de caça se agitavam em todas as direções (p. 145). O detalhe da cena forma a imagem alegórica da situação na qual se encontrava D. Mariana, permanentemente acuada em seu quarto como uma caça, enquanto outros se divertiam com a imposição de poder.

Mesmo nos casos em que sabemos da presença dos narradores nas cenas, eles, por omissão ou impedimento, desviam o olhar para a descrição do espaço, como na passagem na qual o Comendador, em *A menina morta*, enervado pela presença do caixão da filha na sala, vai adentrar em seu quarto e certamente encontrar D. Mariana:

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 [...] viu que algum pintor romântico tinha pintado nela a figura de Cupido” (PENNA, 1997, p. 60).

O fato de não ter observado antes a figura mitológica do amor carnal sugere que esse afeto passou ao largo daquela alcova. Na falta dessa narrativa, cabe ao leitor olhar para os

espelhos e vidraças refletindo, ainda que mínima e distorcidamente, as cenas mais insólitas da vida privada nas casas.

Outro aspecto fundamental para acessar a obra é compreender que a verdade, assim como o reflexo, constituem um objeto vazio, visível de longe, mas intocável de perto. É uma forma que reluta entre o preenchimento e a permanência oca do vácuo que impede até mesmo a formação de uma imagem que reconfigure os afetos para a busca da verdade. O desejo de verdade das personagens cornelianas esbarra na necessária troca entre o ver e o ser visto. O “ver” consiste na atividade particular e individual de se deixar afetar pela imagem externa, enquanto o “ser visto” inclui uma abertura pública e coletiva de se perceber pelo outro, no olhar do outro, sem o qual é impossível conceber os próprios afetos. Entre um aspecto e outro, o indivíduo dificilmente conseguirá assentar uma verdade, posto que a dinâmica de ver e ser visto impede o preenchimento pleno desse espaço que está em constante transformação.

Sobre esse paradoxo quase tautológico da verdade de si, Didi-Huberman, numa citação de James Joyce, formula a seguinte questão: “quando vemos o que está *diante* de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*?” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 30, grifos do autor). Essa imagem espelhada está longe de apaziguamentos, pois o infinito projetado nos dois olhares só deixa de existir na ausência de luz. Por outro lado, a escuridão dissolve o lá e o cá, ou seja, nada é produzido a partir dela, nem mesmo o vazio do objeto é concebível em volume ou profundidade.

O ato de narrar recai nessa necessidade da verdade da palavra, fundamentalmente marcado pela preexistência de um passado não escrito que é visto e no mesmo instante vê quem escreve. Aquele que narra habita esse limiar mal localizado entre o olhar lançado para o passado – da memória e da imaginação – e a reflexão de como e onde ele se encontra na história que está criando. A narração opera nesses dois sentidos: o de olhar para um ponto distante que se desfaz na presença do observador; e o de ser uma imagem presente intocável devido à volatilidade dessa figura informe. O “lá” e o “cá” não podem prescindir um do outro, porque é nessa oposição que firmam a identidade e a diferença de si e do outro. Caso paradigmático da literatura brasileira é a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, um dos poemas mais significativos da nossa fundação nacional, que estrutura simbolicamente nossa autoimagem a

partir desse olhar diametral entre o lá (Brasil) e o cá (Portugal), de onde o poeta escreve: “Minha terra tem palmeiras,/Onde canta o Sabiá;/As aves, que aqui gorjeiam,/Não gorjeiam como lá”. O afeto que orienta a verdade de quem escreve tem necessidade estética de buscar alguma estabilização na forma do que vê e do que olha, pressuposta numa ética que, embora não esclareça o que é esse vazio – entre quem vê e quem olha –, ainda consegue delimitar quem naquele lapso contextual observa e é observado.<sup>55</sup> É sabido que além do poeta romântico, outros pensadores brasileiros produziram obras significativas no exterior, diante disso, Leyla Perrone-Moisés entende que o lá e o cá refletem mais um dos paradoxos nacionais. Explica a estudiosa que “todo exílio permite essa distância cognitiva; mas no caso dos latino-americanos, propiciava tanto uma volta à origem de suas culturas quanto a descoberta das diferenças, devolvendo-os depois aos seus países mais atentos a eles do que antes da viagem” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 39). Em certo momento de afirmação identitária pareceu imprescindível, no caso brasileiro, que a comunidade, para se reconhecer e se encontrar, na sua figura ainda indefinida e disforme, em meio à nebulosidade das identidades circundantes, necessitasse do espelhamento vindo do exterior.<sup>56</sup>

O valor do gesto ficcional de Cornélio Penna reside nessa dobra. Não raro percebemos que suas narrativas negociam a oposição desses dois vetores – daquele vê e do que

---

<sup>55</sup> João Cezar de Castro Rocha (2014) propõe em uma série de três ensaios publicados no jornal *Rascunho* uma reflexão sobre a importância da lírica do exílio na cultura brasileira. Neles o estudioso problematiza “por que a distância se impôs como condição necessária para o exame de determinados traços da experiência histórica nos tristes trópicos”. Castro Rocha demonstra que entre argumentos ontológicos, epistemológicos e fenomenológicos, os intérpretes do Brasil nunca deixaram de ao menos tangenciar a “Canção do exílio”, quando esta já não é considerada, no seu vaivém real e simbólico, paradigma do caráter nacional. Sendo assim, “as formas poéticas da lírica do exílio são exercícios antropológicos que ajudam a entender os paradoxos da cultura brasileira”, além de converter o exílio em experiência de pensamento imprescindível ao estudo das questões mais profundas da nação. Aqui segue o endereço do primeiro texto, a partir do qual se acessa os demais: <http://rascunho.com.br/a-lirica-do-exilio-e-a-cultura-brasileira-1/>.

<sup>56</sup> Dentre alguns intérpretes do Brasil, podemos citar os casos de Joaquim Nabuco (Inglaterra), Gilberto Freyre (Estados Unidos) e Paulo Prado (França), e de algum modo Euclides da Cunha, visto que este se percebe estrangeiro em sua terra perante a unfamiliaridade do sertanejo, cujo reconhecimento posterior como “brasileiro original” se dá por uma espécie de conversão do olhar diante da violência da Guerra de Canudos.

olha – em troca de “descobrir a verdade” junto com personagens e leitores. Descobrir, como ato de tirar a coberta, presume a existência de algo que só não veio à tona porque está escondido. A indagação natural decorrente dessa premissa é apontar quais dispositivos estão a impedir a descoberta. Em outra cena de *Repouso*, Dodôte está inquieta folheando cartas e fotos que podem ter relação com a morte do irmão, quando sua amiga Maria do Rosário diz: “depois eu conto o que aconteceu!” (PENNA, 1998, p. 72). Na sequência a protagonista afirma para si: “– Tenho receio das surpresas que possam vir de mim mesma... e nada me faz temer, nem sequer despertaram a minha curiosidade, os imprevistos que venham de fora” (PENNA, 1998, p. 72), e na tentação para decidir se queria acessar as informações o narrador conclui que “seria necessária uma viagem de volta em sua vida, de retorno sobre si mesma. Mas devia ferir-se muito fundo, cruelmente” (PENNA, 1998, p. 73). Essa atmosfera dolorida já é condição prévia para retesar a necessária curiosidade de saber como faleceu José. Sem retroagir no tempo não há como seguir para o futuro. Os segredos por toda a obra lançam as personagens em uma circularidade infinita.<sup>57</sup>

Em *O governo de si e dos outros*, Foucault reflete sobre esse lugar da verdade a partir da *parresía*, que seria tradicionalmente “o princípio do livre acesso de todos à palavra, por um lado; e, por outro lado, o princípio, um pouco diferente claro, da franqueza com que se diz tudo” (FOUCAULT, 2010b, p. 271). A *parresía* estabelece o sentido de um tipo específico de discurso que reforça a verdade da mensagem e por isso estimula o circuito de afetos – principalmente no sentido ético e político – entre quem fala e quem ouve. Com as alterações semânticas inerentes ao uso do termo, o filósofo expande sua leitura para questionar “qual é o lugar do dizer-a-verdade? Onde o dizer-a-verdade pode encontrar seu lugar, em que condições se pode e se deve abrir espaço para ele?” (FOUCAULT, 2010, p. 277).

---

<sup>57</sup> Irene Simões (1990, p. 113) na sua tese demonstra como são fechados os espaços de *A menina morta* e como há certo movimento cíclico da ficção corneliana a reforçar o que a pesquisadora chama de “labirinto de lendas”. Sobre essa imagem, ela argumenta que mostrar e esconder são artifícios narrativos a oporem de um lado realidade/ficção, em relação ao leitor, e do outro verdade/fantasia, do ponto de vista das personagens.

Em linhas gerais, no romance de Cornélio Penna, o discurso dessas mulheres negras tem o poder de criar um ambiente favorável à junção entre *alétheia* e *páthos* (verdade e paixão), visto que é pelo acesso aos espaços de afetividade na memória de seus ouvintes que elas subvertem a requerida organização lógica de palavras e imagens. Sem dispensar a verdade como objeto-fim, o jogo estabelecido entre locutores e interlocutores cornelianos modifica, com o abandono da gramática racional, a tradicional necessidade de verificação com o resgate da memória nos diálogos. A dúvida e o mistério sempre presentes nessas interações forçam seus agentes a negociarem novos termos políticos de concepção da verdade, à medida que abrem espaços para que esses afetos sejam ensaiados. Em síntese, as histórias das negras constituem pontos de inflexão dentro da grande narrativa com a inclusão desses fragmentos afetivos, mas não menos verdadeiros em sua representação e finalidade. Sustentamos, assim, que a verdade tão buscada pelos protagonistas dos quatro romances está na mediação promovida pelas narrativas de mulheres negras, cuja função é preencher as lacunas da história. O artifício delas seduz os ouvintes com o jogo do “diz isto, mas é aquilo” e o silêncio da pergunta-resposta retórica.

Para Jean Baudrillard (1981, p. 9), no livro *Da sedução*, a sedução se apresenta sempre como algo maléfico e precisamente feminino. No plano religioso representa estratégia do Diabo, bruxa, amante; artifício do mal, do mundo; destruição da ordem de Deus; desvio da verdade, conjuração de signos de exaltação do maléfico. No plano da razão, o gesto sedutor não quer a coerência ou finalidade do discurso, mas a ilusão. Mesmo assim, saber que a sedução é vinculada a essas imagens não esclarece a tensão entre o sedutor e o seduzido. O artifício introduzido pelas negras não significa a captura da vida pela literatura oral, mas a interpretação e abertura de caminhos para novos modos de pensar a vida sem rumo, pois ninguém é enganado ou persuadido a mudar de trajetória. A verdade está precisamente no gesto e não nas histórias, ou, como diz o pensador francês, o feminino é puro artifício, seu segredo e força nunca são desvendados, porque estão sempre em outro lugar. Na obra corneliana, o passado é o lugar-outro trazido artificialmente para o ambiente do lugar-comum, pois essa é a estratégia da sedução.

A impossibilidade de verificar o que é a verdade, reclamada pelas personagens de Cornélio Penna, faz delas seres em busca de algo que confirme “sua” verdade. O resultado disso é a individualização de um saber – narrativo – que politicamente deveria ser compartilhado pelos indivíduos. A contrapartida é a formação de um grupo que disputa internamente quem detém o saber. Em *A ordem do discurso*, Foucault assinala o seguinte como ponto principal: “o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente?” (FOUCAULT, 2009, p. 8). A hipótese testada dirá que todo discurso produzido por uma sociedade arrasta consigo os procedimentos responsáveis pela organização dos poderes e a regência dos acasos. Devido a isso, todo ato de elaboração discursiva está subordinado, controlado e organizado por procedimentos de exclusão, sistematizados por três sistemas: o da “interdição”, o da “separação e rejeição” e o da “vontade de saber”.

O funcionamento desses sistemas de exclusão limita o poder do discurso, mas opera por fora do discurso, valendo-se de instituições e outros dispositivos que regulam a disseminação do saber na sociedade. As figuras patriarcais nos romances estudados são responsáveis pelos procedimentos de exclusão, fortalecendo a impressão do que o dispositivo a ser controlado é a narrativa, pois ela garante a sustentação de uma verdade. Nesse jogo alguns indivíduos podem ser esquecidos ou rejeitados, fato gerador de um ressentimento impossível de se aplinar sem a reescrita da história. Sendo assim, a obra de Penna restaura um lugar histórico em favor desse grupo que foi obliterado anteriormente. A potência geradora dessa resposta é alimentada pelo passado violento, causador de um trauma original à formação de diversas esferas da nossa sociedade e da nossa formação cultural. Assumir ser brasileiro é assumir essas formas complexas e contraditórias de afirmar uma identidade que, na verdade, funciona mais como não identidade.

### **3.2 O privilégio de dizer**

À luz das possibilidades de leitura da obra de Cornélio Penna, e sem nos distanciarmos do suporte teórico que alicerça esta pesquisa, identificamos no testemunho – ou



no seu impedimento – as condições estéticas e políticas para abordar mais um aspecto da biopolítica nos romances. Dito isso, supomos haver três perspectivas a serem consideradas no estudo: a primeira refere-se ao papel do autor como voz emuladora de afetos experienciados, somente reiterados pela ficção, seguido da intervenção que seu gesto provoca na história da literatura brasileira, uma vez que foram raros – quase inexistentes – os escritores que enviesaram pelo tema e pelas circunstâncias emulados nos quatro romances.<sup>58</sup> Além disso, Cornélio Penna não esconde os traços biográficos de quem direta ou indiretamente participou ou teve acesso privilegiado a imagens retratadas nos livros. A segunda perspectiva é centrada nas obras e no lugar que ocupam no cânone literário. Certamente esta decorre da primeira, embora resguarde como diferença o fato de ser ficção e por isso se alinhar às narrativas testemunhais da história literária brasileira, a exemplo de *Os sertões*.<sup>59</sup> Para além do critério literário, a novidade temática dos romances constitui, em certa medida, documento histórico de um tempo que permanecera esquecido até a publicação. O terceiro aspecto diz respeito às

---

<sup>58</sup> Segundo Paul Ricœur, “a especificidade do testemunho consiste no fato de que a asserção de realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito que testemunha. Desse acoplamento procede, a fórmula típica do testemunho: eu estava lá” (RICŒUR, 2010, p. 172). A nosso ver, o testemunho transparecido pela obra Cornélio Penna articula a dêixis entre o que foi vivido, ouvido e reproduzido, mas não necessariamente requer o lugar da testemunha que além de afirmar sua presença, diz “acreditem em mim”, como expande Ricœur (p. 173).

<sup>59</sup> Edgar S. de Decca (2009), no artigo “Literatura em ruínas ou as ruínas na literatura?”, reflete sobre os paradoxos na elaboração de *Os sertões*, cujo entusiasmo republicano de Euclides da Cunha, somado à curiosidade científica, não deu conta de retratar a complexidade do sertão e do sertanejo, ambas figuras arruinadas sob o ponto de vista da “época”. Segundo Decca, o percurso do romance demonstra que o ideário euclidiano, marcado pela defesa do republicanismo aos modos da Revolução Francesa, é frustrado pela expectativa de encontrar em Canudos a Vendaia brasileira. Ao contrário, *Os sertões* seria então “um dos maiores mea-culpas da literatura nacional, reconhecendo, tragicamente, que a grandeza dos vencidos tinha aviltado e maculado a glória dos vencedores. A República já era, assim, a representação de um espetáculo num cenário em ruínas” (DECCA, 2009, p. 148-149). Esse reconhecimento está na nota preliminar, quando Euclides da Cunha diz que o livro perdeu toda sua atualidade, tendo em vista o espaço de cinco anos entre o fim da guerra e a publicação: “Demos-lhe, por isto, outra feição, tomando apenas variante de assunto geral o tema, a princípio dominante, que o sugeri” (CUNHA, 2010, p. 19). Escrever sobre o “real” é uma condição ideal, impossível de ocorrer, pois a representação do outro também é uma forma de representar a experiência de quem escreve. Ciente disso, o escritor não se furta às contradições e incertezas das suas conclusões acerca do crime perpetrado em Canudos, prova disso é a ambiguidade como biografia o sertanejo.

personagens-testemunhas – principalmente em *A menina morta* –, que clareiam diversos momentos do passado familiar à revelia da narrativa principal. Sobre este último viés da leitura empreendida, Roberto Vecchi (2008) também estuda um aspecto do poder em Cornélio Penna e sustenta que as vozes subalternas de mulheres negras constituem um exercício testemunhal daquilo que narram e/ou vivenciaram no corpo, sem que para isso fosse preciso vocalizar: “O romance se torna o instrumento que traz à luz contra-histórias subalternas que se podem assim re-vocalizar nos corpos ou nos silêncios dos escravos” (VECCHI, 2008, p. 128).

O testemunho pode ser abordado a partir de um duplo olhar para os romances: o primeiro é compreender esse lugar dissonante do escritor na literatura brasileira, tanto pela temática quanto pela forma de escrever, que até então era novidade por aqui. Ou, como diz Afrânio Coutinho, que a mensagem dos romances inovou muito; e Costa Lima mostra que não só a mensagem, mas também o estilo de escrita. Cornélio Penna dá um testemunho de seu tempo presente e memorialístico, principalmente porque sabemos que sua família teve importância no cenário socioeconômico mineiro e fluminense desde o século XIX. Essa percepção sobre a obra corneliana precisou ultrapassar as leituras que o viam como mero antiquário, sobretudo Mário de Andrade, quando diz:

O Sr. 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 dos objetos velhos, o Sr. Cornélio Penna sabe traduzir, como ninguém entre nós, o sabor de beleza misturado ao de segredo, de degeneração e mistério [...]. Sente-se que os seus romances são obras de um antiquário apaixonado (ANDRADE, 1958, p. 174).

Apesar de bela e parcialmente verdadeira, a apologia do escritor modernista focalizou o aspecto sombrio e misterioso da trama em detrimento do aspecto crítico e humano dos romances. Deixou-se de observar, por exemplo, que essa forma monótona de construir a cena, com raras páginas enérgicas, segue *pari passu* a sequência histórica brasileira e suas transformações. Os narradores de Penna têm o mérito de compartilhar conosco o convívio particular dessas famílias decadentes, mostrando como todo processo de mudança e alternância

de poder hegemônico é moroso e sugestivamente inacessível no caso brasileiro. A discreta mobilidade social ocorrida no intervalo entre o presente da escrita e o das narrativas parece desestimular qualquer perspectiva positiva, visto que as estruturas escravocratas e patriarcais não cessaram de existir.

O segundo aspecto é de natureza mais interna à construção dos romances. *Frenteira*, por exemplo, simula uma espécie de diário que só veio à luz porque uma negra guardou os papéis. O objetivo não é estabelecer uma cronologia, mas pensar como o autor se aprofunda e torna complexo o papel das personagens negras em seus romances. No primeiro deles as aparições são poucas, e afora o relato da subserviência com a chegada de Tia Emiliana à casa de Maria Santa tratado no capítulo anterior, é fundamental observar que a concepção do romance depende da voz e de mãos negras. No último capítulo são reveladas as cenas do enterro da protagonista com a fuga da tia e da viajante.

Nesse ínterim o leitor tem o conhecimento de que uma parenta do narrador revela para este que Maria Santa e ela compartilharam da mesma mucama. Como sinal da devoção, esta guardou como relíquia um dos alfinetes espetados em Maria e manteve isoladamente na cidade o culto da sua antiga ama. Foi essa mesma mulher que contou ao narrador como se dera o enterro da moça e confiou a ele alguns papéis: “não pude escrever o seu romance [de Maria Santa], como desejava, e o autor ou autora do manuscrito nos dá apenas o reflexo, a projeção de Maria sobre a sua alma” (PENNA, 1967, p. 174).

Na passagem o narrador demonstra que não conheceu “a vida de Maria Santa, senão pelos papéis que me foram confiados” (PENNA, 1967, p. 174). Seria ele uma espécie de organizador, um *bricoleur*, que ao seu modo compôs a narrativa por meio do diário, da versão oral da negra e sob o espectro de alguns papéis deixados pelo Juiz (PENNA, 1967, p. 175) que, segundo ele, ficaram intocados. Dizer que não leu esses documentos pode ser apenas estratégia narrativa para não ter de expor o caso do assassinato do noivo de Maria Santa. Ao leitor são lançadas dúvidas sobre quem de fato é o autor do diário que engendra o livro, pois que, de posse dessas informações narradas no Epílogo, cabe indagar: qual foi a interferência desse novo narrador na composição da história? Reiteramos as questões levantadas mais acima no excerto de Foucault sobre o lugar e as condições possíveis para que a verdade seja dita.

Embora esse *bricoleur* diga que afastou qualquer intencionalidade, mesmo transpondo a realidade sabida por outrem para seu plano narrativo, é de se suspeitar que a necessidade desse esclarecimento já seja indício de alguma “retirada voluntária”, como ele denomina. Na sequência do Epílogo ele explica o título do livro: “A oposição entre o mundo real e o mundo interior resultante dessa retirada voluntária tornou-se uma luta angustiante de fronteira da loucura, e daí o título quer resolvi dar a este livro” (PENNA, 1967, p. 174).

Ao dizer isso, o organizador retira a importância do seu papel e a atribui à pessoa que lhe oportunizou conhecer a história: a antiga mucama. Sem sua interferência como guardiã da relíquia, dos papéis e da memória, nem sequer teríamos conhecimento do que ocorreu naquele casarão, inclusive na denúncia da hipocrisia de Tia Emiliana em torno da santidade de Maria. Ainda que tenha sua fala validada por outrem, nesse caso um narrador branco, a presença dessa mulher negra provoca a reflexão do quanto esses seres marginalizados guardaram da vida privada dessas antigas famílias ricas. Partindo desse pressuposto, Cornélio Penna circunscreve uma das chaves de leitura mais importantes de sua obra.

O testemunho tem seu auge em *A menina morta* no que se refere à luta pelo poder da palavra. A narrativa oscila entre a voz do narrador e a das mulheres negras que interferem pontualmente no curso da história para inserir suas micronarrativas labirínticas. Esse é um dos raros momentos da literatura brasileira de até então, senão o primeiro, no qual se tem narradoras mulheres. Mais raro ainda é ter vozes negras, sejam elas ainda escravizadas ou já alforriadas – predicado que não arrefece a condição subalterna em relação aos brancos. A nosso ver, são essas figuras que impulsionam Carlota para a compreensão do mal representado pela fazenda do Grotão. O fato de terem sido despossuídas de sua condição humana pelo trabalho forçado impediu-lhes de protagonizar suas identidades individuais, em contrapartida presenciaram nas alcovas dos senhores as fraquezas da vida íntima desses que publicamente não titubeavam em demonstrar força pela determinação de castigos físicos.

Incluimos aqui a história de Dadade, aquela que entendemos ser a testemunha mais emblemática da obra de Cornélio Penna. A negra é uma antiga escrava do Grotão, naquele momento incapaz das pernas, presa ao catre. Por ter conhecido outras gerações dos donos da fazenda, ela sabe de muitas histórias da família, pois foi ama de leite do Comendador, atual

patriarca dos Albernaz. Com suas narrativas fantásticas consegue desviar do silêncio habitual sobre o passado do lugar sem ter a voz interdita, visto que se transveste na figura de uma anciã caduca e assim “aconselha” muitos moradores da casa-grande, inclusive o Senhor, que eventualmente faz visita ao seu quarto ao lado da senzala.<sup>60</sup> Segundo Costa Lima, Dadade encarna o malandro típico da literatura e da cultura brasileiras, que para o estudioso, é aquele sujeito capaz de mudar o desfecho de uma disputa com a introdução de novas regras em um jogo que estava previamente desfavorável a ele (COSTA LIMA, 2005, p. 167).

Mais do que malandra, Dadade é aquela que transgride a regra e voluntariamente deixa de jogar. “Daí nasce a gravidade especial do comportamento trapaceiro: quem trapaceia não transgride uma regra, mas finge continuar jogando quando, na realidade, saiu do jogo” (AGAMBEN, 2017, p. 272). A importância desse gesto da anciã consiste na recusa ao jogo e, portanto, na negação do modo como ele se estrutura a fim de tornar inoperosa a máquina. A respeito do que vínhamos discutindo sobre o apagamento da identidade do indivíduo escravizado, recorreremos à história da escrava sem face (PENNA, 1997, p. 122-128). Dadade é frequentemente visitada por Celestina e numa dessas visitas conta à moça que certa vez uma mucama aparecera no quarto da antiga senhora do Grotão, quando esta, zangada, dispensara as demais escravas. Impressionada com a destreza da mucama desconhecida, a senhora já com medo tenta a todo custo ver seu rosto, enquanto a negra se esquivava, abaixando a cabeça com os cabelos caídos e movimentos rápidos na execução das tarefas. Não satisfeita, a senhora manda apagar a vela para ver o rosto da outra quando chegasse perto da chama. Em vez de soprar, a mucama “estendeu o braço e ia apertar o pavio com os dedos, sem que fizesse um só gesto para descobrir o rosto, quando a senhora puxou-lhe a mão e conseguiu chegar a luz bem perto dos olhos dela, para iluminar em cheio a sua cara...” (PENNA, 1997, p. 124). Sem conseguir

---

<sup>60</sup> O relato de Dadade pode ser lido por meio das postulações de Beatriz Sarlo acerca da verdade do testemunho, quando a estudiosa diz que “o discurso da memória, transformada em testemunho, tem a ambição da autodefesa: quer persuadir o interlocutor presente e assegurar-se uma posição no futuro; justamente por isso também é atribuído a ele um efeito reparador da subjetividade. É esse aspecto que salientam as apologias do testemunho como ‘cura’ de identidades em perigo” (SARLO, 2007, p. 51). Conforme a narrativa se encaminha para o fim, compreendemos o sentido das histórias “fantásticas” da anciã, incluindo aí o jogo expresso pela maneira cifrada de narrar a memória.

distinguir o que via, a sinhá puxou a negra pelos cabelos “e deu um grande grito, que todos na fazenda ouviram...” (PENNA, 1997, p. 124). Pois a mucama não tinha rosto.

A aparente falta de sentido da narrativa, somada à “confusão” de Dadade, que reconhece Celestina como a antiga dona do Grotão, a Nhanhã Clara, são artifícios quase pedagógicos para transmitir a sua mensagem sem passar pelo filtro que interdita outras histórias do lugar. Para Josalba Santos (2004, p. 97), “a mucama sem rosto e que fala coisas incompreensíveis é a síntese do que todos os escravos são para o sistema patriarcal: gente que não tem o que expressar e que tampouco possui um rosto, uma identidade”. Em contrapartida, a sugerida falta de identidade faz com que todos os indivíduos em condição semelhante se identifiquem pela diferença. A imagem ambivalente desse grupo é monstruosa para os brancos, porque configura um Outro dialético, como uma espécie de terceiro termo não pensado e incluído no circuito. O monstro provoca a (re)incorporação dos *topoi* retoricamente afastados para lugares distantes e distintos, embora tenham sido originados dentro do organismo. O medo provocado decorre dessa dúvida acerca da estranheza ou familiaridade, como se vê na cena em que a senhora demora algum tempo até perceber que não conhecia a mucama. Sendo assim, a aparente trivialidade de uma imagem cotidiana ganha outros contornos quando é observado que são escassas as passagens nas quais o foco narrativo entra nos espaços privados da casa-grande, além disso há de se acrescentar que é a partir da senzala, pela boca de uma negra, que a criada sem rosto é inserida no quarto da sinhá. O aparente anonimato representado pela mucama catalisa a impressão de onipresença dos negros, cuja não identidade na verdade se fragmenta em bocas, olhos e corpos que a tudo veem e de tudo sabem.

Os contos de Dadade modelam os comportamentos dos brancos, porque emulam a história cultural desse grupo, interferindo na construção do imaginário com uso de elementos “estranhos” à narrativa “formal” das experiências passadas por aquela comunidade. Celestina sente essa disrupção no contraste entre o imaginário sedimentado e a imagem atual fornecida pela anciã. Segundo o narrador,

Celestina lembrou-se então das terríveis lendas que cercavam a fazenda da serra, as histórias contadas sobre a crueldade dos antigos senhores, e estremeceu ao pensar no quadro de beleza serena, de formosa prosperidade

que a velha paralítica sempre descrevia. Não era possível combinar a negra sem cara e toda aquela opulenta bondade que tudo transformava em riqueza (PENNA, 1997, p. 124).

Pelo estranhamento de Celestina, subentende-se que os moradores da casa-grande tinham se acostumado a ouvir de Dadade histórias com fundo positivo acerca da família. Com a suposta mudança de perspectiva, a indagação imediata é saber o motivo que provocou a negra a inserir uma nova camada narrativa, como se denunciasse, por meio de uma paródia<sup>61</sup> de si própria, a inconsistente artificialidade da moral que sedimentava a imagem bondosa dos senhores. Diante da omissão do narrador sobre o conteúdo das micronarrativas, posto que “cede” espaço para estas aparecerem no romance, não resta dúvida de que a morte da menina opera a mencionada disrupção entre o passado e o presente da família.

A lacuna aberta pela morte prematura desestabiliza política e afetivamente o funcionamento da máquina escravocrata: a família perdeu uma possível sucessora do sistema, e os moradores – agregados e escravos –, a possibilidade de alguma renovação. Vê-se, portanto, que os interesses e as esperanças são opostos, porém, no caso específico dos negros, a comoção pela perda assume contornos simbólicos mais fortes, cujo imaginário ultrapassa o fato de a pequena ser membro do dispositivo escravocrata. Para o Comendador, a filha é mero instrumento político, portanto substituível, como se tenciona com a vinda de Carlota. Por terem percebido esse movimento, essas mulheres, com suas micronarrativas, operam no sentido de demonstrar o significado daquela morte.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia*, pensa a paródia como um *ethos* e conceitua, dentre outras possibilidades, que é uma “reação intencionada inferida, motivada pelo texto” (HUTCHEON, 1989, p. 76). A paródia é a própria intenção revestida pelo mistério daquilo que não está claramente narrado, mas de alguma forma foi dito no próprio texto, ao contrário da intertextualidade, que dialoga com o repertório do leitor. Agamben pensa-a como duplicação ontológica do ser (ou reduplicação da escrita): “poder-se-á dizer que a paródia é a teoria – e a prática – daquilo que está ao lado da língua e do ser – ou do ser ao lado de si mesmo de todo ser e de todo discurso” (AGAMBEN, 2015c, p. 46). As duas leituras se complementam por pensarem a paródia como um posicionamento nascido do próprio texto, cuja reação altera o sentido e a sequência anterior e posterior daquele discurso.

<sup>62</sup> Ao tratar da morte, Zygmunt Bauman, em diálogo com o pensamento de Derrida, oferece a seguinte leitura: “Jacques Derrida observou que cada morte é o fim de *um mundo*, e a cada vez o fim de um

A ausência permanente da criança mimetiza a finitude do Grotão e a incerteza sobre o destino dos moradores. Do ponto de vista dos sujeitos escravizados, a comoção vem acompanhada, em parte, do interesse no cumprimento dessa sentença irreversível. A chegada de Carlota, por um lado, significa o atraso desse movimento para o fim, mas por outro é a possibilidade dos negros impedirem que a substituta cumpra o ideal do patriarcado. Como apontamos antes, parodiando a si própria, Dadade subverte uma mencionada narrativa anterior quando desconfigura a imagem benevolente já sedimentada dos antigos donos do Grotão. Entretanto, para não deixar dúvida sobre sua lucidez acerca da mensagem contida no episódio da negra sem rosto, ela chama Celestina pelo nome, ao que exclamou a moça com irritada surpresa: “– Nanhã Celestina?! [...] Então não pensa que sou a sua Nanhã, a avó do Senhor?” (PENNA, 1997, p. 125). Essa confusão de nomes é uma estratégia de jogo da anciã, parcialmente revelada quando insere mais uma dúvida no imaginário da parenta de D. Mariana. Certamente Dadade sabe que essa história será replicada na casa-grande, e pelo teor misterioso da narrativa ninguém questionará a validade do seu testemunho, porque, apesar de amedrontar, está dentro de um universo fantasioso. Outro dado interessante é que nas suas histórias as pessoas brancas têm um perfil definido, enquanto as negras e os animais são figuras enigmáticas sem identidade, talvez por isso predomine o afeto do medo.

Sobre o valor do testemunho, Jeanne Marie Gagnebin reitera o papel da testemunha direta,<sup>63</sup> como aquela que presenciou o fato, e reclama um estatuto mais amplo desse narrador, como sendo “aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro” (GAGNEBIN, 2014, p. 57). Na continuação a estudiosa reforça que ele o faz não porque tem

---

mundo *único*, um mundo que não pode jamais reaparecer ou ser ressuscitado. Cada morte é a *perda* de um mundo – uma perda *definitiva, irreversível e irreparável*. A *ausência* desse mundo é que jamais acabará – sendo a partir de agora, eterna” (BAUMAN, 2008, p. 60, grifos do autor).

<sup>63</sup> Segundo Agamben, “em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (*\*terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (AGAMBEN, 2014c, p. 27).



culpa ou compaixão, mas “porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado por nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente” (GAGNEBIN, 2014, p. 57). Diante desse argumento, explicamos que a opção metodológica não é tratar individualmente dessas três aberturas do testemunho nos romances, mas deixar aberta a possibilidade do pensamento flutuar entre elas, sem, no entanto, prejudicar o estudo das questões ficcionais. Em termos benjaminianos, Cornélio Penna é um escritor que resiste à pobreza de empenhar o patrimônio humano da nação a troco de um futuro previamente arruinado pelo esquecimento forçado da violência. E não é porque sua obra tenha caráter retrógrado, muito pelo contrário, ela constata que o passado, da forma como foi tratado, tornou-se um fantasma, tal como a negra sem rosto, com o qual precisamos lidar se desejamos efetivamente acessar o presente, quiçá o futuro. O regresso no tempo promovido pela cronologia dos romances demonstra a busca de um lugar desconhecido do autor e provavelmente do leitor, cuja natureza não é uma questão de escolha, mas de ser fiel à verdade das obras.

A menção a Benjamin refere-se ao ensaio “Experiência e pobreza”, no qual se constata uma frustração histórica do filósofo quando este diz que todas as peças do patrimônio humano estavam sendo abandonadas paulatinamente: “tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (BENJAMIN, 2016a, p. 128). O estudioso alemão parece responder a uma das indagações mais recorrentes a quem estuda a obra corneliana: qual valor há nesse apego ao passado? Todas as quatro narrativas são assentadas numa dinâmica que impede o leitor de esquecer qualquer menção ao pretérito. Seja por uma história antiga “mal contada”, seja pelas inúmeras referências nos espaços das velhas casas, logo se percebe que essa é uma das regras do jogo. O outrora extravasa o tempo narrativo e passa a figurar como personagem reclamante pelo direito de existir.

A preocupação com o pretérito é matéria indelével nos romances de Cornélio Penna, cujo esforço para fazerem dialogar a “existência” com a “verdade” denota compartilhar da mesma frustração de Benjamin frente ao presente. Reside nessa frustração a potência que engendra toda a peculiaridade na emulação do passado brasileiro. Existir não basta quando a

falta de história narrada demonstra o rebaixamento da vida de determinado grupo em sua participação política e jurídica. Diante desse pressuposto, a escravidão converte-se em dispositivo emulador do passado “mais verdadeiro”, afastando a impressão de que é matéria intangível no cânone literário.

No ensaio “A imagem crítica”, Didi-Huberman expande o sentido da memória no pensamento de Benjamin ao dizer que este “compreendia a memória não como a posse do rememorado – um *ter*, uma colação de coisas passadas –, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter-lugar*” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 174). Em seguida o pensador dirá que a escavação da memória é uma atividade arqueológica que revela tanto dos objetos encontrados quanto do local onde estavam enterrados. Tomado esse pressuposto do filósofo, é possível afirmar que a obra de Cornélio Penna abre possibilidades de refletir sobre quem é exumado e onde estava o corpo em meio a tantos cenários de ruína. Note-se, contudo, que mesmo criando essa atmosfera de morte, quase não há narração sobre as condições de produção desta, como abordamos no capítulo anterior. Supomos haver alguma familiaridade entre esses mortos, pois não causam espanto, mas sim onde esses corpos aparecem: na vida íntima desses núcleos patriarcais. Em contrapartida um ressignifica o outro quando desnuda a intimidade do convívio familiar, sem, no entanto, forçar uma identidade durante as obras.

O modo como se escreve pode tanto fixar quanto revirar elementos de uma cena. Como se depreende, entendemos que Cornélio Penna movimentava um terreno – ou uma cova rasa – que fora esquecido na tradição literária nacional. Didi-Huberman argumenta que “o ato de desenterrar um torso modifica a própria terra, o solo sedimentado – não neutro, trazendo em si a história de sua própria sedimentação – onde jaziam todos os vestígios” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 175). Não custa lembrar que a busca da verdade em todos os romances reflete o desmoronamento dos dispositivos – familiar, econômico, psicológico – que forneciam tanto a imagem particular quanto pública dos indivíduos. É uma escrita que, por não apagar nem reforçar as individualidades com protagonistas exemplares ou potentes, direciona o olhar para o entorno no qual as personagens participam juntamente com todos os itens da ambientação.

O problema a ser estudado reside no fato de que Cornélio Penna revolve a terra e não se inclina a semeá-la, como se preferisse deixar as fissuras abertas. Nesse ato mistura-se o passado sedimentado e cavado ao presente da superfície remexida, como se agora fossem uma matéria só. O autor promove então uma “imagem dialética”, que, nas palavras de Didi-Huberman, seria “a imagem da memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de *presente reminiscente*” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 176, grifo do autor). Essas metáforas demonstram como é difícil lidar com as narrativas do ontem e do hoje quando se tem uma história mal explorada. Participam desse conflito o valor atribuído aos discursos da história e da memória, juntamente com os sujeitos que produziram ambas respectivamente.

Não há como pensar a literatura de Cornélio Penna sem buscar um entendimento para as histórias entrecortadas e as consciências atormentadas pelas ausências. Como o termo já presume, a ausência não é necessariamente a falta – vide novamente o caso da negra sem rosto – mas aquilo que deixou de ser presença efetiva para se tornar ausente, como uma potência de não<sup>64</sup> prestes a irromper. Em contrapartida há de se perguntar: como pensar sobre o que não está registrado? Uma chave possível para essa questão pode ser justamente buscar compreender as condições que impediram a narrativa de aparecer, embora ela tenha vindo à tona no processo de movimentação do terreno. O inexistente muitas vezes é o impensado, e não o que não existe efetivamente. Se aceitarmos a premissa de que para ser pensado o inexistente precisa ser escavado na memória ou na história coletivas, logo chegamos à compreensão de que em um terreno vasto atuam forças que tanto permitem, indicam, impulsionam a exploração de certas áreas quanto limitam e/ou proíbem o acesso. Enquanto essa área não é “des-coberta”, fica a impressão de que a parte conhecida corresponde à verdade, por isso a necessidade de abrir mais campos para ouvir diferentes vozes.

Imagine-se que a constante repetição de uma narrativa seja capaz de manter um indivíduo vivo e consciente de sua verdade circunstancial, embora esteja assujeitado a uma

---

<sup>64</sup> O estudo da potência é desenvolvido por Agamben (2015a) no ensaio “A potência do pensamento” quando se ocupa de emular o conceito a partir do Livro IX da *Metafísica*, de Aristóteles (2012, p. 227-246).

memória estranha ao seu grupo de origem. Essa condição, apesar de parecer normal por conta dos artificios narrativos, corresponde a uma excepcionalidade exigida por certos dispositivos para que esse sujeito permaneça “em vida”, porém dessubjetivado de sua condição jurídica, política e econômica. Essa vida é matável de duas formas: a primeira é quando se impede que o indivíduo conheça a sua história; a segunda é colocá-lo a serviço da repetição de um poder dominante. Nos dois casos o corpo na sua integralidade subjetiva é despossuído de si. Entendemos que esse último aspecto já seja o germen do colonialismo como nosso impensado. Como aponta Costa Lima (2005, p. 92), “a incapacidade de viver o presente é a constante mais superficial em Cornélio Penna”. Parece haver um movimento sempre para dentro no modo como as personagens concebem o tempo presente, sinal de fuga e rejeição à suscetibilidade da vida. Com toda ruína iminente, ainda é mais confortável apegar-se à imagem do passado.

O corpo e a palavra são imagem-testemunho de um tempo que reverbera negativamente ainda hoje, sem os quais é impossível pensar a formação social e política da nação. Seja por opção, seja por contingência da verossimilhança histórica, o autor não se furta dessa premissa, uma vez que todas as suas narrativas abordam o tema. Em Cornélio Penna há o excesso de falta. Com tanta falta, o que resta? Ao que parece, o trauma. Excesso de ausência é sinônimo de falta de vida. Sendo assim, o testemunho da palavra e do corpo, sobretudo negros – escravizados ou não –, é o que resta em forma de fratura da nossa memória.

Observe-se que a tensão que sustenta as narrativas é, em boa parte, fundamentada em frequentes lugares de silêncio, com variadas formas de interdição do discurso. Se formulássemos a partir de Émile Benveniste (1988), poderíamos dizer que se impede que o “eu” fale ao “tu”, dessa forma evita-se a criação de uma subjetividade que localize os sujeitos na história.<sup>65</sup> Sem essa localização ninguém se enxerga, já que sua fala não ecoa, é sempre no vazio comunicativo. Por outro lado, se somente um dos componentes fala e o outro é forçado a ouvir

---

<sup>65</sup> Segundo Émile Benveniste (1988, p. 286), “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*”, pois é ela que marca a realidade do ser. No entanto essa consciência de si só é possível quando contrastada, de modo que o emprego do *eu* sempre presume um *tu*, “ao qual digo *tu* e que me diz *tu*” (BENVENISTE, 1988, p. 286). Nesse caso, a subjetividade é fundada na própria dinâmica da alocação, em suas polaridades reversíveis e complementares.

e a repetir, não há construção subjetiva sem a diferença para preencher as lacunas um do outro. Reside nesse espaço a necessidade de expressar e ouvir a memória alheia, pois só é possível estabelecer equilíbrio se a reiteração do “eu” e do “tu” estiver disposta a participar da dinâmica. A memória lança luz sobre um espaço fundamental para pensar as distribuições e contraposições, uma vez que no caso cornelianos condensa a “vida matável” ou “sacrificável” no mesmo ser – com corpo e discurso.

O sujeito negro, escravizado ou não, a depender do romance, é o veículo mais potente do testemunho. No plano das narrativas, a sua fala quase obliterada é o que resta quando há muito seus corpos já estão expostos à vida nua, principalmente em *A menina morta*, como já referimos. Cornélio Penna está longe de oferecer apologia ao negro ou a qualquer grupo social, como já dissemos. Entretanto, essa escrita menos afetada é uma oportunidade rara na literatura brasileira de vermos os objetos na vitrine sem os coloridos habituais que em algum momento turvaram o olhar ou mesmo condicionaram os afetos dos transeuntes.

Em compensação, temos clareza a respeito de onde fala o escritor, ainda que sejam imprecisos os seus interesses. Não se quer aqui negar o seu lugar como pessoa oriunda de família tradicional hegemônica, certamente balizada por interesses pessoais e de grupo presumíveis. Antes é preferível observar aquilo que pode ser dito e o que é interdito não por forças externas, mas pelo lugar discursivo histórico e social que o escritor ocupa.

O modo de exposição de Cornélio Penna independe do comprometimento ou descomprometido com alguma causa, pois demonstra como o ficcional pode se sobrepor ao real quando aquele é mais potente e verossímil que este. Isso se deve ao fato de que a ficção, por um lado, lida com mais recursos, enquanto, por outro, tem uma camada de difícil penetração devido a sua desobrigação com o fato histórico. Ainda assim as referências espaciais das cidades e habitações, bem como o acesso à intimidade das famílias, deixam entrever que a escrita é feita sobre uma malha discursiva e histórica lastreada no real – da qual participou ou à qual teve acessos privilegiados.

Nos livros é curioso que o escritor, como testemunha histórica da ascensão e queda do seu grupo social, faça questão de escrever sobre um passado marcado na história da nação; contudo suas personagens já não têm o mesmo direito de narrar e/ou saber tudo o que se passa

nos núcleos familiares. Um dos pontos de maior tensão nos romances é uma espécie de “excesso de presente”, enquanto, por outro lado, há inúmeras referências ao passado, a exemplo de móveis, quadros, cartas e falas que não deslocam a enunciação narrativa. Supomos haver uma inversão de papéis, em que a função do leitor seja essa mesma de se ater ao presente, enquanto o autor faria ao seu modo a emulação do passado. Já o futuro é um tempo não só indeterminado como também inexistente para as personagens. Prevalece, portanto, o medo do desconhecido, seja pelo impedimento forçado, seja pela impossibilidade natural.

O único tempo realmente existente na literatura de Cornélio Penna é o presente. Se pensarmos criticamente no que pode significar tal escolha, é possível subentender que o ponto dêitico dos livros é apenas uma cortina translúcida a reafirmar que o passado é presente e que o futuro não tem futuro. Não custa lembrar que o escritor, na entrevista concedida a Lêdo Ivo (1958), demonstra sua insatisfação com os rumos do país, cuja fase de desenvolvimento industrial, econômico e social é impulsionada na mesma época da publicação dos romances (1930 a 1950). Mesmo que seus recursos estéticos não primem pela denúncia tal como os escritores regionalistas, é insensato afastar Cornélio Penna do debate crítico empreendido na primeira metade do século XX.

Essa problematização lembra Hannah Arendt, quando cita a conhecida passagem de Faulkner “o passado nunca está morto, ele nem mesmo é passado” para argumentar que o passado não puxa o trajeto para trás, para a origem, mas para frente, de modo que o futuro é o dispositivo responsável pelo retorno ao passado. Quem dinamiza o nó que liga os dois tempos é o indivíduo, uma vez que “do ponto de vista do homem, que vive sempre no intervalo entre o passado e o futuro, o tempo não é um contínuo, um fluxo de ininterrupta sucessão” (ARENDR, 2016, p. 37). O local onde o sujeito se encontra consiste numa lacuna do tempo, mantida pela posição que constantemente assumimos contra o passado e o futuro. A filósofa conclui que é essa inserção no tempo que parte o fluxo indiferente do tempo em passado, presente e futuro.

A partir dessas considerações, podemos pensar que o narrador é a figura que, na sua autoridade com a palavra – inclusive como autor de uma história –, condensa o tempo no seu discurso. Nele agrupam-se as condições físicas necessárias para que o fluxo do tempo se fragmente em passado, presente e futuro de maneira objetiva. Simbolicamente a ação de narrar

converge para um determinado ser as diversas pulsões que muitas vezes caem na correnteza e são diluídas sem o devido registro. Registrar nesse caso não se refere necessariamente à importância histórica que pode vir a ter determinada palavra, mas à instrumentalização de uma potência que se recusa a aceitar o fluxo indiferente e delimitar, mesmo brevemente, o que é passado, presente e futuro.

Fragmentar o tempo com a narrativa revela quais afetos políticos nos movem e quem somos em meio à luta pela existência individual e coletiva. Nesse sentido, a opção narrativa que pesou sobre a mão de Cornélio Penna aproxima seus narradores ao cronista mencionado por Walter Benjamin nas “Teses sobre o conceito da História”, quando este postula: “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 2016c, p. 242). É nesse lugar indistinto de valores que reside a voz dos narradores, pois, ainda que tentem privilegiar em todos os livros as histórias de famílias ricas em ruína, escapa sempre uma mirada para o objeto encardido pela poeira do tempo. Reside aí um dos pontos fortes da literatura corneliana. Em muitos casos esse é o lugar da verdade tão procurada pelas personagens, pois é nesse detalhe que elas entendem como suas existências foram subtraídas do comum da vida.

Muito se problematiza acerca da preocupação de Cornélio Penna em retornar a esse passado *sui generis* da família mineira, em franca derrocada, num período em que o país vivia uma fase desenvolvimentista, sem necessariamente desenvolver uma literatura de denúncia. Parece haver uma vontade de verdade, no sentido de aclarar certos aspectos da vida privada brasileira, indicando quais relações de poder forneceram a matriz ética do nosso povo. Acerca da vontade de verdade, sobre a qual Nietzsche refletiu, Gagnebin escreve que “a verdade do passado remete mais a uma ética da ação presente que a uma problemática da adequação (pretensamente científica) entre ‘palavras’ e ‘fatos’” (GAGNEBIN, 2014, p. 39). Eliminada a preocupação científica da narrativa, justifica-se então a importância do discurso literário, não como um testemunho do fato, mas como observador da estética que engendrou o pensamento e a memória de um tempo, seja ele pretérito ou presente.

No caso específico dos romances, a forma como as personagens se repelem mutuamente é um indício de trauma nascido em algum lugar anterior ao presente e sedimentado na memória em forma de ressentimento. Geralmente não temos acesso ao primeiro momento, à exceção, talvez, de *Nico Horta*, contudo a fratura dessa relação lateja de um modo que incita o leitor a perscrutar cada fragmento da história a fim de encontrar a origem do rastro. Gagnebin escreve, ao explicar a importância do “rastros”, que “a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (GAGNEBIN, 2014, p. 44). A opção por narrar é sempre uma oposição à precariedade da vida no que se refere à finitude do ser, ao passo que também é um meio de imprimir, deslocar ou substituir os signos já sedimentados no tempo.

O vestígio, segundo Carlo Ginzburg (1989), emerge no final do século XIX como um modelo epistemológico das ciências humanas. Para o estudioso, rastros e vestígios são paradigmas que abrem novas perspectivas de interpretação, porque ampliam o foco sobre fenômenos considerados pouco significativos e abrem espaço para novas vozes e leituras. O resultado imediato é que de um lado a escala de observação do evento é diminuída, todavia do outro o pesquisador precisa se atentar para o modo como se vê, pois com mais de um ângulo é possível interpretar novas e diferentes visões e versões sobre o mesmo assunto. “O que caracteriza esse saber é a capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (GINZBURG, 1989, p. 152).

O estudioso compreende que os objetos históricos têm pontos imperceptíveis, alheios ao que se mostra visualmente, contudo são paradigmas de pequenos e complexos eventos da realidade, embora reafirme que “o conhecimento histórico é indireto, indiciário e conjectural” (GINZBURG, 1989, p. 157). O método indiciário potencializa a descoberta de vestígios não percebidos de imediato, mas que são recortes fundamentais ao registro imagético de uma memória do ausente. O importante nesse caso não é reconstituir a cena tal qual ocorreu, e sim interpretar as ações e os desdobramentos responsáveis pelas “frações temporais” percebidas somente no “aqui e agora” do pesquisador. O texto ficcional especificamente não



sofre da mesma exigência, contudo, a depender do modelo estético escolhido, carece de verossimilhança para atingir seus objetivos. Nesse sentido, fica a cargo do estudioso de literatura perscrutar a palavra e a imagem de mundo oferecidas pelo texto.

Haveria, portanto, no interior dos eventos narrados zonas privilegiadas, cujo acesso dependeria menos do conhecimento do fato e mais dos afetos que interferiram naquele presente hoje ressignificado pelo olhar de agora. A obra de Cornélio Penna, mesmo sem as exigências da ciência histórica, perfaz exatamente esse caminho de privilegiar as microrrelações, sem tergiversar o evento mais significativo da nossa formação nacional: a escravidão. Essa opção, inclusive, pode ter custado o ingresso no cânone, ao passo que a crítica da época tendia para valorizar romances com leituras mais amplas e realistas. Não seria o caso de discutir ganhos ou prejuízos, mas de refletir sobre a complexidade inerente à palavra, mesmo registrada em um livro – imagine-se então o trabalho do historiador. Carlo Ginzburg argumenta que cada sociedade delimita quais as necessidades de concepção do aparelho coletivo, embora os modos de enfrentar variem conforme os tempos e lugares. No primórdio está o nome como paradigma inicial, porém, “quanto mais a sociedade é complexa, tanto mais o nome parece insuficiente para circunscrever inequivocamente a identidade de um indivíduo” (GINZBURG, 1989, p. 172).

A mencionada complexidade acerca do nome é bem representada pela figura duplamente enigmática da menina morta: como personagem e como título do livro. A morte é o evento que demonstra o afrouxamento das relações familiares e conseqüentemente abrirá caminho para a ruína da fazenda do Grotão; o romance, sob outro aspecto, carrega um nome pouco compreendido no panorama literário. Ambas as figuras transitam entre espaços interditos como se iluminassem justamente essas pegadas deixadas aqui e acolá na história e na literatura brasileiras. Na ficção de Cornélio Penna, conforme registra Wander Miranda acerca de *A menina morta*, “o ato de narrar apresenta-se como enfrentamento do interdito da comunicação e, por conseguinte, como tentativa de posse de um saber narrativo, descontínuo e metonímico na sua enunciação, altamente simbólico no uso do ‘pormenor insignificante’” (MIRANDA, 1997, p. 473). Apesar de “insignificante”, o registro imagético desses vestígios aparece no mobiliário, juntamente com os itens expostos nas paredes, móveis, e também na

palavra precisamente circunscrita entre a maioria das personagens. Não resta dúvida de que o foco narrativo privilegia a memória encontrada na “poeira” de tudo que habita o Grotão.

Nesse sentido, a memória seria um “artefato”, um local de entrecruzamento de linguagens, imagens e sentidos de onde se mobiliza um quadro de significação dessa identidade nacional perdida. O que está em jogo na narrativa de Cornélio Penna é a tensão entre o risco de lembrar ou esquecer, mas ambos não deixam de ser riscos operados em função de uma estrutura de poder. Sobre esse aparente impasse, Andreas Huyssen (2000, p. 18) questiona: “é o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário?”. As respostas convergem para um lugar da fronteira onde se tocam o interesse coletivo e a pretensão individual – ambas são preocupações recíprocas. Assim como não existe produção desinteressada, nenhuma escrita escapa ao contexto em que foi produzida; conforme afirma Bakhtin, “no vazio absoluto de valores, não é possível nenhum discurso e a própria consciência é impossível” (BAKHTIN, 1997, p. 159). Entre as camadas do texto memorialístico, imbricam-se uma parcela biográfica – é farta a quantidade de índices relacionados à experiência familiar de Cornélio Penna – e outra plasmada sobre a realidade em que as personagens transitam – mas nunca totalmente apartada dos eventos históricos.

Não há como ter vida e memória em um vazio absoluto, pois a matéria da qual são feitos a consciência de si e o percurso do grupo dependem fundamentalmente dos valores vivenciados e apreendidos em conjunto. Se para indivíduo, no seu mais alto grau de autoconsciência, é impossível se despir dos valores adquiridos como “sujeito”, imagine para quem se compromete subjetivamente com o texto. A experiência de rememoração, tanto da escrita quanto da leitura, compartilha dessas dualidades, porque a realização do ato (de escrever e de ler) sempre é uma projeção de si no outro, condensada pelo “todo da vida”, cuja existência metonímica se realiza com/no texto. O medo de esquecer contém o medo de ser esquecido, pois se a história do grupo se perder, os sujeitos também serão apagados; isso revela, conseqüentemente, o desejo de ser lembrado individual e coletivamente. Na já mencionada entrevista a Lêdo Ivo, Cornélio Penna não esconde o entusiasmo com o qual insere a gente de Itabira do Mato Dentro em *Nico Horta*: ele comenta que um escritor muito lido o indagara se

foi à cidade em 1939 “colher material”; na mesma época um jornal de Belo Horizonte disse que ia à “procura de documentos humanos”. Por fim confessa:

Fiz um grande esforço para libertar-me do ridículo, pude viver lá momentos intensos e senti de novo a magia daquela gente que representa para mim a alma livre do Brasil, poderosa e escondida na montanha. Não trouxe notas em meus cadernos de viagem, mas trouxe a vibração, o nexos espesso, surdo, das horas que vivera, e que faziam com que sentisse *necessidade de escrever*. E daí a publicação de *Dois romances de Nico Horta* (IVO, 1958, p. LXV, grifo nosso).

A expressão “necessidade de escrever” guarda seu mistério, porém, ao mesmo tempo, demonstra a potência dos afetos que ligam o romancista à cidade mineira, impulsionando-o à escrita. Na sequência imediata da entrevista na própria residência, Penna revela que seu terceiro livro, *Repouso*, foi publicado após “anos negros” em sua vida, quando teve de enfrentar a “maior escuridão que os pobres seres humanos podem suportar”. Em seguida, sua esposa e ele levam o entrevistador para ver inúmeras peças antigas da casa, quando este pergunta: “A marca de Itabira do Mato Dentro lhe ficou tão grande. Mas... e São Paulo? e as fazendas de café?” (IVO, 1958, p. LXV). O casal sorriu reciprocamente, e, diante do quadro de sua tia Zeferina, falecida em 1852, Penna anuncia que contará algo particularmente “curioso”.

Ele revela que escrevera um capítulo para *Repouso* ao lado do retrato, mas quando reuniu todas as partes percebeu que uma delas se destacava por ter outro ambiente, outra alma:

Era a fazenda de café que se fazia ouvir, com sua voz *murmurejante*, onde o *pranto* dos escravos se mistura com a *alegria* da riqueza dominante em marcha. E tive que excluí-lo e guardá-lo, mas não me foi possível conter tudo que aflorou em minha imaginação. Os velhos momentos vividos em Pindamonhangaba, o *sangue materno*, as recordações, os sentimentos que me tinham embalado, sobrepujados mas não vencidos pela *força sobre-humana de Itabira*, vieram à tona, e vou escrever outro livro, que se chamará simplesmente *A Menina Morta* (IVO, 1958, p. LXVI, grifos meus).

A declaração demonstra como é complexa a composição do romance, uma vez que é tênue a separação da parcela crítica sobre a escravidão para a apologética da família. Não obstante, o anúncio delinea com acuidade algumas marcas estéticas de seu último livro: a primeira é o murmúrio dos escravos, quase nunca ouvidos na narrativa, mas silenciosamente

presentes na maior parte das cenas; a segunda consiste na importância das figuras femininas, notadamente representadas pela mãe, visto que a morte prematura do pai em Itabira é determinante na mudança para São Paulo, onde viviam os parentes maternos; e a terceira é a assunção do traço itabirano, cuja definição é verbalmente inapreensível por conta do caráter universal impresso no texto, embora se espraie enquanto afeto central nas entrelinhas dos quatro romances.<sup>66</sup>

O quadro majoritário oferecido pela Geração de 30 privilegia a mensagem crítica, geograficamente demarcada, conforme aproxima os conflitos das personagens ao modo como dependem do espaço, diferentemente dos romances cornelianos, cujos espaços físicos e simbólicos não se afastam com clareza, mas se sobrepõem. A cidade mineira, por exemplo, representa o conforto da infância, berço do pai, e ao mesmo tempo é o lugar da primeira ruptura na vida do escritor. A mãe é objeto de devoção, embora conviva sabendo que a riqueza dessa parte da família fluminense tenha dependido do sangue de escravos – e certamente do lado mineiro, contudo é na fazenda de café que a escravidão ganha relevo. Intrigante é pensar que mesmo tangenciando os limites do realismo, ao contrário dos regionalistas, *A menina morta* consegue problematizar aspectos do real de uma forma bastante contundente. Decerto que a literatura não tem por função precípua a documentação histórica, mas, diante de um resgate tão precário do panorama social brasileiro, a brumosa narrativa corneliana consegue suplantar essa falha, como diz Augusto Frederico Schmidt (1958, p. 723). Esse é o ponto onde ficção e história se entrelaçam, e, como diz Sandra Pesavento (2006, p. 7), “é preciso ter em conta, contudo, que os discursos literário e histórico são formas diferentes de dizer o real”.

Isso é observado tanto dentro quanto fora dos romances: internamente todas as histórias são sustentadas por um mal-estar de origem “imemorial”, mas uma leitura atenta é capaz de perceber que esse argumento é sustentado como forma de ironia à homogeneidade do

---

<sup>66</sup> Na dissertação de Marcelo Schincariol (2001) o estudioso pensa a “alma de Itabira” como chave de leitura do caráter humano do Brasil: “Com relação ao aspecto humano não se trata de uma ‘humanidade’ registrada em seus traços precisos e objetivos – fruto, por exemplo, de anotações ou pesquisa – e sim a partir de um exercício de escrita que é motivado pela vivência da vibração e do nexos do local e de sua gente, o que se dá num nível menos óbvio e palpável, portanto” (SCHINCARIOL, 2001, p. 59).

projeto romântico de nação com seu mito fundacional, conforme critica Marilena Chaui (2001); externamente a literatura de Cornélio Penna também cai em certo esquecimento, visto que é publicada a partir da década de 1930, época em que o debate era encaminhado por outro viés, logrando-lhe um espaço subalterno na tradição literária nacional, mas que resiste.

### 3.3 O que resta?

Não se sabe se por conveniência ou conivência, mas é fato que tanto as obras quanto o passado narrativo destas beiraram o esquecimento. A já mencionada definição de rastro de Gagnebin (2014, p. 44) abre dois campos de pensamento sobre o indivíduo que vive a obra de Cornélio Penna: do ponto de vista das personagens, prevalece a presença do presente que nunca se esqueceu do passado, o qual é nitidamente seletivo por parte dos narradores ou mesmo forçado à omissão; do ponto de vista do leitor, prevalece a presença do passado que irrompe numa escrita peculiar em meio à produção da época em que foi publicada. São duas formas diferentes de vivenciar a narrativa, nas quais é impossível desconsiderar o valor da verdade.

Como argumenta a filósofa, “a verdade histórica não é da ordem da verificação factual” (GAGNEBIN, 2014, p. 42), mas, sim, o conceito de verdade, que é passível de adequação e verificação. Em todos os romances de Cornélio Penna há alguma cena na qual a personagem questiona a verdade, porém só encontra o rastro. Literariamente é um dos elementos que sustentam o mistério da história, entretanto, diferentemente do romance policial, aquele objeto só retorna à história convertido em outro sinal. A falta da linearidade típica dos enredos tradicionais dificulta a concatenação do leitor, visto que o ordenamento da narrativa de Cornélio Penna parece um acúmulo de “pequenas” cenas. Essas vozes se assemelham ao “narrador sucateiro” mencionado por Gagnebin, que, a partir das reflexões de Benjamin sobre o narrador, dirá:

Esse narrador sucateiro [...] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com

que a história oficial não sabe o que fazer. O que são esses elementos de sobre do discurso histórico? (GAGNEBIN, 2014, p. 54).

No caso de Penna, por serem frações de texto geralmente sem arroubos ou frases impactantes, a vida parece tramitar sem demais afecções que não sejam as já presentes na memória das personagens. Há que se pensar também na possibilidade de o narrador conscientemente desviar o foco, como se evitasse certo constrangimento ou o fizesse por deliberação própria com o intuito de proteger a família.<sup>67</sup> Um dado relevante na concepção de mundo impressa nos romances é a revelação, apresentada em seguida, de que muitas das histórias escritas nos livros foram emuladas a partir do conflito existente entre o regaço materno – sempre lacunar e silencioso – e o atravessamento esclarecedor operado pela boca de uma parenta vinda de Minas. Os romances funcionariam como um campo de debate, cuja crítica desse tempo amarra-se sob diferentes graus ao laço consanguíneo.

Em outra entrevista, agora a João Condé, publicada por Adonias Filho, o romancista, embora protestando contra o caráter inútil e ridículo de ter sua intimidade revelada, “confidencia” e “confessa” qual espírito o motivou a escrever *Repouso*:

Desde que me conheço, ouvi as histórias de Itabira, de Pindamonhangaba e das fazendas de meus avós e tios, *contadas de forma interrompida, desconexa*, cercadas pela mais *suave descrição* que já me foi dada encontrar, contadas por minha mãe. Eu guardava tudo com avidez, sem demonstrar como era funda a emoção que me provocavam aqueles *episódios sem uma ligação aparente entre eles, que eu recolhia e depois ligava com um fio inventado por mim [...]*.

Depois, uma parenta de Itabira veio de novo para me *contar as mesmas velhas histórias*, mas já agora *com vida, com sangue*, no tumulto de sentimentos que se agitavam de todo aquele silêncio, de toda aquela serenidade endolorida das conversas tão misteriosamente doces no regaço materno. Para me livrar dela, para desabafar a compreensão devoradora que me fazia perder noites inteiras, pensando no que tudo aquilo representava de verdadeiro Brasil, de

---

<sup>67</sup> Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade*, aborda em um dos capítulos as lembranças de família, sobretudo as marcas espaciais da casa e dos objetos na memória infantil. Quando reiteramos desde o início a importância dessa rememoração na escrita de Cornélio Penna, exposta também pelas entrevistas, em verdade procuramos tensionar as trocas e traduções havidas entre o universo vivenciado e o ficcional. É inequívoco para o leitor o valor atribuído pelo autor à cidade de Itabira, passando por indivíduos de seu convívio até chegar ao quadro da menina morta. Segundo Ecléa Bosi, além das memórias da casa e da paisagem em redor, as peças de família também carregam uma sacralidade, em suma “tudo fala, o teto, o fogo, as esculturas, as pinturas” (BOSI, 2004, p. 442).

humanidade muito nossa e palpitante, eu comecei, por minha vez, a contar a meus amigos o que sabia e os sentimentos que me provocavam, e lhes pedia que escrevessem sobre a alma de Itabira, que resumia a do Brasil, que *tão ferozmente se destrói a si mesma*, deixando perder-se um tesouro preciosíssimo (ADONIAS FILHO, 1958, p. XXXIX-XL, grifos meus).

O depoimento apresenta duas visões de mundo – uma contida e outra enérgica – que se chocam conforme o escritor toma consciência do que era abrandado na fala da mãe, mas praticamente delatado pela parenta mineira. Além de *Repouso*, a concepção estética de *A menina morta* é germinada sob o espectro dessa contradição existente entre uma primeira narrativa “materna” e outra “estranha”, mas não menos verdadeira, já apontada na entrevista a Lêdo Ivo. Essa imagem é representada, de um lado, pelos desvios e omissões do narrador e, do outro, pelas micronarrativas das negras a tumultuarem o juízo de Carlota: o primeiro funciona como metáfora do discurso materno, como se tentasse atenuar e/ou justificar a chaga da escravidão frente ao passado da família; já no segundo as narradoras desempenham a função da parenta vinda de Itabira, apresentando discretamente as cenas da violência, muitas vezes apenas sugeridas nos romances.

Cornélio Penna “disseca” com precisão a história brasileira quando diz sem rodeios que a famigerada alma de Itabira representa o Brasil, “que tão ferozmente se destrói a si mesma”. A cidade mineira assume no excerto contornos de uma boca autofágica, que fala cruamente de si, porque necessita se alimentar dessa imagem moldada sob os espectros da destruição, da ruína e do ressentimento. Essa forma de sobrevivência estranha e contraditória se apresenta como uma das chaves de leitura mais ricas da nação, pois não é forte o bastante para suplantarmos o afeto materno – notadamente branco e europeu –, ao passo que não pode negar a memória do solo itabirano – nesse contraponto, particularmente negro e revelador dos aspectos mais sombrios da história individual e coletiva da comunidade.<sup>68</sup> A localização imprecisa da fazenda do Grotão

---

<sup>68</sup> Josalba Santos (2004), em algumas passagens de sua tese, pensa sobre esse caráter monstruoso da nação, que revela as nossas cisões internas – com a segregação daqueles subordinados ao regime patriarcal – e ao mesmo tempo oferece uma imagem forçosamente homogênea pela impossibilidade de estes agredirem o sistema. Segundo a pesquisadora, o Grotão “é o próprio reflexo do Brasil, esgotado pela exploração indiscriminada da terra e do homem, sem esperança porque sem trabalho digno. A nação, como a família, é espetáculo e representação de uma comunidade que só pode ser

em *A menina morta* demonstra o funcionamento ambivalente dessa memória afetivo-espacial: certo é que, pela proximidade a Porto Novo, a propriedade está na região do rio Paraíba, mas é possível que esteja tanto do lado mineiro quanto do fluminense, visto que em certa passagem o narrador menciona a história de Cambinda, “vinda de Minas Gerais, do outro lado do rio” (PENNA, 1997, p. 170).

Estamos certos de que essas afirmações ainda contêm algo de intangível, pois alguns afetos e experiências estão envolvidos em mistérios praticamente insolúveis nos livros. Costa Lima realiza algumas ponderações sobre *Repouso* e a situação do casamento de Dodôte com Urbano que podem iluminar a questão: “O presente, a vida presente, é carregada como alguém que tivesse feito da culpa sua corcunda. A sensação de culpa, de ilegitimidade [...] abre aos personagens o leque de três possibilidades estritas: a fuga, a loucura ou a morte” (LIMA, 2005, p. 92). Fugir, enlouquecer ou morrer são soluções prementes em enredos nos quais a ruína, a dor e a insegurança determinam a articulação dos eventos. Ainda assim, permanece algo de insólito nessas “soluções irracionais”, posto que parecem ser formas de mitigar a curiosidade “topo-familiar” do leitor e ao mesmo tempo transplantar o mistério, a fragmentação, a intermitência da oralidade para o registro escrito. O efeito disso é uma obra lexicalmente assimilada pelo registro formal da língua, mas cadenciada pelo ritmo arrastado de quem fala à espreita do inesperado.<sup>69</sup>

---

projetada como fantasma, pois não existe” (SANTOS, 2004, p. 239). A nosso ver, as micronarrativas das negras conseguem interferir no bloqueio dos silêncios impostos pela grande narrativa porque transitam conscientemente pelo claro-escuro da mensagem cifrada, mas que não deixa de ser dita. Seu funcionamento privilegia a inserção de imagens amedrontadoras onde só havia um vazio narrativo.

<sup>69</sup> Nos capítulos V e VI de *A escrita da história*, Michel de Certeau analisa, respectivamente, a oralidade como espaço do outro a partir da perspectiva etnográfica do contato dos colonizadores com indígenas no Brasil e o problema da linguagem alterada nessa transposição. Sobre a transferência da fala para a escrita, diz Certeau: “Esse objeto verdadeiro [a escrita] transporta do passado para o presente os enunciados que produziu ‘sem sair do lugar’, uma enunciação principal e fundadora. É um mundo, não mais natural mas [sic] literário, onde se repete o poder de um autor longínquo (ausente)” (CERTEAU, 2017, p. 233). Ainda que não se aplique diretamente ao contexto estudado aqui, a voz desse pensador ajuda a refletir sobre a importância da oralidade das negras na obra de Cornélio Penna, inclusive quando, no capítulo 4, atribuímos ao ficcionista o predicado de intérprete-tradutor do Brasil.



O resultado toma corpo com histórias enviesadas e atravessadas por outras que em um primeiro momento parecem desconexas, todavia contribuem para uma trama “ensimesmada” do texto, alternando-se entre a confusão de vetores e certo hermetismo. Comparando os romances de Penna aos da Geração de 30, em sua maioria, encontramos nestes um cenário de ruína amplificado “externamente” pelo contato hostil entre personagens que ocupam polos opostos – rico/pobre, trabalhador/patrão, cidadão/Estado –, sofrimento aumentado pelas barreiras de viver no ambiente cáustico do sertão ou suportar a fuga para a cidade. Nos quatro romances de Cornélio Penna não há polarizações tão evidentes, e por mais que fique claro ao leitor o perfil das personagens, a impressão é a de que alguma coisa preexiste à memória delas, impedindo, sobretudo, uma conformação homogênea da realidade. Ao aprofundar a questão dessa aparência fechada, Costa Lima sustenta que “pela solução endogâmica, os personagens realizam a necessidade de não se comunicar com o mundo externo” (LIMA, 2005, p. 93). As casas e os corpos metaforizam uma prisão cuja necessidade financeira obriga tanto à convivência sob o mesmo teto quanto a uniões matrimoniais visualmente anômalas.<sup>70</sup>

A casa na literatura tem representações complexas: pode tanto ser o paradigma de um núcleo afetivo positivo como também demonstrar no seu uso o perecimento dos viventes; é um objeto estático que suscita a transitoriedade das pessoas e da memória.<sup>71</sup> Resta-lhes o

---

<sup>70</sup> Apesar das particularidades da obra corneliana sobre essa visão deformada e contraditória da família, outros literatos da mesma linha estética também transitaram pelo mesmo caminho, a exemplo de Lúcio Cardoso em *Crônica da casa assassinada*. Nesse romance a falência dos Meneses se intensifica com a chegada de Nina à Chácara onde viviam os três irmãos. Vinda do Rio de Janeiro, já casada com Valdo, ela é o elemento externo inserido na família capaz de revelar o processo temporal de decomposição entranhado no lugar. Diferentemente de Lúcio Cardoso, o enredo dos livros de Cornélio Penna pretere a cronologia e o processo de transformação contínua para privilegiar a insolubilidade de um hermetismo mnemônico inerente a todos os contextos familiares.

<sup>71</sup> Para Baudrillard, cada cômodo e cada móvel designam uma função na narrativa, e “a casa inteira a integração das relações pessoais no grupo semifechado da família” (BAUDRILLARD, 2000, p. 22). Concordamos em parte com essa ideia, pois certamente os objetos e cômodos são dispostos de modo que atendam a um propósito na história, no entanto, a casa não precisa refletir uma integração. Na mesma esteira, defende Bachelard que a “casa é o nosso canto no mundo” (BACHELARD, 1978, p. 200), espaço de conforto e proteção. Contrariamente ao que pensam os dois estudiosos, as casas na

corpo, embora este se apresente bastante atrelado às propriedades das famílias nos respectivos livros de Penna. Mudar de casa ou transitar entre elas em *Nico Horta*, *Repouso* e *A menina morta* é sinal de transformação na estrutura familiar, e nos dois primeiros fica evidente a decadência financeira.

A memória e os sentimentos revestem afetos inefáveis da condição humana, sem os quais a vida no seu aspecto mais amplo seria impossível; talvez por isso sejamos impingidos a expressar por meio das múltiplas linguagens o indizível das vontades, potências e energias que protegemos na nossa intimidade. Tomado esse pressuposto, o que pensar do cruzamento entre a lembrança e o ressentimento? O que se busca expressar quando a recursividade de um afeto parece modificá-lo a cada volta, como se entranhasse no âmago certo dissabor em (re)memorar? Por que (re)sentir e (re)sentir-se faz emanar sofrimentos? Afastada uma primeira impressão de perda irre recuperável daquilo que estava guardado em si, retornar voluntariamente à memória pode ser estratégia de intervenção política, com a afirmação de identidades forçosamente excluídas e/ou capturadas por algum dispositivo: o ressentimento não escapa à dor, porém ganha enquanto afirmação positiva da violência sofrida. A face oposta é moldada sob a complexa tarefa de apartar desses afetos negativos os rancores e a vontade de vingança, frente a toda exposição historicamente humilhante, vergonhosa e violenta. Segundo Nietzsche, em *Genealogia da moral*, o ressentimento é ao mesmo tempo uma das condições mais nocivas e modernas acerca do indivíduo deste tempo porque, uma vez declinado sobre o afeto, promove uma perigosa inversão de valores, na qual os fracos, segundo o filósofo, triunfariam sobre os fortes:

A rebelião escrava na moral começa quando o próprio ressentimento se torna criador e gera valores: o ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação. Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um “fora”, um “outro”, um “não-eu” – e este Não é seu ato criador (NIETZSCHE, 2007, p. 28-29).

---

obra cornelianiana imprimem a imagem de prisão onde os piores dramas das personagens são vivenciados, ao verem as decadências financeira e moral da família e de si.

A profundidade da questão arrasta consigo indagações que passam ao largo de serem pacíficas. O ressentimento remete a algum problema mal sanado na origem, sobre o qual é preciso ponderar diversos aspectos contextuais do momento histórico e da proveniência. Há limiares interpretativos que, segundo Roberto Vecchi, seriam antes aporias que questões factíveis, quais sejam: “Será que o ressentimento como sentimento do dominado é próprio de uma determinada fase da condição colonial ou do processo de superação dessa condição?” (VECCHI, 2009, p. 453); é realmente imprescindível que os símbolos ideológicos da nova nação precisem do “ressentimento para forjar um seu próprio repertório auto-representativo de signos e imagens, particularmente históricos, fundados sobre a diferença ou uma pseudo diferença?” (VECCHI, 2009, p. 453). Se assim for, conclui o estudioso, o ressentimento pode ser metáfora de uma condição psicológica fraturada ou ferramenta transdisciplinar de superação do passado colonial, ainda que metafórico e distante da realidade.

Uma tentativa de resolver essas questões nos obrigaria a fixar um marco inicial de abandono da condição colonial para ensaiarmos uma transformação e superação do ressentimento, algo que é objetivamente insolúvel, visto que não só no Brasil, como também em nações modernas ex-colônias, há diferentes graus a serem considerados, porque a assunção de um novo ponto de vista sobre o passado dependeria de homogeneidade das condições sociais, econômicas, materiais e simbólicas, que sabemos serem operadas por diferentes vetores com velocidades e direções distintas. Não existe cenário ideal para a construção – ou corte renovador – simbólica e ideológica de um grupo historicamente explorado, sugerindo pensar que o destacado descompasso – para não dizer atraso, barbárie – só tem validade na justaposição de períodos históricos das ex-colônias com as suas metrópoles, o que hoje concordamos ser impraticável. Não há como comparar o código moral europeu do século XIX com a formação dessa categoria no Brasil, uma vez que a moralidade se faz de acordo com o relevo do terreno sociocultural e bastante localizado no tempo. Para o tempo em que Cornélio Penna escreveu, o ressentimento na sua obra se compara à emulação de uma estética positiva, que transpassou o passado sem se deixar afetar por sentimentos vulgares e que, em contrapartida, subverteu por puro espírito reflexivo qualquer faísca ressentida.

Longe de qualquer intenção teórica sobre a psiquê, sugerimos que o ressentimento na ficção corneliana não visa jogar com as personagens por simples deleite de ver um julgamento ou vingança, no fundo esses viventes estão imiscuídos no seu *topos* de enunciação, e aquilo que poderia ser profundidade é uma vertigem causada pelo artifício da linguagem gratuita e ao mesmo tempo exuberante, que se mistura e se cruza com outras continuamente. O reflexo disso está na pouca ou nenhuma transparência ao leitor sobre as vontades das personagens, todas muito mais preocupadas com sua existência. A compensação para esse modelo de autoexílio, com seres anulados pela impossibilidade de viver a própria história, são as ambientações detalhadas, que revelam posteriormente uma carga semântica capaz de orientar o olhar do leitor para o que realmente se passa na cena. Em *A menina morta* há três momentos nos quais o papel de parede da sala de jantar é descrito com suas “carruagens, cavaleiros e cães de caça corriam em diferentes direções” (PENNA, 1997, p. 145), e nessas situações se reproduz silenciosamente alguma violência contra D. Mariana.

A opção narrativa adotada por Cornélio Penna devolve para o “insignificante” da prosa do mundo o duplo caráter poético e semântico entremeado ao detalhe. Como teoriza Rancière (2009, p. 36), quem escreve reconhece nos itens mais ínfimos da cena (decoreção do ambiente, detalhes das roupas, a bebida e a comida, os materiais dos objetos etc.) elementos de uma mitologia. “E, nas figuras dessa mitologia, ele dá a conhecer a história verdadeira de uma sociedade, de um tempo, de uma coletividade; faz pressentir o destino de um indivíduo ou de um povo” (RANCIÈRE, 2009, p. 36). Difícil, nesse caso, é sintetizar o que configura essa mitologia na obra de Cornélio Penna sem conjugar da mesma complexidade imagética já disposta nos livros. Não sem esforço, ou risco de sermos reducionistas, é possível elencar o pêndulo da hipocrisia familiar oscilando entre as culpas nascidas do desgaste moral e a necessidade de sobrevivência mútua de si e de todo organismo parental; em seguida, uma provável consequência dessa falta de virtude é o apagamento do passado, que levaria consigo todo registro da escravidão. Por outro lado, se a opção foi narrar, significa dizer que o testemunho dado não poderia tergiversar o tema que une, sem conciliar, os mitos nacionais.

O quadro mitológico de Cornélio Penna não se furta ao registro da violência, contradizendo veementemente muitos dos já sedimentados mitos nacionais. É de se estranhar

também a falta de colorido em obras que permanecem no meio rural ou interiorano sem referência idílica, se comparadas a produções significativas do romantismo e do modernismo. A opção pelo claro-escuro denota uma visão de mundo, e conseqüentemente da nação, em forma de matéria narrativa a fornecer um molde estético contrário às imagens mais significativas desses dois períodos literários. Se comparado ao romantismo indianista, que funda a origem do povo na perda da matriz histórica com a homogeneização estética e mitológica do grupo, *A menina morta* demonstra que a perda – ou esquecimento – da referência histórica é uma decisão pensada no sentido de encobrir a violência da origem e apagar o rastro do ressentimento.

No capítulo anterior já foi discutido como a biopolítica apreende os corpos por meio das obrigações familiares consubstanciadas para o matrimônio. Outro aspecto relevante do biopoder é o controle do pensamento a partir de limitações do que se pode saber ou comunicar, principalmente quando se refere ao passado. Existe uma estranha resistência à rememoração que atira o leitor a buscar mais elementos para compor a cena. A raridade das cenas de violência, por exemplo, simula omissão ou cerceamento da fala das personagens, como se estas anuíssem com tudo. Nos três primeiros romances não há cenas explícitas, e em *A menina morta* o narrador custa a mostrar até mesmo os castigos contra os escravizados.

Esse modo de narrar é deveras semelhante à forma como acessamos “oficialmente” os conflitos sociais da nação. O reforço desse discurso mascara a violência estatal e homogeneiza o comportamento dócil e servil dos brasileiros. Desde a Carta de Pero Vaz de Caminha o gesto de encobrir ou naturalizar se repete. Imagine-se que, em matéria de literatura, *Os sertões* foi o livro mais significativo a questionar essa condição – somente após 400 anos de Brasil –, incluindo um exercício de *mea culpa*, tendo em vista o lugar de fala de Euclides da Cunha.

Na teia de narrativas que nos situa como nação, muitas vezes resistimos a ouvir a variedade das nossas memórias coletivas. Como boa parte daqueles que vieram para cá o fizeram por imposição de alguma violência – escravizados, ameaçados pela guerra e/ou pela fome –, tivemos dificuldade de observar que se formava um novo país de pessoas traumatizadas por uma expropriação da terra natal e do corpo. Some-se a isso a real expropriação imposta aos povos nativos, violentados simbólica e materialmente. Na falta dessa pretensa, e impossível,

história homogênea, prevaleceram os discursos daqueles que tinham o domínio da técnica requerida naquele contexto: o explorador. Esse ciclo colaborou para a potencialização de uma narrativa que paulatinamente é oficializada em detrimento das demais, contribuindo, assim, para o emudecimento do outro. A falta de registro – quando este já não é depreciativo – tem um efeito simbólico semelhante à matabilidade do corpo, porque também violenta as identidades e submete os demais a condições de existência atravessadas pela violência.

Matar ou escravizar o indivíduo também é matar ou escravizar a memória, como aponta Agamben em *O que resta de Auschwitz* e *O uso dos corpos*, assim como implantar na vida do outro uma memória do mesmo é uma forma de matar-controlar corpos a partir da gestão do pensamento. Manter o sujeito vivo, mas assujeitado a uma memória estranha é a condição exigida pelo estado de exceção para que esse sujeito permaneça “em vida”, mas dessubjetivado de sua condição identitária, política e jurídica.

É assim que o negro é retratado nas obras de Cornélio Penna, uma vez que tem seu discurso validado pelo narrador branco. O paradoxo da questão é que sem a palavra daquele a história deste perderia seu sentido. Nisso reside a complexidade da trama de *A menina morta*. A vida matável não é apagada, porque coexiste com o discurso predominante, mas como pensar ambos sem essa relação de aparente interdependência, cujo funcionamento parece repetir os dispositivos do poder hegemônico?

Como apontamos no capítulo anterior, filósofos como Foucault e Agamben demonstram como os conceitos de *zoé* e *bíos* passam a convergir numa única forma de vida, apagando principalmente o sentido da *zoé*. Esta corresponde à vida animal, que, ao contrário da *bíos*, deveria ser escondida na *pólis*, por se tratar de atividade restrita ao ambiente privado, sem possibilidade de ser praticada em público. Em termos simplificados, ela é aquilo que da vida aparecia como um resto, cuja animalidade rebaixava o que hoje chamamos “dignidade” e aproximava essa vida natural à condição do escravo. O sujeito grego entendia a repetição das funções vitais, por exemplo, como uma espécie de servidão do corpo, ao contrário de atividades como pensar, calar ou falar, que predicavam a vida qualificada. Por estar radicalmente atrelada ao funcionamento do corpo, a *zoé* é tida como uma vida inferior. O homem livre deveria cuidar desse resto para não cometer exageros – ao comer, beber, falar –, de modo a praticar relações

harmoniosas com o seu corpo, sem escravização à sua animalidade. Isso corresponde ao governo das faculdades biológicas, cujo exercício habilitava esses ditos homens superiores ao governo dos outros. Vê-se, portanto, que não se nega o resto, mas se o governa, porque o corpo é o suporte para a manifestação da vida.

O conceito de vida é o tema que tangencia e frequentemente atravessa o centro do pensamento de Agamben na sua discussão acerca da vida nua, além de se fazer presente direta ou indiretamente nas reflexões sobre os limites da condição humana. Nessa esteira, voz e linguagem, como temas dos primeiros ensaios, desdobraram-se posteriormente na discussão entre *zoé* e *bíos*, cuja cisão entre a voz da vida natural e a língua da vida qualificada aparecem em *O que resta de Auschwitz*, na impossibilidade do testemunho do muçulmano, figura paradigmática que não cede à morte e insiste em sobreviver. Diz Agamben que “o termo ‘sobreviver’ contém uma ambiguidade impossível de eliminar. Supõe uma remissão a algo ou a alguém, a que se sobrevive”. O muçulmano<sup>72</sup> é aquele que sofreu uma completa dessubjetivação pelo dispositivo do campo de extermínio, quando perde, além da capacidade humana de viver, sua faculdade comunicativa, fica sem sua língua, e por isso lhe é retirada a *bíos*; ele sobrevive apenas em suas funções vitais: é um resto. Estabelece-se um limiar entre o humano e o inumano que Agamben aprofundará em *O aberto: o homem e o animal* (2013).

Nesse livro o filósofo dirá que “tudo acontece como se, em nossa cultura, a vida fosse algo *que não pode ser definido, mas que, exatamente por isso, deve ser incessantemente articulado e dividido*” (AGAMBEN, 2013, p. 29, grifo do autor). A impossibilidade de lastrear um conceito preciso de vida se deve ao fato de ela ter se repartido ética e politicamente em formas de vida que só se unem por meio de alguma imposição artificial. Por outro lado, cabe

---

<sup>72</sup> Byun-Chul Han, em *Sociedade do Cansaço*, mesmo após refletir sobre o *homo sacer* frente ao pensamento de Agamben, recai em debilidade teórica e incerteza semântica ao comparar o que chama de “*animal laborans* pós-moderno” ao paradigma agambeniano do muçulmano: “Não podemos nos isentar da suspeita de que o *animal laborans* pós-moderno, com seus transtornos neuronais, seria também um muçulmano, com a diferença, porém, de que, diversamente do muçulmano, está bem-nutrido e, não raras vezes, bastante obeso” (HAN, 2020, p. 48). Com tal afirmação, Han fixa-se na condição física do muçulmano e dispensa subjetividade em torno da questão do testemunho/testemunha, cujo desenvolvimento nucleia *O que resta de Auschwitz* (AGAMBEN, 2014c).

pensar o que provocou essa cisão e por que se tornou impossível unir esses fragmentos. A compressão antiga de vida natural e vida qualificada cede espaço para o dilema ético representado pela complexa articulação do que são o corpo e a vida subjetiva em meio a dispositivos que insistem no assujeitamento; em consequência, o drama político dilui de tal maneira as formas de vida a ponto de esconder dos viventes a sua real condição de peças manipuláveis no interior da “máquina antropológica”. “Porque o humano já é, de toda forma, pressuposto, a máquina produz na realidade um tipo de estado de exceção, uma zona de indeterminação na qual o fora não é a exclusão de um dentro e o dentro, por sua vez, tampouco é a inclusão de um fora” (AGAMBEN, 2013, p. 64).

A zona onde tudo se processa é vazia. Para o filósofo, “a ambição suprema do biopoder consiste em produzir em um corpo humano a separação absoluta entre o ser vivo e o ser que fala, entre *zoé* e o *bíos*, o não-homem e o homem: a sobrevivência” (AGAMBEN, 2014c, p. 156). O espaço de exceção é marcado pela indeterminação dos vetores: o verdadeiro e o falso não têm parâmetros, o dentro e o fora não têm fronteiras, os mesmos e os outros não têm face. Nada se agrupa por completo nem se desprende do todo, porque o deslocamento é presumido no mesmo instante em que as articulações são adiadas. “Isso que deveria assim ser obtido não é semelhante nem a uma vida animal nem a uma vida humana, mas somente uma vida separada e excluída de si mesma – apenas uma *vida nua*” (AGAMBEN, 2013, p. 65, grifo do autor). No Brasil as relações interpessoais se acomodaram em camadas de sujeição e assujeitamento tão complexas que mascaram, no sentido de amenizar, a nossa violência coletiva ao estranho. Um dos resultados é a servidão e a parentela se agregarem por necessidades de sobrevivência e conviverem por obrigação no mesmo espaço. Segundo Roberto Schwarz (2012), a figura do agregado é mantida pelo “favor”, que seria, em linhas gerais, uma forma de garantir proteção por meio de apadrinhamento conquistado com a troca de serviços diversos. No caso de *A menina morta*, os senhores do Grotão abrigam as primas, e em “troca” elas executam diversas tarefas na casa. O favor que sustenta essa estrutura social é uma forma de tornar o corpo dócil e manter a regularidade das atividades domésticas. A exposição de todos como vida nua descentraliza o núcleo de poder, simulando narrativamente que o mal-estar das personagens



depende unicamente de sua escatologia pessoal, quando na verdade predicam todos como sobreviventes.

Segundo Agamben, “os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta. [...] Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar” (AGAMBEN, 2014c, p. 43). Uma premissa que orienta nossa leitura é a de que certos percursos históricos da nação inscrevem a memória como um espaço de relação e tensão ou continuidade entre o humano e a vida nua que proporciona um questionamento das biopolíticas que definem o “ser brasileiro”. Roberto Vecchi comenta que o sentimento da vergonha permite ao sujeito enxergar a própria dessubjetivação, isto é, torna-se testemunha do fracasso, toma-se consciência da sua perda como sujeito.

O sujeito do testemunho portanto é aquele que testemunha uma dessubjetivação, ou seja, o testemunho configura-se como um campo de forças múltiplas – que mostra como em sentido próprio não há um só sujeito do testemunho, mas um sujeito compósito – onde emerge pelo menos uma dualidade entre dito e interdito (VECCHI, 2006, p. 548-549).

Na entrevista intitulada “Por uma biopolítica menor”, Agamben alerta que o risco de todo esse processo de dessubjetivação é a produção de um “sujeito novo, mas submisso ao Estado, e que se reconduza, a partir de então e apesar de si mesmo, esse processo infinito de subjetivação e de sujeição que define justamente o biopoder” (AGAMBEN, 2016, p. 7). Destaque-se, contudo, que a perda da identidade pela dessubjetivação é uma condição transitória, um lapso muito fugaz e perigoso, ao mesmo tempo que torna imprevisível conceber (com) o que (se) re-identificará o indivíduo. No caso dos romances, há cenas cotidianas tão banais que parecem desinteressantes se observadas a olho nu, mas na aproximação se perceberá a tentativa de ressubjetivação. É essa zona cotidiana que Agamben (2016, p. 10) nomeia de “biopolítica menor”. Na literatura de Cornélio Penna elas aparecem fartamente, como mencionamos: em *Fronteira*, nas proibições impostas a Maria Santa por Tia Emiliana, que impediu a jovem de se comunicar com o Juiz, com o Padre Olímpio e com o narrador; em *Nico Horta* e em *Repouso*, temos os protagonistas cedendo ao casamento por meio de pequenas

pressões familiares; e em *A menina morta*, as pequenas obediências das agregadas sem que houvesse uma lei estabelecida.

No comentário sobre *O que resta de Auschwitz*, o filósofo italiano diz que tentou “ver a testemunha como modelo de uma subjetividade que é sujeito de sua própria dessubjetivação. A testemunha não testemunha nada mais do que sua própria dessubjetivação” (AGAMBEN, 2016, p. 9). Por não serem narradoras no sentido lato do termo, as personagens protagonistas passam ao largo dessa forma de dessubjetivação. Em contrapartida, as histórias narradas pelas negras transpassam o foco principal e oferecem testemunho do passado da família, interligando o presente a toda forma de violência presente na memória dos moradores mais antigos do lugar. Elas encarnariam a figura do parresiasta, que deve falar em seu nome a verdade agora, hoje. A particularização desse discurso que antes foi coletivo<sup>73</sup> produz dois “desconfortos” no interlocutor: de um lado, a política das relações entre as personagens sofre interferência nas formas de interação, e, por outro lado, a suspeição moral potencializa as dúvidas existenciais. O resultado prático é um corte temporal, cuja função precípua é impedir que o hoje seja permanentemente suplantado pelo futuro.

Dadade é uma parresiasta que conta suas histórias porque é consultada pelos moradores da casa-grande, incluindo até o Comendador, como já dissemos. Podem também ser incluídas nessa categoria Libânia e Joviana, responsáveis pelos cuidados de Carlota, que elucidam diversos pontos sobre a morte da menina e da saída de D. Mariana da fazenda. Saliente-se que para Foucault a *parresía* não é somente um discurso para o povo, ele também pode ser direcionado ao indivíduo, pois “poderá dar conselhos, conselhos particulares ao Príncipe, conselhos individuais aos cidadãos” (FOUCAULT, 2010, p. 276). No caso das negras não são conselhos oferecidos livremente à comunidade, mas individualmente, ainda que alguns

---

<sup>73</sup> Segundo Foucault, a *parresía* passa por um deslocamento significativo quando deixa de ser um conselho dado à cidade, enquanto coletividade para que se governe adequadamente, para ser uma ação direcionada àqueles que governam. Com isso “a *parresía* vai ser ao mesmo tempo uma noção política – que coloca o problema de saber como se pode abrir, no interior de um governo qualquer, democrático ou monárquico, um espaço para esse dizer-a-verdade – e um problema filosófico-moral” (FOUCAULT, 2010, p. 275).

deles interessem a todos. Nesse ponto, a anciã sabiamente distingue a quem interessam suas narrativas, que servem de alerta, informação, ameaça, a depender do possível interlocutor, como no episódio apresentado da negra sem rosto.

De um ponto de vista abrangente, a função dessas micronarrativas é experimentada metonimicamente pela obra de Cornélio Penna frente à tradição literária nacional. O texto deixa transparecer, *grosso modo*, que o discurso da promessa em meados do século XX não se realiza, porque há problemas mal sanados na origem; prova disso é o retorno ao passado, tanto na cronologia dos romances quanto na fala das negras. Sobre a necessidade de pensar o hoje, Agamben diz que “não podemos mais pensar um discurso que se dirige ao futuro. É preciso pensar a atualidade messiânica, o *kairós*, o tempo de agora” (AGAMBEN, 2016, p. 16).

No excerto do filósofo italiano há uma referência a Benjamin encontrada na seguinte passagem das “Teses”:

O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram? [...] Se assim é, então existe um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Então, alguém na terra esteve à nossa espera. Se assim é, foi-nos concedida, como a cada geração anterior à nossa, uma *frágil força messiânica* para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente (BENJAMIN, 2016c, p. 242).

Quando os pensadores reclamam a necessidade de se pensar o presente, por meio dessa força ou tempo messiânicos, demonstram que alguma ruptura deva ser produzida no tecido do real. Agamben, inclusive, esclarece que “tanto no âmbito judaico como no cristão ou xiita, o acontecimento messiânico significa acima de tudo uma crise e uma transformação radical de toda ordem da Lei” (AGAMBEN, 2015a, p. 226). A referida crise é a causadora desse estado de exceção no qual os instrumentos político e jurídico só atendem a uma parcela dos indivíduos, relegando os demais à violência institucionalizada. Ao seu tempo, Benjamin já chamava a atenção por conta do fascismo que crescia na Europa na primeira metade do século passado.

O caso brasileiro não acompanha a cronologia europeia por conta das diferenças culturais e das prioridades políticas em cada região, contudo, desde 1930, com a chegada de

Getúlio Vargas à presidência, após anos da oligarquia do “café com leite”, novos grupos políticos, inclusive de oposição, formaram-se, como a Ação Integralista Brasileira (AIB) e a Aliança Nacional Libertadora (ANL), identificados, respectivamente, com os ideais fascistas e comunistas que ganhavam força na Europa. O período conturbado culmina com a ditadura do “Estado Novo”, em 1937, regime de tonalidade fascista, mas contraditoriamente enviesado pelas vertentes “autoritária, modernizante e pragmática”, como apontam Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2015, p. 375).<sup>74</sup> Se politicamente havia um recrudescimento em relação à oposição, somado à combinação da figura de Vargas como líder nacional, no campo cultural houve estímulo para firmar interna e externamente uma imagem do Brasil que reforçasse nossa diversidade, ainda que fosse artificialmente por meio do aparelho estatal. Dissolviam-se nessa representação vitoriosa traços genéricos do negro, do branco e do índio com o objetivo de celebrar uma harmonia que mais servia para escamotear uma realidade que para promover algum tipo de integração. É dentro desse contexto contraditório, complexo e ambivalente sobre os rumos políticos, culturais e sociais do país que a literatura de Cornélio Penna ganha forma.

Coaduna-se a esse cenário, mas pela oposição, o pensamento de Benjamin na sua derradeira e mais intrigante obra, as já mencionadas “Teses sobre o conceito da História”, quando o filósofo critica o modo como a história é produzida sempre sob a perspectiva do vencedor. Segundo ele, o verdadeiro historiador deve contar a história a contrapelo dessa versão, porque “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é a regra” (BENJAMIN, 2016c, p. 245). Levando-se em conta o valor de verdade desse pressuposto, significa dizer que a história contada pelos vencedores não se cansa de repetir os grandes feitos do grupo, para que fique demonstrada a força que impõe sobre os demais, os vencidos, que são desencorajados de lutar. Nas palavras de Agamben, é como se norma e realidade fossem unidas indistintamente apenas por pressuposição dessa relação, que na

---

<sup>74</sup> As pesquisadoras demonstram como há traços bastante particulares na forma de governo instituída no Brasil, que na sua vertente autoritária foi extremamente rígida e violenta com parte da classe artística e ao mesmo tempo estimulou, por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e do Serviço do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional – na pessoa de Gustavo Capanema –, “um mercado de cargos destinados a intelectuais que desejassem se inserir nos espaços privilegiados do serviço público” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 378).

verdade é uma condição excepcional. A narrativa do vencedor preenche as lacunas da lógica e por algum artifício político faz, sub-repticiamente, sua verdade prevalecer sem questionamentos. Como argumenta Agamben, “em todos os casos, o estado de exceção marca um patamar onde lógica e práxis se indeterminam onde uma pura violência sem *logos* pretende realizar um enunciado sem nenhuma referência real” (AGAMBEN, 2014a, p. 63).

A tradução prática disso é a manutenção ininterrupta das mesmas classes no domínio dos instrumentos políticos, econômicos e jurídicos da nação, a todo tempo justificado como o “decurso natural da história”. O estado de exceção se revela, portanto, com a normatização da violência física e simbólica que nega os direitos civis dos vencidos. Como diz o filósofo, “todos os que até agora venceram participam do cortejo triunfal, que os dominadores de hoje conduzem por sobre os corpos dos que hoje estão prostrados no chão” (BENJAMIN, 2016c, p. 244). Mas se para os detentores da glória é imprescindível a repetição do cortejo sobre os vencidos, como inverter essa condição?

Benjamin defende a rememoração do passado, entre outras ações, referente à batalha daqueles que “perderam”, mas não arredaram dos seus anseios humanísticos em prol da justiça. O efeito a ser produzido passa, sobretudo, pela oportunidade de pensar o passado sob nova perspectiva e interligar as gerações de “vencidos” que não tiveram a chance de saber da sua história. Nasce dessa provocação narrativa a responsabilidade que cada geração tem de libertar o seu grupo do silenciamento e do sofrimento impostos historicamente. As narradoras em *A menina morta* realizam essa tarefa de libertação, com o acréscimo de que não o fazem a partir do modelo do historiador, mas do cronista, conforme explica Benjamin sobre a diferença entre o escritor (cronista) e o historiador: “[este último] é obrigado a explicar de uma ou de outra maneira os episódios com que lida; ele não pode absolutamente contentar-se e representá-los como modelos da história do mundo” (BENJAMIN, 2016b, p. 226).

Dadade, por exemplo, é comparável ao papel de Rabi Israel de Rijn, que na história de Scholen, ao se dar conta de que não sabia mais acender o fogo, declamar uma prece, nem conhecia o lugar sagrado, concluiu que ainda poderia narrar a história de tudo isso (AGAMBEN, 2018, p. 28). A passagem revela que na impossibilidade de reverter as perdas, havia uma que recriaria todas elas: a narrativa. Da mesma forma que a personagem de Scholen,

as narradoras de *A menina morta*, Dadade, Joviana e Libânia, sabem de suas limitações devido às circunstâncias do contexto onde vivem. Ao perceberem que a fazenda do Grotão estava na iminência da ruína após a morte da criança, essas mulheres percebem que ainda podem narrar a história e preencher algumas lacunas impedidas de vir à tona. Enquanto Joviana e Libânia trabalham entre falas entrecortadas e silêncios com Carlota, Dadade subverte a ordem da narrativa com suas alegorias incompreensíveis. Por meio do testemunho, demonstram sua resistência à força do esquecimento para garantir que a narrativa sobreviva, já que nem elas mesmas teriam como acender o fogo, saber a que deus declamar uma prece ou ir ao lugar sagrado.

Em outras palavras, as micronarrativas são o resto em meio à narrativa principal de *A menina morta*. A concepção de resto adotada por Gagnebin para pensar o testemunho define-se como “aquilo que, no testemunho, solapa a própria eficácia do dizer e, por isso mesmo, institui a verdade da sua fala; e, no tempo humano, como aquilo que solapa a linearidade infinita do *chronos* e institui a plenitude evanescente do tempo-de-agora como *kairós* messiânico” (GAGNEBIN, 2014, p. 11). O resto está no vértice da dobra. Ele ocupa o lugar inacomodável do objeto, mas proeminente o bastante para não escapar à vista. Caso exemplar é a história do bode preto amarrado na frente do quarto de Dadade. Em visita de Celestina à senzala a negra pede: “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?” (PENNA, 1997, p. 399). A jovem vai ao alpendre e não vê nenhum animal, então questiona outras negras, que garantem não deixar as cabras entrarem no quadrado. Quando volta para avisar à anciã, esta responde: “– Perdoe, Nhanhã... não é cabra não... a negra velha sabe que é outra coisa!” (PENNA, 1997, p. 399). Ao se dar conta do significado da mensagem, Celestina corre para a casa-grande e conversa com Sinhá Rola, que logo se indaga sobre as circunstâncias do casamento de Carlota e conclui dizendo que de vez em quando ouve falar no Diabo frequentando o terreiro (PENNA, 1997, p. 400).

A verdade da cena passa ao largo do bode preto, contudo interrompe a linearidade do pensamento acerca do casamento e instaura o clima de insegurança. A alegoria na sua atemporalidade subverte a cronologia, viaja deixando vestígios por onde passa e por isso mesmo

realiza o *kairós* sempre que é evocada. Não é preciso recuperar nenhuma história ou tradição, desde que se encontre a figura que imprima o afeto decisivo para atingir o objetivo do narrador.

Dias depois Carlota se dirige à capela e vê imagem do Cristo com as gotas de sangue de rubi. Angustiado com a imagem de sofrimento, tira as trancas da porta da casa-grande e sai para o terreiro. Escuta gemidos e segue o som até ver os negros violentados. Lembrou-se nesse instante que a menina morta costumava “pedir negro”, como se um véu descerrasse seus olhos “o sorriso gelou- 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 [...] cumpriam e ultrapassavam as penas a serem aplicadas” (PENNA, 1997, p. 412). Ao atravessar o quadrado de volta para a casa-grande, vê no alpendre da varanda em frente o bode preto. Depois que entra na casa vai para a cozinha e, ao encontrar a negra Julia Cambinda, diz: “- Vim aqui para conversar com vocês!” (PENNA, 1997, p. 413), ao que a cozinheira desata chorar. A reação dessa mulher sugere o seu reconhecimento político, uma vez que já vive ali com os senhores em uma comunidade de vida, como explica Agamben (2017, p. 224).

Entre um evento e outro fica claro que a história do bode preto correu as bocas e ouvidos dentro da casa-grande. E foi não por acaso diante do sofrimento do Messias que Carlota interrompe o curso do tempo para instalar no Grotão o tempo do *kairós*. A contradição do bem com o mal gerou um desconforto quase que mítico, potente o bastante para fazer a jovem ouvir o “som da dor”, som esse que sempre estivera ali. Falharia de inverossimilhança a narrativa se não construísse a cena a partir desse espectro fantástico, uma vez que os gemidos não eram totalmente novos para Carlota, pois certamente presenciara algo do tipo na capital do Império. O valor da palavra negra é reconhecido quando a herdeira do Grotão retorna para a casa e adentra para a cozinha para ouvir justamente o testemunho daquelas que colocavam o alimento na boca dos brancos. Iria Carlota nutrir-se da verdade.

O significado dessa cena culmina com a libertação dos escravizados dias depois, cujo sentido real propõe a estes o ingresso na vida política. Infelizmente sabemos que a efetivação desse novo circuito é precária. Seria preciso enfrentar a questão, tal qual propõe Agamben, ao formular que “o conceito de vida não poderá ser verdadeiramente pensado

enquanto não for desativada a máquina biopolítica que sempre já a capturou em seu interior por uma série de divisões e articulações” (AGAMBEN, 2017, p. 229). Vale reafirmar que ainda são vidas sem enredo, sem uma história própria que promova a criação de novas subjetividades sem o arrasto dessas formas decadentes já sedimentadas. Em outras palavras o pensador dirá: “Não se trata de experienciar a diferença como tal, confirmando e, mesmo assim, negando a contraposição, mas de desativar e tornar inoperosos os opostos” (AGAMBEN, 2017, p. 268).

No entremeio da primeira menção ao bode preto até a sua aparição, Carlota repassa os três grandes mistérios da história, quais sejam: quais foram as circunstâncias da morte da menina? Florêncio cometeu suicídio ou foi “suicidado”? Por que D. Mariana já não participava da vida social da fazenda e o que ocasionou sua saída? Aos olhos do leitor essas questões parecem facilmente respondidas, todavia não funciona da mesma forma para Carlota. E não é porque havia nela qualquer inclinação à manutenção da violência, ao contrário, era uma jovem por volta dos 16 anos que foi educada para perpetuar o patriarcado. Tanto é que regressa da Corte com casamento já arranjado, mas não percebe que, mesmo o pai dizendo que a quer no governo doméstico da fazenda, estava na verdade substituindo duplamente o papel da mãe – que já não estava mais na fazenda – e da irmã falecida prematuramente.

Levantar a possibilidade de ela partilhar dos mesmos afetos escravocratas do pai é semelhante a desacreditar do ímpeto de Édipo para descobrir o que causava o mal em Tebas. Em ambos os casos, bastava que olhassem no espelho ou que saíssem do palco para os bastidores. Se na tragédia grega há um percurso a ser trilhado entre provas e contraprovas para se descobrir que o próprio Édipo era o responsável pela lástima na *pólis*, na fazenda do Grotão foi preciso sair do espaço público das salas e adentrar na alcova para Carlota descobrir o que tanto pesava na atmosfera do lugar. Abandonemos a comparação acima para refletirmos sobre *A menina morta*.

Na noite em que começa a estação das chuvas, sinal típico de mudança e renovação, “Carlota sentara-se na cama e escutava imóvel [o som das águas]. Fechara a porta por dentro e deixara presas no gabinete as duas mucamas [Libânia e Joviana], e assim ficara isolada completamente para sentir-se viver e colocar em ordem seus pensamentos” (PENNA, 1997, p. 379). No turbilhão de eventos sucessivos relativos ao casamento, à assunção da gestão doméstica



e à ambientação com a dinâmica da fazenda, não conseguira coordenar os pensamentos. Diante delas, ordena a Libânia – mais nova que Joviana, havia sido ama de leite da menina: “– Quero que você fale de minha mãe...” (p. 380). O susto diante de palavras imperiosas impediu que a negra liberta desatasse a falar, como era de costume. “Tinha medo de falar porque sentia instintivamente que se dissesse alguma coisa as palavras nascidas de sua boca criariam vida própria, acabariam se tornando realidade, e correriam fadário independente de sua vontade” (p. 380-381). Libânia narrou o que pôde, mas Carlota percebeu que faltou mencionar as mortes da menina e de Florêncio. Sem indagar a serviçal, deixou que esta se perdesse nos seus labirintos narrativos, até que mencionou uma frase da menina: “Vou pedir negro, vou pedir negro!” (p. 383). Ali Carlota descobre que as motivações da criança eram as mais banais possíveis quando queria ver algum trabalhador escravizado ser castigado. Gelou o coração saber disso, porque viveu a infância longe da fazenda e não presenciou violências desse grau no Rio de Janeiro.

Na sequência dos pensamentos recordou a cena em que seu noivo, João Batista, espanca o trintanário por motivo ignóbil. Não sem motivos teve ódio da irmã. Na sequência, Joviana – ama de leite de Carlota – reclama de Libânia e diz: “– Sai, muana, coisa ruim! Você pensa que a Nhanhã é sua malungo para estar ouvindo suas histórias mentirosas?” (PENNA, 1997, p. 383). Cessa a narrativa da mucama e a mais velha resmungando deixa escapar “– [...] Não quero que a minha menina fique doente e vá embora, não... tal qual a outra!” (p. 384). Essa exclamação aguçou a curiosidade de Carlota e a negra continuou:

– A outra, sim, a menina que morreu, e que Deus levou para o céu e está agora pedindo negro lá em cima, lá onde os brancos dizem estar o Paraíso. Pois é mesmo, a outra a que ficou doente, por castigo de Deus... Nossa Senhora! Não foi não, Nhanhã! Ninguém foi punido, nem mesmo o Florêncio foi castigado...

– Florêncio se matou, não foi, Joviana?

– Não sei não, Nhanhã [...]

– Não finja não, Joviana, você vai me contar direito tudo o que aconteceu com Florêncio! Quero que você me conte quem mandou matá-lo e por que ele foi morto! (PENNA, 1997, p. 384-385)

Mesmo sem responder objetivamente, Joviana, com medo de revelar o que sabia, abre os caminhos para a compreensão de Carlota, que logo adormece no colo da negra, ao que

esta exclama ter sentido falar com a Sinhá Dona Mariana (PENNA, 1997, p. 386). Segundo Agamben, “o testemunho é o encontro entre duas impossibilidades de testemunhar, que a língua, para testemunhar, deve ceder o lugar a uma não-língua, mostrar a impossibilidade de testemunhar” (AGAMBEN, 2014c, p. 48).

Esse é um dos capítulos-chave da obra, porque reúne vários eventos que estavam dispostos isoladamente e que direcionam a leitura para a escravidão e o contexto patriarcal. A morte da menina não é explicada por relação de causa e efeito, porém não se esconde o mal provocado pelos seus “pedidos de negro”. Ainda assim, ela é isentada de culpa por ser criança e não ter noção exata do que significavam seus desejos, outrossim importa observar que Florêncio também é colocado no Paraíso com a criança, sinal de que na leitura de Joviana não cometeu suicídio.<sup>75</sup> Dentre os mistérios elencados anteriormente, o único que não teve abordagem incisiva foi a ausência de D. Mariana, embora ela se corporifique em Carlota, como observará a mucama. O pouco conhecimento acerca da Senhora se justifica por conta dos raros contatos nos espaços públicos, ficando ela restrita a encontros no seu quarto.

Apesar disso, é emblemática a cena do jantar no qual estavam presentes o padre que foi ao Grotão para encomendar a alma de Florêncio, D. Mariana, que apareceu subitamente, o Comendador e mais alguns convivas. Em determinado momento ela se dirige ao sacerdote e diz: “– Senhor Padre Estêvão, quero pedir-lhe faça a encomendação do corpo de um dos nossos escravos, falecido ontem” (PENNA, 1997, p. 196). Mesmo com a exclamação de um dos homens, ele responde a ela que já havia feito, e naquele instante se denuncia o assassinato. Interessante observar que do sujeito escravizado é retirada a sua condição humana e conseqüentemente o estatuto jurídico, em suma está na mesma categoria do animal. Porém, se o negro comete algum crime, ele é julgado conforme a lei vigente, ou seja, é alçado à categoria

---

<sup>75</sup> Segundo Fernanda Marquetti, em *O suicídio como espetáculo na metrópole* (2011), o suicídio pode ser um evento que mostra as fissuras da sociedade de seu tempo, revelando padrões culturais sobre esse tipo de morte diferentes daqueles instituídos naquele momento histórico (MARQUETTI, 2011, p 18). Mais do que um ato, o suicídio – seja a tentativa ou menção a ele – assinala o registro discursivo da ação e demarca um ponto na história. No caso de Florêncio, sua morte foi presumidamente um homicídio, porém não se evita que após um período de inclusão no cotidiano da fazenda, ela reapareça para reclamar seu lugar na história, como de fato ocorre.

de pessoa. Não é exatamente esse o caso de Florêncio, que, após ter atirado no Comendador, foi caçado e encontrado morto.

A excepcionalidade do regime escravocrata é demonstrada conforme se verifica que a norma só existe para julgar quem não compartilha do mesmo circuito de afetos. Segundo Agamben,

a finalidade última da norma consiste em produzir um julgamento; este, porém, não tem em vista nem punir nem premiar, nem fazer justiça nem estabelecer a verdade. O julgamento é em si mesmo a finalidade, e isso – já foi dito – constitui o seu mistério, o mistério do processo (AGAMBEN, 2014c, p. 28).

O caso de Florêncio é exemplar disso na literatura de Cornélio Penna. A morte do escravo evidencia o julgamento, ao passo que atinge a finalidade da norma em seu espectro mais misterioso. Tanto é que o suicídio é sugerido, embora não reste dúvida de que tenha sido assassinado. Cabe, então, perguntar: por que forjar o suicídio de um indivíduo escravizado que tinha contra si a acusação de tentativa de homicídio? Não bastaria matá-lo sumariamente por meio de outra forma de violência? A violência tem caráter pedagógico para o sobrevivente, já que evidencia para a comunidade a norma, o julgamento e a sentença.

Resguardadas as devidas proporções e a distância temporal, a fazenda escravocrata configura o paradigma do estado de exceção no Brasil. Diz Agamben que o campo de Auschwitz é “o lugar em que o estado de exceção coincide, de maneira perfeita, com a regra, e a situação extrema converte-se no próprio paradigma do cotidiano. Mas é precisamente esta paradoxal tendência que se transforma no seu contrário, tornando interessante a situação-limite” (AGAMBEN, 2014c, p. 57). Essa condição extrema se repete na formulação do pensador de que o testemunho humano só existe naquele que teve a humanidade destruída: “isso significa que a identidade entre homem e não-homem nunca é perfeita, e que não é possível destruir integralmente o humano, que algo sempre *resta*. *A testemunha é esse resto*” (AGAMBEN, 2014c, p. 136, grifo do autor).

#### 4 A MORTE COMO VERDADE INOPERANTE

*Agora coleciono cacos de louça  
quebrada há muito tempo.  
Cacos novos não servem.  
Branco também não.  
Têm de ser coloridos e vetustos,  
desenterrados – faço questão – da horta*

Carlos Drummond de Andrade

O esforço para interpretar a obra de Cornélio Penna dificilmente escapa do evento mais sintomático dos quatro livros: a morte. Morrer, como já foi antecipado, não significa somente perder a vida que anima o corpo físico, mas também transformar radicalmente os afetos ou a psiquê de maneira irreversível – lembremo-nos de Édipo.<sup>76</sup> Esse evento simbolizador do “fim” nos romances tem destaque mais pela recorrência e dilatação de sentidos que pela abundância e grandiloquência, visto que, simbólicas ou não, as cenas de morte têm pouca expansão reflexiva – e textual –, contrariando a esperada afetação típica desses momentos na literatura. Há um aparente descolamento entre evento ocorrido e evento vivido pelas personagens, de modo que o monocórdio do enredo é movimentado pelo mal-estar frente às expectativas do fim e da ruína que rodeiam as famílias e seus agregados. Se nos três primeiros livros o cenário de empobrecimento material é evidente desde as primeiras páginas, com o casarão vazio de Maria Santa ou as mudanças da fazenda para a cidade em *Nico Horta e Repouso*, no último a cena inicial tem o corpo de uma criança sendo preparado para o sepultamento, e a partir daí as vicissitudes da fazenda do Grotão culminam com a dissolução momentânea dos dispositivos que aprisionavam as personagens àquele núcleo de poder.

A perspectiva deste capítulo é demonstrar como a morte e suas expansões na literatura de Cornélio Penna são a chave de leitura que alinha a interpretação da nação aos dispositivos biopolíticos já estudados: matrimônio e escravidão. Assevera Nancy (2016a, p. 40)

---

<sup>76</sup> Na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, o gesto do protagonista de provocar sua cegueira, ao arrancar os próprios olhos, decorre de uma série de revelações cujo impacto negativo é comparável à morte ou ao abandono veemente de uma condição mental anterior à descoberta da verdade.

que a morte denota por si mesma a definição e a ação praticadas, que são sempre assertivas de um evento que não retorna à condição original, ou seja, aquilo que morre não volta ao estado natural. Diante dessa impossibilidade, a recursividade do mesmo evento ocorre em sentido inverso com as narrativas, afastando-se cada vez mais do presente da escrita, mas todas finalizando com mortes. É certo que o enredo desenvolvido a cada livro escrutina criticamente um aspecto do desmantelamento social e econômico desse grupo que engendrou os afetos políticos hegemônicos, responsáveis, sobretudo, pela produção das vidas matáveis aqui estudadas. Cabe perguntar o que significa a destruição desses modos de vida e em que medida a máquina ontológico-política é realmente desativada.

Considerada a falta de instrumentos reais para a resolução do problema biopolítico, a morte (ou a falta de vida, sem afetos positivos, sem sexo, sem crianças) é um meio encontrado pelo autor para tornar inoperantes os dispositivos e, assim, refletir sobre traços da origem sociocultural, inclusive pensar sobre como fomos colonizados, não só pelos portugueses, mas também pelo modo de produção que nos obrigou a entrar numa cadeia de relações em que a dessubjetivação dos indivíduos é o produto mais bem-acabado desses instrumentos de controle. Tomada a consciência da própria negação histórica, a vergonha na ficção corneliana, como emula Vecchi (2006) a partir de Agamben, poderia levar esse sujeito do testemunho a pensar na sujeição que o impede/impediu de pensar na colonização. Enquanto intérprete do Brasil, Cornélio Penna ativaria esse instrumento externo aos seus livros, contudo falta nitidez se a consciência da finitude refletida nas principais personagens é o bastante para sustentar o testemunho integral que mata, morre e torna inoperosa a máquina.

Quando esse gesto se manifesta artisticamente, é inegável que a ele são agregadas circunstâncias que ultrapassam a mera esfera do dizer para se direcionar a uma intervenção política. Sabrina Sedlmayer realça que “a arte é constitutivamente política por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos dos homens para que se faça um novo uso”. Dessa forma, a questão é refletir se a literatura é um dispositivo ou um gesto profanatório/inoperante. A partir de Cortelessa, Sedlmayer diz ainda que a escrita e a linguagem não capturam a vida, mas modelam, determinam e interpretam (p. 29). Provavelmente esse é o gesto que Agamben (2010) busca recuperar quando propõe uma leitura paradigmática das

imagens que analisa, ou seja, o que vale não é a conformação de um todo – captura da vida –, mas a forma como as partes – arqueologicamente – exemplificam aquele conjunto específico e quais linhas de força contribuíram para a efetivação daquele ato.

Outro aspecto relacionado à morte é a falta de sexo ou de elementos da sexualidade, o que denota um problema da literatura de Cornélio Penna com a vida. No plano biológico, sem sexo não há renovação, e assim não há vida; no plano da história, quando não há sexo, resta apenas a contingência, como uma vida sem vida (sem substância). Para além das questões religiosas implicitamente marcadas no autor, é também um meio de evitar a manutenção daquele grupo. Isso pode ser uma abertura para a compreensão dos casamentos quase sempre fracassados, ou nem sequer realizados, nos quatro romances, lembrando que são ambientados numa época em que se casar sem ter filhos era uma exceção. A única ressalva é o filho enfermo de Dodôte, em *Repouso*, como já mencionamos, que pela sua condição física já prenuncia um futuro sofrido: “do seu ventre viria o último degrau de toda a monstruosa decadência” (PENNA, 1998, p. 338). Por fim, restam as várias mortes e a obviedade do fim anunciado. Nada sugere renovação, permanência ou transcendência.

Na falta de instrumentos históricos palpáveis, e diante das limitações afetivas e ideológicas do escritor, a esterilização e as mortes seriam os meios cabíveis para desativar e tornar inoperosos os dispositivos do patriarcado e da escravidão, que seria o braço econômico do sistema. Contudo, matar a comunidade não parece ser a solução, afinal, excluir esses elementos da narrativa, principalmente a nossa mestiçagem, faz com que sejam enxergados pelo seu polo negativo. Seriam eles incluídos como falta na história, mas não deixariam de existir. Justifica-se, assim, o estudo da morte (e vida) como produto da máquina biopolítica estudada nesta tese, representada pelo matrimônio e pela escravidão, ambos pilares do sistema patriarcal, geradores de um circuito de afetos negativos. Como já foi dito, os quatro livros do autor estão interligados por meio desses signos, a exemplo de *Fronteira*, cuja santidade e morte de Maria Santa estão imbricadas com a impossibilidade do casamento e o assassinato de seu noivo – verdade inaudita –, lembrando que o diário motivador da história foi guardado por uma descendente de escravos. Já nos demais livros a imbricação é potencializada.

Em *Nico Horta*, é justamente no decorrer do imbróglio de seu casamento não realizado que sucedem a morte de Rosa e a dele próprio, sem esquecer que todo o percurso do protagonista se assemelha a um calvário de imagens atormentadas pelos males cometidos pelos antecessores e pelas cobranças da mãe – como se estivesse previamente imputado àquele destino de reparações familiares. A morte do protagonista precipita a chance de o autor estabelecer um debate mais incisivo com a crise da memória insinuada a todo instante, ainda que a problematização esteja visivelmente lançada. O elemento da escravidão aparece também em uma cena final, quando Nico se vê “condenado” ao casamento e, inquieto, vai à igreja. Lá ele encontra sua antiga ama, Didina Guerra, que fala severamente: “– É uma falta que você está cometendo. É um pecado... [...] Vá – disse – vá confessar-se. Não foi pra isso que veio aqui?” (PENNA, 2000, p. 202). Na sequência, ele tem com o padre e conclui:

– Não sei, não sei!... por baixo das palavras há um outro mundo que vive, complexo e palpitante, e quando, tendo conseguido abandonar a superfície, a estrutura das frases, nele mergulhados, com uma terrível e amarga vertigem, de perda completa e alucinante de pé, penetramos em novos e desconhecidos caminhos... e há um grande desequilíbrio para todos, talvez mais angustioso para aquele que não traz consigo a mais perigosa das armas, o conhecimento (PENNA, 2000, p. 205).

O trecho contém a chave de leitura dos romances, como se indicasse a necessidade de o leitor penetrar nesse mundo por debaixo das palavras e, assim, interpretar o funcionamento do paradigma biopolítico na nação representado na infamiliaridade do protagonista com o mundo que o cerca. A solução oferecida é o conhecimento. Reflitamos que se o desequilíbrio é reclamado por alguém perturbado, mas oriundo das classes dominantes, imagine-se em qual grau de inferioridade e exclusão estavam os escravizados e seus descendentes, que nem sequer tinham acesso à informação, quanto mais à escrita da história. A conclusão de que o saber é uma arma sentencia a mensagem recuperada nos romances seguintes, sobretudo em *A menina morta*, quando a subversão da narrativa principal é conduzida pela boca das negras.

Ainda sob os signos da morte, em *Repouso* o casamento de Dodôte é contraditório em si mesmo, pois, apesar de o matrimônio representar vitalidade e renovação, é sabido de

todos que Urbano era doente e a união com a prima seria um “paliativo” para esse sofrimento. O ajuntamento é arranjado pela avó com objetivo de evitar a morte social e econômica da família. Observado de uma perspectiva macroscópica, é possível dizer o percurso de Dodôte é metáfora de um novo país ainda irrealizado, enquanto Urbano representa o passado permanente fadado à ruína. O Brasil parece nunca ter se desvencilhado desse binarismo negativo. Semelhantemente à narração “oficial” da nação,<sup>77</sup> a jovem foi aleijada dos pais, e sua memória era condicionada, pelos avós, ao esquecimento da origem, visto que a tutela dos velhos encerrava a moça como personagem de conto de fadas, fechada do mundo, “lá no alto, de onde só se avistava a mata intensa e verde negra [...] solitária entre o céu e a terra, e ninguém poderia vir arrancá-la de seu retiro” (PENNA, 1998, p. 38).

Ainda na mesma esteira da questão nacional, Dodôte sente que teve de se mudar do campo para a cidade repentinamente, sem preparação que instrumentalizasse a semântica da latejante decadência econômica e moral. Paulatinamente entende que desconhecia quais comportamentos teria de adotar, reforçando a impressão de estrangeira “em um palco onde tinha que representar, formar uma figura que ela mesma não sabia qual devia ser” (PENNA, 1998, p. 42).

Sobre o casamento, é consumado entre dois defuntos: ele, um homem mais velho, viúvo e sabidamente doente; ela, uma figura anódina, deslocada do mundo, tolhida de contrariar as vontades alheias. Dona Rita faz as determinações do arranjo parental, pois o tempo urgia e

era necessário criar um novo lar em torno dela, tirar das sombras do desânimo e da tristeza figuras [Dodôte e Urbano] que deviam ressurgir animosas diante do futuro, e fazer com que, em um milagre de ressurreição, aprendessem a sua

---

<sup>77</sup> Segundo Homi Bhabha (1998), é a narração que cria a nação, pois é o acúmulo dessas histórias que forma um sistema de significação cultural, uma elaboração em que a representação da vida social ou do coletivo é um agente da narração. Por conta dessa elaboração heterogênea é inerente a existência de fronteiras no interior da nação, visto que “estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. A nação barrada Ela/Própria [It/Self], alienada de sua eterna autogeração, torna-se um espaço liminar de significação, que é marcado *internamente* pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagonicas e por locais tensos de diferença cultural” (BHABHA, 1998, p. 209-210, grifo do autor).



verdadeira língua, diferente entre a dos outros homens, a linguagem secreta da família (PENNA, 1998, p. 133).

Essa união moldada pela “linguagem secreta da família” – leia-se dispositivo biopolítico – não evitou a ruína: os avós e Urbano falecem, nenhuma *anima* incorpora no casal e o único fruto gerado vem atrofiado. Em relação à metáfora proposta, *Repouso* descortina um país cronicamente claudicante, preso a um passado condenado à morte e a um futuro irrealizável – porque as classes dominantes preferiram o ressentimento perpétuo ao “descortinamento” do passado violento sofrido no corpo. Curioso que o percurso das personagens está na superfície do texto, mas, como afirma Josalba Santos, “o problema é que as fraturas são tão hiperbolicamente visíveis que se transformam em monstros temidos e irreconhecíveis” (SANTOS, 2004, p. 28). A sombra da morte, incorporada no matrimônio e na escravidão, comporta uma fratura recorrente e, por isso, visualmente normalizada, quando na verdade atormenta o âmago das criaturas de Cornélio Penna até o último livro.

*A menina morta* é o romance cuja complexidade aborda todas essas questões já levantadas. A começar pelo sepultamento da criança, fruto de um casamento esvaziado de afetos positivos entre os senhores do Grotão, a narrativa é delineada em torno do fracassado arranjo entre Carlota e João Batista. Destaque-se que somente no último livro a escravidão está diretamente relacionada com o casamento e a morte: a libertação dos sujeitos escravizados significa concomitantemente a ruína econômica daquela estrutura patriarcal; sem o patrimônio dos Albernaz, o rompimento do noivado é mais do que esperado, outrossim representa o apagamento político e genético daquele núcleo.

Demonstradas as vidas matáveis nos capítulos anteriores, torna-se necessário pensar o que resiste na obra de Penna para além da morte no texto literário. Entendemos ser esse o modo de o escritor questionar a tradição e vislumbrar o rompimento com a estrutura histórica de matriz europeia instalada no circuito político do Brasil. Por conta disso, felizmente, a conformação ficcional de Cornélio Penna não é alcançada pela crítica de Eduardo Lourenço, quando este diz:

Não venham agora historiadores ou sociólogos brasileiros estimados e conhecidos, nem portugueses contentes com a sua caução de mau sociólogo, apresentar o Brasil como o *produto acabado* e uma espécie de paraíso do *multirracismo*. Se o Brasil atual é esse mosaico de raças de que tanto se ufana – necessidade é virtude – não o deve a nenhuma intenção de criar um estado plurirracial, mas à tão só e fatal obrigação de utilizar como mão de obra escrava essa raça sem a qual porventura não existiria (LOURENÇO, 2014, p. 57-58, grifos do autor).

Cornélio Penna seria um intérprete do Brasil não porque tentou resumir e dar sua versão da história, mas porque pensou a descontinuidade do tempo presente, confrontando-se com um tempo-espaço pouco tocado pelos célebres pensadores da nação. Em geral, o passado foi estudado sob a lente de um futuro prometido, sem nunca ter se realizado, ao passo que Penna traduz, a partir do “lado de dentro”, os afetos e a memória em questões mais complexas da realização comunitária nacional – até alcançar o impensado da nossa história coletiva. Sem cunho laudatório ou reducionista, a ficção corneliana se entremeia pela malha das narrativas nacionais sem as emulações vulgarizadas do paraíso perdido construídas desde o romantismo. De certa maneira, a interpretação da nação oferecida se cruza com a função do parresiasta, cujo discurso rejeita a figura do profeta comum em outros estudiosos – como aqueles que projetam no presente uma circunstância do futuro – e aproxima-se daquele que deixa indefinidas ou até recusa as possibilidades de o país vingar socialmente sem deglutir no presente histórico os traumas de outrora.

Diante desse preâmbulo, entendemos que seriam intérpretes não só os pensadores que buscaram a gênese do Brasil (se é que isso é possível sem uma parcela de romantismo), mas também aqueles que abriram espaço para a denúncia dos nossos problemas. O ato de interpretar e/ou ser interpretado está muito mais ligado a uma sedução que a uma oposição. Nesse caso, caberia ao estudioso compreender em que medida isso ocorre nessas “traduções” da identidade/alteridade, sem os prejulgamentos típicos do culturalismo.

#### 4.1 Morte e inoperosidade

Uma das características impressas na obra de Cornélio Penna é a dificuldade de as histórias se livrarem dos corpos que integram o enredo, mais ainda daqueles mortos. Quando elevados a certo grau, beiram a categoria de mito, mas logo decaem ao mundano, porque é certo que os deuses se retiraram do lugar. Em todos os romances há mortos preexistentes às narrativas, bem como fabricados no desenrolar da história. Em uma reflexão de Jean-Luc Nancy, o filósofo problematiza a falta de enlaçamento entre o homem e o deus na filosofia e na literatura, embora diga que “entre as duas, há algo de não-desemaranhável” (NANCY, 2016b, p. 31). O pensador está tratando do abandono dos corpos em detrimento da obra, visto que o privilégio do ofício da verdade afastou o homem da figura sem que houvesse preenchimento de sentido acerca do motivo do afastamento. No início desta tese mencionamos que a literatura de Cornélio Penna carrega uma circularidade entediante, como se estivesse à espera da “nota exata”,<sup>78</sup> sempre prestes a surpreender o leitor.

No decorrer da pesquisa buscamos a compreensão dessas lacunas deixadas pelo autor nos quatro romances, cujo efeito varia da complexidade dos temas à estética escolhida para criar sua ficção. Ainda que não trate de um autor específico, Nancy demonstra uma tarefa precípua do literato, cuja semelhança identificamos na obra de Cornélio Penna: “não abandonar o mundo que se faz sempre mais mundo, sempre mais atravessado de ausência, sempre mais em intervalo, incorpóreo, sem por isso saturá-lo de significação, de revelação, de anúncio, nem de apocalipse” (NANCY, 2016b, p. 34). No fundo, com essas características o filósofo descreve uma escrita propensa ao limite, mas sem atravessamento do ponto de equilíbrio. Se Penna realiza isso a contento é matéria de debate, porém é inegável a preocupação com a justa medida.

A morte sugere o apocalipse, no entanto ela é o signo do cansaço do tempo, relacionada com a organização familiar e conseqüentemente com as demais interações entre as personagens. Nas histórias é desdobrada como forma de desativação dos dispositivos protetores das estruturas política, econômica e afetiva nos romances. Diante disso, não resta dúvida de que

---

<sup>78</sup> A expressão é de Fausto Cunha.

a morte e a gestão da intimidade juntas conformam o paradigma biopolítico nuclear na obra do autor fluminense, cuja abrangência se espalha da privacidade das casas aos reduzidos espaços públicos. O compartilhamento seletivo do uso de si nos espaços familiares reflete-se na constituição do eu, muitas vezes dissolvida em prol da comunidade. Para Agamben, “a intimidade é um dispositivo circular, por meio do qual, ao regular seletivamente o acesso a si, o indivíduo constitui a si mesmo como o pré-suposto e o proprietário da própria *privacy*” (AGAMBEN, 2017, p. 116). Como todas as narrativas centralizam o enredo no ambiente das residências, cabe ao leitor esquadrihar na miudeza de cenas e diálogos como as personagens transitam entre essas categorias. Há, portanto, uma relação contígua entre o cotidiano dos viventes e suas moradias: tudo que concebem do mundo parte desse vórtice potente, ao passo que o falecimento daqueles sugere conseqüentemente o abalo do núcleo histriônico e tudo que representa em matéria de glorificação e repetição de comportamentos, relações, celebrações e práticas econômico-políticas.

Com relação à morte, enquanto forma mais radical da finitude, é o único evento que o ser está irredutivelmente impossibilitado de presenciar durante sua existência, porque estará ausente quando se realizar, embora seja compartilhado por todos. Roberto Esposito considera que o morto compartilha antes a impossibilidade e a solidão do que a morte em si. A comunidade é construída nesse contato impossível, “porque a dialética do ‘reconhecimento’ pertence à esfera (comunicativa) da intersubjetividade, e não à existência ‘compartilhada’ de que a comunidade é impossível experiência” (ESPOSITO, 2019, p. 44). Essa impossibilidade de contato configura o impolítico levado a seu termo mais puro de negação absoluta da política, ainda que esta continue sendo soberanamente afirmada pela comunidade.

Tomado esse pressuposto, o morto é uma figura que não acessa a comunidade, já que ambos existem em realidades distintas. Nancy dirá que “se o *eu* não pode dizer que está morto, se o *eu* desaparece efetivamente na *sua* morte, nessa morte que é precisamente o que lhe é mais próprio, o mais inalienável, é porque o *eu* é outra coisa que um sujeito” (NANCY, 2016a, p. 42, grifos do autor). Essa separação entre o eu e o sujeito expõe a vida nua do indivíduo escravizado, cuja única posse era a própria morte – como dissera Joaquim Nabuco (2000, p. 43) –, a qual poderia ser praticada por qualquer um sem se considerar homicídio. A questão ainda

insolúvel da formação nacional é apontar o que é esse eu que é “outra coisa que um sujeito”. Embora o retrato apresentado por Cornélio Penna não tenha se prestado a essa finalidade, toda semântica parece inapropriada à categorização desse indivíduo, visto que as discriminações políticas e ontológicas não se coadunam, pelo contrário, demonstram o limiar indiscernível.

Em certo sentido as visões de Esposito e Nancy confirmam a leitura de Finazzi-Agrò de que “o lugar do morto pode vir a ser a dimensão dos vivos, o lugar narrativo em que o presente se localiza, no ‘fazer memória’ daquilo que ‘já foi’” (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 33). Em relação à ficção corneliana, a recorrência de mortes – incluindo a ruína das famílias – é um contraponto crítico do presente de quem escreve e/ou lê os romances. O leitor realizaria a função da comunidade, reinserindo no círculo político dos seus afetos a memória de um tempo que parece estar sendo velado até hoje: assim como os afrodescendentes não vivenciaram o luto dos males originados no tempo da colônia, os ditos brancos resistem em aceitar a queda do mundo escravocrata e a perda da riqueza de outrora. Finazzi-Agrò dirá ainda que “aquilo que fica e que sobra é, de fato, apenas o que ‘pode vir a ser’, é apenas a eventualidade, é um ‘agora’ nebuloso com que devemos nos preocupar e que nos preocupa” (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 32). Perante os romances estudados, a nação brasileira é uma comunidade espectral velando um corpo do qual todos fazemos parte, sem conseguir experienciar o luto necessário. Ao que parece, um mito foi criado e até agora comprime tempo-espço numa contiguidade ressentida cuja expressão radical é reafirmada a cada livro de Cornélio Penna, não importe o quão profundamente consiga adentrar no passado.

O brasileiro na obra do escritor fluminense é um Ser criado entre as concepções ontológicas e religiosas de mundo, sem perder de vista o lugar na história. Parte das questões refletidas nos romances tangencia algum desses itens, quando não ensaia as contradições entre eles. Por conta disso, algum vínculo precisa ser desabilitado para que a verdade prevaleça em cada conflito narrado: em geral, a família é o dispositivo exposto à própria monstruosidade, mas necessário à decantação das minúcias intrínsecas às relações. Perceba-se que a morte de Maria Santa é por si o evento garantidor da verdade buscada pela negra que guardou os escritos; Nico Horta e Dodôte cessam a continuidade do legado e expõem as pressões que os levaram àquela condição; Carlota e D. Mariana parecem autodestruir-se com o intuito dar continuidade ao que

a morte da menina engatilhou. Cada circunstância política dessa configura uma metalinguagem cuja desabilitação vem acompanhada do fim de algum aspecto estruturante – talvez ontológico – do próprio romance. O fim de algum circuito de afetos sugere o destravamento de uma verdade que estava presa a algum fator existencial confusamente mencionado nos textos. Sendo assim, defendemos que as mortes e suas expansões tornam inoperantes os dispositivos e, ao mesmo tempo, revelam o vazio semântico dessa narrativa hegemônica na qual os dispositivos eram ensaiados.

Na leitura de Agamben, “o problema ontológico-político fundamental hoje não é a obra, mas a inoperosidade, não é a complicada e incessante busca de nova operabilidade, mas a exibição do vazio incessante que a máquina da cultura ocidental conserva em seu centro” (AGAMBEN, 2017, p. 298). Essa máquina na literatura de Penna é a família, aquela mesma desprovida de demonstrações afetivas, vazias e prisioneiras de si, pois todas têm algum mal não sanado na origem. Não por acaso, quase todos os protagonistas dos romances pressentem que há um mal maior subjacente à destruição daquele mundo, sem dúvidas é a escravidão. Certamente cada nação deve ter a sua máquina a ser desativada na narrativa “oficial”.

Agamben explica ainda:

A desativação do dispositivo é muito mais complexa. O que desativa a operosidade é certamente uma experiência da potência, mas de uma potência que, enquanto mantém firma a própria impotência ou potência de não, expõe a si mesma em sua não-relação com o ato. Poeta não é quem possui uma potência de fazer e, em certo momento, decide colocá-la em ato. Ter uma potência significa, na realidade, estar à mercê da própria impotência (AGAMBEN, 2017, p. 308).<sup>79</sup>

É como se o filósofo dissesse: construir uma nação significa estar à mercê do seu passado violento. É um equilíbrio narrativo, pois os discursos estão significando e ressignificando os sujeitos constantemente. Por isso a única coisa que perdura no tempo é a narrativa.

---

<sup>79</sup> O tom do excerto remete a Álvaro de Campos no poema “Liberdade”, quando o poeta parece fazer menção à concepção aristotélica da potência, ao falar: “Ai que prazer/Não cumprir um dever,/Ter um livro para ler/E não o fazer!” (Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4307>. Acesso em: 6 ago. 2020). Demonstrar potência e não o fazer consiste exatamente nessa assimilação da impotência. É a recusa em ser herói a todo tempo.

O que se segue às histórias não há como saber, entretanto a experiência da morte na obra de Cornélio Penna está longe de pacificação em torno dos problemas arrastados nos enredos. Não raro abundam passagens com personagens sentindo-se presas à própria condição, seja ela familiar, moral, econômica, corporal, espiritual ou histórica. Há um mal que não foi sanado nem no início nem no fim. Tudo parece estar à deriva. O escritor precisa disso quando, em *A menina morta*, retorna a um passado mais distante e faz da criança uma espécie de mito-monstro revelador: da degeneração interiorizada nos núcleos familiares daqueles que fundaram virtualmente a nação; da condição efêmera, quando não controlada, dos afetos que animariam as perspectivas de melhoria de vida daqueles submetidos à escravidão e ao dispositivo patriarcal.

Retiradas as possibilidades de transitar entre o lá e o cá, urge indagar: o que de fato morre na literatura de Cornélio Penna? A resposta simplificada poderia enumerar as vidas matáveis tombadas no decorrer dos livros, todavia a resposta complexa revela a aporia cuja elaboração expõe uma das interpretações mais profundas do Brasil. A verdade da nação está narrada sub-repticiamente pela memória de quem teve um ancestral morto a custo da expropriação da terra ou do corpo, este que foi utilizado tanto para o trabalho braçal quanto para a geração de mais vidas matáveis. A morte nos romances de Penna não é pano de fundo das narrativas, pelo contrário, ela contém a verdade copiosamente buscada pelas figuras que encarnam os vários tipos de sofrimento descritos nas histórias.

Nesse sentido, cabe indagar o que exatamente se encerra, já que o evento “morte” não tem substituto. É uma questão politicamente insolúvel, visto que ainda são incipientes as proposições que pensam sobre os novos circuitos de afeto que poderão emergir dessa falta de perspectiva da nação. Nancy descarta a possibilidade de a morte ser o excesso incontrolável da finitude e propõe que uma vida imanente se realiza infinitamente com a morte, visto que “ela mesma tornada imanência, é em fim essa reabsorção da morte que a civilização cristã conseguiu, como que devorando sua própria transcendência, propor a si mesma como obra suprema” (NANCY, 2016a, p. 41).

A forma como se encerram os romances dá margem a essa conclusão de que a possível transcendência, com as várias formas de fim da vida, seja reabsorvida pela própria narrativa. A morte, como já foi explanado, é o produto mais bem-acabado das histórias.

Segundo Benjamin, “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode relatar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 2016b, p. 224). Talvez isso explique a melancolia e o pavor das criaturas perante as incertezas do mundo ao redor. Em linhas gerais, essa leitura aparenta pessimismo do autor, no entanto o que vemos é uma linha esticada ao seu limite, cuja percepção das personagens força a ruptura dos afetos que uniam, ainda que hipocritamente, o tecido coletivo, metaforizado pela família e reiterado pelas relações parentais do matrimônio. Dizer o que morre na literatura de Penna custa uma elaboração cujo resultado não é maior do que refletir sobre a revelação extraída desse evento. Como diz Nancy, “a morte é indissociável da comunidade, pois é através da morte que a comunidade se revela – e reciprocamente [ambas se mostram]” (NANCY, 2016a, p. 42).

A impressão imediata do leitor de Penna é que tudo já está morto, por isso a busca de algumas personagens seja previamente inócua. Em *Estado de exceção*, Agamben reflete sobre a fenomenologia do luto perante os períodos de crise política, nos quais as regras e instituições parecem se dissolver, e argumenta que

como os períodos de anomia e de crise, em que se assiste a um desmoronamento das estruturas sociais normais e a uma falência dos papéis e das funções que pode chegar à completa inversão dos costumes e dos comportamentos culturalmente condicionados, assim também os períodos de luto são, frequentemente, caracterizados por uma suspensão e uma alteração de todas as relações sociais (AGAMBEN, 2014a, p. 102).

Cabe então questionar se uma obra literária é manifestação do luto ou forma de vivenciar duplamente – autor e leitor – a experiência espectral do passado supostamente vivo e do futuro natimorto. O primeiro é reiterado pela forma como as casas são administradas, sempre com algum ar glorioso de quem já teve riqueza ou influência no círculo político local – salvo em *A menina morta*, visto que acompanhamos a decadência após a morte prematura. A ironia do romance cornelianiano é expor o vazio do poder emanado desses núcleos. O segundo aspecto se “realiza” com a morte de personagens jovens, porém sobrecarregadas da memória de violência praticada pelos antepassados.

Entendemos que no limiar dessa “gloripolitização” da vida a morte seja o instrumento ativador da inoperosidade intrínseca a cada romance. O conceito de inoperosidade



faz parte do projeto *Homo sacer*, cujo diagnóstico concebe alguns dos paradigmas biopolíticos já estudados aqui. Não raro, o contato assíduo com os textos de Agamben provoca no leitor a indagação sobre o que vem após a crítica do contemporâneo contida no seu percurso filosófico e qual o destino do sujeito em meio aos dispositivos estudados. Não significa dizer que o pensador deva formular suas questões apenas se houver resposta predefinida, pois há formulações insolúveis mais carregadas de sentidos que as próprias soluções, quais sejam:

Por que o poder necessita da inoperosidade e da glória? O que há de tão essencial nelas que o poder tenha de inscrevê-las a todo custo no centro vazio de seu dispositivo governamental? De que se nutre o poder? E, além disso, é possível pensar a inoperosidade fora do dispositivo da glória? (AGAMBEN, 2011, p. 269).

A inoperosidade na obra do filósofo italiano faz parte desse grupo de conceitos limiares sem bordas definidas, mas mensuráveis em alguns eventos. Esse é, inclusive, o pressuposto que justifica a comparação entre a inoperosidade e a morte na literatura de Cornélio Penna. Para Agamben, “a inoperosidade, do mesmo modo, pertence à criação, é uma obra de Deus; mas se trata, por assim dizer, de uma obra muito especial, que consiste em tornar inoperosas, em fazer repousar, as outras obras” (AGAMBEN, 2015d, p. 159). Vida e morte são formulações culturais humanas repletas de sentidos extraídos da obra divina em processo. A potência desse par desativa quaisquer outras obras, visto que elas contêm imanentemente o “tudo” (vida) acumulado temporalmente e o “nada” (morte) ao qual o homem insiste em atribuir sentido. A inoperosidade demonstra que as obras divina e humana pertencem a planos distintos de realidade, originalmente intocáveis, contudo aproximadas pela artificialidade das regras de um jogo desconhecido e, quase, obrigatório a todos e todas.

Morte e inoperosidade figuram como situações-limite da incerteza ontológico-política humana, resolvida muitas vezes apenas com profecias – preliminarmente descartadas pelo escritor e pelo filósofo. Cada um ao seu tempo turva o discurso, mesmo demonstrando que poderiam dizer mais, quando na verdade aproximam o leitor daquele ponto absurdo e doloroso da memória, tantas vezes suspenso com intuito de tangenciar a reflexão. Ao que parece, esse

espaço vazio é revestido pela espetacularização da vida, quando no desvio do olhar outras semânticas e gramáticas modalizam os indivíduos no decorrer do tempo.<sup>80</sup>

Em relação ao primeiro e ao último romance, há um paralelo criado em torno da expectativa de um grande evento que se desfaz com a morte dos símbolos da glória. O grau ao qual se eleva a promessa de milagre é absurdo em *Fronteira*, cujo desfazimento é marcado pelo sofrimento físico – espetadas de alfinete e estupro – de Maria Santa; já em *A menina morta*, o processo é mais complexo, contudo a morte do Comendador abre a condição política para Carlota perceber o vazio do sistema implementado no Grotão, internamente marcado pela religiosidade enviesada das parentas agregadas. A literatura de Penna problematiza mais os aparentes excessos de culpa – sem sentido aparente – ao propor que todos os protagonistas sejam responsáveis pela manutenção da família, como na passagem já exposta em que o Comendador delega a Carlota a administração doméstica da fazenda (PENNA, 1997, p. 250). Dessa forma, a gestão da intimidade se apresenta como gerenciamento econômico das casas. Não por acaso, Agamben lembra que inicialmente a “*oikonomia* significa ‘administração da casa’” (AGAMBEN, 2011, p. 31), somente na época cristã que a *oikonomia* adquire um sentido teológico e passa ao significado de “plano divino da salvação” (p. 34). Ressalve-se, contudo, que o sentido econômico extraído da monarquia humana e religiosa tendem mais à organização funcional que à gestão financeira, pois esta é publicamente vazia – sustentada pela glória do reino –, enquanto aquela age na formatação dos dispositivos que modelarão os artefatos da memória, ou, como expõe Agamben: “A economia é, porém, mais que uma simples disposição, pois implica, para além da ordem dos temas (*taxis*), uma escolha (*diairesis*) e uma análise (*exergasia*) dos argumentos” (p. 34).

O conceito de inoperosidade é aclarado em *O reino e a glória*, quando o pensador italiano defende a ideia de que a origem do poder político é exposta sob a interrelação existente entre as práticas da monarquia humana e da monarquia divina. Uma das teses demonstra como

---

<sup>80</sup> A espetacularização da vida é núcleo do pensamento de Guy Debord em *Sociedade do espetáculo*, quando o estudioso argumenta que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens” (DEBORD, 2017, p. 38). Embora o estudioso trate da imagem midiaticizada, é possível alargar o sentido para analisar o uso das imagens de Maria Santa e da menina morta.

a teologia cristã engendra dois paradigmas políticos, *grosso modo*, contraditórios entre si, mas funcionalmente conexos: “a teologia política, que fundamenta no único Deus a transcendência do poder soberano, e a teologia econômica, que substitui aquela pela ideia de uma *oikonomia*, concebida como uma ordem imanente [...] tanto da vida divina quanto da vida humana” (AGAMBEN, 2011, p. 13). Segundo o filósofo, há uma lógica da teologia econômica inserida primordialmente no gerenciamento econômico que no político. O cristianismo enquanto missão fornece o paradigma da história, o qual se manterá inseparável do econômico.

Segundo o estudioso, a política apareceria restituída à sua inoperosidade central, cuja operação consistiria em fazer inoperantes todas as obras humanas e divinas. A glória aparece como agente da união entre essas duas dimensões políticas – reino e governo –, visto que ambas têm em sua dimensão pública o louvor como objeto de celebração do poder. Se externamente é preciso o ritual para a assimilação de uma figura pública, internamente Agamben dirá que o centro da máquina é vazio, por isso “o trono vazio, símbolo da Glória, é o que deve ser profanado para dar lugar, para além dela, a algo que, por ora, podemos apenas evocar com o nome *zoē aiōnios*, vida eterna” (AGAMBEN, 2011, p. 11). Na leitura de Edgardo Castro, o núcleo da glória opera em dois sentidos, pois é ela que “permite manter unidos em Deus seu ser e sua práxis, por meio da paradoxal circularidade entre suas dimensões objetiva e subjetiva. [...] a glória está essencialmente ligada à inoperosidade” (CASTRO, 2013, p. 134).

Perceba-se que há uma estância limítrofe onde as dimensões públicas e privadas do poder não se tocam, parecem antes sobrepostas e virtualmente preenchidas pelo vazio glorioso da cerimônia. Para Agamben, o conteúdo do político é a inoperosidade, e não o *bios* ou a *zoé*, por isso seria aquela a responsável pela desarticulação preliminar destas últimas. Perceba-se que em *Fronteira* e *A menina morta* há uma preparação fecunda para a ocorrência de dois eventos aparentemente significativos, mas interiormente vazios de sentido: o anunciado milagre de Maria Santa na Quaresma e a festa de recepção de Carlota. A glória sugere o ritual e a história do evento, fundado no modelo cristão no qual Jesus percorre acontecimentos que se pretendem históricos, de modo que ao tempo é atribuído um significado e um valor “soteriológico” (AGAMBEN, 2011, p. 34). Os romances de Cornélio Penna transitam nesse ambiente, mas ao fim parecem desistir da salvação. Note-se que os dois eventos são marcados pela glorificação

das protagonistas: a primeira revelaria uma graça – desconhecida do leitor –, e a segunda perpetuaria a substância política da família – lembremos que seu casamento já estava arranjado e é tema das cantorias do escravizados que dançavam no quadrado, como já mencionado no capítulo 2. Os protagonistas de *Dois romances de Nico Horta* e *Repouso* participam dessa glorificação, mas o arrastado das narrativas parece esfarelar o sentido imanente das ações empreendidas e sofridas por Nico e Dodôte.

Em *Fronteira* não tem festa no sentido estrito da palavra, porém a romaria para verem Maria Santa se torna um evento festivo, pois durante certo tempo as pessoas permanentemente suspendem suas atividades para visitar o casarão, e lá compartilham dos mesmos afetos gerados pela expectativa do milagre. A vida de Maria Santa, e demais protagonistas dos demais livros, é um espetáculo de aparências que são tão permanentes ao ponto de questionarmos se tudo aquilo não é realidade. De certa forma, é possível traçar paralelo entre a festa e o ritual encenado pelas personagens do romance. O exemplo do último livro é mais expressivo, uma vez que o transe dos negros demonstra uma dimensão suspensiva do real, despertada tanto pela festa quanto pela dança. Carlota percebe a falta do retrato da menina morta no instante em que rodopia na sala embalada pela música dos cativos (PENNA, 1997, p. 281). Sobre a dança, Agamben dirá que é sempre presente nas festas antigas, representando “a libertação do corpo dos seus movimentos utilitários, exibição dos gestos na sua pura inoperosidade?” (AGAMBEN, 2015d, p. 161). É um dos poucos momentos da narrativa com espaço para uso do corpo sem finalidades práticas.

A falta do quadro durante a celebração significa a retirada de uma imagem da morte do espaço público, pois é conveniente ao poder exercido pelo Comendador “negociar” o casamento da filha sem demonstrar para todos o interesse de inserir Carlota no lugar deixado pela falecida filha mais nova (PENNA, 1997, p. 283).<sup>81</sup> A festa não suspende o negócio, contudo

---

<sup>81</sup> Wander Miranda entende que há sacrifício em *A menina morta*, inscrito sob o signo da devoração. As três vítimas expiatórias seriam a menina, Florêncio e Carlota. A primeira só faz aumentar a violência, uma vez que o clima tenso piora na fazenda; Florêncio tenta assassinar o Comendador e tem sua morte atribuída a um suspeito suicídio; e “a substituição da menina por Carlota pretende pôr um fim à violência incontrolável, através de um sacrifício derradeiro e benéfico, mas, ao contrário do pretendido, acelera o desencadeamento da violência destruidora” (MIRANDA, 1997, p. 475).

é no interior da celebração que a jovem enxerga a lacuna mais importante da história: onde está a menina morta? Sobre festividades, Agamben diz também que “não há festa que não comporte, em alguma medida, esse elemento suspensivo, ou seja, que não comece antes de tudo tornando inoperosas as obras dos homens” (AGAMBEN, 2015d, p. 160). Não é por acaso que a única celebração com dança e música do romance seja promovida por quem estava sob a condição de escravizado, cuja interferência desencadeia uma sequência de questionamentos da jovem sobre a atmosfera silenciosa da casa-grande em meio a tantas lacunas narrativas. É justamente após a suspensão promovida na festa que Carlota compreenderá os meandros do poder político emanado da figura glorificada do Comendador. A menina morta é um corpo morto que vai depressa, porém deixa cavado um lugar no tempo, que é impedido de ser cultuado e preenchido pelos ditames da vida. Ao contrário, esse preenchimento é forçado pela via política com a substituição das necessidades vitais, como o luto, pela pressa do soberano em manter a máquina governamental funcionando. A variação entre um anonimato forçado e um mito irrealizado pela criança é o pilar de sustentação de todas as demais histórias, oscilando textualmente entre o monstro e o sacro, quando na verdade sua excepcionalidade representa o limiar de indiscernibilidade localizado no centro da máquina ontológico-política que, segundo Agamben, “se a alcançarmos e nos mantivermos nela, a máquina não pode mais funcionar” (AGAMBEN, 2017, p. 268). Essa é a descoberta fundamental de Carlota, quando profere, murmurando para si:

– 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 me foi dada a liberdade, com sua angústia, que será a minha força (PENNA, 1997, p. 471).

Nesse momento a protagonista está ao lado da mãe, já sem consciência de si, e a partir daquele instante determina o que seria o gesto inoperoso: inicialmente suspende sua identidade, criada entre a Corte e a fazenda escravocrata, em meio a serviços de toda espécie,

---

Carlota vem da Corte com a tarefa de substituir a irmã e preencher esse vazio, para isso “o casamento é aparentemente proposto como vida tanto para Carlota quanto para o Grotão, mas revela-se como morte para ela e vida para a fazenda” (MIRANDA, 1997, p. 475).

mas curiosa o bastante para perceber as sutilezas que apartam o familiar do infamiliar; em seguida aproxima-se de sua mãe, já com o pai morto, e assume o papel que seria de D. Mariana, pois não seria sem a Senhora que conseguiria ter a clareza do que se passava no Grotão; finalmente assume o lugar de uma morta, aquela que repetia os rituais da glória e ao mesmo tempo despertava afetos – inclusive políticos – e comovia a todos com que teve contato.<sup>82</sup> O que sucede à tripla personificação mencionada pode ser lido sob o pensamento de Nancy:

O motivo da revelação de ser-junto, ou ser-com, pela morte e aquele da cristalização da comunidade em torno da morte de seus membros, *ou seja em torno da ‘perda’ (da impossibilidade) de sua imanência*, e não em torno de sua assunção fusional em alguma hipótese coletiva, se introduz num espaço de pensamento incomensurável com todas as problemáticas da socialidade e intersubjetividade (NANCY, 2016a, p. 42, grifos do autor).

Considerado o percurso de Carlota desde sua chegada à fazenda – com a função de substituir a mãe e a irmã para manter a máquina escravocrata bem azeitada –, há uma série de revelações, passando pelas transformações do olhar sobre tudo que a rodeava, incluindo a descoberta dos cacos da história presente e passada, para finalmente provocar a ruptura dos pactos governamentais e políticos. A cena final com a encarnação desses duplos – ou triplos – demonstra incomensurabilidade do porvir.<sup>83</sup> Segundo Vladimir Safatle, não há política sem a encarnação, pois em algum momento ou região específica vai ser preciso encarnar, contudo “uma encarnação não é necessariamente uma representação, mas um dispositivo de expressão de afetos” (SAFATLE, 2016, p. 20). O fim em Cornélio Penna sugere novos usos afetivos em um

---

<sup>82</sup> A menina é um falso mito agregador, segundo Luiz Costa Lima “ela funciona como o *significado legalizado*, o que atrai significantes dispersos, dando-lhes, ao mesmo tempo, uma aparência de signo pleno e agenciador de mensagens que não conflitam com o sistema estabelecido” (LIMA, 2005, p. 133). Cada personagem demonstra ter tido uma relação particular ou sentir de forma muito íntima a morte da criança, o que seria natural se não tentassem de alguma forma obter algum reconhecimento por demonstrarem proximidade ou sentimento pela menina.

<sup>83</sup> Josalba Santos tem uma série de publicações nas quais aborda a questão do duplo no romance de Cornélio Penna, dentre as quais destaca-se “Monstros e duplos em *A menina morta*”, constante do livro *Monstros e monstruosidades na literatura*, organizado por Julio Jeha (Editora UFMG, 2007b).

tempo desconhecido, ainda sem narrativa, que parece abrigar as problemáticas ainda não resolvidas da comunidade.

Ainda sobre os últimos momentos do último livro, a derradeira cena narrada descreve o espaço da sala onde estava Carlota e focaliza no quadro da menina morta, que, “tendo a cabeça pousada na almofada, *parecia sorrir, mas seu sorriso poderia ser apenas o efeito daquela luz pobre*, que dentro em pouco deveria cessar de bruxulear, para se apagar para sempre...” (PENNA, 1997, p. 471, grifo meu). Comparado com o excerto anterior, no qual Carlota demonstra a gravidade do “lugar” assumido, este menciona um possível sorriso da menina em meio ao claro-escuro proporcionado pela vela. A imprecisão provocada pela pouca luz reafirma numa cena o sentido de uma obra, cuja estética plasmou-se nos limiares existentes entre afetos, imagens e verdades. Segundo Roberto Vecchi,

aqueles “dois mundos” que regem como pilares o sistema escravocrático não só se recompõem como exasperam o seu embate. A menina que produz o luto, o fantasma resistente que condiciona os vivos, a juventude que proporciona a decadência, a libertação que provoca medo, a coragem vital que gera esterilidade, são alguns dos tópicos em quiasmo que entretencem o romance e deixam transparecer a sua declinação essencial: a solidariedade que se instaura entre a forma e o conteúdo e que não se pode cindir, a não ser arriscando a inviabilidade da apreensão – ou a fuga – do texto (VECCHI, 2006, p. 535).

Observe-se que a figura da menina é tão complexa porque só sabemos dela o que os “Outros” contam, por isso é impossível impedir a transferência das subjetividades alheias àquela personagem, agora encarnada por Carlota. Tamanha é a confusão de afetos circulantes nessas trocas entre as criaturas cornelianas que, no fim das contas, a pergunta se repete: qual a verdade? Não há respostas. A presença de alguma personagem negra na finalização dos livros metaforiza o argumento de que no “fim de tudo” nenhum discurso pode ser esquecido na construção da história, sob pena de esvaziamento do presente. Conforme argumentara Benjamin “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchimento de ‘tempo de agora’” (BENJAMIN, 2016c, p. 249).

A literatura do escritor fluminense demonstra que a verdade é pensar o aqui sem se esquecer do passado; é pensar o agora até onde a luz alcança, antes que se apague na eternidade; não existe lá e cá, existe a utopia da grande simbiose na qual morais, políticas, éticas e estéticas

entrariam em convergências inteligentes após o esvaziamento da vida regrada pelos dispositivos há muito implantados na política cotidiana. Sobre isso, Agamben tem uma passagem esclarecedora: “o político não é nem *bíos* nem *zoè*, mas a dimensão que a inoperosidade da contemplação, ao desativar as práticas linguísticas e corpóreas, materiais e imateriais, incessantemente abre e confere ao ser vivo” (AGAMBEN, 2011, p. 273). A proposta da recusa do tempo se confirma na literatura corneliana à medida que seu leitor vai escrutinando as sombras das casas e percebendo que a transcendência não é um estado de mudança, mas de permanência eterna. Eterno “não tem aqui um significado apenas temporal, mas designa uma qualidade especial da vida e, mais especificamente, a transformação que a vida sofre no mundo por vir” (AGAMBEN, 2011, p. 269). A luz que bruxuleava metaforiza a transformação de um estado inquieto para o desconhecido após o cessar da chama. As reticências finais precedidas de “sempre” relativizam a eternidade da escuridão.

A pouca reflexão sobre o sentido da morte a cada narrativa corrompe o que Agamben chamará, em *O que resta de Auschwitz*, de “dignidade da morte”. Conforme o filósofo, “as honras e os cuidados prestados ao corpo do defunto tinham, de fato, na sua origem o objetivo de impedir que a alma do morto (ou, antes, a sua imagem ou fantasma) permanecesse no mundo dos vivos como uma presença ameaçadora” (AGAMBEN, 2014c, p. 85). Apesar das várias cenas ritualizadas, aquelas que tratam dos ritos fúnebres são bastante desinteressadas em todos os quatro romances de Penna. A exceção é o funeral da menina morta, embora fique evidente ali a cisão da família sem a presença da mãe e o desconcerto do pai. Com a falta do devido ritual, aquele ente que morre não se despede perante relações culturais bem definidas.

A morte na literatura de Cornélio Penna é o dispositivo capturado pelo poder no sentido econômico e teológico, pois é em torno dela que a economia das famílias engendra cada narrativa e por causa da iminência do fim que a glorificação representada pelos matrimônios captura os ainda vivos. O pouco espaço no enredo para reflexão pública acerca das mortes também impede que o futuro, como dispositivo marcador dos cálculos econômicos, seja uma perspectiva gerenciável. A inoperosidade como artifício da ficção corneliana consiste em escrever sobre um evento cultural e teologicamente significativo, que está sendo exposto e esvaziado à medida que, contraditoriamente, a história se avoluma. Esses dois movimentos de



inclusão e exclusão da morte nas narrativas é o meio de restituí-la ao comum, inserindo-a ironicamente no cotidiano das famílias, cuja falta de ritual e reflexão cessa a um só golpe o aparato glorioso da salvação e transcendência para um plano futuro.

Sobre esse desdobramento entre arte e política, argumenta Agamben que

política e arte não são tarefas nem simplesmente “obras”: elas nomeiam, acima de tudo, a dimensão na qual as operações linguísticas e corpóreas, materiais e imateriais, biológicas e sociais são desativadas e contempladas como tais a fim de libertar a inoperosidade que nelas ficou aprisionada (AGAMBEN, 2017, p. 310).

Os romances de Cornélio Penna são verdadeiros obituários de memórias, tempos, espaços, indivíduos, afetos (quase) mortos durante a formação da nação. Dar vida às narrativas é o gesto inoperante, cujo significado é expresso num duradouro velório daquele mundo patriarcal. Contudo a insistência do autor sobre o tema indica que o morto já é um fantasma, por isso mesmo repleto de signos do fim, não há como sepultar uma narrativa. Segundo Finazzi-Agrò, o contexto de produção histórica no Brasil é atravessado por uma falha que divide e liga o tempo colonial e o pós-colonial, “separando e conjugando o ‘excesso’ do espaço geográfico e a ‘escassez’ dos lugares de elaboração cultural, em uma mistura inextricável de cheio e vazio, de rapidez e estagnação, de moderno e de arcaico” (FINAZZI-AGRÒ, 2013, p. 37). O método corneliano recompõe na sua literatura a constelação precária de figuras nacionais até hoje desconhecidas, questionadas ou forçadas ao esquecimento no debate público de construção da nação.

#### **4.2 Intérprete do impensado**

A homogeneidade dos livros de Cornélio Penna esbarra sempre na constatação de que a verdade da origem, sem o apelo mítico, não tem como ser narrada sem a realização da morte em alguma parte da história. O problema, e a contradição dos romances, é que o fim também não foge dessa mesma formulação, visto que só é realizado com a morte dos entes. Não

há felicidade presumível no horizonte das criaturas, motivo pelo qual sua redenção seria impossibilitada. Conforme Benjamin: “A imagem da felicidade está indissolivelmente ligada a da redenção. [...] O passado traz consigo um índice secreto, que o impele à redenção. [...] Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 2016c, p. 242). O leitor de Penna logo percebe que todo início e fim dos livros está fadado à mesma condição emudecida, demonstrada pela circularidade sem redenção, como se todos estivessem presos àquela repetição melancólica. A escrita reticente pode ser lida como a tensão entre o pensar e o impensar, o falar e o calar, que impedem a revelação da verdade sobre a história. A morte do indivíduo é o retrato mais verdadeiro da nação, sendo que, à luz dos emudecidos, a tradução pode ser lida tanto como fuga do problema representado pelo passado quanto como solução narrativa encontrada para garantir a verossimilhança da história, se confrontada com a versão “oficial”.

Segundo Nancy, por mais que haja decomposições religiosas, culturais e filosóficas, que não serão aprofundadas, “as realizações políticas ou coletivas onde dominam uma vontade de imanência absoluta têm como verdade a verdade da morte” (NANCY, 2016a, p. 40). Ao seu tempo e dentro das limitações de sua realidade, Cornélio Penna vivera um dos períodos de maior transformação do país e certamente testemunhou a preocupação de seus contemporâneos sobre qual Brasil deveria prevalecer frente às possibilidades interpretativas da época.

Partimos do pressuposto formulado por Agamben, que afirma não ser “possível pensar outra dimensão da política e da vida se antes não formos capazes de desativar o dispositivo da exceção da vida nua” (AGAMBEN, 2017, p. 295). Por isso defendemos ser a morte esse instrumento que distende os corpos no interior dos núcleos familiares, embora o mesmo gesto contenha o signo da finitude. Consequentemente é também perscrutando esses signos que o escritor oferecerá uma das interpretações mais acuradas da formação e fundação nacional, a qual contraria vertiginosamente a leitura de outros intérpretes por conta do tom melancólico, e até pessimista, empenhado por Cornélio Penna. Ressalve-se, entretanto, que a adjetivação não se refere à figura do escritor, mas sim àquilo que se “des-cobre” acerca do quanto são impensados alguns meandros da história brasileira. Sobre a importância da

literatura nesse processo de subversão, em uma passagem de *O reino e a glória*, Agamben dirá: “O que a poesia realiza em favor da potência de dizer, a política e a filosofia devem realizar em favor da potência do agir. Tornando inoperosas as operações econômicas e biológicas, elas mostram o que *pode* o corpo humano, abrindo-o para um novo, possível uso” (AGAMBEN, 2011, p. 274, grifo do autor). Matar o modo de vida narrado nos romances não responde completamente a questão, embora o escritor fluminense não se furte de talhar e deixar expostas algumas fraturas da nação.

Segundo Sérgio Costa, um dos problemas observados nos estudos sobre nacionalismo no Brasil é que “em geral, tomam o processo de formação nacional num ocidente idealizado, não como forma histórica e contingente, mas como uma teoria geral e uma espécie de roteiro a ser aplicado no resto do mundo” (COSTA, 2013, p. 301). A consequência imediata dessa interpretação é a centralização de uma leitura em detrimento das demais, que precisariam ser “corrigidas”. Já sob uma perspectiva longa, muitos estudos optam pela corrida em busca da gramática ideal para os eventos locais, quando poderiam direcionar os esforços no sentido de construir uma epistemologia própria e, assim, estruturar categorias nacionais, como gênero, raça, etnicidade, mediante um sistema de signos e relações transnacional e histórico, como sugere Costa (2013).

Se tomarmos a escrita da história em perspectiva, perceberemos que ela foi naturalizada para servir às conveniências da visão de mundo europeia, que invisibilizou o Oriente e inseriu o Novo Mundo na régua temporal do colonizador. Como diz Finazzi-Agrò (2013, p. 17), é difícil contornar a dimensão colonizada americana cujo uso do “segundo” é quase imprescindível. Estudiosos como Joaquim Nabuco, Paulo Prado, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda ofereceram a crítica da nossa complexa formação histórica, mas parecem ainda investidos de uma mentalidade romântica da expectativa-promessa recorrente de que esse país iria garantir cidadania a todos e todas, mesmo com todas as “deformidades”. Na voz desses estudiosos, o par família e escravidão costuma se enlaçar em tons variados, seja de endividamento, ressentimento, conformidade ou perspectivismo.

Nabuco, por exemplo, demonstra desde o início do seu livro maior, *O abolicionismo*, que a “verdadeira mancha de Caim” na história brasileira é a escravidão, sobre a

qual estava se desenvolvendo uma consciência nacional, cuja visibilidade se repartia em duas correntes: “o arrependimento dos descendentes de senhores, e a afinidade de sofrimento dos herdeiros de escravos” (NABUCO, 2000, p. 21). A mencionada consciência é estudada no livro como decorrente da organização e das conquistas dos grupos a favor da abolição no século XIX, culminando com o 13 de Maio. Porém presume-se que uma depuração dos afetos envolvidos no processo traria brevemente alguma pacificação vindoura, visto que professava: “o futuro há de, infelizmente, justificar o desespero, o medo patriótico, a humilhação e a dor que o adiamento da Abolição nos inspira” (NABUCO, 2000, p. 152). O estudioso não propõe ruptura, pois o futuro é um tecido que acomodará o desespero, o medo, a humilhação, a dor. Outra conclusão oscilaria entre a culpa e o ressentimento:

Por uma curiosa teoria, todos nós, brasileiros, somos responsáveis pela escravidão, e não há como lavarmos as mãos do sangue dos escravos. Não basta não possuir escravos, para não se ter parte no crime. Quem nasceu com esse pecado original, não tem batismo que o purifique. Os brasileiros são todos responsáveis pela escravidão, segundo aquela teoria, porque a consentem (NABUCO, 2000, p. 152).

Sem propor uma revisão da história – ou mesmo da memória –, Nabuco dá a entender que a assunção desse mal não sanado na origem seria o bastante. A conciliação proposta não foge à esfera da moral, necessária para depuração dos males que perseguem todo brasileiro.

Com relação ao tom religioso, de certa forma, a leitura de Paulo Prado se propõe sociológica, mas, na delimitação dos temas, moraliza a leitura da nação. Em *Retrato do Brasil*, presume-se antes uma “tristeza brasileira”, cujo estudo tratará da luxúria, da cobiça, da tristeza, do romantismo, e ao final conclui que “a confiança no futuro, que não pode ser pior do que o passado” (PRADO, 2000, p. 98). Essa é justamente a frase que a literatura de Cornélio Penna contradiz: o futuro não merece confiança, porque não confiamos no passado. O acidente é que, nessa mirada para os dois lados, ele percebe males insondáveis no âmago dos brasileiros. Não importa o quão profundamente consiga adentrar no passado. Há muito sangue derramado borrando a tela familiar, esta mesma que Prado se convence de que seja límpida, posto que seu núcleo moral é branco.

É verdade que a ficção de Penna não destoa desse intrincado jogo, contudo não se percebe valorização da fração patriarcal em detrimento de justiça necessárias para com negros e mulheres, ainda que isso contrarie a memória familiar. Certo é que a contradição intangível da obra estudada reside justamente na concepção dos afetos nascidos entre a figura do ficcionista e do ente familiar de origem itabirana. A morte não equaliza a questão, entretanto demarca o fim – possivelmente sem reinício – do mundo fadado ao fracasso, repetido nos quatro romances. A certa altura em *Repouso*, Dodôte se vê enredada pela dificuldade de conformar a vida interior e a vida exterior, já casada com Urbano e permanentemente infeliz, por isso conclui: “O verdadeiro fantasma era ela própria, pensava, e suas mãos agora crispadas rasgaram os seus vestidos e a cadeira isolada onde se deixara ficar transformou-se em sinistro tribunal, onde não via salvação possível. Seria preciso destruir, tudo matar e reduzir a cinzas!” (PENNA, 1998, p. 297).

No último livro, uma imagem fortíssima em *A menina morta* é narrada quando Carlota retorna do enterro da Felicidade, a Dadade, e, ao ver os negros fugindo, diz: “Vão, malditos!” (PENNA, 1997, p. 463). Causa a impressão de que não há mais felicidade para contar as histórias de fantasia que tanto entretinham as brancas. A história está materializada nesses corpos do cemitério, ou fugindo sem rumo na memória desses antigos seres escravizados. A sequência da cena, no retorno do enterro, mostra que Carlota

com esforço conseguia andar e seus vestidos varreram o caminho, como um grande manto que se arrastasse pelo chão, despedaçando-se nas pontas das pedras e nos espinhos das moitas, e deixavam atrás de si farrapos negros, salpicados de pequeninas frutas selvagens e rubras semelhantes a gotas de sangue... (PENNA, 1997, p. 463).

Esse é o mesmo vestido do dia em que D. Mariana teve de sair da casa-grande, quando pediu a encomenda da alma de Florêncio. Apesar da circularidade implícita na cena, com duas formas de ruptura sendo narradas, agora é sinal de que o patriarcado estava se rasgando lentamente nos espinhos, mas levando consigo o sangue salpicado dos negros nesse caminho. Ou seja, o que fica para trás se agarra a algo violento, como as pontas de plantas e

pedras, e continua matando no presente. Se isso for verdade, o futuro está morto, porque ainda é o passado vivo.

Chama a atenção que em cada um dos romances tenha havido uma personagem negra na cena final, quando as famílias já estavam arrasadas. É comum vermos essas figuras atravessando as histórias nos momentos finais, como no caso da criada que entrega o diário ao narrador de *Fronteira*; os “avisos” de Didina Guerra em *Nico Horta*; as memórias de Chica no prenúncio do parto de Dodôte; e a revelação do mal pela boca de Dadade em *A menina morta*.

Em *Repouso*, o vocábulo “crime” aparece na mesma cena cuja presença de Chica é fundamental. Dodôte recorda a velha mãe preta e as histórias de “bom senso e mentira”, dentre as quais uma sobre o assassinato de uma senhora branca pelas escravas, cuja maldição lançada pelas negras dizia que vivesse todas as noites vagando pelo mundo afora em busca do noivo desaparecido (PENNA, 1998, p. 329). Na sequência lembra de outra história contada em “língua estranha” sobre sanguessugas que “chegariam famintas ao seu quarto, onde acertariam logo com sua cama” (PENNA, 1998, p. 330). Diante de pensamentos tão conturbados já grávida, aos cuidados do médico, Dona Rita e Chica, “tudo era escuridão diante e dúvidas diante delas. Parecia-lhes que um castigo pesava sobre a casa da Ponte, e não se atreviam a perguntar uma à outra qual a razão, qual o crime ou crimes que deviam ser expiados...” (PENNA, 1998, p. 331). O contexto não hesita em apontar a escravidão como o crime a ser expiado.<sup>84</sup>

Ainda que não tome para si a fala do afrodescendente, a escrita corneliana não se furta de mostrar que o negro não é mais um ente do processo histórico esquecido pelo meio do caminho, ao contrário, ele é o *leitmotiv* da construção narrativa da nação, que se espelha por meio das intrincadas fraturas familiares.

---

<sup>84</sup> Josefina Ludmer, em *O corpo do delito*, diz que o delito pode ser utilizado como instrumento crítico, sendo que o crime tal como conhecemos é um tipo de delito. A estudiosa faz essa afirmação com base no pressuposto de que a fundação de uma cultura se dá por diversos instrumentos de organização comunitária, por isso é imprescindível uma definição das atividades consideradas delituosas (LUDMER, 2002, p. 10). Da mesma forma, pensar a comunidade por meio de transgressões é uma chave de leitura para compreensão do código de valores comuns entre os indivíduos, incluindo os afetos políticos que dinamizam os fundamentos da mais amplos da nação. O crime, segundo a pensadora, é um instrumento crítico ideal porque é “histórico, cultural, político, econômico, jurídico, social e literário ao mesmo tempo (LUDMER, 2002, p. 11, grifo da autora).

Pensando nisso, entendemos que a tarefa de Cornélio Penna como intérprete se assemelhe à figura do tradutor. Segundo Benjamin, “a tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal, é preciso retornar ao original.” (BENJAMIN, 2008, p. 67). Como se trata de uma ficção, não necessariamente há texto original para o qual retornar, contudo há, sim, uma memória cultural, arquitetônica, hereditária impregnada nesse texto comunitário repetido no tempo e inserido nos romances. O escritor cinde a dêixis temporal, tornando presente na sua literatura a palavra reminescente da infância em Itabira do Mato Dentro e Campinas, quando pôde contrastar as narrativas da família com a dos descendentes de escravo.<sup>85</sup> Para Susana Kampff Lages, a tarefa do tradutor na visão de Benjamin se relaciona com a imagem de um eco, de uma ressonância captada por meio de um processo mnêmico. O tradutor acessaria essa figura que reverbera no tempo e, assim, atribuiria ao texto traduzido uma singularidade diferente do original. Por outro lado, essa tarefa remete a um âmbito, “a um só tempo, originário e futuro de reconciliação entre as línguas, o que conferiria [*sic*] à tarefa do tradutor uma dimensão intrinsecamente messiânica” (LAGES, 2011, p. 22). Diante disso, a interpretação do Brasil oferecida por Cornélio Penna demonstra como a traduzibilidade é capaz de amplificar narrativas “menores” atribuindo-lhes significados até então desconhecidos. Benjamin dirá ainda que a traduzibilidade é inerente a certas obras, pois “um determinado significado inerente aos originais se exprime na sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2008, p. 68). Não é o caso de substituir o original, mas de suplementar essas vozes com novas texturas. E isso não é um processo necessariamente intencional, mas decorrente da própria tarefa de quem se propôs a reavivar um texto anterior.

Ressalve-se, contudo, que a forma como o autor manipula a fala do outro é limitada pela lacuna existente entre o léxico e a intenção, visto que não se pretende preencher essa

---

<sup>85</sup> No capítulo anterior aventamos a possibilidade da obra de Cornélio Penna simular o testemunho de vozes que foram suprimidas pela máquina escravocrata. Agora, na função de tradutor ele reitera esse papel, sem a autodeterminação da testemunha pensada por Ricœur (2010), mas privilegiado pelo contato com indivíduos que vivenciaram esse tempo. De maneira indireta, os romances tangenciam o postulado pelo filósofo francês sobre a dêixis da testemunha: “Um triplo dêitico pontua a autodesignação: a primeira pessoa do singular, o tempo passado do verbo e a menção ao lá em relação ao aqui” (RICŒUR, 2010, p. 173).

ausência com mais texto traduzido. Ou, como entende Benjamin, “a verdadeira tradução é transparente, não encobre o original, não o tira da luz; ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original” (BENJAMIN, 2008, p. 78). De certo modo, as ausências que distinguem a tradução corneliana de outras interpretações demonstram a preocupação em não ficcionalizar o gesto testemunhal das vidas matáveis. Isso é dito para ressaltar mais uma vez que a escravidão é a contingência incontornável no projeto literário de Penna, sem a qual se tornaria inverossímil seu regaste da memória pessoal e coletiva. Ao contrário da estética regionalista do romance de 1930, Cornélio Penna, juntamente com seu grupo, abre mão do discurso objetivo, bastante afetado pelas opções ideológicas, mas ainda assim não se deixa cegar pelo voluntarismo afetivo que poderia opor seu grupo aos escravizados.

Sobre a presença dos afrodescendentes no Brasil, Sérgio Costa identifica três grandes ciclos ou regimes de coexistência após 1888:

O primeiro regime que vai até os anos 1930 é a fase do nacionalismo racista. O segundo ciclo é marcado pela mestiçagem que vai se desenhando a partir dos anos 1930 e vigora sem grandes questionamentos até os anos 1990. Desde então, se inicia um novo regime, marcado por um elogio difuso da diversidade e crítica à mestiçagem homogeneizante e supressora das diferenças (COSTA, 2013, p. 305).

As primeiras interpretações sofreram influência do discurso cientificista do século XIX, que estimulava a demarcação de fronteiras biológicas a impedirem negros, índios e mestiços de atingirem o padrão europeu de civilização. Em contrapartida, esse racismo científico criava paradigmas baseados em homogeneização e pureza tão estranhos que atendiam apenas uma ínfima parcela da população e marginalizava o restante, como ilustram as leituras de Sílvio Romero e Oliveira Viana.

É dentro desse contexto, como foi mencionado no capítulo anterior, que a partir da década de 1930 as políticas culturais do Estado Novo se esforçam para a construção de uma nacionalidade triunfante que valorizasse a heterogeneidade oriunda das diversas manifestações de todas as regiões do país, a exemplo da capoeira e do samba, antes marginalizados, depois reconhecidos como patrimônio *sui generis* do país. Com o fortalecimento dessa autoimagem



vitoriosa, “o brasileiro nasce, portanto, onde começa a mestiçagem.”<sup>86</sup> A mistura deixou de ser desvantagem para tornar-se elogio, e diversas práticas regionais associadas ao popular [...] seriam devidamente desafricanizadas” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 378). Note-se, contudo, como observam as autoras, que a valorização do nacional afirma também o corte umbilical com a matriz africana. O mestiço nasce como uma figura sem passado, mesmo carregando o fenótipo explicitamente “denunciador” da(s) origem(ns). Resta, portanto, o passado mais recente, vinculado, de um lado, ao regime escravocrata e, do outro, à glória dos senhores.

Não custa lembrar que após a abolição o corpo do ex-escravizado já não servia para o trabalho. O Estado brasileiro pratica o movimento biopolítico de seleção populacional mais explícito de sua história com a importação de mão de obra branca para os trabalhos que há pouco eram desempenhados pelos negros. Isso teve como objetivo modelar um tipo brasileiro adequado à nova realidade de país republicano, em ordem e progresso, e se distanciar das matrizes indígenas e africanas. Na certeza da mestiçagem, que obviamente ocorreria, coube aos sociólogos do início do século XX exaltar a qualidade do mestiço, afinal de contas não havia como voltar atrás. Percebe-se na crítica de Eduardo Lourenço que, já na década de 1970, mesmo não utilizando o termo “biopolítico” nem se referindo diretamente à emigração de europeus para o Brasil, de algum modo o pensador português faz crítica à posição de Gilberto Freyre de exaltar uma quase metafísica do nosso mestiço (LOURENÇO, 2014, p. 56).

Celebrar a mestiçagem como ponto de inflexão da formação da nação é, de algum modo, exaltar o processo biopolítico que a Europa introduziu aqui branqueando o Brasil, e depois a própria nação que surge no final do século XIX importa os seus novos brancos. Mas também não há como negar que a mestiçagem remonta aos tempos coloniais e, embora ocorresse de forma mais ou menos espontânea no início, depois se torna política de Estado. É como se a espontaneidade, sem se esquecer da violência entremeada, fosse capturada pelo dispositivo estatal, perdendo inclusive seu caráter “natural”. Então, quando os variados

---

<sup>86</sup> O sujeito que é tradicionalmente silenciado aparece como mestiço na literatura naturalista, por exemplo, mas dotado de faculdades “positivas” – entre a esperteza e a alegria –, de modo a demonstrar alguma superação do passado escravizado, como no caso da maioria das personagens de *O cortiço*.

sociólogos exaltam a mestiçagem como base da nossa formação nacional, eles também estão rendendo louros à biopolítica europeia, ou, como argumenta Leyla Perrone-Moisés sobre os paradoxos da mestiçagem: “Um nacionalismo que reconhece e exalta a mestiçagem defronta-se com o problema da definição de limites na acolhida da alteridade. A mestiçagem, como ideologia, apresentou-se frequentemente como racismo disfarçado” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 44).

A imagem do “brasileiro original”, visivelmente afrodescendente, é ambígua. Entre o real e o simbólico da pele nem branca nem preta e do discurso vitorioso do colonizador, respectivamente, abre-se um limiar identitário substancialmente vazio pela impossibilidade de conformar a mescla cultural no autorretrato e na memória desse sujeito de passado artificialmente unilateral. Como afirma Costa, “já não conta mais a afrodescendência, mas a pertença a uma nação de brasileiros que, se tudo der certo, seguirá o ‘programa civilizatório’ europeu” (COSTA, 2013, p. 310).

Esse é o caso de Gilberto Freyre, que faz transparecer no âmago de sua obra a profusão de símbolos oriundos do contato entre figuras tão diversas no estrato social, como a mucama e o senhor de engenho, a casa-grande e a senzala, a sinhazinha e a lascívia do africano, o sagrado e o lúdico. Nesse ínterim, sobejam expressões mirando a sexualização da mulher negra, a “mulata fácil” (FREYRE, 2003, p. 367-368),<sup>87</sup> que amamentou as crianças brancas, enquanto os filhos dos senhores precocemente já se acostumavam com a ponta da faca, pois “deviam estar sempre prontos a enfrentar surpresas de índios e de animais selvagens” (FREYRE, 2003, p. 462). Nesse sentido, a obra do sociólogo considera as diferenças na formação da nação, entretanto conforma uma memória que unifica em um mito os três povos que violentamente se encontraram aqui.

Não fosse a distância geográfica e as culturas agrícolas de origem que os separam – cana-de-açúcar e café, respectivamente –, Freyre e Penna seriam comparáveis enquanto

---

<sup>87</sup> Sobre essa visão fecunda da nação, Eduardo Lourenço tece crítica sobre a gesta sexual do colonizador exaltada por Gilberto Freyre e diz: “Para cúmulo – a coerência não é o seu [Freyre] forte – esse célebre sociólogo cobre essa fusão rática com o manto do cristianismo como se fosse possível apresentar os paternalistas e duros senhores de escravos de que ele é descendente como samaritanos do amor tropical” (LOURENÇO, 2014, p. 56).

oriundos do mesmo grupo político-econômico. Todavia o tom dos discursos se diferencia, cada um busca a gênese de uma nação fundada em um mito ainda informe à época. O pernambucano chegará a conclusões sobre os indígenas e os afrodescendentes impensáveis na obra do fluminense, como naturalizar certa inaptidão dos primeiros ao trabalho forçado e afirmar familiaridade dos africanos para o serviço braçal, assim como dizer que a vida tropical de África se realizaria definitivamente no Brasil (FREYRE, 2003, p. 65), mas naturalmente como sujeito escravizado já ambientado ao clima. Por meio de uma argumentação estranha, Gilberto Freyre sugere a existência de um processo de aculturação dos portugueses devido à presença de africanos na Europa antes da vinda deles para cá. A iniciativa mais artificializa que aproxima os povos, quando diz:

a influência africana fervendo sobre a europeia e dando um acre requeime à vida sexual, à alimentação, à religião; o sangue mouro ou negro correndo por uma grande população brancarana [...]; o ar da África, um ar quente, oleoso amolecendo nas instituições e nas formas de cultura as durezas germânicas; corrompendo a rigidez moral e doutrinária da Igreja medieval (FREYRE, 2003, p. 66).

Uma observação amiúde perceberá que o estudioso faz pensar que a escravização promovida pelo império português era uma resposta ao hibridismo promovido na Europa pela invasão dos povos negros no continente. Essa suposta simbiose mal ajustada teria facilitado a miscibilidade que compensou a necessidade de povoamento dos portugueses (FREYRE, 2003, p. 70). Diante das diferenças no resultado e nas intenções – um estudo sociológico e uma obra de ficção –, ressalva Josalba Santos que a interpretação freyriana está mais suscetível à crítica, enquanto o caráter romanesco da produção de Cornélio Penna o expõe menos. Ainda assim “o narrador e os personagens não são necessariamente seus porta-vozes. De qualquer maneira, são os livros que devem ser analisados e não seus escritores” (SANTOS, 2004, p. 14).

Em *Casa-grande & senzala* não se esconde o pendor à construção da figura heroica e benevolente do branco, principalmente quando seu desvio é moral, portanto perdoável, e o dos escravizados é biológico, ou seja, imutável. O conquistador europeu seria injustamente, na visão irônica de Freyre, chamado de “escravocrata terrível” por ter transportado africanos em navios imundos “que de longe se adivinhavam pela inhaca, a população inteira de negros, foi

por outro lado o colonizador europeu que melhor confraternizou com as raças chamadas inferiores. O menos cruel na relação com os escravos” (FREYRE, 2003, p. 265). Essa imagem bondosa aparece em *A menina morta*, quando os negros chegam do eito e passam pela contagem do administrador português, o senhor Justino, para em seguida receberem sua irônica “ração de aguardente” e saudarem “Nosso Senhor Jesus Cristo” (PENNA, 1997, p. 311). Na verdade, essa demonstração tinha a ver com a presença de Carlota, que saúda os negros com um lenço branco, e faz parte da construção simbólica harmoniosa entre os escravizados e os senhores que atormentará a moça até que se decida pela alforria.

Ao final do romance, confirmamos ser um disfarce todo o cotidiano do Grotão sem as cenas escatológicas presumidas em um romance que trate da escravidão. Sobre esse traço nacional histriônico, Sérgio Buarque de Holanda dirá que “na civilidade há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e sentenças” (HOLANDA, 2012, p. 52). Perceba-se que embora a violência física na fazenda esteja sugerida espaçadamente na história, o leitor descobrirá os maus-tratos “acompanhado” por Carlota, quando inquieta, logo cedo, desce para o quadrado em neblina e segue um dos feitores em direção ao local onde sabia desde nova ser a enfermaria dos negros. Ao chegar lá, “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” (PENNA, 1997, p. 412). Chamam a atenção duas informações: a forma eufêmica como o narrador resiste em dizer claramente que eram instrumentos de tortura e castigo, como se tentasse manter ainda o véu sobre os olhos e deslegitimar a verdade mortal enxergada pela moça; a descoberta de que a enfermaria dos escravizados era uma sala de tortura, nome utilizado certamente para justificar os gemidos de dor continuamente escutados na casa-grande.<sup>88</sup> Na sequência o narrador diz sobre Carlota: “Realizou então serem escravos no tronco, e lembrou-se a sorrir das histórias contadas de que

---

<sup>88</sup> A obviedade da violência sabidamente praticada na fazenda, mas pouco narrada efetivamente, insinua a possibilidade de o narrador reproduzir em seu gesto omissivo a repressão da fala imposta aos indivíduos escravizados. Sobre o tema, em *A escrita da história*, Michel de Certeau alerta para o risco do que chama de “linguagem alterada” ocorrer durante o processo de “tradução” etnográfica: “A alteração do discurso pela ‘palavra’ à qual ele se substitui pode, afinal, ter a imagem de uma discreta ambivalência dos procedimentos ‘repressivos’” (CERTEAU, 2017, p. 268).

a menina morta ia ‘pedir negro’... Mas o sorriso gelou-se em seus lábios, porque agora via o que realmente se passava” (PENNA, 1997, p. 412), e naquele instante de choque contrastou a imagem bondosa daqueles velhos homens de barba branca de modos paternais, incluindo seu pai, com o horror presenciado. Carlota realiza o que pressentira na memória e ouviu tantas vezes “contadas pelas mulheres e irmãs daqueles agora diante dela, sem sequer a olharem, na certeza de ser ela alguma aparição infernal, talvez alguém mandado para averiguar se sofriam tanto quanto fora determinado...” (PENNA, 1997, p. 413).

A herdeira do Grotão nessa passagem metaforiza a sociedade brasileira naquilo que se refere ao conhecimento da escravidão, ou seja, sempre estivemos diante de cenas violentas em que pessoas desprivilegiadas por conta, sobretudo, de sua afrodescendência são covardemente violentadas até hoje, seja no meio urbano, seja no rural, de forma explícita ou estrutural nas instituições. A proximidade com a imposição da força parece ter familiarizado o retrato, quando não foi eufemicamente mascarado por outras semânticas no cruzamento de narrativas. É o caso das grades em redor da casa-grande no Grotão, representando de forma contraditória proteção da ameaça externa e prisão para os de dentro. As histórias ouvidas há muito das negras, porém nunca retiradas do plano supostamente ficcional ou fantástico, como menciona o narrador, agora se realizam no olhar de Carlota. Certamente é de se questionar como a moça não sabia do mal, mesmo estando tão próximo, contudo essa pergunta vale tanto para muitos de nós hoje quanto para Édipo na Antiguidade grega, como mencionado anteriormente. Da mesma forma como o olho percebe as cores e formas de acordo com a luz sobre o objeto, a compreensão da realidade depende também da exposição. Ou como postula Benjamin sobre a tarefa do tradutor:

Em todas as línguas e em suas construções resta, para além do elemento comunicável, um elemento não-comunicável, um elemento – dependendo do contexto em que se encontra – simbolizante ou simbolizado. Simbolizantes são apenas os que se encontram nas construções finitas das línguas; simbolizados, os que estão no devir das próprias línguas (BENJAMIN, 2008, p. 78).

Existe um conteúdo naturalmente intangível no texto alheio, decorrente da negociação precedida entre os símbolos controlados ou não pelos dispositivos modalizadores de discursos.

São esses os instrumentos que podem bloquear os “raios de sol” sobre as narrativas preexistentes. Cornélio Penna, por exemplo, amadurece essa imagem da violência durante sua obra, e por isso culmina no último livro com o tema estranhamente novo à literatura brasileira da época, por mais que todos vivessem aquela realidade.

A cena descoberta por Carlota coaduna-se com a descrição de Joaquim Nabuco sobre as diferenças entre a condição do indivíduo escravizado na cidade e no campo. Segundo o pensador, a vida no meio urbano era menos violenta por conta do contato com outras influências civilizadoras, enquanto no trabalho agrícola o cativo estava isolado do mundo, sem qualquer registro civil além do batismo, “podendo ser fechado num calabouço durante meses [...] ou ser açoitado todos os dias pela menor falta, ou sem falta alguma; [...] o escravo brasileiro literalmente falando só tem de seu uma coisa – a morte” (NABUCO, 2000, p. 43). A condição degradante à qual estão submetidos esses homens e mulheres é tamanha que foram despossuídos de seu corpo, restando-lhes a “propriedade” da morte e a vida por meio dos testemunhos, como apresentamos no capítulo anterior.<sup>89</sup> Se por um lado há complexidades indescritíveis sobre quem e quando se decidiu sobre a escravização dos africanos no Brasil, por outro o absurdo inerente a qualquer explicação se revela uma trivialidade mascarada pela necessidade econômica da colonização.

Quando argumenta sobre a construção do *homo sacer* mediante a necessidade de alguns grupos exporem a vida nua, Agamben dirá que toda sociedade moderna determina quem serão seus “homens sacros” (AGAMBEN, 2014b, p. 135). Por outra via, significa dizer que a comunidade revela seu processo de imunização ao oferecer suas vidas matáveis para o consumo em comum, desde que mantenha protegida certa narrativa da vitória de determinado grupo.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> O corpo é o espaço onde tudo ocorre, é com ele e por ele que os indivíduos vivem ou morrem, ou, como aponta Esposito, “vida e propriedade, ser e ter, pessoa e coisa, abraçam-se numa relação mútua que faz de uma juntamente conteúdo e continente da outra” (ESPOSITO, 2010, p. 98). Não há conteúdo objetivamente externo à vida corpórea, nem mesmo o pensamento, embora linguisticamente seja necessário fazer essa distinção.

<sup>90</sup> É essa proteção que Euclides da Cunha, em *Os sertões*, e João Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, descortinam nos seus romances. Ambos os autores percorrem o universo do homem sertanejo, que oscila entre o humano e o jagunço, sem possibilidade de conciliação, visto que a

Entrelaçam-se nesse gesto a subjetivação e a dessubjetivação de ambos, visto que algo dos universos simbólico e identitário é transformado nesse movimento. O produto dessas decisões é monstruoso devido à incomensurabilidade de responder, por exemplo, como foi decidido no Brasil quem seriam as vidas matáveis e qual a vantagem disso, pois não havia elevação por meio de sacrifício nem punição devido ao homicídio dessas criaturas. A heterogeneidade das narrativas escritas pelos intérpretes do Brasil demonstra que, apesar de terem identificado nossos *homines sacri* ao longo de violentos períodos, ainda há espaços insondáveis, ressentidos e fraturados da nação. É nesse limiar que opera a biopolítica engendrada nesta terra.

Ao tecer comentário sobre o pensamento de Michel Foucault, Roberto Esposito dirá que “enquanto no regime soberano a vida não passa de resíduo, o resto, deixado estar, poupado ao direito de dar a morte, no biopolítico é a vida que acampa no centro de um cenário de que a morte é apenas o limite exterior ou necessário do contorno” (ESPOSITO, 2010, p. 58). Tomado esse pressuposto, não é forçoso afirmar que Cornélio Penna é o único intérprete a oferecer a morte como alternativa, por mais difícil que seja assumir esse mal na realidade do que somos, bem como no horizonte do que pretendemos ser. Entre as duas possibilidades, os romances do ficcionista estabelecem um limiar no qual antes de afirmar Ser é preferível não Ser. A impressão é que a história nacional foi atropelada pela necessidade de se acomodar em outra narrativa, culminando em um projeto nuclearmente natimorto, mas de aparência civilizada.

Ao tratar da natureza do mal, Julio Jeha (2007) argumenta que é uma privação, por isso a morte seria incluída no rol de males – ainda que seja um evento inerente à vida. A partir do paradoxo do mal formulado por Paul Ricœur,<sup>91</sup> Jeha dirá que a pergunta “o que é mal” é irrespondível, porque denota exatamente aquilo cuja articulação de um significado ou racionalização desfaz o objeto: “o problema da representação do mal e a inadequação dos meios de expressão em face da sua imensurabilidade permanecem. O único meio que parece capaz de

---

gramática na qual estão inscritos opera em códigos bastante diferentes daqueles pensados para o progresso da nação. Demonstram os dois pensadores que o regime dos afetos não separa o bárbaro do civilizado, mas sim a forma como as narrativas fazem circular o poder implícito à palavra.

<sup>91</sup> Cf. RICCEUR, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Trad. Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papirus, 1988.

incluir essa enormidade em si mesmo é a narrativa” (JEHA, 2007, p. 12). Quando defendemos que tudo morre na literatura de Cornélio Penna, menos a narrativa, pressupomos que a narrativa seja a peça central da engrenagem do discurso nacional, não porque tenha imanência presumida, mas porque ela consegue (re)ter em si as formas de potência desconhecidas da linguagem literal de outros pensadores da nação. Isso não significa dizer que a narrativa se sobreponha perante os demais discursos, mas que ela está entremeada neles, garantindo que, apesar das diferenças, a justiça seja ensaiada dentro do mesmo circuito de afetos sem relegar nenhum dos lados da história. Não significa dizer que o escritor estudado realizou isso integralmente, mas certamente apontou que a verdade da narrativa pode coincidir com a morte de suas personagens, caso o enredo fortaleça apenas o dispositivo dominante.<sup>92</sup>

Ainda sobre os intérpretes do Brasil, as leituras mais recentes abandonam a presumida homogeneidade e propõem uma espécie de epistemologia brasileira que problematize o mito e sua sombra forçosamente pacificadora das estratificações, desigualdades, injustiças e desorganização social. Para Monica Grin, o mito da democracia racial brasileira reforça a miscigenação como valor na sociedade, cuja representação potencializa o que a estudiosa chama de “legado da excepcionalidade”, todavia “se desdobraria em ociosa posituação das ambiguidades entre os polos negro e branco da sociedade brasileira” (GRIN, 2013, p. 325). O risco desse encaminhamento teórico ambíguo, quando não particularizado antecipadamente, é a própria indefinição epistemológica das questões nacionais frente às questões universais.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> Em certo sentido, a produção do mal e de mortos nos romances retoma uma aporia fundamental do pensamento de Esposito, quando indaga reiteradamente: por que a “biopolítica ameaça sempre tornar-se tanatopolítica?” (ESPOSITO, 2010, p. 65). Se toda conformação de mundo metaforizada pelas famílias encaminha a vida das personagens para a morte, então há um índice tanatopolítico no modo como Cornélio Penna traduz a narrativa da nossa história.

<sup>93</sup> Em *Jacuba é gambiarra*, Sabrina Sedlmayer pensa a gambiarra como chave de leitura da identidade nacional, cuja epistemologia consiste em fornecer modelos de pensamento criadores de várias dinâmicas da nossa forma de vida brasileira, sem, contudo, recair na semântica já conhecida da falta, do desajuste, da economia, da escassez, do refugio.



Raros foram os escritores brasileiros que se empenharam em ultrapassar essa limitação questionável entre o nacional e o universal. Aqui não será matéria de investigação, entretanto ressalve-se que a complexidade da nossa narrativa comum enquanto nação requer elaborações ainda insuperáveis no plano da realidade. A obra de Penna chama a atenção para esse lugar mal ajustado na memória brasileira, cuja prevalência no cotidiano se converte em violências praticadas originalmente na intimidade das casas. Numa apropriação das palavras de Boaventura de Sousa Santos, pode-se dizer que é preciso “descompôr a cama onde as subjetividades dormem um sono injusto” (SANTOS, 2015, p. 338).

Observe-se que, ao contrário dos intérpretes já mencionados, Cornélio Penna retrata o cenário familiar sem o sobrepor ao cenário dos negros, ainda que estes sejam reduzidos pela própria figura de narrador branco. A vida íntima é desnudada com acidez e ironia sem oferecer perspectiva totalizadora da nação, talvez porque o autor compreendesse melhor não o dispositivo biopolítico, mas o seu alimento oriundo da dobra entre o histrionismo familiar e a economia escravocrata. Nunca mais se separarão na história, porque foram fundadas nesta terra. A escrita corneliana promove uma aproximação microscópica e identifica justamente esse problema de autorrepresentação e autoentendimento que oscila entre a assunção da barbárie e a urgência da civilização no discurso nacional. O autor não subverte os papéis, as personagens não transitam de uma esfera para a outra, porém se veem em agonia diante de um enredamento no qual todos estão sob ameaça.

Tomado esse pressuposto, pode-se afirmar que o problema da morte nas narrativas pode ser substituído pela “falta de futuro”. Há uma fratura entre a vida exterior, movimentada em torno da formação da nação, calcada nos ideais progressistas, e a vida íntima, potencialmente conflituosa e heterogênea das famílias que transferiram para a esfera pública seus métodos de gestão familiar. No ensaio “O homem cordial”, Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo, dirá que “a vida íntima do brasileiro nem é bastante coesa, nem bastante disciplinada, para envolver e dominar toda a sua personalidade, integrando-a, como peça consciente, no conjunto social” (HOLANDA, 2012, p. 59). Os quatro romances de Penna captam esse fragmento do cotidiano, cuja expansão demonstra as contradições do espelhamento havido entre as esferas pública e privada, e a exaustão dos afetos familiares

retratados particularmente em cada núcleo apontará o destino da nação. Ainda segundo Holanda, dentre os circuitos que contribuíram para a formação da nação, a família foi aquele cuja impressão deixou mais marcas na sociedade brasileira. Como já foi discutido aqui quando tratamos do casamento, o espelhamento das práticas geradas no seio parental é criado no interior da vida doméstica e convertido em “laços de sangue e de coração”, chamados de “contatos primários” por Holanda. As relações parentais são artefatos que “sempre forneceram o modelo obrigatório de qualquer composição social entre nós” (HOLANDA, 2012, p. 52). A força desse paradigma sociocultural brasileiro é tão forte que gestos violentos, presentes desde os tempos da colônia, foram naturalizados e positivados como afetos marcadores da nossa identidade.

Eduardo Lourenço desenvolve esse perspectivismo negativo ao sugerir que a colonização foi impensada em Portugal: “Ingleses, franceses, holandeses, belgas eram, foram ou são, *colonialistas* que se aceitam como tais. Mas nós não sabemos o que isso é. Somos colonialistas como somos portugueses” (LOURENÇO, 2014, p. 34, grifo do autor). Em sentido inverso, mas semelhante, podemos dizer que isso também houve entre nós, brasileiros. Naturalizamos a posição de colonizados à medida que escrevemos nossa narrativa sem rupturas integrais com a matriz da violência civilizatória, pois nunca pensamos acerca dos dispositivos que facilitaram a criação de um léxico sabidamente “impuro” e preconceituosamente variado, que inseriu veladamente numa categoria tão específica, como a de *homo sacer*, figuras tão complexas e limiares como negros, mulatos, mestiços, crioulos, indígenas, nativos, caboclos. A miscigenação foi convertida em figura positiva para esconder a malversação do projeto colonial português e a incapacidade de o projeto brasileiro se descolar da condição de colônia.

Cornélio Penna em toda a sua obra demonstra que o problema do presente não é a origem estranha e violenta da nação, mas a manutenção dos instrumentos de poder que desde sempre segregaram a comunidade. Deixamos de ser colônia sem desapegarmos da matriz patriarcal e escravocrata, ou seja, da mesma forma que Eduardo Lourenço diz: “a maior miséria do colonialismo é que ele coloniza os colonizadores. Nenhum povo foi vítima disso no grau em que o são os portugueses” (LOURENÇO, 2014, p. 31), podemos afirmar que a nossa maior miséria foi assumir o lugar vazio de colonizador – mas de dentro, de cá – mesmo após a

independência política. O próprio estudioso dirá que “o Brasil é a maior prova deste processo: o português-brasileiro era incomparavelmente mais livre que o reino e um dia essa experiência de liberdade deu os seus frutos naturais” (LOURENÇO, 2014, p. 31). Ao contrário do que se poderia esperar, o suposto livre-arbítrio da liberdade conquistada garantiu a manutenção do mesmo circuito de afetos, cuja expressão comunitária era um verdadeiro processo de imunização coletiva. Em outras palavras, como argumenta Lourenço, “o que é natural e justo é tomar o facto dessa mestiçagem como positivo na medida em que ele testemunha, digamos, negativamente, pelo menos, contra toda a espécie de ‘segregação’” (LOURENÇO, 2014, p. 56).

O testemunho da ficção corneliana passa ao largo de apaziguamentos históricos, assim como de reforçar a visão elitista de outros pensadores – mesmo Penna sendo oriundo dessa mesma camada social. Ainda que haja tangenciamento por parte do autor sobre especificidades esclarecidas *a posteriori* acerca do lugar dessas vidas matáveis na história, nada sugere pacificação da memória. Sem se descolar do tempo da escrita, a literatura do escritor fluminense se coaduna com a concepção de Lourenço, quando este argumenta: “O recurso à teoria do plurirracismo mostra bem que se trata de argumento de última hora, de tábua de salvação de afogados há muito na água da contradição histórica do colonialismo nacional” (LOURENÇO, 2014, p. 60). Certo é que, apesar das contradições inerentes aos afetos envolvidos, os romances estudados não são oferecidos como tábuas de salvação, muito menos se deixam molhar pela assunção impensada da mestiçagem em favor de uma imagem colonial positivada e imanente à nação.

### **4.3 Vazio do futuro vazio**

Não seria exagero dizer que as discussões sobre memória cultural no Brasil já alcançaram certa maturidade e que, em maior ou menor grau, há uma problematização

subjacente direcionando o debate para uma leitura das relações de poder.<sup>94</sup> Segundo Silviano Santiago (2000), o que margeia as obras selecionadas na coleção *Intérpretes do Brasil* é o estabelecimento de uma identidade nacional, de uma hierarquia social e de uma liderança político-econômica. É nítido que essas três instâncias do nosso projeto de nação só se configuram a partir de um debate sobre as relações de poder na nossa formação. Talvez seja por isso que Santiago, logo no início da “Introdução geral”, aponte alguns textos de viajantes e mostre exemplarmente na Carta de Pero Vaz de Caminha o problema da ausência de chefia indígena como incógnita fundamental à mentalidade do europeu que aqui chegou no século XVI (SANTIAGO, 2000, p. XVIII). Dessa forma, a partir da leitura de Pierre Clastres, Santiago levanta a hipótese de que a noção de “liderança coercitiva” só surge entre os nativos quando os europeus tentam escravizá-los.

A violência (do trabalho) é uma das primeiras formas de relação de poder instituídas na nova terra. A colonização terá essa marca como fundamento necessário à dominação e à exploração do lugar e das pessoas. Alfredo Bosi, em *Dialética da colonização*, dirá que a ação colonizadora reinstaura e relaciona três ordens: do cultivo, do culto e da cultura, todas imbricadas dialeticamente em torno da dominação do trabalho e das atividades cotidianas, cuja influência se reflete na arte brasileira (BOSI, 2014, p. 18). Dessa forma, é possível dizer que o par violência-poder faz parte da nossa formação desde a colônia, passando pela Independência e depois pela República, como se evidencia na leitura dos textos da coleção dos intérpretes. Obviamente, os sujeitos dessas relações foram se alterando com o tempo e se estratificando em novos e diferentes grupos, inclusive espalhando seus métodos para a conveniência das relações parentais. É inegável que determinados grupos pressupunham a defesa da tradição como controle do futuro, por isso convinha estabelecer dinâmicas circulares nos variados contextos de existência.

---

<sup>94</sup> O despertar para a elaboração dessa premissa foi o contato com texto da “Introdução geral” que Silviano Santiago (2000) faz na coleção *Intérpretes do Brasil*, da editora Nova Aguilar. A primeira edição foi publicada no ano 2000, como celebração dos 500 anos de descobrimento do país, em três volumes que reúnem obras de grandes intelectuais do Brasil.

Boaventura de Sousa Santos argumenta que, após séculos de modernidade, ora assumindo a morte do futuro para celebrar o presente, ora celebrando o passado para afirmar o pensamento reacionário, “o vazio do futuro não pode ser preenchido nem pelo passado nem pelo presente. O vazio do futuro é tão só um futuro vazio” (SANTOS, 2015, p. 335). No final dos romances, a recorrência de mortes ou a inclinação para perspectivas arruinadas sugere um percurso arriscado a quem se aventura através das inerências temporais. Em verdade, a literatura de Cornélio Penna recusa peripécias narrativas, ao passo que potencializa uma torrente de vidas melancólicas, amparadas unicamente pela sensação de permanência que elimina o fluxo temporal: pouco se esclarece do passado, e o futuro é pura contingência.

Aquilo que aparenta ser celebração do tempo anterior tem no seu entremeio a latência da imobilidade que aprisiona as personagens às questões insolúveis da vida. Sem assumir uma visão “futuricida”, as obras esvaziam os paradigmas de civilização e progresso típicos da passagem do século XIX para o XX, sem propor, como de costume, outro dispositivo soberano. A preocupação evidenciada nessa interpretação do Brasil demonstra que tudo morre – ou transforma-se em fantasma – quando as crises são olvidadas e os paradigmas sociais, políticos, culturais e epistemológicos das fases de transição são ignorados. Se tomado como verdadeiro, esse pressuposto demonstra como é brumoso e paradoxal o ambiente cujo direcionamento presume antecipadamente a finitude como primeiro estágio a ser ultrapassado. Por outra via, mas ainda pertinente à questão proposta, ao pensar a crise de paradigmas fundadora da pós-modernidade, Boaventura de Sousa Santos (2015, p. 335) reconhece a insustentabilidade das antigas afirmações generalistas, cujas soluções técnicas classificaram, miniaturizaram e fragmentaram a vida de tal modo que o futuro se antecipou a tudo e, a nosso ver, insiste na neutralização por “compressão temporal” na experiência do devir.

Ainda que tratem de momentos distintos, a comparação se justifica pelo fato de Santos e Penna fixarem o olhar nesse ponto de fratura das condições de existência humana. Entendemos que o oferecimento da morte e suas expansões, pelo escritor brasileiro, como signo inoperoso da desativação dos dispositivos é sobremaneira uma afirmação da potência que o pensador português chamará de utopia, cujo uso promoveria a restituição da vida.

Recorremos a duas passagens antes de refletir sobre o assunto:

A utopia é a exploração de novas possibilidades e vontades humanas, por via da oposição da imaginação à necessidade do que existe, só porque existe, em nome de algo radicalmente melhor que a humanidade tem direito de desejar e por que merece a pena lutar (SANTOS, 2015, p. 335).

Não será que a morte do futuro que hoje tememos foi anunciada há muito pela morte da utopia? Não será que a perda da inquietação e busca de uma vida melhor contribui para a emergência da subjetividade conformista que considera melhor, ou menos evitável, tudo o que for ocorrendo só porque ocorre e por pior que seja? (SANTOS, 2015, p. 337).

A utopia não é a antecipação do futuro, senão o investimento no tempo vindouro por meio de um corte promovido no presente. O resultado esperado é uma nova circulação de afetos, e conseqüentemente a criação de dinâmicas do poder emuladas não de dentro de um centro potencialmente esvaziado, mas operadas pelo devir. As trocas seriam operadas por um gesto de desamparo, sem o qual a crise não seria reconhecida. As transformações pelas quais passam os protagonistas dos romances são aberturas – nem sempre realizadas completamente – criadas pela demanda de amparo. Entre um estado e outro o sujeito desamparado vive em errância, condição necessária para que movimente a estrutura política e ontológica.

Como argumenta Safatle, “estar desamparado é deixar-se abrir a um afeto que me despossei dos predicados que me identificam” (SAFATLE, 2016, p. 21). A errância não é somente a falta de identificação consigo, mas também a percepção de que seu corpo não está integrado à norma regular criada pelo circuito de afetos dominante. A certa altura das narrativas, o leitor percebe que a passagem desamparo-amparo funciona na subjetividade das personagens como a descoberta da falta da propriedade de si e a não sujeição à propriedade do outro. Carlota, ao final de *A menina morta*, demonstra a existência desse limiar indiscernível quando resgata a figura da irmã e da mãe, após ter atingido o centro econômico do Grotão com a libertação dos escravizados. Seria apressado afirmar que esse gesto compreende a mesma utopia pensada por Boaventura de Sousa Santos, contudo demonstra que o projeto da ficção corneliana tem como paradigma inoperante a desativação da máquina familiar e tudo que a sustenta, incluindo os signos do período escravocrata e colonial. Ressalta o estudioso português que “as duas condições de possibilidade de utopia são uma nova epistemologia e uma nova psicologia” (SANTOS, 2015, p. 337).

Há um espaço de não saber promovido pelo corte utópico, demonstrando que é necessário criar uma terminologia que assente a base já instituída pela tradição ocidental, marcadamente europeia, sem desprezar os saberes construídos a partir das experiências do outro, nesse caso, o negro, mas não se esquecendo do índio e dos imigrantes mais recentes. Nisso consiste a defesa do Cornélio Penna tradutor do Brasil, considerando, a partir das palavras de Benjamin que

na tradução o original evolui, cresce, alçando-se a uma atmosfera por assim dizer mais elevada e mais pura da língua, onde, naturalmente, não poderá viver eternamente, como está longe de alcançá-la em todas as partes de sua figura, mas à qual no mínimo alude de modo maravilhosamente penetrante, como o âmbito predestinado e interdito da reconciliação e da plenitude das línguas. Jamais o original o alcança até a raiz, integralmente: mas nele está tudo aquilo que numa tradução ultrapassa a mera comunicação (BENJAMIN, 2008, p. 73).

Não seria uma repetição do antropofagismo no sentido clássico, e sim o desenvolvimento de uma epistemologia brasileira, que presuma antecipadamente as múltiplas faces da nação, sem o privilégio das buscas pelo original, pelo letrado, pelo evoluído. O objetivo é conceber a escravidão a partir do olhar de dentro, com toda complexidade e contradição que envergonha e ao mesmo tempo projeta a nação no imaginário. Sem a experiência de nomear com palavras extraídas desta terra – com todo seu léxico da violência inicial –, a concepção da identidade parecerá sempre uma tarefa delegada ao outro.

A nova epistemologia e a nova psicologia anunciadas e testemunhadas pela utopia assentam na arqueologia virtual presente. Trata-se de uma arqueologia virtual porque só interessa escavar sobre o que não foi feito e, porque não foi feito, ou seja, porque é que as alternativas deixaram de o ser. Neste sentido, a escavação é orientada para os silêncios e para os silenciamentos, para as tradições suprimidas, para as experiências subalternas, para a perspectiva das vítimas, para os oprimidos, para as margens, para a periferia, para as fronteiras, para o Sul do Norte, para a fome da fartura, para a miséria da opulência, para a tradição do que não foi deixado de existir, para os começos antes de serem fins, para a inteligibilidade que nunca foi compreendida (SANTOS, 2015, p. 338).

A proposta não é abandonar o que já foi pensado nem necessariamente refundar uma tradição ou um pensamento, mas revisar o que já foi pensado com intuito de assentar sobre

ele uma camada que compreenda o lugar histórico e o ajuste das condições epistemológicas, materiais, sociais, culturais e econômicas responsáveis pelos signos plasmados no imaginário nacional. Conforme o pensamento de Boaventura de Sousa Santos, a utopia não corresponde a um tempo passado ou futuro, mas à necessidade de algo que se impõe imperativa e incondicionalmente em função do que cabe numa vida presente. A desativação dos dispositivos operada pela morte na literatura cornelianiana responde a necessidades e aspirações prementes sem intuito de renovação ou mudança, mas de sublevação dos usos já existentes no cotidiano.

Lidar com uma ficção dessa envergadura, sobretudo pelas portas abertas à agonia dos tempos, faz pensar que a utopia defendida passa ao largo da lógica das possibilidades reais, afinal a literatura não pode cair na seara das utilidades. O fim do fim, o vazio do futuro vazio são tautologias dos romances de Cornélio Penna que emulam a imaginação utópica sem pautá-la pela possibilidade realista de ser realizada, mas sim pela promoção de uma vida, um ser e um pensar que vê o fim como o início do (im)possível. Este é convertido em necessidades reflexivas urgentes acerca do tempo contido na eternidade do agora que se renova a cada instante, e por isso é extemporâneo. Como diz Rancière, “a própria literatura se constitui como uma determinada sintomatologia aos gritos e ficções da cena pública” (RANCIÈRE, 2015, p. 49).

Fato é que há ainda uma verdade a ser construída ao pensar em comunidade nacional, pois direcionar crítica às relações de poder e às formas de hierarquização da sociedade ainda é premente em meio à desafeção institucionalizada com a naturalização das várias mortes cotidianas há tanto tempo e presentes neste “agora eterno” em que vivemos. Admitida essa possibilidade de crítica do autor, a falta pode ser o veículo mensurável para se pensar algumas ausências e lutas discursivas que conformam nosso impensado enquanto nação colonizada.

A proposta não evita controvérsia, pois sugere um estudo da potência de não – daquilo que ficou prometido e não realizado, mas ocultamente existente na subjetividade. Mesmo assim, operando em negativo, a morte como fato gerador da ruptura pode ser o elemento garantidor do estatuto político desses seres abandonados no interior da nação, pois ninguém morre sem deixar o corpo “plantado” na terra. Uma vez demonstrado, é certo que a estética das nossas relações é fundada por meio de uma anomia representada pela tanatopolítica



que organiza a condição excepcional da identidade brasileira. Com isso, é inevitável perguntar: como incluir a vida matável (ou o morto) no ordenamento? A resposta extraída da obra de Cornélio Penna pressupõe como verdade a condição espectral das personagens, sendo estas a sombra morta de uma expectativa comunitária impossível de se realizar sem as imunizações, porque o futuro – para além da ficção – já era um monstro conhecido de todos – autor e leitor. Eis o fim.

## CONSUMAÇÕES

A literatura praticada por Cornélio Penna ensina que nenhum ciclo de violência se fecha. Há algo que se entranha nas malhas da vida, em sentido amplo, praticamente impossível de extrair. A possibilidade de comparar certos traços das narrativas estudadas com o paradigma do *homo sacer* comprova o enraizamento de alguns usos do corpo, reprováveis ético e politicamente, mas ainda assim perenes no país. Ao fim e ao cabo tudo parece absorvido por potências inomináveis, embora objetivamente ativas.

Giorgio Agamben faz uma profunda reflexão que anima aqueles que se aventuram pelos labirintos da literatura ao dizer:

O mistério do homem não é aquele, metafísico, da conjunção entre o ser vivo e a linguagem (ou a razão, ou a alma), mas aquele, prático e político, de sua separação. Se o pensamento, as artes, a poesia e, em geral, as práticas humanas têm algum interesse, isso se deve ao fato de que eles fazem girar arqueologicamente no vazio a máquina e as obras da vida, da língua, da economia e da sociedade para remetê-las ao evento antropogenético, para que nelas o tornar-se humano do homem nunca seja realizado de uma vez por todas, nunca cesse de acontecer. A política nomeia o lugar desse evento, independentemente do lugar em que se produza (AGAMBEN, 2017, p. 234).

O projeto literário de Cornélio Penna insiste nessa tarefa de provocar o acontecimento humano, mesmo que a contingência pareça mais forte que a consciência em diversos pontos das narrativas. Não cabe julgamento, senão a observação de que o labirinto da escrita fica mais denso quando a pena corre solta no papel, sem as ponderações da razão, motivo pelo qual concorrem para a construção dos enredos certa repetição da dolência em meio a efusivas ironias diante de cenários absurdos.

Esta pesquisa buscou demonstrar que os paradigmas do estado de exceção e da vida nua também são aplicáveis ao contexto brasileiro, resguardadas as particularidades, no que concerne à inteligibilidade das normas de controle social veiculadas no Brasil desde a colonização, sobretudo na compreensão das figuras epistemológicas da mulher e do

afrodescendente, naquilo que define em particular as relações de poder desde os tempos da Colônia à formação da nação.

Resguardadas as impropriedades de toda generalização, há uma progressão nos romances: em *Fronteira*, Maria Santa é absorvida pela própria narrativa que criaram para ela, cuja afamada santidade se torna mais significativa que a jovem; Nico Horta é o protagonista que tenta viver a própria história para se desvincular da mãe e, conseqüentemente, do passado que arrasta desde o nome, mas é engolido pelo pânico da história que o precedeu; Dodôte, em *Repouso*, foi uma criança intensamente protegida pelos avós, por isso teve dificuldade no processo de amadurecimento das vontades. Casa-se tanto com Urbano quanto com a doença do marido, impedida, pois, de viver a própria história, logo se confirma ter casado com a morte, por isso que a história particular não vinga – lembremos que no universo dos quatro romances o único ser textualmente nascido vem deficiente. Mesmo assim, conseguiu gerar um filho, o que em termos subjetivos já mostra uma nova perspectiva de narrar uma história claudicante; *A menina morta* é o projeto mais bem acabado, no qual as micronarrativas que cruzam a história principal colaboram para o desalinhamento entre a vida de Carlota e a da fazenda. A moça não pode mais ser ela própria porque foi trazida para o Grotão sob circunstâncias especiais, porém já não pode mais substituir a mãe e o pai se torna uma figura da qual tenta se desvincular. Ao firmar sua condição “feminina”, combina-a com destruição do patriarcado.

Perceba-se que os corpos são imprescindíveis para a manutenção da máquina biopolítica. As mulheres carregam por natureza a potência da manutenção do legado patriarcal, ou seja, a elas é transmitido o papel de garantir a existência de futuro. Não é sem motivos que o matrimônio é uma chave de leitura fundamental na interpretação das narrativas de Cornélio Penna. O casamento permite observar que as conveniências políticas que moldaram a vida pública brasileira foram gestadas em alguma alcova infeliz, turvando as fronteiras da comunidade por meio de usos da intimidade nos aparelhos do “comum”. Some-se a isso o fato de tais uniões serem formadas por laços consanguíneos ou negócios econômico-políticos. Isto posto, entra a mão do autor a demonstrar que a inexistência de afetos positivos entre as personagens, como já foi tratado anteriormente, tem seu desdobramento refletido pela falta do componente sexual – para além das questões religiosas implícitas nas obras – como elemento

gerador da vida. A falta de sexo, ao menos consentido, estabelece um limiar entre a vida e a morte, como um passado que nunca passa e um futuro irrealizável. Sendo assim, a união matrimonial, independentemente da efetivação, é a metáfora narrativa que demonstra o cruzamento da vida com o poder, e vice-versa, na formação da nação.

O outro corpo necessário para o funcionamento dos dispositivos advém do trabalho escravizado. Mas sem precisar da força ou do número de indivíduos, as narrativas demonstram como os afrodescendentes estão presentes em cada história familiar. É por meio da elucidação das violências praticadas e sofridas contra e pelos negros que os brancos acessam a própria história. O testemunho de mulheres negras nas quatro narrativas é fundamental para a existência dos livros, sem o qual os enredos sofreriam graves modificações. Significa dizer que a palavra negra assegura o estatuto político de corpos escravizados que resistem ao “esvaziamento” da memória, convertido em violência e trauma, e por isso impossível de ser esquecido. Sendo assim, o testemunho enquanto potência opera a dualidade do revelar/esconder, e nisso reside a força de sua intervenção sobre a restituição do tecido ético-ontológico da comunidade.

Dessa forma, confirmou-se que a morte “costura” os limiares do tecido biopolítico na literatura de Cornélio Penna. Essas lacunas configuram o espaço do impensado na narrativa nacional, cujos reflexos ainda coloniais se fazem presentes com a manutenção da tanatopolítica instalada no país. Tal conclusão não livra o argumento do paradoxo em que a morte é tanto o signo do fim quanto garante o reconhecimento político de seres abandonados no interior da comunidade. Essa configuração da comunidade comprova o estado de exceção mediador das nossas “ir-relações” imunizantes. Em certo sentido, a verdade do fim assegura que, por meio desses afetos negativos, a inoperosidade garante o rendimento metafórico necessário à compressão do mencionado estado de exceção há muito instalado na nação. Diante disso, resta a utopia como elaboração afetiva a determinar a importância do “humano” na emulação da narrativa da comunidade. Do ponto de vista interno à obra de Cornélio Penna, cabe salientar que nenhuma intervenção na política dos romances escapa à vontade das personagens, as quais são responsáveis pela inclusão do elemento inoperoso nos dispositivos que as dominam. A

morte, como produto dessa intervenção, não representa inércia ou desativação da potência imanente ao Ser, mas a desativação da narrativa instituída como verdade.

O que resta, de fato, é a narrativa de um tempo morto, violentamente fraturado, cuja repetição engendrou a memória desencantada de quem raras vezes teve voz, mas nunca a palavra.

## REFERÊNCIAS

### De Cornélio Penna

PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.

PENNA, Cornélio. *Dois romances de Nico Horta*. Rio de Janeiro: Artium, 2000.

PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint; Ouro, 1967.

PENNA, Cornélio. *Repouso*. Rio de Janeiro: Artium, 1998.

### Gerais

ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. *In*: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. XIII-XLVI.

AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção: homo sacer*, II, 1. Trad. Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2014a.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*, I. Trad. Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Trad. Pedro Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *O amigo & O que é um dispositivo*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2015b.

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Homo sacer III. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2014c.

- AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer*, II, 2. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos: homo sacer IV*, 2. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. Por uma biopolítica menor. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. In: NODARI, Alexandre *et al. Caixa pandemia de cordéis*. São Paulo: n-1, 2016. [s.p.].
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2015c.
- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum: sobre el método*. Trad. Flavia Costa y Mercedes Ruvituro. Barcelona: Anagrama, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. Uma fome de boi: considerações sobre o sábado, a festa e a inoperosidade. In: AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015d. p. 149-162.
- ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. *O espaço da loucura em Minas Gerais: análise da ficção de Cornélio Pena*. 1982. 320 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982.
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Epílogo. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org.). *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. v. 2. p. 438-440.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Confissões de Minas*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ANDRADE, Mário de. Romances de um antiquário (Nota preliminar a *Dois romances de Nico Horta*). In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 171-175.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 13. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2016.
- ARENDT, Hannah. Prefácio: A quebra entre o passado e o futuro. In: ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 8. ed. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2016. p. 28-42.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Edson Bini. 2. ed. São Paulo: Edipro, 2012. p. 227-246.

AZEVEDO, Guilherme Zubaran de. *Encenações da lei: memória e violência em Grande sertão: veredas e A menina morta*. 2016. 225 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

AZEVEDO, Guilherme Zubaran de. *O espaço do feminino no romance de introspecção brasileiro: a presença da mulher e do patriarcalismo em três romances de Cornélio Penna*. 2011. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: BACHELARD, Gaston. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Trad. Joaquim J. M. Ramos *et al.* São Paulo: Abril, 1978. p. 182-354.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. Trad. Elena Benarroch. Madrid: Cátedra, 1981.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira R. Tavares. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto de Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 66-81. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/site/e-livros/Tarefa%20do%20Tradutor,%20A%20de%20Walter%20Benjaminim.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2020.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2016a. p. 123-128.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2016b. p. 213-240.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.



- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2016c. p. 241-252.
- BENVENISTE, Émile. Da subjetividade da linguagem. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. 2. ed. Campinas: Editora Unicamp; Pontes, 1988. p. 284-293.
- BHABHA, Homi. Narrando la nación. In: BRAVO, Álvaro Fernández (Org.). *La invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000. p. 211-219.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BÍBLIA de Jerusalém. Trad. Euclides Martins Balancin *et al.* São Paulo: Paulus, 2012.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 11. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind *et al.* 3. ed. Brasília: UNB; Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 261-288.
- BUENO, Luís. Cornélio Penna. In: BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Editora Unicamp, 2015. p. 525-550.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Trad. Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz & Terra, 1999. v. 2.
- CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben: uma arqueologia da potência*. Trad. Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2017.
- CHALHOUB, Sidney; SILVA, Fernando Teixeira da. Sujeitos *no* imaginário acadêmico: escravos e trabalhadores na historiografia brasileira desde os anos 1980. *Cadernos AEL*, Campinas, v. 14, n. 26, p. 15-47, 2009.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

CONDÉ, João. Cornélio Penna faz uma série de confissões. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. XLVI-LII.

COSTA, Sérgio. Da mestiçagem à diferença: nexos transnacionais da formação nacional no Brasil. In: DUTRA, Eliana de Freitas (Org.). *O Brasil em dois tempos: história, pensamento social e tempo presente*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 301-319.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. v. 5. p. 414-436.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Abril, 2010. v. I.

DAIBERT, Barbara. *Casas, fantasmas e margens: silêncio e memória traumática em Toni Morrison, Arnaldo Santos e Cornélio Penna*. 2009. 241 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

DECCA, Edgar Salvadori de. Literatura em ruínas ou as ruínas na literatura? In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (re)sentimento*. 2. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2009. p. 147-169.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz & Terra, 2018.

DELEUZE, G. What is a dispositif? In: MICHEL Foucault philosopher. Trad. Timothy J. Armstrong. New York: Harvest Wheatsheaf, 1992. p. 159-168.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1440 – O liso e o estriado. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 1997. v. 5. p. 179-214.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: 34, 2018.

ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Trad. M. Freitas da Costa. Lisboa: 70, 2010.

ESPOSITO, Roberto. *Categorias do impolítico*. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Trad. Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

ESPOSITO, Roberto. *Immunitas: protección y negación de la vida*. Trad. Luciano Padilla López. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.

FERREIRA, Renata de Paula. *A voz interdita de Dodôte: um estudo sobre o romance Repouso de Cornélio Penna*. 2014. 88 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 19. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. São Paulo: Paz & Terra, 2014. v. 1.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.

FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica*. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70, 2010a.

FOUCAULT, Michel. *O governo de si e dos outros: curso no Collège de France (1982-1983)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b.

FREUD, Sigmund. *O infamiliar; Das Unheimliche*. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: 34, 2014.

- GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. Foucault. *Em Tempo*, Marília, v. 6, p. 8-20, ago. 2004. Disponível em: <http://www.revista.univem.edu.br/emtempo/article/view/137/162>. Acesso em: 13 mar. 2019.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- GOMES, Ângela de Castro. Questão social e historiografia no Brasil do pós-1980: notas para um debate. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n. 34, p. 157-186, jul./dez. 2004.
- GRIN, Monica. Mito da excepcionalidade? O caso da nação miscigenada brasileira. In: DUTRA, Eliana de Freitas (Org.). *O Brasil em dois tempos: história, pensamento social e tempo presente*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 321-340.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice; Revista dos Tribunais, 1990.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2020.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Trad. Celina Cardim Cavalcante. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2008.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *O homem cordial*. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2012.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. *E-book*.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: 70, 1989.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- IVO, Lêdo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. LIII-LXVII.
- JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 9-31.

JOST, François. Uma filosofia das letras. Trad. Neusa da Silva Matte. In: COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 353-367.

LAGES, Susana Kampff. A tradução como trabalho da memória e traço mnêmico. *Cadernos benjaminianos*, Belo Horizonte, n. 4, p. 19-25, ago./dez. 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5333/4741>. Acesso em: 31 ago. 2020.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. *Do colonialismo como nosso impensado*. Lisboa: Gradiva, 2014.

LUDMER, Josefina. *O corpo do delito: um manual*. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MALARD, Leticia. Um antiquário apaixonado. In: PENNA, Cornélio. *Repouso*. Rio de Janeiro: Artium, 1998. p. XI-XXVIII.

MARQUETTI, Fernanda Cristina. *O suicídio como espetáculo na metrópole: cenas, cenários e espectadores*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2011.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1, 2018.

MESSEDER, Luciana. *Por uma contextualização sócio-histórica de A menina morta, de Cornélio Penna*. 2006. 94 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

MIRANDA, Wander Melo. *A menina morta: a insuportável comédia*. 1979. 145 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1979.

MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. Cotia: Ateliê, 2010.

MIRANDA, Wander Melo. Posfácio. In: PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997. p. 472-482.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues *et al.* Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 39-53.

MONTEIRO, Ivone Borges. *A menina morta (projeto morto?): o caráter de empenho no romance intimista de Cornélio Penna*. 2010. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

MOREIRA, Douglas C. P. *O fantasma da palavra: a poética da ausência em A menina morta, de Cornélio Penna*. 2016. 150 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

NABUCO, Joaquim. O abolicionismo. In: SANTIAGO, Silviano (Org.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. v. 1. p. 19-167.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016a.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda: literatura e filosofia*. Trad. João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Editora UFSC; Chapecó: Argos, 2016b.

NANCY, Jean-Luc. Imagem, *mímesis* & *méthexis*. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a imagem*. Trad. Carla Rodrigues *et al.* Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 55-73.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma *velha-nova* história. *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, 2006. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/1560>. Acesso em: 12 fev. 2017.

PRADO, Paulo. Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira. In: SANTIAGO, Silviano (Org.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. v. 2. p. 25-104.

RANCIÈRE, Jacques. Das artes mecânicas e da promoção e da estética e científica dos anônimos. In: RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO; 34, 2015. p. 45-51.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2009.

RENAN, Ernest. ¿Qué es una nación? *In*: BRAVO, Álvaro Fernández (Org.). *La invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000. p. 53-66.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François *et al.* Campinas: Editora Unicamp, 2010.

RICŒUR, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Trad. Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papyrus, 1988.

ROCHA, João Cezar de Castro. A lírica do exílio e a cultura brasileira (1). *Rascunho*, Curitiba, n. 170, jun. 2014. Disponível em: <http://rascunho.com.br/a-lirica-do-exilio-e-a-cultura-brasileira-1/>. Acesso em: 2 fev. 2020.

ROCHA, João Cezar de Castro. A lírica do exílio e a cultura brasileira (2). *Rascunho*, Curitiba, n. 171, jul. 2014. Disponível em: <http://rascunho.com.br/a-lirica-do-exilio-e-a-cultura-brasileira-2/>. Acesso em: 2 fev. 2020.

ROCHA, João Cezar de Castro. A lírica do exílio e a cultura brasileira (final). *Rascunho*, Curitiba, n. 172, ago. 2014. Disponível em: <http://rascunho.com.br/a-lirica-do-exilio-e-a-cultura-brasileira-final/>. Acesso em: 2 fev. 2020.

RODRIGUES, André Luís. *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*. 2006. 273 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RUFINONI, Simone. *Favor e melancolia: estudo sobre A menina morta, de Cornélio Penna*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2010.

SAFATLE, Vladimir. *Circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SANDRE-PEREIRA, Gilza. Amamentação e sexualidade. *Revista de estudos feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 467-491, jul./dez. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/download/S0104-026X2003000200007/9071>. Acesso em: 24 fev. 2020.

SANTIAGO, Silviano. Introdução geral. *In*: SANTIAGO, Silviano (Org.). *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. v. 1. p. XIII-XLVII.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 13-21, jul./dez. 2002. Disponível em: [http://revistaalceu.com.pucrio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inf\\_oid=58&sid=15](http://revistaalceu.com.pucrio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inf_oid=58&sid=15). Acesso em: 22 out. 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 14. ed. São Paulo: Cortez, 2015.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. 2004. 262 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Maternidade monstruosa em Cornélio Penna. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 16, p. 147-157, jul./dez. 2007a. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/download/1412/1510>. Acesso em: 24 fev. 2020.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Monstros e duplos em *A menina morta*. In: JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b. p. 125-145.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Reescrevendo o labirinto. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos; GOMES, Carlos Magno; CARDOSO, Ana Leal (Orgs.). *Sombras do mal na literatura*. Maceió: Edufal, 2011. p. 67-88.

SARLO, Beatriz. A retórica testemunhal. In: SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. p. 45-68.

SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. *A arte complexa de ser infeliz: a ficção de Cornélio Penna*. 2009. 398 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. *Em busca da alma de Itabira: uma leitura de Cornélio Penna*. 2001. 197 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

SCHMIDT, Augusto Frederico. O anjo entre os escravos (Nota preliminar). In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 723-725.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2012.

SEDLMAYER, Sabrina. Giorgio Agamben: literatura e inoperosidade. In: OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de; PALO, Maria José (Orgs.). *Agamben, Glissant, Zumthor: Voz. Pensamento. Linguagem*. São Paulo: EDUC, 2013. p. 17-32.



SEDLMAYER, Sabrina. *Jacuba é gambiarra; Jacuba is a gambiarra*. Trad. Rodrigo Seabra. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SEGATO, Rita Laura. O Édipo brasileiro: a dupla negação de gênero e raça. Brasília, Departamento de Antropologia da UnB, 2006. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie400empdf.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2020.

SEVCENKO, Nicolau. Entre a ordem e o caos: colonialismo, escravidão e barroco no Brasil. In: SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo: Peirópolis, 2000. p. 34-47.

SIMÕES, Irene Jeanete Gilberto. *Oficina de artista: a linguagem dos romances de Cornélio Penna*. 1990. 237 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 7. ed. São Paulo: Difel, 1982.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 221-229, jan./jun. 2007.

SOETHE, Paulo Astor. *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande sertão: veredas*. 1999. 208 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. Disponível em: <https://www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=16516&s=grosa>. Acesso em: 14 fev. 2020.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Eneida M. de; MIRANDA, Wander M. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Literatura comparada no mundo: questões e métodos; Literatura comparada en el mundo: cuestiones y métodos*. Porto Alegre: L&PM; VITAE; AILC, 1997. p. 39-52.

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

VECCHI, Roberto. A insustentável leveza do passado que não passa: sentimento e ressentimento do tempo dentro e fora do cânone modernista. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Orgs.). *Memória e (res)sentimento*. 2. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2009. p. 453-465.

VECCHI, Roberto. Autópsia da casa-grande (A que vulgarmente chamamos Brasil). In: PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Lisboa: Cotovia, 2006. p. 531-557.

VECCHI, Roberto. *Corpos grafemáticos: o silêncio do subalterno e a história literária*. *Gragoatá*, Niterói, v. 13, n. 24, p. 119-130, 1. sem. 2008. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33163/19150>. Acesso em: 11 set. 2020.

VIEIRA, Flávia. *Transgressão, melancolia e mal na obra de Cornélio Penna*. 2008. 262 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.