

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

JOZELMA DE OLIVEIRA RAMOS

A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DO MISTÉRIO EM A *MENINA MORTA*

Belo Horizonte
2013

JOZELMA DE OLIVEIRA RAMOS

A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA DO MISTÉRIO EM A *MENINA MORTA*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura brasileira

Linha de Pesquisa: Poéticas da modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Campos Soares.

Belo Horizonte
2013

Para Luiz,

Obrigada por tudo, meu amor.

Agradecimentos

Agradeço a Deus, pela vida e por iluminar a obscuridade em minha existência.

Ao Luiz, pelo amor, amizade e companheirismo e por suportar minha “presença ausente” todo esse tempo, acreditando em meus sonhos.

À pequena Beatriz, que trouxe amor e leveza para esses meus últimos anos tão difíceis.

Aos meus pais, João e Delma, e aos meus avós, Idael e Dalva: amo vocês!

À minha família, que de uma maneira “meio torta” me incentivou a chegar até o fim dessa jornada.

Aos amigos, por me apoiarem nesse percurso.

À minha orientadora Claudia Campos Soares, que foi muito mais do que uma orientadora, dispondo-se a me conduzir em meio à minha própria desorientação, conhecendo as minhas limitações e me ajudando em tudo.

À Fapemig, por me conceder uma bolsa de estudo para que eu pudesse me dedicar a esse trabalho.

E a todos que direta ou indiretamente me apoiaram até aqui.

“Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa.”

Grande Sertão: Veredas

Guimarães Rosa

RESUMO

Esta abordagem do livro *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna, intenta refletir sobre alguns aspectos da construção estética do mistério que envolve essa obra.

Para tanto, foi estudada a fortuna crítica de Penna, mostrando como alguns de seus estudiosos já apontavam a presença do mistério na obra corneliana.

Além disso, foram indicados elementos do texto de *A menina morta* que remetem às narrativas de mistério, as quais ganharam importância e novos contornos com o advento do romance moderno, como o romance gótico e as narrativas policiais, sem, no entanto, classificar o texto corneliano dentro dessas ou de quaisquer outras narrativas de mistério.

Outro aspecto que também foi abordado nesse trabalho é a opressão a qual estão submetidos os personagens da trama por meio da profunda hierarquização que advém do sistema patriarcal mostrado no livro.

Todas essas questões contribuem para a manutenção do clima de mistério da narrativa, incluindo o deslocamento do ponto de vista entre os personagens e a construção estética de alguns deles e do ambiente, os quais também foram estudados nesse trabalho.

PALAVRAS-CHAVE:

Cornélio Penna, mistério, patriarcalismo, narrativa moderna, ponto de vista móvel.

ABSTRACT

This approach of the book *A menina morta* (1954), by Cornelio Penna, intends to reflect on some aspects of the aesthetic construction of mystery surrounding this work.

Therefore, we studied the critical fortune of Penna, showing how some of his researchers have already indicated the presence of mystery in Penna's work.

Moreover, were nominated elements from the text *A menina morta* that recall us to narratives of mystery, which have gained importance and new contours with the advent of modern romance, as the Gothic novel and the police narratives, without, however, classify Penna's text within these or any other tales of mystery.

Another aspect that was also approached in this work is the oppression to which are undergoing the characters of the plot through deep hierarchy that arises from the patriarchal system shown in the book.

All of these issues contribute to maintain the climate of mystery from the narrative, including the displacement of the point of view between characters and aesthetic construction of some of them and the environment, which had also been studied in this work.

KEYWORDS:

Cornelio Penna, patriarchy, mystery, modern narrative, point of view mobile.

SUMÁRIO

Considerações Iniciais.....	9
1. - A situação da obra de Cornélio Penna na literatura brasileira e a questão do mistério em <i>A menina morta</i>	13
2. - As Narrativas de mistério.....	25
3. - A construção do mistério em <i>A menina morta</i>	31
3.1 - Mistério e Verossimilhança.....	32
3.2 - Um ponto de vista fragmentado.....	43
3.3 - Mistério e subjetividade na construção dos personagens.....	54
3.3.1 - O caráter catalisador da morte da menina.....	54
3.3.2 - Personagens da casa grande.....	59
3.3.2.1 - O núcleo familiar.....	59
3.3.2.2 - Agregados.....	67
3.3.3 - Cativos.....	74
3.4 - Ambiente, opressão e mistério.....	79
Considerações finais.....	87
Referências.....	90

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Após a leitura da fortuna crítica de Cornélio Penna, desde os primeiros estudiosos que se dedicaram a analisar a obra desse autor, até os que mais recentemente se propuseram a estudá-la, foi possível perceber que em relação aos romances de Cornélio Penna e, em especial, *A menina morta*, muitas questões ainda estão por se esclarecer.

Uma das questões que mais chamou a atenção, para a feitura desse trabalho, é o mistério que permeia as narrativas de Penna e que é muito marcante em *A menina morta*. Sabe-se que alguns estudiosos chamaram a atenção para a atmosfera misteriosa como uma característica importante das narrativas cornelianas. O crítico Fausto Cunha, por exemplo, afirmou que na obra de Cornélio Penna havia um “subjetivismo quase fantástico” (FAUSTO, apud LIMA, 2005) e Luís Costa Lima também comenta sobre o “clima fantasmal” (LIMA, 2005) presente nas narrativas de Cornélio Penna. Além disso, o crítico Luís Bueno apontou como característica dos romances de Penna “um ambiente cheio de fantasmas” (BUENO, 2006) e Alfredo Bosi caracterizou o texto corneliano como uma narrativa marcada pelo “efeito de mistério” (BOSI, 1989).

Nenhum desses estudiosos, entretanto, chegou a se aprofundar no estudo dessa questão que apontaram como tão importante. Foi essa constatação que motivou o presente trabalho, que se propôs a se aprofundar um pouco na construção estética do mistério em *A menina morta*.

Para isso, inicialmente, foi feita uma discussão sobre a fortuna crítica de Cornélio Penna, contextualizando a literatura dos anos 30, a qual foi marcada pela polarização política entre direita e esquerda que se refletiu nas obras literárias desse período e nos manuais de literatura, nos quais Cornélio Penna, na maior parte das vezes, foi classificado como romancista intimista e católico.

Ainda nesse capítulo, foram apresentados os estudos mais recentes sobre Penna, empreendidos por Luís Costa Lima (2005) e pelo crítico Luís Bueno (2006). Ambos os estudiosos reconhecem a dimensão social na obra de Cornélio Penna, mas Bueno vai desenvolver uma questão muito importante para uma nova visão sobre a obra de Penna: a interpenetração entre o social e o intimismo na literatura dos anos 30, que está muito presente nos romances cornelianos.

Apresentou-se também outro estudo importante, publicado em 2010, o livro de Simone Rossinetti Ruffinoni: *Favor e Melancolia, estudo sobre A menina morta de*

Cornélio Penna, no qual a estudiosa irá desenvolver um trabalho onde a dimensão social da obra de Penna será bem marcada e no qual também falará sobre o conceito adorniano de “desrealização”, aplicando-o à narrativa de *A menina morta*.

No capítulo seguinte procurou-se discutir a relação entre mistério e modernidade em *A menina morta*, uma vez que, nesse contexto literário, foram surgindo narrativas marcadas pelo mistério, como os romances policiais, góticos e de suspense. Dentro dessa perspectiva, o livro de Penna, estudado nesse trabalho, não foi classificado dentro de nenhum desses tipos de narrativa, tão somente procurou-se apontar traços das narrativas de mistério no texto corneliano que contribuíram para a construção estética dos enigmas da trama.

Já no próximo capítulo, foram abordadas características gerais de *A menina morta*, como a precisão da localização da história no tempo, com elementos do próprio texto, mostrando que a narrativa de *A menina morta* também é caracterizada pela verossimilhança, ou seja, não desaba no sobrenatural devido ao clima de mistério que envolve a trama. Além disso, discutiu-se a profunda hierarquização da família patriarcal presente no texto e que desencadeia a opressão na qual vivem os personagens.

Nesse mesmo capítulo, também há um estudo sobre como o ponto de vista, em *A menina morta*, desloca-se entre os personagens e quais as implicações dessa técnica narrativa para a manutenção do clima de mistério no texto.

Em seguida, mostra-se como se dá a construção subjetiva e misteriosa dos personagens, analisando, inicialmente, como a morte da menina, que dá título ao livro, acelera o processo de derrocada de sua família.

Após isso, trata-se dos personagens da casa grande e das relações de poder que se espalham entre eles, mostrando a opressão em que vivem. Observando-se que os diálogos entre eles são quase sempre tolhidos, pois não querem ou não podem expressar-se, mantendo assim, a atmosfera de mistério.

Em seguida, a ênfase está nos escravos. Sabe-se que a narrativa corneliana denuncia o horror da escravidão, mas não deixa de mostrar como os negros também deixaram suas marcas na sociedade patriarcal. Em *A menina morta* são muito importantes as narrativas das escravas, carregadas de elementos sobrenaturais, os quais confundem os moradores da casa grande e escondem revelações importantes sobre o passado da família, que nunca são desvendadas.

No próximo item, mostra-se um pouco sobre o ambiente construído por Cornélio Penna em *A menina morta*, o qual é caracterizado por um intenso descritivismo, pelo isolamento, ruídos inexplicáveis e uma atmosfera sombria os quais, na verdade, parecem funcionar como metáforas para externar os conflitos interiores dos personagens, pois, devido à opressão em que eles vivem, o ambiente será marcado por essa atmosfera tenebrosa, acrescido da menção constante de que uma desgraça iminente.

Nas considerações finais, procura-se refletir sobre todos esses elementos que em *A menina morta*, conforme foi proposto, contribuem para a construção estética do mistério.

1

**A SITUAÇÃO DA OBRA DE CORNÉLIO PENNA
NA LITERATURA BRASILEIRA E A QUESTÃO
DO MISTÉRIO EM A *MENINA MORTA***

Cornélio Penna tem sido classificado como apenas um escritor intimista da década de 1930, que não se preocupou muito com questões histórico-sociais, apesar de ter sido esse um período de intensas mudanças sócio-políticas no Brasil e no mundo.

Com as referidas mudanças, a intelectualidade da época se viu dividida em duas frentes que estavam sendo estabelecidas, ou seja, entre os de esquerda (escritores de romances de cunho social e que viam na literatura uma forma de promover mudanças sociais) e aqueles que eram considerados de direita (católicos, autores de literatura com ênfase na psicologia, no intimismo). Segundo Antônio Cândido,

os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente (...) manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica. (CANDIDO, 1989, p.182).

A respeito disso também afirma Luis Bueno: “A nova geração, formada depois da primeira guerra sentia estar diante de duas opções apenas: a extrema direita ou a extrema esquerda.” (BUENO, 2001, p.33).

É possível notar que a polarização entre direita e esquerda era marcante na intelectualidade da época, tanto que escritores, como Jorge Amado, acreditavam que a opção clara por uma ou por outra era uma questão de honestidade:

(...) Esses (os romancistas brasileiros) que se definem são honestos. O que não se admite são os que querem agradar a todo mundo, a Deus a ao Diabo, se colocando na cômoda posição de romancistas puros e sem cor política. Em 1934, isso não pega mais. (AMADO, Apud BUENO, 2001, p.34).

A divisão entre direita e esquerda era tão marcada que, inevitavelmente, foi assimilada pela maior parte das histórias da literatura, que classificaram as obras do período de acordo com a temática que nelas era mais evidente, ou seja, o intimismo (identificado com a direita) ou o regionalismo (identificado com a esquerda). É o que ocorre em *A literatura no Brasil*, coleção organizada por Afrânio Coutinho, na qual, além de explicitar que toda a literatura de 1930 é uma continuação do movimento

modernista de 1922 – e, por isso, intitula o capítulo de “O Modernismo na Ficção”¹ – subdivide os autores, como se vê abaixo na transcrição do índice, entre “regionalistas” e àqueles ligados ao “psicologismo e costumismo”:

O Modernismo na Ficção: I. Antecedentes. As duas linhagens da ficção brasileira: legado do século XIX. O Modernismo. Pioneiros do ciclo nordestino: Franklin Távora, José do Patrocínio, Rodolfo Teófilo, Oliveira Paiva, Domingos Olímpio, Gustavo Barroso, Mário Sete. Outros precursores do regionalismo modernista. O romance carioca do modernismo. Adelino Magalhães. Classificação da ficção modernista: corrente social e territorial; corrente psicológica e costumista (...) III. Regionalismo: José Américo, José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos. IV. Psicologismo e Costumismo: José Geraldo Vieira, Cornélio Penna, Érico Veríssimo, Lúcio Cardoso, Otávio de Faria, José Montelo. (COUTINHO et al, 1970, p.203)

Em *História da Literatura brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio, há uma visão muito semelhante à de Afrânio Coutinho. Afirma a autora: “O novo compromisso dos anos trinta elege, sobretudo, a prosa: *de um lado, social e regionalista, de outro, introspectiva e urbana.*” (PICCHIO, 1997, p.523 - grifo meu).

Alfredo Bosi, em sua *História concisa da Literatura Brasileira*, também parte dessa divisão tradicional, pois quando apresenta os escritores do período, fala em “ficção regionalista”, de um lado, e em “páginas de sondagem psicológica e moral”, de outro. Entre os escritores que produzem essas páginas inclui Cornélio Penna.

Os decênios de 30 e de 40 serão lembrados como “a era do romance brasileiro”. E não só da ficção regionalista, que deu os nomes já clássicos de Graciliano Ramos, Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo; *mas também da prosa cosmopolita de José Geraldo Vieira, e das páginas de sondagem psicológica e moral de Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, Otávio de Faria e Cyro dos Anjos.* (BOSI, 1989, p.388 e p.389 - grifos meus).

¹ A continuidade entre Modernismo de 22 e Romance de 30 foi problematizada, com argumentos sólidos, por Luis Bueno em *Uma história do Romance de 30*.

Entretanto, é preciso ressaltar que Bosi não restringe a prosa do período a essas duas tendências e acrescenta uma terceira, que chama de “prosa cosmopolita” e que inclui escritores como José Geraldo Vieira. A inclusão de uma categoria nova já questiona a validade da divisão, uma vez que demonstra a sua impossibilidade de abarcar a totalidade do campo a que se refere. E Bosi também faz essa problematização explicitamente. Afirma o estudioso:

A costumeira triagem por tendências em torno dos tipos: romance social/romance psicológico ajuda só até certo ponto o historiador literário, passado esse limite didático vê-se que, além de ser precária em si mesma (pois regionalistas e psicológicas são obras primas como *São Bernardo* e *Fogo Morto*), acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa etária. (BOSI, 1989, p.437-.438)

É isso que também afirma Luís Bueno em *Uma História do Romance de 30*. Para ele, bem como para Bosi, dividir o romance da década, entre social e psicológico implica numa redução da complexidade desses textos.

(...) Há pontos de convergência muito fortes entre as duas correntes ideológicas dominantes da intelectualidade brasileira daquele período, apesar das diferenças muito mais enfatizadas. (...) Não há absolutamente nada que separe o que há de psicológico do que há de social no homem, e que o isolamento desses fatores não faz outra coisa que levar a uma redução, de parte a parte, das possibilidades do romance enquanto gênero – e os mais bem-sucedidos autores do período vão ser aqueles capazes de escapar a esse tipo de armadilha. (BUENO, 2006, p.203)

Na obra corneliana, que foi lançada na década de 1930, não há justamente uma separação arbitrária entre o social e o psicológico. A narrativa de Cornélio Penna, por meio de sua articulação estética, problematiza questões importantes que tem suas origens na sociedade patriarcal brasileira. Por isso, a obra do referido escritor tem como

cenário o século XIX, marcado pelos grandes senhores de terra, escravos e agregados,² que são características desse sistema escravocrata e patriarcal, o qual deixou muitas marcas na sociedade brasileira. Segundo a estudiosa Simone Rossinetti Rufinoni, o autor de *A menina morta* vai mostrar em sua obra “a constituição psicológica dos sujeitos históricos cujas vidas remetem às tensões sociais do Brasil no século XIX.” (RUFINONI, 2010, p.23). E também segundo o crítico Wander Melo Miranda, Cornélio Penna “assinala a permanência de um conflito não sanado na origem, (...) onde se localizaria o processo de formação da nossa nacionalidade” (MIRANDA, 1997, p.482). Esse processo foi assim descrito por Mary Del Priori:

(...) a soma da tradição patriarcal portuguesa com a colonização agrária e escravista resultou no chamado patriarcalismo brasileiro. Tanto no interior quanto no litoral, ele garantia a união entre parentes, a obediência dos escravos e a influência política do grupo familiar sobre os demais. (PRIORI, 2006, p.1)

Entretanto, a obra de Cornélio Penna foi muitas vezes classificada como apenas intimista, na verdade, a crítica social que esse autor faz é mostrada por meio da subjetividade de seus personagens que representam esses “sujeitos históricos” oprimidos pelo sistema patriarcal. Portanto, esteticamente, a obra corneliana foi articulada para se fazer uma crítica histórico-social do Brasil, de forma verossimilhante, e, ao mesmo tempo, marcada pelo psicologismo. Por isso é preciso entender a obra de Cornélio Penna como uma “(...) *orquestração formal* das tensões que marcaram a história de uma época” (RUFINONI, 2010, p.23 - grifo meu), mas dando ênfase aos conflitos humanos.

A época de Cornélio Penna havia uma polarização literária e política entre direita e esquerda na sociedade brasileira. Por essa razão, como já foi dito, o referido escritor foi classificado como sendo apenas intimista e católico. Isso ocorreu tanto nos livros de história da literatura quanto em boa parte da crítica, como também já foi citado nesse trabalho. Um dos primeiros críticos de Cornélio Penna, Tristão de Ataíde, afirmou

²² “(...) a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente.(...) Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto de um grande. O agregado é a sua caricatura.” (SCHWARZ,1981,p.16)

a respeito de *Fronteira*, primeiro livro de Penna, que nada no livro se deve “ao ambiente e tudo a vida interior” (ATAÍDE. In: PENNA, 1958, p.3), ou seja, a sociedade escravocrata e patriarcal representada no livro seria apenas um cenário, e a principal característica da obra era a psicologia dos personagens.

Outro crítico importante, Sérgio Millet, também salientou que a subjetividade era a marca dos romances cornelianos, escrevendo sobre *Repouso*, disse o estudioso:

Um romance de angústia, de solidão de insolubilidade, mas ainda é um romance de frustração, pois, o que o caracteriza seus heróis é exatamente o não realizado de suas existências. Não realizado em todos os sentidos, joguetes que são as personagens, pela incapacidade em que se encontram de escolher um destino, mas suficientemente lúcidas para esboçar alguns gestos de revolta, frutos da fermentação contínua de suas almas ou para, vencendo as veleidades de compreensão e simpatia, se enrijecerem na obediência aos preconceitos e convenções do meio. (MILLIET. In: PENNA, 1958, p.377)

Entretanto, em *Repouso*, a frustração dos personagens é devido a uma questão social muito comum no sistema patriarcal: o casamento arranjado. E isso não é destacado pelo estudioso em sua leitura da obra.

Entre os primeiros críticos de Cornélio Penna, Adonias Filho, semelhante à visão Tristão de Ataíde, diz que o ambiente histórico-social em que se passa a obra corneliana é apenas um “cenário”, uma temática “nativista” que não “se impõe” como uma ficção regional. Para Adonias Filho Cornélio Penna é um escritor católico que trata, em sua obra, de questões metafísicas.

Trata-se do aproveitamento do nativismo como peça de suporte que, restrita ao cenário, permite a circulação da mensagem. Essa peça é durável, pois que, em seu percurso, vai do primeiro ao último romance e típicas são as suas peculiaridades: a pequena cidade do interior mineiro, a família em sua conformação patriarcal, a escravidão. *É fácil verificar que sua colocação não ultrapassa o cenário. Em todos os romances, embora constituindo o ambiente, impregnando a atmosfera, não supera o marginalismo em relação à mensagem.* (FILHO.In:PENNA, 1958, p.13 - grifos meus)

Em 1955, ainda entre os primeiros ensaios críticos sobre Cornélio Penna e sua obra, destacou-se o estudioso Augusto Schmidt, por ter sido o único que, nesse momento, pode enxergar uma crítica social em um livro de Penna, nesse caso, *A menina morta*: “(...) Cornélio Penna ergueu e apresentou o seu mundo e nos deu das mais extraordinárias páginas que se escreveram sobre a escravatura, sobre a natureza dos negros que ajudaram com seu cativo a construir essa nação.” (SCHMIDT. In: PENNA, 1958, p.723).

Todos esses primeiros críticos dos romances de Cornélio Penna faziam parte da chamada crítica impressionista, que era feita de forma “flexível e assistemática” (NUNES, 2007, p.59) nos jornais. Além disso, foram poucos os críticos que escreveram sobre a obra corneliana e menos ainda os que escreveram sobre o livro *A menina morta*. Somente na década de 1970 que o crítico Luís Costa Lima fez uma análise mais detalhada sobre toda a obra de Cornélio Penna³, pois, segundo o estudioso, era necessário “tirar Cornélio Penna do limbo em que sempre esteve” (LIMA, 2005, p.8). Para Costa Lima o livro *A menina morta*, por exemplo, pode não ter recebido a devida atenção na literatura brasileira por ter sido ofuscado pela publicação de *Grande Sertão: veredas* em 1956.⁴ (LIMA, 2005, p.12). De qualquer maneira, a publicação do livro do referido estudioso se deu em um momento em que havia novas perspectivas, pois a teoria da literatura já estava em voga e a crítica já não era mais realizada nos jornais e sim na universidade. O estudo de Luís Costa Lima, feito em 1970, possui uma análise de viés estruturalista, mais especificamente lèvi-straussiana.

Como Costa Lima embasou o seu estudo no método estruturalista de Lèvi-Strauss, que tem uma importante perspectiva histórico-social, o crítico enfatizou como as questões sociais influenciavam a vida dos personagens de *A menina morta*. Entretanto, essa análise possui um excesso de classificações e esquematismos, devido à utilização do método estruturalista, que foi perdendo sua força ao longo do tempo.⁵

³ O livro se intitulava *A perversão do trapezista: O romance em Cornélio Penna* e, mais tarde, em 2005 foi reeditado, pela Editora UFMG, com o título: *O Romance em Cornélio Penna*.

⁴ *A menina morta* foi publicado em 1954

⁵ Mais tarde, em 1989, Luis Costa Lima publica *Aguarrás do tempo*, um novo estudo, em que, aparentemente despreendido dos limites do estruturalismo e mais próximo da perspectiva sociológica, ele vai retomar a questão do patriarcalismo no livro, conforme definido por Gilberto Freire.

Assim como o estudo de Luís Costa Lima, a dissertação de mestrado de Wander Melo Miranda, também da década de 1970, baseia-se no estruturalismo de Lèvi-Strauss, acrescido da problematização do tema da morte e da loucura em *A menina morta*. Para isso, o estudioso também utiliza a teoria da psicanálise, colocando o histrionismo como um comportamento comum a todos os personagens da narrativa.

Após as análises feitas por Costa Lima e Wander Melo Miranda, e confirmando a tendência de enfatizar a questão social em Cornélio Penna, surge, em 2004, a tese de doutorado de Josalba Fabiana dos Santos. Nessa tese há o objetivo de discutir a visão de nação construída na obra do escritor. Para a estudiosa a obra corneliana mostra como ainda estão arraigadas na sociedade brasileira questões problemáticas advindas do sistema escravocrata que vigorou no país. Isso também foi desenvolvido pela autora no artigo “A nação irrealizável de Cornélio Penna”:

O romance (*A menina morta*) apresenta uma espécie de narrativa de fundação nacional, porém invertida. Existe um temor constante de uma revolta dos negros, que impossibilita a construção de um mito original. O sentido é diverso do de *Casa-grande & senzala* porque em Freyre o relacionamento é harmônico desde o título; há um idílio entre o branco e o negro. (SANTOS, p.138, 2005)

Em 2006, aparece o livro *Uma história do Romance de 30*, de Luís Bueno, com um estudo que demonstrou, claramente, como psicologia e representação social andavam juntos na literatura desse período, mas, como já foi visto, não havia um reconhecimento disso nos manuais de literatura brasileira. No entanto, como foi possível perceber pela apresentação da fortuna crítica de Cornélio Penna, que foi classificado, inicialmente, como um escritor intimista, os dados histórico-sociais que fazem parte da obra já tinham começado a aparecer nos estudos críticos. Entretanto, foi depois do livro de Luís Bueno que a articulação entre social e psicológico no “romance de 30”, BUENO (2006), começou a ser mais discutida atualmente. Tanto que, em 2010, a publicação do livro de Simone Rossinetti Ruffinoni (2010), *Favor e Melancolia*, estudo sobre *A menina morta* de Cornélio Penna, apresenta uma leitura do romance colocando-o como uma obra que faz uma “releitura do atraso” (RUFFINONI, 2010, p.12) social brasileiro devido à escravidão e ao sistema patriarcal. Para tanto a estudiosa

utiliza o conceito adorniano de arte moderna “como enigma cujo deciframento expõe a nervura do real” (ADORNO, apud RUFINONI, 2010, p.10):

(...) A linguagem literária vista como forma enigmática cria um mundo novo cuja condição de existência é, dialeticamente, uma semiliberdade por meio da qual é possível refazer a riqueza da vida social. (RUFINONI, p.10, 2010)

Com isso, Rufinoni, sobretudo, demonstra a indiscutível modernidade da literatura de Cornélio Penna, principalmente no que diz respeito ao livro *A menina morta*. A autora baseou seu estudo nas concepções de Anatol Rosenfeld. Para esse estudioso o romance moderno foi marcado pela crise do sujeito que se observa na Modernidade e, além disso, Rosenfeld problematiza a possibilidade de representação da realidade através da adoção de procedimentos que criam o efeito de “desrealização”. Anatol Rosenfeld, inicialmente, por meio desse conceito, referiu-se à pintura, pois afirma o estudioso que o termo “refere-se ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível.” (ROSENFELD, 1996, p.76) Na literatura moderna também se manifesta essa negação à representação, e isso ocorre, por exemplo, por meio do desrespeito à sucessão temporal. (ROSENFELD, 1996, p.80). Para Rufinoni, tudo isso está presente na constituição estética de *A menina morta*, pois “O realismo epidérmico contrasta com as marcas das subjetividades falhadas que se imprimem na forma – lutuosa, de um intimismo algo inorgânico – e ancoram o estilo da obra também no efeito de desrealização caro à modernidade” (RUFINONI, 2010, p.37)

Como o surgimento do romance moderno ocorreu, na Europa, entre o final do séc. XVIII e a segunda metade do séc.XIX, devido à revolução industrial e a consequente ascensão da classe burguesa, a autora observa, que a modernidade na literatura foi resultado, portanto, de transformações ocorridas num mundo burguês e que são, a princípio, impróprias num país onde vigorou a escravidão e o favor. Rufinoni se propõe, então, a estudar, como essas idéias estéticas se adaptaram ao Brasil, da segunda metade do séc. XIX, recriado por Cornélio Penna em *A menina morta*. Entretanto, como há um enfoque sociológico, no estudo da autora, outros aspectos formais da constituição

do livro, que também criam o efeito de desrealização, apontado pela estudiosa, não são devidamente desenvolvidos.

De qualquer forma, a desrealização que a estudiosa reconhece em *A menina morta* está intrinsicamente ligado ao que foi apontado pela crítica anterior como a questão do “mistério” na obra de Cornélio Penna. Fausto Cunha, por exemplo, afirmou que há na obra de Cornélio Penna há um “subjativismo quase fantástico” (CUNHA, 1970, p.124). Luis Bueno refere-se às narrativas cornelianas como constituídas por um “ambiente cheio de fantasmas” (BUENO, 2006, p.548). Além desses estudiosos, Bosi também vai apontar que há na escrita do referido autor um “efeito de mistério” (BOSI, 1989, p.417) e Costa Lima também comenta sobre o “clima fantasmal” (LIMA, 2005, p.11) das narrativas de Cornélio Penna.

Todas essas observações aproximam o livro do romance gótico que surgiu em meados do séc. XIX. Segundo Josalva Fabiana dos Santos, em seu artigo A nação irrealizável de Cornélio Penna, em *A menina morta* há muitas características do romance gótico. Uma delas é o fato de a fazenda do Grotão estar localizada em um espaço bastante isolado, que é muito distante da cidade e de difícil acesso, fazendo com que os personagens vivam reclusos e que o contato com o mundo exterior quase não exista. Isso pode ser visto, por exemplo, pelos temores de D. Virgínia, por ocasião de sua viagem à Corte, pois ela temia “as estradas solitárias” (PENNA, 1958, p.847) que teria de atravessar. Além disso, há o isolamento temporal: a história se passa no século XIX numa fazenda produtora de café às margens do Paraíba.

Outro aspecto que remete ao romance gótico é o tom macabro do título: *A menina morta*. Além disso, pode-se dizer que também é macabro o fato de o livro começar com Frau Luisa e a escrava Lucinda preparando o corpo morto da menina para o enterro. (PENNA, 1958, p.731)

Há ainda a sugestão constante na narrativa de que paira sobre o Grotão uma desgraça iminente: “Havia um princípio de desagregação, de ruína e desmoronamento que todos suspeitavam.” (PENNA, 1958, p.823-824). Afirmações desse tipo estão por toda a trama; também há os pressentimentos dos personagens a respeito dessa ruína que ameaçava a família do Grotão, como é o caso de Celestina: “Talvez mesmo fosse toda a família dissolvida, pois cada dia passado ela sentia haver mais um elo se rompido”

(PENNA, 1958, p.987). Tudo isso dá ao texto de *A menina morta* uma certa atmosfera semelhante ao do romance gótico.

Outro aspecto gótico da narrativa são os ruídos inexplicáveis percebidos por alguns personagens: “Sinhá Rola enquanto se acomodava lembrou-se de muitas vezes ter ouvido passos e ruídos sem nunca achar sua explicação, e sentiu longo arrepio, que a fez estremecer.” (PENNA, 1958, p. 1210). Além disso, histórias de terror também aparecem mais de uma vez no livro, como a da escrava sem rosto que ajudou a antiga Sinhá a se preparar para dormir, contado por Dadade a Celestina, a velha escrava que fora ama do senhor. A atmosfera de terror é ressaltada pelo fato de Dadade, aparentemente louca, confundir Celestina com a Sinhá e pelo clima macabro de seu quarto escuro (PENNA, 1958, p.863 – 867). Também há a história do bode preto, que Dadade contou à Celestina, dizendo que o animal apareceu amarrado perto das colunas da varanda, mas que ninguém mais o viu. No entanto, mais tarde, no dia em que fugia da visão dos escravos no tronco, Carlota o vê: “Ainda teve tempo de distinguir grande bode preto, inexplicavelmente deixado prisioneiro ali” (PENNA, 1958, p.1226). Embora Carlota não tenha ouvido a história de Dadade e Celestina não saiba que a prima viu o bode, o leitor ouviu a história e acompanhou a visão de Carlota, por isso se recorda do momento fantasmagórico.

Entretanto, como também Josalba Fabiana dos Santos observa *A menina morta* não é um romance gótico:

O clima de mistério que perpassa os livros de Cornélio Penna é intrigante. Principalmente porque não existe uma tradição do gênero na literatura brasileira. O que intensifica a curiosidade do leitor é o fato de não se tratar de romance gótico. (...) É verdade que algumas das características marcantes desse desdobramento do Romantismo são encontradas com facilidade: atmosferas penumbrosas e soturnas, tempo recuado, ambientes isolados, fantasmas, protagonistas como casos psicológicos. Há também um aspecto moral que dá o sentido do gênero: o Mal como o limite extremo e devastador que pode alcançar o humano. (...) Porém, esses elementos por si só não são suficientes para uma classificação rígida. No romance gótico eles têm uma função: dar sustos, deixar o leitor com medo. Na narrativa corneliana, o mistério encobre com a mesma intensidade que revela e nesse jogo expõe os mecanismos de construção da história do país. (SANTOS, 2005, p.135-136)

É preciso chamar a atenção para o fato de que, apesar das sugestões de intervenções mágicas, e dos outros elementos que sugerem alguma semelhança com o gótico, a narrativa não se desprende da lógica da verossimilhança e situa-se historicamente de forma precisa, como foi dito.

Como é possível perceber, a questão do mistério na obra de Cornélio Penna, foi muito citada pela crítica, mas pouco estudada por ela. Não se investigou suficientemente os elementos formais que o constituem, nem de que forma esses elementos se organizam para construir a “visão de mundo” que a obra apresenta ao seu leitor. Por visão de mundo de um romance entende-se, conforme o conceito de Antônio Cândido: “a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”. (CÂNDIDO, 1998, p.53-54) É o que se espera alcançar com esse estudo, a partir da análise das técnicas narrativas que constroem o mistério em *A menina morta*.

2

AS NARRATIVAS DE MISTÉRIO⁶

⁶ Para a elaboração desse capítulo, onde não foram devidamente indicadas as referências, esclareço que foram utilizados os seguintes textos:

BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi. *Na cena do crime: Uma leitura de Bufo&Spallanzani, de Rubem Fonseca*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1990.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. L&PM, Porto Alegre, 2011.

E-dicionário de termos literários: <http://www.edtl.com.pt/> Acesso em 12/10/12.

O romance moderno, como se sabe, nasceu de profundas mudanças sociais provocadas pelo advento da Revolução Industrial. Entretanto, esse é um assunto muito vasto e o presente estudo, que se concentra em *A menina morta*, não se debruçará longamente sobre ele. A respeito do advento do romance moderno, será dito somente o que é necessário para discutir a relação entre mistério e modernidade no referido texto cornelianos.

As profundas transformações socioeconômicas, na Europa do séc.XIX, mudaram a relação entre as pessoas, uma vez que, instaurado o capitalismo, o homem passa a ser visto como “mercadoria” e “força de trabalho” a ser utilizado para o desenvolvimento desse sistema. Segundo o crítico Arnold Hauser, a respeito das mudanças ocorridas a partir da Revolução Industrial:

A idade média, com (...) o seu espírito cooperativo, as suas formas particularistas da vida, os seus métodos irracionais e tradicionais de produção, desaparece de uma vez para sempre, para dar lugar a uma organização de trabalho baseada apenas em oportunismo e cálculo, e a um espírito de brutal individualismo competitivo (...). Inicia-se a Idade Moderna no verdadeiro sentido do termo – a idade da máquina. Surge um novo tipo de laboração condicionado por métodos mecânicos, estrita divisão do trabalho e uma produção adaptada à satisfação das necessidades do consumo em massa. (HAUSER, 2003, p.553)

Como consequência de “uma produção adaptada à satisfação das necessidades do consumo em massa”, conforme analisa o crítico no trecho acima, prevalece o interesse no capital em detrimento do indivíduo: “(...) o romance seria uma resposta a alterações no modo de produção, na organização social” (VASCONCELOS, 2002, p.12)

Ao mesmo tempo em que o romance se estabelecia como forma literária, alguns dos seus subgêneros incorporavam a forma do mistério como o romance policial e o romance gótico. Para Walter Benjamin, esse momento foi marcado pela massificação, pelo desaparecimento das particularidades do indivíduo na sociedade de consumo. Isso gerou, segundo Benjamin, um sentimento de desconfiança e de medo dos indivíduos entre si, o que acabou por fazer surgir gêneros literários ligados ao mistério, resultantes

de uma nova vida urbana perturbadora e até ameaçadora. Afirma Benjamin sobre a relação entre as transformações que ocorriam na sociedade parisiense do final do século XVIII e o advento do romance policial:

É quase impossível – escreve um agente secreto parisiense em 1798 – manter boa conduta numa população densamente massificada, onde cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante de ninguém (...). Em tempos de terror, cada qual tem em si algo de conspirador (...) o flâneur se torna sem querer detetive (...) qualquer pista seguida pelo flâneur vai conduzi-lo a um crime. Com isso se compreende como o romance policial, a despeito de seu sóbrio calculismo, também colabora na fantasmagoria da vida parisiense (...) o conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande (BENJAMIN, 1989, p.38 – 41)

Para Sandra Lúcia Reimão, em seu livro, *O que é o Romance Policial?*, desse romance, inaugurado por Edgar Allan Poe, nasceram o romance de detetive (ou de enigma) e o que se convencionou chamar de “romance negro”⁷. De um modo geral, o gênero policial e suas subdivisões têm como característica o fato de suas histórias partirem sempre de um enigma, o qual “atua como desencadeante da narrativa, e a busca de sua solução (...) é o motor que impulsiona e mantém a narrativa.” (REIMÃO, 1983, p.11)

Outra característica do romance policial de enigma é a presença de duas histórias, como também afirma Sandra Lúcia Reimão:

(No romance policial de enigma) as investigações (e a narrativa) começam após o crime, presente na narrativa através da narração dos personagens diretamente envolvidos nele; a segunda história (a do inquérito ou investigação) é o espaço onde os personagens, especialmente o detetive e o narrador, não agem, mas simplesmente detectam e investigam uma ação já consumada(...) estrutura que enfatizará, em última instância, não o próprio crime (a primeira história), mas a forma de apreensão do detetive sobre uma ação passada, a forma de investigação, de condução do inquérito (segunda história). É nesse espaço da ambigüidade, entre o real ausente (o crime) e a presença do insignificante (o inquérito, já que não existe

⁷ O romance negro surgiu nos Estados Unidos, antes da 2ª Guerra Mundial e o seu texto era marcado pela violência e pela imoralidade.

em si, mas apenas em função de um determinado crime), que se construirá a narrativa policial clássica. (REIMÃO, 1983, p.24)

Percebe-se, então, que a narrativa policial clássica também será marcada pela presença do suspense, o qual conduzirá a curiosidade do leitor para o desfecho tanto da primeira quanto da segunda história. No entanto, como observa Lodge (2011), pode haver uma sensível diferença entre o romance policial, principalmente o de enigma, e o suspense. Quando há apenas o suspense, pode não ter ocorrido, por exemplo, nenhum crime e, então, o leitor acompanha a narrativa sempre criando uma expectativa sobre o que irá acontecer, na medida em que vão surgindo diversas situações intrigantes. Já a romance policial parte, em geral, de um mistério ou um enigma já ocorrido, o qual se procura desvendar ao longo da narrativa.

Assim, o mistério pode se apresentar em vários tipos de narrativa, conforme a estratégia do autor que utiliza esse recurso literário. Entretanto, partindo para caracterizar esse tipo de narrativa, no tocante ao que é importante para o estudo da construção estética do mistério em *A menina morta*, não somente o romance policial será utilizado, mas os demais subgêneros de mistério, que, como a sua própria designação sugere, baseiam-se, principalmente, no surgimento ou na prévia existência de um enigma que se pretende decifrar. Embora interesse, para esse trabalho, muito mais o suspense do que o romance policial.

Em boa parte das narrativas de mistério, o enigma é quase sempre resultante de um determinado acontecimento pouco comum ou inesperado, que permanece por explicar e está envolvido por muitos segredos, os quais podem advir de um assassinato, ou o desaparecimento de uma pessoa ou uma vingança, por exemplo. Daí ocorrerá uma ação frequentemente rica em suspense ou, até mesmo, aterrorizante, podendo incluir situações que de algum modo remetem ao sobrenatural. Portanto, encontrar a solução para o enigma, pelos mais diversos meios, constituirá a preocupação dominante das personagens e do leitor.

O suspense é, na verdade, uma expressão inglesa quase universalmente empregada para se referir a uma mistura de incerteza, de intensa expectativa e, sobretudo, de ansiedade, que são experimentados na medida em que há a iminência de acontecimentos, notícias, decisões, desenlaces ou revelações considerados de extrema

importância. Em consequência, o suspense também pode ser considerado, como já foi dito, uma estratégia narrativa para suscitar a curiosidade do leitor, que aguardará ansiosamente o desfecho do enigma da narrativa. Segundo Tzedan Todorov, no suspense: “(...) mostram-se primeiramente as causas os dados iniciais (...) e nosso interesse é despertado pelo que vai acontecer (...)” (TODOROV, 1975, p.99)

Além disso, o suspense é alimentado por vários fatores, como a caracterização de um personagem, a forma como este leva o leitor a simpatizar ou a identificar-se com ele, o teor da ação e o ritmo com que se desenrola a narrativa. Quando perfeitamente desenvolvidos e articulados, tais fatores se tornam um dos artifícios mais eficazes para despertar, manter e incrementar o interesse pela obra. Em narrativas policiais, de espionagem e até mesmo de terror, o suspense está presente, culminando no momento de maior intensidade, ou seja, no clímax da ação. O suspense, além disso, também pode vir carregado de elementos fantásticos, como figuras que remetem ao sobrenatural, segundo o crítico Tzvetan Todorov: “(...) o fantástico serve à narração, mantém o suspense” (TODOROV, 1975, p.100-101), ou seja, o elemento fantástico e/ou sobrenatural ajuda a construir e manter o clima de suspense da narrativa.

Sabe-se, entretanto, que o elemento sobrenatural, entre as narrativas de mistério, é bastante característico do gótico, que surgiu como um estilo na arquitetura, em meados do séc. XII e que vigorou até o século XVI, para criar na arte e na arquitetura, sobretudo das igrejas, um efeito sobrenatural, onde evocava-se o terror e, assim, fazia com que o homem, debaixo do catolicismo, se sentisse pequeno diante da grandiosidade celestial.

Já no século XVIII, no mesmo momento em que o romance se firmava como forma literária, há uma retomada do gótico nas narrativas, que será caracterizado agora, sobretudo, pelo macabro, pelo ambiente tenebroso, cercado de mistério e de suspense, estando presentes também elementos como o medo, a loucura, a morte e a deformação do corpo. As histórias se passavam, geralmente, em ambientes distantes e isolados, como castelos em ruínas, florestas desérticas, etc. Fortemente marcados pelo gótico surgiram romances como *Frankenstein* de Mary Shelley, *A volta do parafuso* de Henry James e Bram Stoker com o clássico *Drácula*, além dos contos de Edgar Allan Poe.

A proximidade que se dá entre *A menina morta* e os gêneros ligados ao mistério ocorre por muitos motivos. Como foi dito na introdução, a narrativa é marcada pela

sugestão de mistério que nunca se resolve. Durante toda a história há uma insinuação constante, por meio de afirmações e pressentimentos dos personagens, de que uma desgraça irá ocorrer. Isso vem acompanhado da sugestão de que há uma verdade a ser revelada e cuja revelação é adiada constantemente. É exatamente isso que cria o suspense na narrativa. Como pretendemos demonstrar ao longo do trabalho. Uma outra característica é o isolamento espacial na narrativa, pois as personagens vivem na fazenda do Grotão, reclusas, sendo este um local de difícil acesso. Em certo momento da narrativa, a personagem D. Virgínia empreende uma viagem para a corte, na qual, como será visto nesse trabalho, a personagem se encontra com medo, devido à distância que a separa da cidade. Além disso, há também o isolamento temporal, afinal o romance se passa no século XIX, numa fazenda produtora de café às margens do rio Paraíba e foi publicado em 1954.

O que também pode ser notado, como já foi dito nesse trabalho, é que o suspense começa desde o título *A menina morta*, isso decorre da sugestão de que a narrativa vai revelar os motivos da morte da menina, pois, já no primeiro capítulo, há uma detalhada descrição da preparação do corpo da menina para o enterro. Há também ruídos inexplicáveis e histórias de terror, como a da “escrava sem rosto”, entre outras. Entretanto, a narrativa não desaba no sobrenatural, como discutiremos ao longo desse trabalho. Pode-se dizer então que Cornélio Penna utiliza recursos estéticos ligados às narrativas de mistério para elaborar sua trama.

3

**A CONSTRUÇÃO DO MISTÉRIO EM A *MENINA*
*MORTA***

3.1- MISTÉRIO E VEROSSIMILHANÇA⁸

A história que se desenrola no romance *A menina morta*, de acordo com uma análise feita por Luiz Costa Lima (2005), a partir de alguns dados da própria narrativa, pode ser precisamente localizada, entre 1867 e 1871, em uma fazenda cafeeira de sistema escravocrata, próxima às margens do rio Paraíba. Um dos momentos em que isso pode ser comprovado é a menção à Estrada de Ferro Mauá, que foi inaugurada em 1854 e alcançou a região próxima à fazenda, mencionada como a “raiz da serra” em 1856. Daí o temor da personagem D.Virgínia ao ter de passar por ela:

(D.Virgínia) levada através dos montes e das matas em sua liteira, tão sozinha e acompanhada apenas por um velho inteiramente indiferente, e sobretudo quando tivesse de embarcar no caminho de ferro *lá na raiz da serra* e correr por aqueles trilhos luzidios que pareciam abrir caminho para a eternidade em suas paralelas sem fim(...)Agora pelas cartas do primo José e também pelos jornais do primo Comendador lidos com insatisfeita curiosidade todos os dias, compreendia já ter mudado muita coisa e já não era tão longe a grande cidade, pois o caminho pela Estrada de Ferro Mauá e pelas barcas encurtara as distâncias. Mas os desastres, o perigo de sair fora dos trilhos, a velocidade excessiva e as carruagens muito altas em disparada, a balançar assustadoramente, tudo que lhe contavam em palavras entusiasmadas, ela iria agora ver com seus próprios olhos e sentir com seu corpo já velho.(...) (PENNA, 1958, p.873,p.874 - grifo meu)

O temor de D.Virgínia é perfeitamente compreensível devido à recente construção da estrada de ferro Mauá.

Outro elemento que situa a narrativa historicamente é o fato de, como observou ainda Luiz Costa Lima, Carlota liberta os escravos antes da Lei Áurea: “(...) Carlota alforria os escravos por conta própria, portanto, antes de 1888.” (LIMA, 2005, p.102). Sem contar o fato de a fazenda ser produtora de café e, segundo dados históricos, em meados de 1860 era elevada a posição da figura dos fazendeiros cultivadores do café, o

⁸ Embora o conceito de verossimilhança não derive necessariamente da referência histórica que a obra literária apresenta, e sim da coerência interna da narrativa, nesse trabalho, o termo verossimilhança foi utilizado para se referir às correspondências com a história do Brasil, que estão presentes em *A menina morta* e que foram estudadas Luiz Costa Lima (2005) para precisar o momento histórico em que se passa a narrativa.

que compreende o período que o referido estudioso propôs. Outro momento do texto que corrobora o argumento de Costa Lima, para precisar o tempo em que se passa a narrativa de *A menina morta*, é o instante em que o Comendador comunica que Carlota está prestes a regressar da corte:

- Meus amigos e parentes. Vou partir neste instante, ao encontro da minha filha e das pessoas de sua comitiva. Não sei quando estarei de volta, mas segundo novas notícias neste momento recebidas, ainda estão todos no ponto terminal da Estrada de Ferro de D.Pedro II, em Entre Rios. Penso que, dentro de três dias estaremos aqui. (PENNA, 1958, p.999)

Segundo Costa Lima, historicamente, a linha da estrada de ferro Pedro II chegou à região de Entre Rios e Porto Novo (Vila próxima à fazenda do Grotão) entre 1867 e 1871. Por tudo isso, é possível, portanto, demarcar o momento histórico em que se passa a narrativa de *A menina morta*.

Essa definição do momento histórico dentro da narrativa também advém da descrição detalhada do cotidiano da fazenda que se faz no livro, relacionada também à presença dos escravos, que são muito importantes no texto. Como já foi dito, o crítico Augusto Frederico Schmidt afirmou que Cornélio Penna, ao escrever *A menina morta*, “(...) *nos deu das mais extraordinárias páginas que se escreveram em nossa literatura e não sei noutra qualquer sobre a escravatura, sobre a natureza dos negros que ajudaram com seu cativo a construir esta nação*” (SCHMIDT. In: PENNA, 1958, p.724 - grifos meus).

Sobre os escravos, revela-se em *A menina morta* um nível de opressão intenso e cruel, como não poderia deixar de ser. O patriarca, apesar de ser tido como “bom senhor” era também extremamente severo, como resume a fala paradoxal do escravo José Carapina ao falar sobre ele: “(...) *bondade severa* do Sinhô (...)” (PENNA, 1958, p.735 grifo meu). Na fazenda do Comendador castigavam-se covardemente os negros:

(Carlota) percebeu alguns móveis estranhos com pontas que furavam o ar de forma esquisita, e logo compreendeu mais do que viu ter sido uma árvore inteira deitada junto da parede do fundo. O ronco ritmado e muito regular partia dali, mas às vezes destacava-se dele o lamento profundo e sombrio por ela já escutado e agora ouvido distintamente.

Procurou a porta, e ao achá-la deu volta à taramela simples que a prendia, e entrou na quadra atijolada e foi até à parede fronteira. Realizou então serem escravos no tronco, e lembrou-se a sorrir das histórias contadas de que a menina morta ia “pedir negro...” Mas, o sorriso gelou-se em seus lábios, porque agora via o que realmente se passava, quais as consequências das ordens dadas por seu pai e como aqueles homens velhos, os feitores de longas barbas e de modos paternais, que a tratavam com enternecido carinho, cumpriam e ultrapassavam as penas a serem aplicadas. (...) (PENNA, 1958, p.1125)

A imagem descrita na cena é a da descoberta que Carlota, certa vez, faz da sala secreta, onde negros sofriam todo tipo de tortura. Outra cena marcante de violência contra os cativos é o açoitamento das negras que tentaram acompanhar o cortejo para o enterro na menina:

O feitor com uma praga gritou-lhes qualquer coisa que não entenderam. Entretanto já conheciam o que era, puseram-se todas no meio da grande quadra, elas mesmas desprenderam as pesadas camisas que lhes cobriam os bustos de formas opulentas e exageradas, e ficaram nuas até a cintura. Sabiam que não podiam receber palmatoadas como as outras porque então não poderiam lavar a roupa naquele dia pois ficariam com as mãos inchadas e sangrentas...e também não queriam rasgar os vestidos (...)

As portas haviam sido fechadas e dentro em pouco gritos selvagens, ulos e súplicas gaguejadas, vieram lá de dentro mas perderam-se no terreiro imenso, e eram logo abafadas por ameaças ditas em tom surdo para que os ecos não chegassem até a residência, àquela hora ainda envolta em sombras e serenidade....mas, se chegassem até lá, poderiam ouvir que soluçavam:

- Sinhazinha! Sinhazinha! (PENNA, 1958, p.803-804)

No trecho, é possível perceber que os próprios negros incorporam o castigo, eles se despem “voluntariamente” para apanhar. Então, os níveis de castigo são definidos assim: para quem o aceita, “só” o açoitamento; para os que se rebelam contra ele, a morte – como é o caso de Florêncio. A narrativa sugere de diversas formas que esse escravo foi assassinado a mando do Comendador, por se revoltar contra o patriarca tentando matá-lo.

Como tudo o que ocorre no livro, esse fato não é totalmente esclarecido, apenas há o comentário de alguns personagens, como a escrava Libânia, e uma crise que se

instaura entre o Comendador e sua esposa, após a morte de Florêncio. Nesse momento de crise, Mariana, que quase não se manifesta diretamente na trama, pede a encomendação do corpo de Florêncio, demonstrando ao esposo que não acredita que o escravo teria se suicidado, como também sugere a narrativa, mas que foi castigado com a morte por ter tentado assassinar o patriarca. No entanto, o esclarecimento sobre como de fato se deu a morte do escravo fica em suspenso, como será visto adiante, mas o acontecimento dessa morte deixa claro que a violência contra o escravo na narrativa chega ao extremo.

Além da violência física, há também a violência simbólica contra os escravos e os moradores da fazenda por meio do silenciamento ou da “interdição” LIMA (2005). Ninguém pode falar quase nada, muito menos os escravos, devido à sua condição de explorados e subjugados em último grau. Por meio do silenciamento dos moradores da fazenda, quer escravos, quer homens e mulheres “livres”, como teremos a ocasião de demonstrar no decorrer do trabalho, os enigmas da narrativa vão se exacerbando para que seja mostrada a autoridade opressora do patriarca. Todos dependem dele:

A explicação (...) se encontra na dependência ante o Senhor, por efeito da penúria de cada um dos agregados. Frau, que se distingue das parentas dos senhores porque tem um contrato de trabalho, sabe não haver ainda amealhado o bastante para voltar à sua terra. Sob o ponto de vista da penúria, Celestina, Rola e Inacinha se equivalem. A primeira contava apenas “com duas apólices da Dívida Pública do Império e...a caridade dos parentes”, enquanto as irmãs tinham sido fisicamente arrancadas da prisão em que as pusera o pavor pelos credores.(...) Quanto a Carlota e Mariana, não se fala de penúria, mas de completa dependência, que de fato, dá no mesmo. Contudo a insegurança econômica não explica tudo. Mais importante que o medo daí resultante, é o tipo de relação que os personagens mantêm entre si. Mesmo as irmãs miseráveis se observam, se recriminam, e o passado oferece um argumento para as reservas que mantêm. (LIMA, 2005, p.123)

Devido a toda essa situação de dependência, tanto dos parentes agregados como da esposa e da filha, em relação ao Comendador, esses personagens estão sempre envolvidos por uma sensação de insegurança, que os faz se calar diante do “silenciamento imposto pelo Senhor” (SANTOS, 2008, p.64). Por isso, os diálogos não

revelam muitos acontecimentos importantes que envolvem a família, principalmente, no que diz respeito à vida dos senhores, como na conversa entre o Comendador e Carlota, a respeito do casamento que já estava determinado para ela:

- Minha filha... esperava que você viesse encontrar aqui a alegria perfeita, apesar da falta de sua irmã mais nova...
 Não sei como explicar o que devo dizer-lhe... apesar de ser a verdade. Decerto você já percebeu ter havido profunda alteração em nossa vida, aqui na fazenda, penso contudo que as senhoras já lhe contaram o acontecido aqui nesses últimos tempos.
 Havia vaga interrogação em seu tom, não era muito fácil distinguir se afirmava coisa de que estava certo, ou se apenas a dizia na convicção de *ninguém se atrever a comentar a vida dos Senhores do Grotão*. Carlota vendo que ele esperava sua resposta, balbuciou confusamente:
 - Nada me contaram, meu pai, e como se sabe, no colégio recebia apenas cartas suas...
 - Pois bem... – pareceu hesitar e sua respiração era difícil – creio não ter podido explicar por escrito o que devia dizer-lhe, porque você está moça, e já foi pedida em casamento. Em breve será senhora, e nos deixará... (PENNA, 1958, p.1023, grifo meu)

No diálogo, Carlota parece desconhecer a real situação da família, mas o pai dela também não esclarece nada a respeito. Assim, o enredo, muito longo, vai se arrastando, sem muitos acontecimentos esclarecedores sobre os mistérios que envolvem a família Albernaz, pois o narrador de *A menina morta* “conta uma história eliminando muitas informações, desorientando o leitor” (SANTOS, 2008, p.60).

A profunda hierarquização também é uma marca importante na vida dos moradores da fazenda. Existe, por exemplo, uma hierarquia entre os próprios escravos. Há aqueles que são considerados “mais importantes”, como a velha escrava Dadade, Libânia e Joviana. A primeira fora ama de leite do Comendador; a segunda, da menina morta e a terceira de Carlota. Outros escravos que possuem uma posição melhor são o cocheiro Bruno e o velho escravo José Carapina, o qual foi encarregado de fazer o caixão para a menina morta.

Além das amas de leite, há as escravas que trabalham dentro da casa, quer na cozinha, quer nos afazeres domésticos, que também possuem uma melhor posição. Já as cativas que trabalham fora da casa dos senhores tem posição mais rebaixada e sofrem muito mais a violência dos feitores, como quando tentaram acompanhar o cortejo da

morta, como foi visto. Também é rebaixada a posição dos escravos que trabalham no campo, como é o caso de Florêncio.

Já entre os agregados, a hierarquização é determinada, principalmente, conforme o seu parentesco com o Comendador ou com sua esposa D. Mariana. Mais importantes são os parentes do Comendador, como não poderia deixar de ser num universo patriarcal. Observa-se, por exemplo, que no livro há uma descrição detalhada sobre como os familiares eram distribuídos à mesa para o jantar. Como bem analisou o crítico Luiz Costa Lima:

À cabeceira, senta-se o Comendador. Dispõem-se, de um lado, Manoel Procópio, D. Virgínia, Sinhá Rola e Inacinha; “no fim desse lado da mesa o visitante de ocasião, quase sempre algum mascate estrangeiro de certa categoria, vindo das grandes cidades (...)”. Do outro lado, sentam-se D. Mariana, Celestina, a que se seguiam três cadeiras “quase sempre vazias”, que representavam os filhos ausentes – Carlota e os dois rapazes. (LIMA, 2005, p.112)

É nítida, portanto, a divisão da família: Manoel Procópio e D. Virgínia são primos do Comendador; ocupam, portanto, um lugar de maior importância à mesa, ressaltando que, por se tratar de um sistema patriarcal, Manoel Procópio é o primeiro a ser citado, por ser homem. Já D. Virgínia, apesar de ser mulher, portanto já seria desprivilegiada dentro do sistema em questão, é prima do Comendador e ainda “conservava terras de sua propriedade” (PENNA, 1958, p.741). Por outro lado, D. Inacinha e Sinhá Rôla, também são parentas do patriarca, mas ocupam uma posição mais subalterna à mesa, pois não possuíam bens, foram resgatadas pelo Comendador devido à falência da família delas. Pode-se dizer que essa configuração dos lugares que os personagens ocupam na mesa de jantar denota uma gradação em relação à importância desses parentes na família, não somente conforme o parentesco, mas à condição financeira, como especificaram a seguir.

A posição de parente do Comendador é tão prestigiosa que ela permite a Virgínia rivalizar com a mulher dele. Como foi dito acima, Virgínia é rica e vem de família tradicional. Já Mariana não é rica e vem de uma família a qual Virgínia levanta suspeitas de não ser tradicional como a família do patriarca:

D. Virgínia arrastava as sílabas, de forma chocarreira e misteriosa quando se referia à origem da Senhora, e acentuava bem as reticências, com afetação, para deixar em suspenso, a fim de que se formassem à vontade toda a sorte de suspeitas em torno dessa gente (...) (PENNA, 1958, p.742)

A velha senhora vai tentar impor a sua aparente superioridade não somente em relação à Mariana, mas aos demais habitantes da fazenda, com destaque para Celestina, que é prima de Mariana. No capítulo IV, enquanto preparava o corpo da menina para o enterro, juntamente com Celestina, o narrador descreve o sentimento de superioridade D. Virgínia em detrimento da jovem prima da Senhora:

Celestina, sua ajudante era parenta pobre, a prima recolhida no Grotão, vinda depois da morte de seus pais, criadores de gado perdidos com a chegada do café em sua região. *Não tinha autoridade nem valor suficiente* para fazer medo a D. Virgínia, parenta próxima, e viúva e sem filhos, ainda conservando em qualquer parte terras em sua propriedade. (PENNA, 1958, p.741, grifo meu)

Como se vê, Celestina é considerada inferior por D. Virgínia pela sua condição de “prima de D. Mariana e parenta pobre”. Mais a frente, no mesmo capítulo, tudo isso fica ainda mais evidente no diálogo entre D. Virgínia e Celestina:

– Mas prima Virgínia... – balbuciou a moça, sem erguer os olhos inflamados, atenta no que fazia. – Prima? – interrogou a velha senhora, e breve riso a fez estremecer (...) – Prima? – repetiu – de onde virá esse parentesco? Muito me lisonjeia, pois não sabia ter essa glória!(PENNA, 1958, p.742).

D. Virgínia então ironiza o fato de Celestina chamá-la de prima, uma vez que a velha senhora se considera superior aos demais devido a sua condição aparentemente privilegiada. Assim como Celestina, Sinhá Rola e Inacinha, apesar de parentes do patriarca, são também tratadas por Virgínia como inferiores, pois, como foi dito, não tinham posses, como a velha senhora, e necessitavam, ainda mais que Virgínia, do amparo do Comendador. Por isso, nada lhes resta a não ser se submeter aos desmandos

de D.Virgínia. É por isso que elas, talvez mais que todos os outros habitantes da fazenda, têm medo de sua derrocada, que sentem como iminente:

As duas se entreolharam enternecidas e verificaram simultaneamente o ponto a que tinham chegado, as marcas do tempo em sinais indelévels em seu rosto, e até mesmo a curva de seus corpos para a terra, na força de seu chamado... Sem combinar, sentaram-se na borda do catre e ficaram quietas, mas balançavam o corpo, no mesmo ritmo lento, e pareciam ninar a velhice.

Minha querida – disse por fim D.Inacinha – nós vamos sair dessa casa, e se sabemos para onde vamos, não sabemos o que nos espera... Novas tristezas, novas asperezas, e novos espinhos... – Já sei – interrompeu ela ao ver o gesto de protesto cansado e humilde da irmã. – Já sei: estamos acostumadas... a tudo, e há muito tempo que nos esquecemos de nós mesmas. De tal forma, minha irmãzinha, que até creio já não vivermos mais. Ficamos esquecidas aqui no mundo, sem ninguém precisar de nós, e a única coisa ao nosso alcance em benefício dos outros, é nos fazermos pequeninas para ninguém sentir a nossa presença... (PENNA, 1958, p.1250)

A situação de Inacinha e Sinhá Rola era humilhante e elas procuravam se resignar à insignificância dentro da casa, pois sabiam que sua situação de dependência não permitia a elas outra atitude e que, apesar de serem primas do dono da casa, “a miséria as reduzira a precisar de assim mostrar a sua gratidão aos seus benfeitores” (PENNA, 1958, p.1249). Nesse momento da narrativa, a derrocada da fazenda já é quase total e Inacinha e Sinhá Rola preparavam-se para se mudar, para depender de outro fazendeiro e a imagem que a cena descreve é de completo desamparo de duas mulheres que passaram a vida como agregadas, submetidas ao poder de um grande proprietário.

Como foi mencionado, do outro lado da mesa de jantar, ficavam Mariana, sua prima Celestina e o lugar dos filhos ausentes. Este lado da mesa é o mais fragilizado, mas Marina e Carlota representarão uma silenciosa resistência à opressão. Mariana, por exemplo, depois de passar toda a narrativa em conflito com o marido, enlouquece ao final da trama. Já Carlota põe abaixo todos os planos do pai, ao desistir do casamento arranjado por ele, e alforriar os escravos, como será visto nesse trabalho.

Como se vê, em *A menina morta*, quando o narrador descreve a posição da família e dos agregados à mesa representa, metonimicamente, uma realidade histórico-social brasileira muito importante que é da família patriarcal, a qual “mantém-se através da incorporação de novos membros, de preferência parentes, legítimos ou ilegítimos, a extensos “clãs” que asseguram a indivisibilidade de seu poder, e sua transformação dá-se por decadência (...) (CORRÊA, 1982, p.13-14)

Os pontos que discutimos acima demonstram o quanto a narrativa está fundamentada na história brasileira e em critérios de verossimilhança. Também demonstra isso a problematização de “um conflito não sanado na origem”, que rege a sociedade brasileira. Para o crítico Luís Bueno, Cornélio Penna e “sua maneira de fixar no tempo, como uma espécie de herança fantasmal, os atos de dominação e de submissão, termina por se constituir numa reflexão sobre nossas origens como nação.” (BUENO, 2006, p.548)

Entretanto, Penna fará isso não por meio da apresentação direta da estrutura social, mas pela inquietude dos indivíduos imersos nesse sistema patriarcal, pois a exploração e a dominação acabaram por trazer marcas profundas, não somente na sociedade, mas principalmente nos indivíduos.

Daí o mistério e as lacunas serem marcas importantes no texto cornelianiano, que beira, muitas vezes, o gótico e o suspense. Para Luís Bueno, a obra corneliana possui um “universo sombrio” (BUENO, 2006, p.548) e “um ambiente cheio de fantasmagorias” (BUENO, 2006, p.526). Luís Costa Lima vai além e afirma que todos os romances de Cornélio Penna “se identificam pelo clima fantasmal” (LIMA, 2005, p.11) sem, como já foi exposto, desprender-se da verossimilhança. Pelo menos na maioria dos casos.

No entanto, há certos acontecimentos que sugerem que haja intervenção do sobrenatural e que não são elucidados. Um exemplo é a história do bode preto, que a escrava Dadade afirma a Celestina ter visto na varanda. Celestina, então, pergunta sobre isso às demais escravas, que respondem não haver bode nenhum. Muitas páginas adiante, numa estranha madrugada em que não consegue dormir, Carlota vê um bode preto no lugar indicado por Dadade. Os acontecimentos que se relacionam com Dadade são os que mais carregam indicações da influência do sobrenatural. É essa mesma escrava que relata, também para Celestina, a história da “escrava sem rosto” que havia

servido a antiga senhora da casa, mãe do Comendador. São elementos próprios as narrativas de terror, que também trabalham com a construção de mistérios.

Lembra-nos também o universo do terror, o título, *A menina morta*, que prediz que a história que será contada está concentrada na morte da menina, para a qual não há explicações. A narrativa dá-se em torno de uma morte, o que continua situando-a sob os domínios do terror, do macabro, do mistério.

Outra coisa que cabe observar sobre o título é que ele cumpre as funções desse elemento da narrativa segundo Roland Barthes. Para o estudioso francês, o título “tem função aperitiva: trata-se de pôr o leitor em apetite (procedimento que se aparenta com o suspense)” (BARTHES, 2001, p.311). Essa consideração serve, perfeitamente, ao título *A menina morta*, que desperta o interesse do leitor com a promessa de desvendamento de um mistério: o da morte da menina. Como sabemos, entretanto, é uma falsa promessa, pois ela nunca se esclarecerá, nada será respondido durante o desenrolar dos fatos.

A narrativa se desenrolará em torno de um “fantasma” que é a menina sem nome, que todos reconhecem como a única pessoa capaz de harmonizar os conflitos e manter a integridade da família e da fazenda do Grotão. É por isso que sua morte, atingirá todos os “mundos” da narrativa, quer dos escravos, quer dos senhores.

Em *A menina morta*, já no primeiro capítulo, é o mistério que se impõe, pois o texto se inicia com a narração minuciosa da preparação do vestido e do corpo da menina para o enterro, sem elucidar as causas da sua morte. No desenrolar dos fatos, é que é apresentada a família da menina, ressaltando que o nome da criança não é mencionado nenhuma vez.

A morte da menina vai trazer à tona os conflitos de todos os personagens. E o narrador conduzirá o texto desnortando o leitor, fragmentando a história na medida em que a distribui pela ótica de diversos personagens. Essa morte funciona então como uma espécie de catalisador das perturbações dos personagens, em pequenas narrativas carregadas de angústia.

Essa angústia e os conflitos vão se desenvolvendo e se agudizando durante a história, apontando para a decadência da família. Devido a isso, a certa altura, Carlota, irmã da menina morta, é chamada de volta da corte como derradeira esperança de salvação para a família Albernaz, para casar-se com João Batista, por determinação de

seu pai, e assumir a fazenda. Quando Carlota chega à fazenda, vai percebendo que a família está em vias de destruição. Seu pai, o Comendador, havia sofrido um atentado, quase levou um tiro de Florêncio, um dos escravos. Pode-se dizer que esse fato já é um sinal da decadência do poder do patriarca sobre os seus subordinados, pois ele foi objeto de um atentado. No entanto, numa tentativa de fazer prevalecer a autoridade do Comendador, Florêncio aparece morto na fazenda. Então, a história parece indicar que o Comendador havia matado – ou mandado matar – Florêncio. Após isso, Mariana vai embora de casa e ninguém diz qual o destino de Mariana, o que inquieta e angustia muito a Carlota.

Percebe-se, então, que Carlota está diante de um momento de intensa desestruturação de sua família, que ainda mais se acentuará: o casamento dela não se realizará e a família caminhará, naturalmente, para a ruína.

O enredo, aparentemente simples, deixa uma série de lacunas a serem respondidas: Por que D. Mariana foi afastada da fazenda? Qual o motivo da revolta do escravo Florêncio em relação ao patriarca? Quais são as causas dos conflitos que regem o clima opressor e misterioso da narrativa? Durante toda a narrativa, há sugestões de que essas perguntas, e muitas outras, serão respondidas e isso é o que sustentará a trama, já que no enredo não predomina a ação. Entretanto, essas e outras perguntas não poderão ser totalmente respondidas, afinal, o que caracteriza a narrativa de *A menina morta* é, sobretudo, o mistério, o segredo que se apresenta e insiste em permanecer enquanto tal.

Por isso a narrativa desenvolve-se lentamente, conforme os conflitos dos personagens, aumentando o clima de angústia e a opressão como será visto adiante. Segundo Fausto Cunha, os romances de Cornélio Penna representam a “dor em câmara lenta, fatigante e prolixa: uma dor de cansaço. Uma dor que se repete como objeto em sala de espelhos”. (CUNHA, Apud LIMA, 2005, p.13).

Como se vê, muito pouca coisa acontece no livro, o enredo é extremamente simples, daí a importância do silêncio, do não-dito, do não-acontecimento nessa narrativa, e “os não acontecimentos são traços característicos da escrita modernista” (HOLLINGTON, 1989, p.352). Isso dá ao enredo de *A menina morta* um caráter moderno por excelência, na medida em que o texto moderno traz muito mais lacunas do

que respostas. Por essa razão, serão explorados mais detidamente, a seguir, alguns elementos importantes para a construção estética do mistério em *A menina morta*.

3.2 UM PONTO DE VISTA FRAGMENTADO

Como já foi dito aqui, um dos recursos de que o autor se utiliza para construir a atmosfera de mistério em *A menina morta* é a forma como os acontecimentos são reproduzidos por meio da subjetividade dos personagens e pode chegar ao ponto no qual “a estória vem diretamente da mente dos personagens à medida que lá deixa suas marcas” (FRIEDMAN, 2002, p.177). Por isso, a vida interior ocupa posição de destaque no romance. Mais do que isso, a realidade ficcional se apresenta principalmente a partir de uma visão mais subjetiva da realidade, ou seja, a experiência do real que tem o leitor é geralmente a que é experimentada pelos personagens, os acontecimentos apresentados da forma como ela repercute na subjetividade deles. É o que se percebe no seguinte trecho, onde o narrador parece sair de cena e dar livre curso aos pensamentos de Frau Luísa enquanto ela preparava o corpo da menina morta para o enterro:

Seria o pior sacrifício, o serviço mais triste que se poderia exigir de suas mãos cansadas e mercenárias, o de tocar de novo naquela boneca de carne imóvel, enrijecida, que tinha sido a sua menina, e representava toda a doçura que lhe fora possível encontrar no exílio.” (PENNA, 1958, p.730)

O “mercenárias” indica ainda a presença do narrador, uma vez que seria um olhar crítico que Frau Luísa não teria de si mesma, mas, no restante do trecho, a interioridade de Frau Luísa é mostrada quase que sem mediação. Com isso narrador e personagem quase se “misturam”, como se um estivesse no discurso do outro, desfazendo-se a distância entre narrador e personagem, chegando, em muitas situações, ao discurso indireto livre e deixando, ao mesmo tempo, em suspenso, qualquer esclarecimento dos mistérios que rondam a trama.

Esse é o caso do seguinte trecho em que há uma ênfase nos conflitos psicológicos do Comendador⁹: “Foi então para junto da Senhora, para perto da mãe da menina, mas já sabia que não encontraria ao seu lado apoio para o seu coração

⁹ Como será discutido mais adiante, esse é um dos raros momentos em que a subjetividade do Comendador é mostrada no ponto de vista.

vacilante. Era sozinho que devia atravessar as longas horas que o esperavam...” (PENNA, 1958, p.749). É interessante observar nesse trecho que, ao se colocar o patriarca no ponto de vista, percebe-se que ele não é o homem frio e insensível que às vezes faz parecer, pois também sofre, sendo ao mesmo tempo algoz e vítima de um sistema tão nefasto de opressão que destrói possibilidades humanas, mostrando como o sistema patriarcal faz mal a todos, não somente aos oprimidos, mas também ao opressor.

O narrador de *A menina morta*, entretanto, não se restringe a apresentar a subjetividade de um personagem, pois o ponto de vista se desloca de um para outro personagem do romance, o que contribui imensamente para a manutenção do mistério da narrativa. No capítulo 2, por exemplo, está em foco o sofrimento do velho escravo carpinteiro, José Carapina, ao fazer o caixão para o corpo da menina:

Na alma do velho carpinteiro cativo enovelavam-se pequenos e confusos problemas, que se formavam e desapareciam sem quem ele pudesse perceber onde estava a verdade e até onde ia a tentação do demônio, pois parecia-lhe grande crime estar a fazer o caixão onde seria aprisionada a Sinhazinha.(PENNA, 1958, p.733)

Além de se manifestar na exposição dos sentimentos íntimos do escravo José Carapina, a proximidade do narrador está explicitamente marcada na palavra “Sinhazinha”, forma como o carpinteiro tratava a menina. Os problemas que se “enovelavam” na alma de José Carapina são trazidos à tona na lembrança dos seus próprios traumas: a maneira como teve de se separar dos seus para servir aos donos do Grotão. Durante o capítulo, o carpinteiro descreve o desejo de suicídio que o tomou quando foi levado para o Grotão: “(...) tivera vontade de fazer como os negros novos, arribados de pouco, que não falavam e comiam terra escondido, no desejo de morrer” (PENNA, 1958, p.734).

Apesar de todo esse sofrimento, o da morte da menina pareceu a ele pior. Afirma o narrador que o personagem, diante da morte da menina, “Nunca sentira tristeza tão grande e tão estranha, nem mesmo quando fora vendido pelos seus antigos senhores” (PENNA, 1958, p.734). Para o escravo a menina representava “a presença risonha e chilreante”, “o enfeite daquelas salas grandes” (PENNA, 1958, p.735 – 736), ou seja, uma espécie de alívio diante da condição em que vivia.

Em outro momento, é a interioridade da personagem Celestina que aparece em evidência:

(Celestina) Muitas vezes desejara ser parálitica, ter qualquer doença grave do coração, para que todos dela se apiedassem e tornassem definitiva a sua adoção pela família. Que peso porém viria a ser a sua permanência na fazenda! E *afastava com horror esses pensamentos...* (PENNA, 1958, p.987, grifo meu)

De acordo com o trecho, a personagem Celestina “aspira a invalidez que a alhearia parcialmente da vida” (LIMA, 2005, p.174), o que mostra como essa personagem também é marcada pelo sofrimento. E o narrador deixa isso evidente pela subjetividade dela.

Há uma intensa mobilidade no ponto de vista do narrador de *A menina morta*, não somente por meio do discurso indireto, mas também pelo discurso direto, como exemplifica a fala da personagem Carlota, ao final da narrativa, quando já havia se dado a derrocada da família:

- 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 a sua angústia, que será a minha força! (PENNA, 1958, p.1296, grifo meu)

Nesse trecho, percebe-se que, mesmo utilizando o discurso direto, a subjetividade da personagem é colocada em destaque (“sou essa que pesa agora dentro de mim”), assim como ocorre na fala de D.Virgínia, enquanto ela e Celestina preparavam o corpo da menina para o enterro:

- Não sei como se pôde abandonar uma criança assim, meu Deus!(...) não sei (...) Ainda se vê ser menina destinada a tornar-se mulher robusta, capaz de ter muitos filhos e fundar uma fazenda maior que ela! Não há justiça nesse mundo... não (PENNA, 1958, p.741)

Após essa fala, na qual Virgínia lamenta a morte da criança e enfatiza que a menina daria continuidade à família e à fazenda, o narrador entra em cena, mas colocando também em evidência a subjetividade de Virgínia: “(D.Virgínia) olhou com desconfiança para a companheira e parecia prestes a dizer alguma coisa, talvez pedir *que não fossem repetidas suas palavras imprudentes.*” (PENNA, 1958, p.741 - grifo meu).

O narrador, ao enfatizar a subjetividade dessa personagem, deixa evidente que muitas coisas não podem ser ditas, os moradores da fazenda temem ou se sentem proibidos de fazer comentários que possam revelar algo sobre a família, o que o crítico Luiz Costa Lima definiu como “a interdição (...) para assegurar a incomunicabilidade dentro da casa” (LIMA, 2005, p.124), fazendo prevalecer o sistema patriarcal opressor, ao mesmo tempo em que os enigmas da família são preservados.

O fato de o ponto de vista se deslocar entre os personagens pode dar a impressão de ser possível saber tudo, como se o narrador fosse caracterizado pela onisciência. No entanto, numa perspectiva onisciente, “o autor está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória, e, mesmo quando estabelece uma cena, ele escreverá como a vê, não como veem seus personagens” (FRIEDMAN, p.176,2002) O que ocorre em *A menina morta* é o contrário, a perspectiva múltipla relativiza os acontecimentos e as visões e faz isso de diversas formas: a “revelação da verdade” é adiada, ou melhor, nunca acontece, a “verdade” nunca vem. Na narrativa, por exemplo, há um diálogo entre Inacinha e Sinhá Rola sobre Mariana que, além de ser marcado por insinuações e reticências – nada diz explicitamente – ainda é interrompido pela chegada dos homens para o almoço:

- Ela (Celestina) de nada sabe – afirmou D. Inacinha – ou finge nada saber porque é da família dela que se trata e quer assim nos fazer crer ser mentira o que sabemos..., mas minha cara amiga, eu conheci essa gente toda, esses mendigos orgulhosos, que andam no paço sem ninguém saber por que, nem com que direito surgem das fazendas lá dos matos onde vivem. Eu vi com meus olhos o corpo da velha e foi preciso o próprio chefe de polícia da corte comparecer para que não houvesse coisas piores...
- Mas a mana tinha me contado que tudo se passou na mineração de ouro de propriedade deles lá para os lados de Minas Gerais...
- Eu já disse muitas vezes não gostar desse seu costume de fazer insinuações, Rolinha. Se estou dizendo uma coisa é porque é verdade,

e não esteja a interpretar e a dar sentido diferente ao que digo! Quando ela (Mariana) passava por uma sala, o filho surgiu da porta aberta para o jardim, e...

Nesse momento foram interrompidas pela chegada dos homens, que vinham para o almoço (...) (PENNA, 1958, p.896).

Antes desse trecho, Celestina, prima de Mariana, foi questionada por Sinhá Rola sobre algo que o texto não esclarece: “– É verdade o que a mana Inacinha diz – acrescentou Sinhá Rola com voz trêmula e segurou nas mãos de Celestina – depois me contaram coisas tão tristes...” (PENNA, 1958, p.895). Após isso, o diálogo fragmentado entre as irmãs continua como foi citado acima. Celestina, então, retira-se e os comentários das duas irmãs Sinhá Rola e Inacinha, como se pode perceber, estão carregados de insinuações e enigmas, os quais o narrador não se preocupa em desvendar, o que vai fazendo com que o enigma permaneça.

Também contribui para o mistério que é cuidadosamente tecido pelo “ponto de vista itinerante” o poder opressor exercido pelo patriarca sobre a família. Na narrativa, o poder absoluto do pai não pode ser questionado e a força da opressão leva ao silêncio, pois não se fala o que pode contrariar o patriarca. Com isso, todos obedecem ao Comendador sem que ele precise sequer levantar a voz, pois já internalizaram a opressão. É o que se pode perceber na seguinte conversa entre o Comendador e sua filha Carlota:

- Você (Carlota) terá de assumir o governo doméstico da fazenda, e é preciso prevenir D. Inácia e prima Virgínia disto. Quero que você seja a dona de tudo aqui, sem restrições, e tudo tomará nova direção, muito firme.

- Meu pai... – consegui balbuciar Carlota, mas o esforço feito para interromper o que dizia seu pai, as interrogações sufocadas em seu peito, (...) venceram os seus nervos e foi sem um grito, sem alteração em seus traços que ela se curvou para frente, depois para um lado, finalmente deslizou até o chão e caiu desamparada de braços. (PENNA, 1958, p.1024)

O ponto de vista é, pois, deslocado também do narrador para o personagem em momentos cruciais, como mostra o diálogo acima, entre Carlota e seu pai, quando um enigma está para ser revelado. Com isso, o sentido fica em suspensão, o leitor não tem

acesso a ele. Daí a mobilidade do ponto de vista ser um recurso usado para adiar a revelação dos mistérios e para aguçar ainda mais a curiosidade do leitor.

O narrador de *A menina morta*, para utilizar uma classificação de Norman Friedman, tem uma “onisciência seletiva múltipla” (FRIEDMAN, 2002, p.177), ou seja, escolhe qual personagem será colocado no ponto de vista, no desenrolar da narrativa, para manter o enigma. Nesse sentido, é interessante perceber que os proprietários da fazenda do Grotão quase nunca são colocados no ponto de vista. Eles não se deixam ver em sua interioridade, são descritos, na maior parte das vezes, pelo olhar dos outros personagens.

O fato de Mariana e seu marido não se colocarem no ponto de vista contribui para a construção do clima de obscuridade da narrativa, uma vez que o leitor não tem acesso aos pensamentos e sentimentos justamente daqueles que poderiam esclarecer os mistérios da família. Para criar o mistério, portanto, Cornélio Penna recusa, “arbitrariamente e conscopicamente, a concessão do privilégio de uma visão interior a personagens cujas mentes revelariam demais”, nas palavras de Wayne C. BOOTH (1980, p.270).

Com essa estratégia ficcional, o autor não desvenda a trama para o leitor, pois o que se tem são visões particularizadas e, muitas vezes, comprometidas por interesses pessoais. Um dos casos mais evidente é o da visão de Mariana que nos é apresentada por D. Virgínia. É dela que vêm muitas das informações sobre Mariana e suas origens, mas sua visão é claramente determinada pela sua rivalidade com a mulher do Comendador. É o que se percebe no seguinte trecho, onde se revela a forma como D. Virgínia fala de Mariana:

D. Virgínia arrastava as sílabas, de forma chocarreira e misteriosa, quando se referia à origem da Senhora, e *acentuava bem as reticências, com afetação, para deixar em suspenso, a fim de que se formassem à vontade toda sorte de suspeitas* (...) (PENNA, 1958, p.742, grifo meu)

Percebe-se nesse trecho que o narrador deixa entender que D. Virgínia, como já foi dito nesse trabalho, por ser prima do patriarca, inferioriza Mariana e sua família por não possuir uma condição econômica semelhante à do Patriarca, por isso a velha senhora faz questão de ironizar (“de forma chocarreira”) e deixar entender que a família

da senhora seria considerada inferior pela falta de posses. Com isso, D. Virgínia quer se fazer superior à Senhora.

Além de José Carapina, que já foi citado, o ponto de vista de outros escravos também é importante no que diz respeito aos enigmas indecifráveis que rondam a família que vive na fazenda do grotão. Quando os cativos são colocados no ponto de vista, emitem narrativas que desorientam os outros personagens, pois são carregadas, muitas vezes, de elementos sobrenaturais e outras são completamente lacunares, impossibilitando a compreensão do ouvinte. Como ocorre, por exemplo, no momento em que Carlota pede à escrava Libânia para lhe falar sobre Mariana, mas a escrava emite lembranças confusas que mal podem ser compreendidas:

Carlota (...) foi sentar-se fazendo a mulata acomodar-se aos seus pés, e depois de esperar alguns minutos a fim dela despertar inteiramente, disse-lhe desejar apenas que ela contasse alguma coisa sobre D. Mariana. Ao ver o movimento de temor e de recuo da mucama, pôs a mão sobre sua cabeça, fê-la erguer a face para ela, e repetiu marcando imperiosamente as palavras:

- Quero que você me fale de minha mãe...

(...)

E (Libânia) pôs-se a falar, deixando correr livremente o afluxo de lembranças vindas à sua boca em amálgama de coisas diferentes, ditas de forma incompleta e as mais das vezes sem coesão. (...) (Carlota) deixou Libânia perder-se no labirinto de suas narrativas, cheias de lacunas e sobrecarregadas de detalhes e de digressões inúteis, sem poder reter-se, e enquanto ouvia permanecia alerta, como uma onça à espreita, a procurar sempre qualquer palavra ingênua e descuidada da rapariga, que a esclarecesse ou denunciasse o segredo insuspeitado por ela. (PENNA, 1958, p.1185,1186)

O fato de a escrava narrar de forma muito confusa, as histórias que envolviam a mãe de Carlota ajuda a manter o clima de mistério da narrativa, pois a elucidação dos enigmas buscada por Carlota não se dá. Ela ficou afastada do Grotão por longos anos e, ao regressar, percebeu que tudo estava em vias de destruição e que as escravas sabiam muitas coisas, mas ou não conseguem se expressar ou não podem dizer, porque tem medo de falar de assuntos considerados proibidos, o que mais uma vez remete à “interdição” (LIMA, 2005) de que falou o crítico Luiz Costa Lima, e que está presente nas relações que se estabelecem entre os personagens da narrativa, marcada pela

“sensação de insegurança, de medo e de mal-estar” (LIMA, 2005, p.123). As escravas poderiam, pois, não querer revelar o que ocorreu no passado da família. Para estudiosa Josalva Fabiana dos Santos, em seu artigo, *Narrativas Monstruosas, as escravas*, “narrando algumas histórias e omitindo outras, negociam e negaceiam as fronteiras que as distanciam de seus senhores.” (SANTOS, 2008, p.61) Com isso, essas narrativas misteriosas se tornam, muitas vezes, uma forma de “domínio” das escravas sobre os habitantes do Grotão.

A escrava Dadade, a velha ama do patriarca, é um exemplo de uma personagem que utiliza, em certa medida, essa “negação dissimulada” (SANTOS, 2008) na sua relação com os moradores da fazenda. Dadade era visitada pelo Comendador, por Celestina e Carlota. Era uma escrava que detinha muitas informações, afinal, estava na fazenda do Grotão desde a infância do patriarca. E poderia, pois, esclarecer muitos mistérios na fazenda. Paralítica, permanecia trancada em seu quarto e, quando recebia as visitas, narrava antigas histórias da fazenda, carregadas, muitas vezes, de elementos sobrenaturais. Contudo, uma das coisas que chama a atenção em Dadade, no seu diálogo com Celestina, é que ela realmente “negaceia” (SANTOS, 2008) com essa personagem quando finge confundi-la com a avó do patriarca:

Celestina saiu do quarto (...) quando parou no alpendre da sala da capela, estendeu a vista pelo quadrado e viu do outro lado a porta da senzala, da velha Dadade, a africana que tinha sido ama do Comendador (...) que sempre a confundia com a Sinhá, a avó do fazendeiro.

(...)

Vovó Dadade riu-se baixinho, e desceu as pálpebras com lento esforço.

- Não vá embora, Nhanhã Celestina...

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

(...)

- Perdoe-me, vovó Dadade...(disse Celestina)

- A negra velha perdoar à sua Nhanhã Clara? – murmurou ela, e *fingiu que adormecia*. (PENNA, 1958, p.862, p.866, p.867 - grifo meu)

Dadade finge dormir e finge também que confunde Celestina com a avó do patriarca. Celestina, por sua vez, decepçiona-se ao perceber que a escrava sabe muito

bem com quem dialoga. Durante vários momentos do texto, Dadade conduz as suas narrativas de modo perturbador para os personagens da trama. Um exemplo disso é a história da escrava sem rosto que teria servido à velha Sinhá e que Dadade conta à Celestina:

A sinhá velha deitou-se e viu que a escrava puxava as cobertas sobre ela, as ajeitava de modo a não deixá-la descobrir-se durante a noite, mas fazia sempre os movimentos de maneira a não poder ver-lhe o rosto. (...)

- E quem era? – perguntou Celestina, pois conseguira entender perfeitamente o que lhe contava a anciã, com as hesitações e os rodeios usados sempre em suas narrativas – como era o rosto dela?

A velha deixou correr pelo corpo todo um arrepio, calou-se e fechou os olhos e a boca fortemente.

- Conte, vovó Dadade...

- A Sinhá velha no princípio não conseguiu perceber nada mas sentia que a negra escapava de perto da cama, e então segurou-lhe os cabelos, que eram finos e lanzudos, e levantou-os. E deu um grande grito, que todos da fazenda ouviram...

- Por que, vovó Dadade?

- Porque ela não tinha rosto não... (...) (PENNA, 1958, p.865)

Essa história da escrava sem rosto, que Dadade conta à Celestina, é marcada pelo sobrenatural o que implica necessariamente em mistério. Por isso, pode-se dizer, por esse e pelos demais exemplos citados, que o ponto de vista dos escravos ajuda na construção dos enigmas da trama.

O ponto de vista é fator importante também no grau de envolvimento do leitor no drama dos personagens. Ao analisar o narrador de 3ª pessoa do livro *A Metamorfose*, Booth observa que Kafka faz com que o leitor simpatize com a figura asquerosa de um homem-barata. Por se distanciar, o narrador, aparentemente apagado, reduz a distância emocional entre o leitor e o texto.

(...) Ao vermos tudo através da visão do sofredor isolado, somos obrigados a sentir pelo seu coração. (...) Até a extrema repulsa física se pode ultrapassar, como acontece quando Franz Kafka orienta as nossas simpatias para o homem-barata, Gregor Samsa, em *The*

Metamorphosis (1912). Fisicamente, Gregor está tão longe quanto possível de merecer simpatia humana, e as qualidades que o redimem não são, de modo algum, tão fortes que, por si sós, anulem em nós a repulsa. Contudo, porque estamos inteiramente ligados à sua experiência, a nossa simpatia está toda com ele. Quer ríamos da sua história, como fazem alguns críticos, quer choremos por Gregor, estamos com ele contra os que o rejeitam. (BOOTH, 1980, p.296)

Coisa semelhante acontece em *A menina morta*, pois o leitor compartilha da angústia não de apenas um, como em *A Metamorfose*, mas de vários personagens da trama, pelo mesmo motivo de Kafka: porque o narrador se aproxima para deixá-los mostrar o que estão sentindo. E o que todos eles, os personagens de *A menina morta*, mostram são os dramas de uma família em ruínas, ou melhor, em vias de destruição, pois a menina, que parecia representar certo equilíbrio nas relações, morreu e o que resta é uma família patriarcal desestruturada e marcada pela opressão: “Cada qual sentia no seu íntimo, ter o Grotão se fendido de alto a baixo, na iminência de ruir, e *algum mal estranho corroía suas entranhas...*” (PENNA, 1958, p.1014 - grifo meu).

A respeito da utilização do narrador de 3ª pessoa nos romances de 1930, Bueno chama a atenção para o fato de que escritores como Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, classificados como intimistas, terem preferido o uso da terceira pessoa e não a primeira, como era de se esperar de romances que buscariam enfatizar a interioridade dos personagens dentro da narrativa, segundo a visão tradicional sobre a prosa da geração de 1930. No caso de Cornélio Penna, como foi visto, o uso da 3ª pessoa em *A menina morta* provoca uma aproximação do narrador para que se mostre a angústia da personagem.

Para Booth, a aproximação do narrador com os personagens, pode ser usada para criar “um sentido da angústia quase intolerável (...) num mundo caótico e hostil” (BOOTH, 1980, p.290). E é exatamente isso que se pode perceber nas páginas finais de *A menina morta*, onde Carlota, após a ruína da fazenda, destruída também por ela mesma, declara a sua própria ruína.

Os dias, os meses e os anos se escoaram em seu ritmo sempre igual, na ampulheta do silêncio, da renúncia e da serena tristeza sem

remédio... As armadilhas sutis do nada, do ausente e do real perdiam-se na corrida implacável do tempo, e a casa, na desordem estática de seus quartos numerosos, das salas em grandes espaços, os terreiros calcinados de sol, as senzalas silenciosas e indecifráveis, a floresta invasora e tenaz, com seu horror sombrio, (...) Na sala, agitada imperiosamente pelos ventos que ali chegavam coados pelas frestas das portas e janelas trancadas, ela (Carlota) encostou-se à parede de onde pendia o retrato da menina morta, trançou os dedos no colo e, na penumbra cortada por luzes efêmeras, em luta com o halo da vela pousada no chão, viam-se as manchas móveis de seu rosto e de suas mãos, e murmurou:

- Eu é que sou a verdadeira menina morta... (...) (PENNA, 1958, p. 1295, p.1296)

Nesse trecho, o narrador descreve a atmosfera de tristeza e de horror que toma conta da fazenda (“tristeza sem remédio”; “horror sombrio”) e dá voz à Carlota que expressa a sua condição diante da derrocada da família que já era iminente, mas que ela mesma ajuda a concretizar: “- Eu é que sou a verdadeira menina morta” – diz a personagem, deixando entender que a destruição da família também significou a sua própria. Assim, a trama é dominada por um enigma que culmina em um desfecho tão dramático quanto o início do texto, ou seja, a narrativa começa com um velório de uma criança e termina com a ruína da fazenda, o que representa a destruição da família.

O ponto de vista de *A menina morta* é, portanto, caracterizado por se deslocar entre as personagens da narrativa, pois se trata de uma estratégia ficcional de aproximação da angústia e da opressão em que vivem as personagens da trama. É recurso de construção do mistério, na medida em que o narrador, como já foi visto aqui, desloca o ponto de vista em momentos em que alguma coisa importante estava para ser revelada, mudando ou para o dele, ou para o de outro personagem.

Segundo o crítico J. Culler, “(...) uma história com narração onisciente, detalhando os sentimentos e as motivações ocultas dos protagonistas e exibindo conhecimento a respeito do desfecho dos acontecimentos, pode dar a impressão de que o mundo é compreensível”. (CULLER, 1999, p.92). Obviamente, apesar de seu narrador de 3ª pessoa, não é isso o que ocorre em *A menina morta*, narrativa onde os fatos são inalcançáveis, onde as pessoas são complexas, cheias de mistérios e intenções ocultas.

E, sintomaticamente, os seus principais membros raramente assumem o ponto-de-vista. A isso se retornará mais adiante.

3.3- MISTÉRIO E SUBJETIVIDADE NA CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS

3.3.1 – O CARÁTER CATALISADOR DA MORTE DA MENINA

A morte da menina parece ser o acelerador do processo de destruição da família e da propriedade. Todos se imanam de amor por ela, como se fosse o único elo entre eles. Pode-se dizer que, durante o desenrolar da história, há sempre ternura por parte dos personagens em relação à menina, como se ela fosse realmente a única coisa que os unia. É o que acontece no momento em que D. Virgínia e Celestina lavam o cadáver da criança:

No quarto que separava a sala de visita da de jantar em alcova, pois havia outro cômodo cujas janelas se abriam para o jardim, duas senhoras cumpriam certo dever que as fazia chorar de tristeza. A mais velha mantinha o corpo da menina morta dentro da banheira de zinco, posta sobre a banca muito baixa, de óleo vermelho com abertos em triângulo, e a outra o lavava, passando pelos bracinhos ainda redondos, as covinhas do cotovelo bem visíveis, pelas perninhas muito grossas, a esponja embebida em água perfumada com alfazema e sabão francês. (...) (PENNA, 1958, p.740)

D. Virgínia e Celestina são personagens que estão em “lados opostos” na trama, ou seja, D. Virgínia é parenta do Comendador, goza de uma autoridade que Celestina está longe de possuir, por ser apenas uma prima pobre de Mariana, a mulher do Comendador. Mas ambas compartilhavam a mesma tristeza pela morte da menina e o uso dos diminutivos de valor afetivo, como “bracinhos”, “covinhas”, “perninhas”, vistos no trecho acima, demonstra o carinho que essas duas personagens nutriam pela criança, como todos os outros, entre escravos, senhores e agregados. Como mostra também a cena de intenso sofrimento da escrava Libânia, que foi ama de leite da menina:

(Libânia) dobrou-se toda, sacudida pelo pranto, e murmurava palavras indistintas, entre soluços, quase ajoelhada na pedra, e talvez pronunciasse muitas vezes um nome, o da menina que mamara em seu seio. (PENNA, 1958, p.760)

Libânia, apesar de ser uma escrava “de grande confiança dos senhores” (PENNA, 1958, p.761) e de ter sido ama de leite da morta, foi proibida de acompanhar o cortejo para o enterro da menina, o que provocou grande desespero na cativa (“dobrou-se toda, sacudida pelo pranto”), que já estava sofrendo com a perda da criança. Para Libânia, devido à morte da menina, “tudo estava agora destruído em sua vida” (PENNA, 1958, p.761).

A respeito da importância da menina e das consequências de sua morte, afirma o crítico Augusto Frederico Schmidt:

A “menina morta” viera ao mundo para ligar (...) duas humanidades distantes embora dependentes uma da outra, a dos senhores, nas suas casas, com seu conforto, com seus caprichos e loucuras, e a da senzala, do eito, dos trabalhos e sofrimentos sem recompensa. (...) Por isso tudo a “morte da menina” marcou os dois mundos, o dos brancos e dos negros. (SCHMIDT. In: PENNA, 1958, p.725)

A menina “marca o mundo dos negros” porque, como também afirma Schmidt, “pedia pelos negros, metia-se com os feitores a fim de evitar castigos, rogava pelos sofredores, como também, o que talvez era mais significativo, brincava com os servos.” (SCHMIDT. In: PENNA, 1958, p.725). Como mostra o trecho no qual a menina brinca com o cocheiro Bruno:

Longe dos olhos de sua dona, Bruno abria-se então em risos para a Sinhá-pequena, e corria em busca de flores ou de frágeis varas de bambu, que despojava de todas as folhas, e com elas fazia pingalim, a fim da criança servir-se para bater-lhe divertida com as suas fingidas contorções de dor (...) e a cena se prolongava entre risos abafados do cocheiro e sonoras gargalhadas infantis, correrias e gritos impetuosos (...). (PENNA, 1958, p.738)

É evidente que, dentro de um sistema patriarcal, os negros são subjugados, mas, na narrativa, a atitude da menina em relação aos cativos, como mostra o excerto acima, no qual a menina se diverte com o escravo Bruno, era de proximidade: “a menina morta

trouxera para minorar a situação de desamparo dos escravos a sua caridade inocente” (PENNA, 1958, p.725), ligando simbolicamente “humanidades distantes” naquele momento (PENNA, 1958, p.724), ou seja, brancos e negros.

A presença da menina parecia então encobrir as “amarguras secretas” (PENNA, 1958, p.815), não somente dos negros, mas também dos senhores. Tudo indica que os conflitos entre os personagens já estavam latentes antes de sua morte, pois afirma o narrador que o padre, que recebeu o caixão com o corpo da criança para ser enterrado na igreja, parecia “ter receio de tocar naquele caixão, onde *tantas e tão descontraídas tristezas se escondiam*, e decerto nunca teriam consolo” (PENNA, 1958, p.778 - grifo meu). Assim, os conflitos, que estavam encobertos, exacerbam-se e se acentuam ao longo da trama.

É o que ocorre em *A menina morta*, onde já no primeiro capítulo, quando a governanta Frau Luísa e a escrava Lucinda preparam o vestido para o cadáver da menina, mostra-se a angústia dessa governanta, tanto interna quanto externa, ou seja, o que está na subjetividade dela e o que a sua situação social a faz sentir, por meio do efeito que a morte da menina provoca nela, já que, como já foi visto nesse trabalho, o subjetivo e o social estão juntos no texto cornelianiano. Além disso, fica evidente o sofrimento da escrava Lucinda devido também ao óbito da menina:

- Não, D. Frau, você não pode costurar mais esse babado no vestido, *neste vestido* – disse a velha negra, que acentuou bem as duas últimas palavras enquanto erguia as mãos, no gesto das Verônicas das procissões, agarradas ao corpinho de brocado branco entretecido de prata, em desenhos de flores de sonho, de contornos vagos. (...) Sobre a cadeira estavam já prontas a pequena camisa decotada, as meias de seda branca e os borguezins feitos à mão, destinados à menina morta.(...)

A Sra. Luísa voltara a considerar o brocatel estendido sobre a robusta mesa de madeira sombria, e a tesoura começou a morder a seda com lentidão, pois parecia envergonhada de seguir as indicações da velha negra, e, além disso, escrava. Porque o babado não entrava mais em cogitação e a saia seria como devia ser rígida e bem armada, de forma a deixar aparecer as anáguas com rendas muito engomadas e franzidas, em camadas superpostas de tuyauté feito com carinho pelas passadeiras, por entre lágrimas inexauríveis. Antes do vestido ficar pronto, bem ajustado e todo chuleado por dentro, pois com ele a menina subiria ao céu onde iria comparecer diante de Deus, e Ele tudo vê, antes de ser feita também a grinalda de rosinhas ainda guardadas na caixa, lá bem no fundo da prateleira do alto do segundo armário,

seria necessário experimentar tudo, para ver se estava no tamanho e em condições...e a Sra. Luísa fechou os olhos e procurou apoio junto de si, pois pareceu-lhe que o mundo todo girava em torno dela(...)tinha sido a sua menina, e representava toda a doçura que lhe fora possível encontrar no exílio. (PENNA, 1958, p.729, p.731)

No excerto, a Sra. Luísa, que, por ser branca e governanta, era obviamente superior na hierarquia familiar, é corrigida pela escrava, que, além do mais, tinha razão. Por isso, “parecia envergonhada por seguir as orientações da velha negra”. Observa-se no trecho também a longa e detalhada descrição do vestido e de todos os adereços que o acompanhavam, feitos em meio às “lágrimas inexauríveis” das escravas, que revela o apreço que todos tinham por ela e o sofrimento que sua perda provoca. Para a personagem Frau Luísa, por exemplo, que era estrangeira, a menina representava “toda a doçura que lhe fora possível encontrar no exílio” (PENNA, 1958, p.731).

A morte da menina, como já foi dito, acelera o processo de derrocada da família Albernaz. Com o óbito da criança, o patriarca decide trazer a filha que morava na Corte para “substituir” a irmã morta. Entretanto, Carlota virá da Corte para consumir a destruição da família:

Carlota prossegue na conduta de uma sucessora pelo avesso, rompe o casamento, torna-se herdeira universal e, depois da morte do pai, sua efetiva proprietária. O terror que passa a inspirar chega ao auge quando alforria os escravos (...).

Um a um fogem os convivas “masculinos”, Virgínia, Rola, Inacinha. Celestina casa, Mariana retorna louca, os escravos escapam aterrorizados (LIMA, 2005, p.163 - 164).

Conforme esse trecho, Carlota não dá continuidade à família, pois não aceita o casamento arranjado pelo pai. Além disso, alforria os escravos, colocando fim ao sistema regido pelo patriarca. Afirma o narrador que as mucamas viam Carlota como “a divindade malfazeja” (PENNA, 1958, p.1281), pois ela sela a derrocada da família, da propriedade, mas também a sua própria destruição, ao ficar praticamente só ao lado de sua mãe, Mariana, que volta enlouquecida: “Só então (Carlota) pode sentar-se ao lado de sua mãe, que não a olhava, e chorou longamente quando viu que estava sozinha aos seus pés, (...) a vida se tornara um rio de sombra” (PENNA, 1958, p.1294 – 1295).

Enquanto a criança era “aquela que animava que dava vida e calor a tudo lá na fazenda”, a vinda de Carlota para a propriedade, devido à morte da criança, se tornou um “súbito acontecimento de tristes consequências, e não o desafogo, o elemento apaziguador por todos esperado” (PENNA, 1958, p.941). Portanto, a morte da criança, como foi dito aqui, exacerba os conflitos entre os personagens e acelera o processo de destruição dos Albernaz que será finalizado por sua irmã, Carlota.

3.3.2 PERSONAGENS DA CASA GRANDE

Em *A menina morta* é focado, em muitos momentos, os sofrimentos que o regime de opressão do cativo traz para os escravos, como será discutido mais adiante, mas o que ocupa maior destaque na narrativa são os problemas internos à casa grande, ou seja, aqueles que acontecem entre os seus próprios integrantes, sejam proprietários ou agregados. Até porque eles acabam por interferir também na vida dos escravos, que dependem dos primeiros diretamente. Por isso trataremos deles em primeiro lugar.

3.3.2.1 O NÚCLEO FAMILIAR

Os pais da menina morta, D. Mariana e o Comendador Albernaz, apresentam-se envoltos em mistério. Como foi dito anteriormente, eles raramente manifestam a sua subjetividade diretamente, na maior parte das vezes são os demais personagens que deixam a sua impressão a respeito do casal. Já no primeiro capítulo, aparece Frau Luísa expondo suas impressões a respeito da Senhora, quando esta lhe deu instruções sobre como deveria ser feito o vestido para ser colocado no cadáver da menina: “(Frau Luísa) Reviu com nitidez o rosto da dona da fazenda, impassível, quase sem mover os lábios, ao lhe dizer que fizesse o vestido com manguinha de quitute e saia curta.” (PENNA, 1958, p.730)

A governanta estrangeira descreve a senhora como “impassível”, ou seja, como uma pessoa indiferente, que não é suscetível ao sentimento, tanto que Frau chega a questionar se Mariana sentira a morte da menina, pois em vez da Senhora, era a governanta que tinha de tratar com a escrava Lucinda sobre os detalhes de como seria preparada a vestimenta para o cadáver da criança, além de ter que vestir o corpo da morta:

- Por que a mãe não faz isso? – pensou. Ela não dera até esse momento a menor demonstração de tristeza, e lá devia estar em seu quarto, a ler o livro de capa de couro que lhe vira nas mãos, ou então a rever as suas joias realengas, e era sempre assim nos momentos de maior perturbação naquela casa (...). (PENNA, 1958, p.731)

O aparente desinteresse de Mariana no cuidado à filha morta e, sobretudo, a sua ausência, não é notada apenas por Frau Luísa, pois provocava constrangimentos ao patriarca quando recebia visitas na fazenda, pois a Senhora era misteriosa e vivia retirada do convívio de todos:

Quando Carlota fora para o Colégio pela última vez já a Senhora tinha se retraído há muito tempo e vivia fora inteiramente dos amigos, das visitas costumeiras que o primo Comendador recebia muito afavelmente, mas constrangido por inexplicável embaraço. (PENNA, 1958, p.848)

Para o crítico Luís Costa Lima, “Mariana é uma presença ausente no Grotão” (LIMA, 2005, p.144). Tudo indica que essa indiferença, entretanto, seja uma forma de oposição ao Marido, ou seja, de inconformidade com a opressão a que ela e os demais têm de se submeter. Mariana, por exemplo, não suportava passar nos locais onde os escravos estavam sendo submetidos ao trabalho forçado:

A Sinhá não gostava de ver os negros no trabalho, e dava ordens ríspidas quando viam ao longe o grupo de homens, seguidos pelo capataz, ou ouvia trazidos pelos ventos o canto lamentoso dos que escavavam. (PENNA, 1958, p.738)

A inconformidade de Mariana com o sistema opressor regido pelo seu esposo também se manifesta quando ela pede a encomendação do corpo do escravo Florêncio, o qual a narrativa leva a crer que foi morto a mando do comendador, por tentar assassiná-lo. A tentativa de assassinato do próprio marido não provoca a indignação de Mariana em relação ao escravo. Veja-se o momento em que enfrenta o marido abertamente ao pedir ao padre que encomende o corpo de Florêncio:

A Senhora, apesar do alheamento, do esforço que fazia para estar presente e seu rosto denunciava enfim cansaço, mantinha-se sempre

atenta em responder de maneira afável que lhe dizia Pe. Estêvão, mas o Senhor ficara alheio, sem se interessar pelo que se passava na mesa. Servido o café, finalmente, ele se levantou imitado por todos e D. Mariana disse então ao sacerdote, em voz bem alta, que dominou o ruído do arrastar das cadeiras de jacarandá:

- Sr. Pe. Estêvão, quero pedir-lhe faça a encomendação do corpo de um dos nossos escravos, falecido ontem.

Fez-se súbito silêncio na sala. Todos pareceram petrificados e pararam em meio do gesto esboçado à espera da resposta a esse pedido, formulado com altiva firmeza. O Senhor tornou-se mais pálido e em sua fisionomia transpareceu o desenho nítido de um pássaro de rapina. Ficou encostado à mesa, imóvel, sem erguer os olhos, como se estivesse ali retido apenas em atenção aos que falavam.

(...)

O vigário (...) segurou as mãos da Senhora e disse-lhe com simplicidade:

- Já fiz a encomendação antes dele ser enterrado, minha senhora... (PENNA, 1958, p.953-954)

Quando Mariana pede a encomendação do corpo, enfrenta o marido, pois tudo indica que o Comendador deseja que todos tomem a morte de Florêncio como suicídio: “– Mas Florêncio matou-se” (PENNA, 1958, p.954) – disse um dos hóspedes após o pedido de Mariana ao padre - E, como suicida, ele não pode receber assistência religiosa, pois a igreja católica não aceita o suicídio. Ao pedir ao padre que encomende o corpo, portanto, Mariana está, implicitamente, afirmando que Florêncio não se suicidou, antes foi assassinado. Implicitamente também, está acusando o marido do assassinato.

Segundo a estudiosa Josalba Fabiana dos Santos, em seu artigo, “Narrativas monstruosas”, “a silenciosa resistência da Senhora impossibilita qualquer represália, não há nada para dizer a quem nada diz” (SANTOS, 2008, p.63). Mariana demonstrava, com seu alheamento às coisas da fazenda e da família, uma forma de resistência ao marido: “ao mesmo tempo em que se tem o Senhor impondo suas regras mais pelo olhar do que pela palavra, tem-se sua esposa resistindo emudecida” (SANTOS, 2008, p.63). No trecho citado, a Senhora rompe esse silêncio “em voz bem alta” e manifesta a sua contrariedade, demonstrando resistência ainda maior e surpreendendo ao Comendador (que, diante da atitude dela, “tornou-se pálido em sua fisionomia”) e provocando o silenciamento de todos, que não esperavam que ela se manifestasse daquela forma (“Fez-se súbito silêncio na sala”). No entanto, em um universo marcado pela opressão,

não é a resistência de Mariana que prevalece, e sim a imposição do Senhor, pois a atitude de Mariana culmina com a sua saída repentina da fazenda:

Todos estavam com medo do que iria acontecer com a partida repentina da Senhora, sem explicação alguma, sem aviso por parte de Sr. Comendador na véspera, e até agora ninguém soubera porque ela partira sozinha com a mucama, desacompanhada da família, tendo apenas por guia um dos velhos hóspedes. (PENNA, 1958, p.969)

Mariana então é vencida e abandona a fazenda, pois apesar de ser a Senhora, é uma mulher, portanto, já estaria subjugada dentro do sistema patriarcal, não podendo fazer frente ao marido. É possível dizer também que tanto o silêncio de Mariana quanto sua saída “sem explicações” também contribuem para o mistério da narrativa, afinal “ninguém soubera por que ela partira sozinha” ou não poderiam dizer o motivo, e, ao final da trama, depois da chegada de Carlota, Mariana retorna doente e enlouquecida:

Foi então que ela (Carlota) se voltou para a pessoa cujo vulto sentia estar bem perto do seu corpo, bem junto da porta (...) e ficou logo presa pela força mágica do olhar que veio ao encontro de seus olhos. Denso, imoto, todo de luz cega e fria, morto como um espelho de cristal, ostentando o mesmo brilho e a mesma dureza. Vinha de um rosto largo e macilento, onde se lia incomensurável cansaço, onde a boca era simples e funda sutura, sustentado pelo corpo sem formas, todo envolto em amplo xale negro. A figura não fez qualquer movimento para descer e não mostrou ter reconhecido aquela a quem olhava com enlouquecedora insistência, e assim ficaram por muito tempo, talvez por anos afora (...). (PENNA, 1958, p.1291-1292)

A triste imagem de Mariana ao retornar para fazenda leva a crer que não há escape para os oprimidos na sociedade patriarcal mostrada no livro. No trecho citado, a descrição que se faz da Senhora é de um ser entregue à própria dissolução: “(...) rosto largo e macilento, onde se lia incomensurável cansaço, onde a boca era simples e funda sutura, sustentado pelo corpo sem formas.” Para Luís Costa Lima, Mariana “mostra que só no limite da ausência, ou seja, na loucura, lhe é possível escapar da ordem imposta” (LIMA, 2005, p.145), ou seja, nesse estado, a Senhora se volta para o seu silêncio, não

mais para fazer frente ao marido, mas para “fugir” definitivamente da opressão que a cerca.

Por meio das suas intervenções e imposições, legitimadas num sistema patriarcal, o Comendador Albernaz vai estendendo o seu poder a seus familiares e agregados, afinal, ele é “naturalmente o ápice deste poder” (LIMA, 2005, p.194). Entretanto, assim como Mariana, o patriarca pouco fala. Quando, por exemplo, demonstra que vai anunciar algo a Carlota, acaba por não dizer nada:

O pai não a olhava, e tinha estampada no rosto a perplexidade mais completa. Parecia procurar encontrar o caminho, palavras libertadoras que esclarecessem a ele próprio, na omissão a si mesmo dada em fazer a filha aceitar a situação, o modo de viver encontrado; ou antes, que viesse dar forma à desordem, dar realidade à mentira reinante em sua casa, sustida apenas pelo hábito de respeito. (PENNA, 1958, p.1024)

O Comendador tenta “encontrar o caminho” as palavras certas para dizer à filha, mas não as acha. Raramente tem-se acesso ao que ele pensa ou sente. No entanto, como toda a opressão se origina nele, se não é possível saber o que ele pensa, também não é possível desvendar os mistérios da trama, sendo esta uma técnica utilizada para manter os enigmas da narrativa.

Mesmo se manifestando verbalmente poucas vezes, o patriarca consegue fazer com que seja temido, pois todos são dependentes dele, e sentem-se inseguros, sendo vigiados e vigiando-se mutuamente. Na ocasião do enterro da menina, por exemplo, a vigilância e o rigor do patriarca se mostram quando ele dá recomendações de como as pessoas devem se comportar no enterro da filha: “- Não quero gritos nem manifestações excessivas (...)” (PENNA, 1954, p.1958), preocupando-se com o comedimento de todos, reprimindo as emoções daqueles que sofriam com a morte da menina. Em outra ocasião é a personagem Celestina que sofre com os desmandos do Comendador, quando ele a faz sair do quarto de sua esposa Mariana:

Quando entrara no aposento de D.Mariana ainda naquela manhã e sentira logo a aproximação do Senhor, que a segurara pelo braço, e sem dizer uma só palavra a trouxera para a mesa do almoço, deixando

entender a todos que a expulsara do quarto da Senhora, Celestina sentira ter afinal alcançado o fundo de sua amargura, e não ser possível sofrer mais do que sofrera naqueles momentos. (PENNA, 1958, p.912)

De maneira cordial e “sem dizer uma só palavra”, o Comendador a retira do quarto da Senhora, deixando claro que está no controle de tudo e de todos dentro da casa grande. Em relação à esposa, que é, como já foi visto, sua opositora, uma das atitudes dele é retirar de Mariana a autoridade sobre a filha, entregando à D. Virgínia a reponsabilidade dos “deveres da educação e da saúde da menina.” (PENNA, 1958, p.814).

Sabe-se que D. Virgínia rivaliza constantemente com a esposa do Comendador e ele “não a protege contra as investidas de Virgínia” (LIMA, 2005, p.197) e faz com que novas relações de poder se estabeleçam, e a opressão se espalhe entre os habitantes da casa grande, que acabavam reproduzindo uns sobre os outros “(...) o controle violento exercido dentro e fora da casa pelo Senhor” (LIMA, 2005, p.128)

Entre os escravos também se espalhavam as relações de poder, marcadas pela violência física, pois os feitores “cumpriam e *ultrapassavam* as penas a serem aplicadas” (PENNA, 1958, p.1225) sobre os escravos. De forma semelhante, José Carapina, que também era escravo, reproduzia o tratamento violento que sofria sobre os de sua classe, maltratando outro cativo, considerado “menos graduado”, mas que o auxiliava na carpintaria, e o ajudou na feitura do caixão da morta:

(José Carapina) foi forçado a chamar o ajudante, aquele negrinho antipático que lhe tinham dado para fazer os pequenos serviços da carpintaria.

- Tição, veja se conserta direito essa cabeça de prego, que não está bem quadrada...Senão?!...

Viu que o pretinho tivera coragem de rir, nervosamente, de cabeça baixa, e logo deu-lhe rápida pescoçada, da qual o menino escapou agilmente, mas serviu de escarmento, para que trabalhasse com ligeireza e cuidado as “arestas”. (PENNA, 1958, p.736)

É interessante observar que José Carapina já era avançado em idade, estava quase cego e necessitava da ajuda do menino escravo, mas agia com violência contra o

ele, reproduzindo o comportamento dos senhores em relação aos escravos, prometendo castigos (“Senão!”), tratando o seu ajudante de forma pejorativa (“Tição!”) e, por fim, reproduzindo a violência física (“pescoçada”).

Dentro desse sistema, como já foi visto, havia uma profunda hierarquização e a personagem Celestina, sendo mulher, pobre, solteira e prima de Mariana, também era considerada inferior, em relação aos parentes do Comendador. Por sua posição inferior na hierarquia, o escravo Bruno, cocheiro da família, relutou, certa vez, em obedecer às ordens dela: “(...) O cocheiro, ao ouvir aquela voz imperiosa, *não considerou que partia da prima sem importância*, que via sempre andar como uma sombra sem sol pelos cantos da casa.” (PENNA, 1958, p.771 – grifo meu)

Sob o domínio do Comendador, surgem outras relações de poder, ou seja, uns vão tentando dominar sobre os outros, reproduzindo, ainda que inconscientemente, o sistema que os subjogava, como observou Michel Foucault, o poder é

algo que circula, ou melhor, (...) algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como riqueza ou bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. (FOUCAULT, apud SANTOS, 2008, p.61)

Assim, a partir do patriarca, os habitantes da casa grande e os escravos vão se “enredando” na opressão, oprimindo uns aos outros e mantendo o poder do Comendador e o funcionamento do sistema patriarcal em *A menina morta*. No entanto, na narrativa, mostra-se também que esta aparente ordem de dominação estava em vias de destruição, conforme percebe Celestina, bem como outros personagens, que “talvez mesmo fosse toda família dissolvida, pois cada dia passado ela sentia haver mais um elo rompido, e era em seus fundamentos que estava sendo abalada.” (PENNA, 1958, p.987) Como já foi apontado anteriormente, paira sobre a família o sinal da destruição e isso contribui também para a construção do mistério.

A destruição é o que de fato ocorre no final da narrativa. O patriarca, que deixa a fazenda, vai para a corte, adoece e morre:

Foi pois devagar, timidamente, que (Carlota) rasgou o papel e leu a notícia da morte do Comendador, cujas forças não tinham resistido à febre amarela, e falecera horas depois de seu filho mais moço, vitimado pela mesma doença. (PENNA, 1958, p.1261)

Carlota, filha do Comendador, é trazida da corte para “substituir” a irmã morta. O patriarca determina o casamento de Carlota com João Batista, filho de uma parenta. Mas, Carlota, também como reação ao pai e à opressão que ele representa, acaba por não aceitar o casamento e alforriar os escravos, desintegrando o sistema sustentado pelo domínio do pai. Entretanto, ela também se entrega à própria destruição:

(...) O Grotão é demasiadamente grande para mim e me tortura pelo peso de seu futuro tão cruel e estranho... (...) Creio que vamos todos morrer lentamente, dia a dia, momento a momento, mas seremos sempre os mesmos aqui. (PENNA, 1958, p.1276)

Carlota, não conseguindo integrar-se ao sistema familiar, nem rebelar-se completamente contra ele, passa a viver somente para esperar a morte, sentindo a opressão de um “futuro cruel e estranho” que a aguardava, juntamente com a mãe, louca, que agora ficaria com Carlota na fazenda. Mais uma vez, a “solução” é a morte, a entrega ao próprio aniquilamento.

A família Albernaz é, pois, marcada pela destruição que é fruto da opressão do sistema patriarcal no qual vivem, reproduzindo a repressão em suas relações. Até mesmo o Comendador, símbolo do poder, termina morto. Não há saída para o sistema opressor do Grotão. E o mundo do livro mergulha no caos, na “impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja.” (BUENO, 2006, p.77).

3.3.2.2 AGREGADOS

A ação em *A menina morta* se passa na segunda metade o século XIX, e numa fazenda cafeeira de sistema escravocrata. Tal sistema foi marcado no Brasil pela presença dos agregados, Nas palavras de Roberto Schwarz:

Pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os dois primeiros a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletariados, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor indireto ou direto de um grande. O agregado é a sua caricatura. (SCHWARZ, 2000, p.15-16)

Pode-se dizer então que a relação entre os agregados e os senhores era de extrema dependência. Os agregados, que tinham a sua existência corroída pela necessidade, se submetiam aos grandes proprietários, uma vez que não havia para eles lugar no sistema social.

Em *A menina morta* é clara a relação de dependência entre os agregados da fazenda e o Comendador Albernaz. O velho primo do patriarca, Sr. Manoel Procópio, apesar de se assentar ao lado do Comendador à mesa e de assessorar Carlota quando, ao final da narrativa, ela assume a propriedade, descreve a si mesmo como um “homem decaído até a condição de parasita” (PENNA, 1958, p.798).

Entretanto, é interessante observar que, na narrativa, a maioria dos agregados são mulheres o que pode representar o lado mais aterrador da dependência, pois a mulher tinha pouco ou nenhum valor dentro de uma sociedade patriarcal. Entre as agregadas, aquela que gozava de mais privilégios era D. Virgínia, por ser prima do Comendador e, dentro da hierarquização que se estabelece no livro, como foi visto, os parentes do patriarca eram mais privilegiados.

A personagem D.Virgínia também fora acolhida pelo Comendador Albernaz após a perda da maior parte dos seus bens e também após a morte do marido, o qual era violento e dado à bebida. Então, o que restou à senhora, além da dor da humilhação, foi apenas parte de algumas propriedades, mas sem cativos para que a servissem:

(D. Virgínia) fora obrigada a entregar quase tudo para arrostar com a vida, sozinha, tendo apenas terras e sem escravos para que a ajudassem. Viera para fazenda do primo enlouquecida de dor e humilhação. (PENNA, 1958, p.814)

Apesar da condição de penúria em que chegara à fazenda, D. Virgínia se tornou tão opressora em relação aos outros quanto o primo que a acolheu, devido aos poderes que lhe foram conferidos pelo patriarca. Ela, como foi dito nesse trabalho, em lugar da Senhora, foi encarregada dos “deveres e da educação e da saúde da menina” que morrera. Além disso, é D. Virgínia que irá buscar a irmã da morta, Carlota, na corte: “– A prima vai buscar minha filha... Sim, a Carlota!” (PENNA, 1958, p.829).

Na hierarquização que fica evidente com o posicionamento dos personagens à mesa de jantar, D. Virgínia se assenta do lado destinado aos parentes do patriarca, bem próximo da cabeceira, onde fica o Comendador. Ela era considerada uma parenta, portanto, importante, mas, mais do que isso, é um canal de transmissão do poder exercido pelo patriarca, pois o relacionamento do Comendador com a esposa não era pacífico e tudo indica que D. Virgínia, ao rivalizar deliberadamente com a Senhora, de certa forma, é usada por ele para subjugar a própria esposa. É importante lembrar que, como já foi dito aqui, o Comendador não protegia a mulher contra as investidas de D. Virgínia.

Entretanto, mesmo gozando de privilégios sobre os outros, D. Virgínia, frequentemente, expressa o seu desejo de “vingança” por certas “injúrias antigas e alheias”, as quais são esclarecidas posteriormente na trama. É o que se revela no episódio em que preparava, juntamente com Celestina, o corpo da menina para o enterro:

(D. Virgínia), a mais idosa das senhoras, concertava a todo o momento as longas inglesas que lhe caíam de cada lado do rosto (...). Celestina, sua ajudante, era parenta pobre, a prima recolhida no Grotão (...)
- Mas prima Virgínia... – balbuciou a moça, sem erguer os olhos inflamados, atenta no que fazia.

- Prima? – interrogou a velha senhora, e breve riso a fez estremecer. Toda ela *exprimia vingança e mofa diante de injúrias antigas e alheias*. Suas mãos se fecharam sobre a esponja com força, e fizeram escorrer grande quantidade d’água perfumada sobre a camisola fina, protetora do pudor do pequenino cadáver. As lágrimas que ainda permaneciam esquecidas em suas faces, presas aos vincos do pranto, desceram rápidas pelas rugas do riso. – Prima? – repetiu – de onde virá esse parentesco? Muito me lisonjeia, pois não sabia ter essa glória!(PENNA, 1958, p.740, p.741, p.742 – grifo meu)

Virgínia foi humilhada por causa do marido, como já foi dito, o qual fez com que ela perdesse boa parte dos bens. A velha senhora então se torna agregada ao ir para a fazenda do Comendador. E, mesmo sendo prima do patriarca e, portanto, estando em posição superior, Virgínia também tem de se submeter às regras que são estabelecidas pelo Senhor. Pode-se dizer que a velha senhora como forma de se vingar dos que a humilharam, rebaixa os outros, (como o “Prima?” com que lembra a sua posição superior à outra), passa pra frente a opressão que sofre e contribui para aumentar a opressão de todos.

Entretanto, Virgínia é uma personagem complexa, que apresenta sentimentos paradoxais, pois ela não tinha apenas ódio dentro de si, mas amava profundamente a menina, que “foi na aridez de sua vida a insensível volta à felicidade, à pureza que fugira de sua alma” (PENNA, 1958, p.814). Assim, ao mesmo tempo em que carregava o amor pela criança e a infelicidade que lhe trouxe a morte dessa menina, inferiorizava à Celestina, prima de Mariana. D. Virgínia é, ao mesmo tempo, oprimida e opressora, alimentando, assim, o círculo vicioso do poder exercido pelo Comendador.

As irmãs D.Inacinha e Sinhá Rola são outro exemplo disso, entre os agregados da fazenda. Apesar de serem primas do dono da casa, estão “aprisionadas” pela necessidade de ajuda. Assim como todos os outros agregados, possuíam uma dívida de gratidão para com o Comendador, que as regatou em um momento de penúria quando D.Inacinha e Sinhá Rola ficaram abandonadas na fazenda em que habitavam. Por essa razão, as duas irmãs apenas se submetiam às suas vontades, pois sabiam que nada mais lhes restaria: “– Minha irmã – observou Inacinha (...) nós somos as primas necessitadas (...) e não sabia para quem apelar a não ser para a bondade de Deus. (...)” (PENNA, 1958, p.1099)

Assim como os outros personagens, elas percebem que alguma coisa grave está para acontecer e temem por suas vidas, como é explícito neste diálogo entre elas:

- Imagine (Inacinha) que sonhei que todos nesta casa morriam como a menina e nós acompanhávamos os enterros, e eu repetia: que será de nós? Que será de nós? E você ficava calada... Acordei com o coração aos saltos, e fiquei pensando! Fiquei pensando...
- Que será de nós? – interrompeu com bondade a irmã – há muito reflito sobre isso... (...) (PENNA, 1958, p.1099)

No diálogo, as irmãs Inacinha e Sinhá Rola expõem a sua fragilidade, pois dependem da situação da família Albernaz. É interessante perceber que, neste momento, o relacionamento entre elas, parece ser de apoio mútuo: unidas pela indignação comum, amparam-se uma a outra. Entretanto, assim como D. Virgínia oprime Celestina, as irmãs, também transmissoras do sistema de submissão estabelecido pelo patriarca, “se observam, se recriminam” (LIMA, 2005, p.123), como demonstra Sinhá Rôla ao revelar para Celestina a frustração que carrega por não ter se casado devido aos conselhos de Inacinha:

- Eu (Sinhá Rôla) tive um moço que... gostou de mim! – sussurrou muito em segredo, com a cabeça curvada e o rosto escondido pelos cabelos brancos que se tinham soltado da rede que os aprisionava. – Eu era muito criança, devia ter...quinze anos, creio eu, nessa época...
- Mas – perguntou-lhe Celestina enfim, depois de escutar impassível a narrativa. – Por que não quis se casar com ele?(...)
- Foi... Maria Inácia! – e tornou a esconder-se como se tivesse sido de novo ferida pelas reflexões irrespondíveis da irmã – e não sei até hoje se foi por inveja ou se foi para o meu próprio bem, conforme ela mesma dizia!(...) Às vezes tenho-lhe ódio! (PENNA, 1958, p.834-835)

Sinhá Rôla revela com medo a sua frustração à Celestina, como se estivesse cometendo uma grande indiscrição, mais do que isso, uma grande infração. O sistema hierárquico, portanto, é rígido, não admite questionamentos, por isso só se pode falar sobre certos assuntos às escondidas, devido ao medo de sofrer represálias.

Entretanto, a frustração de Sinhá Rôla parece ganhar menos destaque em sua vida em detrimento da condição de miséria em que ela e a irmã vivem. Inacinha era a “sua velha companheira de tantos anos” (PENNA, 1958, p.1099) e era quem dominava Sinhá Rôla, tomando as decisões, mostrando, mais uma vez, as pequenas relações de poder que se estabeleciam até entre os dependentes: “(...) quando D. Virgínia foi para a Corte, ela me disse em segredo desejar passar pela fazenda do primo Visconde, irmão do primo Comendador, e eu (Inacinha) lhe dei carta minha para ser entregue a ele” (PENNA, 1958, p.1099).

Ao que parece, Sinhá Rôla, ao mesmo tempo em que sucumbe diante das suas próprias decepções, sendo tão miserável quanto sua irmã, mas menos sagaz, entrega-se ao domínio de Inacinha, para que talvez possa fugir da fazenda dos Albernaz, que está em declínio.

Outra agregada é Celestina, descrita como “a parenta pobre”, a qual tinha pouco valor dentro da família. A jovem, apesar de prima de Mariana, não tinha o respeito nem mesmo dos escravos, que conheciam sua posição rebaixada na hierarquia familiar. O cocheiro Bruno, como já foi exemplificado, ao ouvir suas ordens, considerava que era um pedido que “partia da prima sem importância, que via sempre andar como uma sombra sem sol pelos cantos da casa, sem que ninguém a visse ou ouvisse (...)” (PENNA, 1958, p.771).

Esta situação muito indignava à Celestina que, no silêncio dos seus conflitos interiores, sinalizava não se conformar com seu estado de vergonha:

(Celestina) não era mais a menina pobre e abandonada, cuja miséria maior ou menor poderia apenas regular a grande compaixão a inspirar. Devia respeito a si mesma e guardar-se para o papel a ela reservado na vida (...) (PENNA, 1960, p.55)

Vê-se, pela passagem citada, que parece ser nítida o desagrado de Celestina consigo mesma (“devia respeito a si mesma”) e com a visão dos outros sobre ela, pois afirma o narrador, também no trecho acima, que a situação miserável da jovem fazia com que sentissem pena dela. Tanto que numa conversa com a escrava Dadade, aqui já mencionada, o narrador afirma que Celestina gostava de dialogar com a escrava porque

esta a confundia com a antiga dona da casa, o que despertava em Celestina um sentimento ilusório de que era importante.

(Celestina) quando parou no alpendre da sala da capela, estendeu a vista pelo quadrado e viu do outro lado a porta da senzala da velha Dadade, a africana que tinha sido ama do Comendador, e agora vivia presa ao catre com as pernas paráliticas. Estava aberta e aquilo pareceu franco convite à moça, pois já havia muito tempo não ia visitar a anciã, que sempre a confundia com a Sinhá, a avó do fazendeiro (...). Celestina gostava de ouvi-la (...) e muitas vezes sonhara em ser a bela senhora, em sua fazenda que era toda a antiga sesmaria da serra concedida ao antepassado, cercada de adoração dos dez filhos e dos numerosos escravos e tudo crescia em torno dela, os filhos, a riqueza e o poderio.(...) Vovó Dadade riu-se baixinho, e desceu as pálpebras com lento esforço.

- Não vá embora, Nhanhã Celestina...

- Nhanhã Celestina?! – perguntou a moça com irritada surpresa – Então não pensa que sou sua Nhanhã, a avó do Senhor? (PENNA, 1958, p. 862, p.866)

Segundo o narrador havia em Celestina uma “vontade sempre insatisfeita de ser amada.” (PENNA, 1958, p.866) E o diálogo com Dadade reflete esse desejo, uma vez que Celestina salienta que realmente “sonhara em ser a bela senhora (...) cercada de adoração (...), riqueza e poderio” e demonstra grande decepção quando Dadade revela saber que ela não era a antiga senhora. A confusão entre Celestina e a antiga dona da casa, por parte da escrava, parece ser falsa, como já foi dito nesse trabalho, pois esse episódio já começa a demonstrar a importância dos cativos no processo de construção do enigma da narrativa.

Celestina demonstra entre outras coisas, o desgosto de “não existir” para os outros, afinal essa não existência, tanto de Celestina quanto dos demais personagens subjugados pelo sistema patriarcal atua no sentido de favorecer a não revelação das principais questões que envolvem a família do Grotão, pois, a partir do momento em que estão sendo subjugados pelo Comendador, os personagens não podem dizer muita coisa.

Entretanto, essa indiferença é inaceitável para a jovem Celestina, tanto que tudo leva a crer que essa situação fará com que ela venha a ser acometida por uma grave enfermidade, que quase a levará a morte, mas que, em contrapartida, se tornará o grande

escape que a tirará da fazenda, pois Celestina acaba por se casar com o médico que a assiste durante o período de sua enfermidade.

A saída de Celestina indica que não há escape ou possibilidade de felicidade dentro da fazenda do Grotão. Esta é o lugar da dor, do conflito e do aprisionamento para os que nela habitavam. A certa altura Carlota diz: “(...) é preciso que todos possam fugir, possam libertar-se das prisões...” (PENNA, 1958, p.1270).

Os habitantes da fazenda da família Albernaz vivem num ambiente pesado, no qual os personagens estão nitidamente perdidos e a posição do agregado é de submissão porque não tem autonomia pessoal. Isso gera um sistema de opressões em escala de cima para baixo que faz a todos infelizes e insatisfeitos. E, de certa forma, é o que resta a todos os moradores da fazenda, imersos em conflitos insolúveis e muito parcialmente demonstrados, confirmando a atmosfera de mistério que prevalece na trama.

3.3.3 CATIVOS

Como se sabe, os escravos são mostrados no livro de forma hierarquizada, conforme a sua proximidade ou distanciamento em relação aos habitantes da casa grande. No topo da hierarquia havia então os feitores, depois as mucamas que trabalhavam dentro da casa grande. Mais abaixo na hierarquia, os cocheiros e os que faziam serviços de carpintaria. Os que ocupavam a posição mais subalterna eram os cativos que trabalhavam no eito e aqueles que ficavam nas senzalas.

Dentre os escravos, Dadade, Joviana e Libânia, as quais foram ama de leite, respectivamente, do patriarca, de Carlota e da menina morta, são muito importantes no que diz respeito à tessitura dos mistérios que envolvem a trama, principalmente devido às suas falas extremamente lacunares, durante os diálogos com os moradores da fazenda. Algumas narrativas, especialmente as de Joviana e Dadade, exercem certo “poder de dominação” sobre os brancos do Grotão, pois essas cativas conhecem o passado e podem desvendar muitas coisas, mas não fazem isso, narram omitindo coisas, e, assim, ainda que involuntariamente, “contaminar o pensamento senhorial, corroendo-o por dentro (...)” (LIMA, 2005, p.168). É o caso, por exemplo, do seguinte diálogo entre Carlota e Joviana:

- Joviana, conte-me então porque minha mãe se foi embora antes de minha vinda, e me deixou aqui, sozinha...

- Não sei, não sei, não sei não, minha Nhanhã! – sussurrou a negra em segredo. – Quem sabe é melhor a minha menina dormir, e não escutar mais as histórias da cativa, já tantã de tão velha...

- Joviana, você foi minha mãe preta, pelo amor de Deus diga alguma coisa. Você deve saber de tudo!

Joviana ergueu a meio corpo e ficou de joelhos. Via-se pela sua fisionomia angustiada que lutava, procurava compreender, explicar a si mesma, primeiro o que devia dizer à menina, nascida e tida em seus braços longos anos (...).

- Minha Nhanhã. A negra velha tem ouvido muita coisa má, muita coisa que não parecia possível ouvir neste mundo. Mas ela pode afirmar, com esta boca que a terra há de comer, 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.

Depois, tendo levado ao extremo o esforço de sua inteligência, ela dobrou-se ao meio e seu rosto quase encostou no chão. Começou a engrolar orações entrecortadas de palavras africanas e pareceu absorvida pelo encantamento (...) (PENNA, 1958, p.1137)

Percebe-se pela passagem que Joviana não responde à pergunta de Carlota, apenas tenta defender a imagem de Mariana, sem explicar o motivo da ausência da senhora. Mais do que isso, Joviana nega desesperadamente saber alguma coisa, como bem expressa a repetição da negação: “*Não sei, não sei, não sei não*, minha Nhandã!”, ou seja, na verdade, há algo que não pode ser dito, e o mistério continua a ser mantido na trama. Mais a frente, Libânia interrompe Joviana e a repreende do quarto de Carlota: “– Sai, muana, coisa ruim! Você pensa que a Nhandã é sua mulungo para estar ouvindo suas histórias mentirosas?” (PENNA, 1958, p.1189).

A intervenção de Libânia é uma estratégia utilizada no livro para manter o mistério. Libânia entra no quarto quando Joviana, pressionada por Carlota, estava prestes a revelar “o que não devia”. Com isso, frustra-se a tentativa de Carlota de desvendar alguma coisa do que estava acontecendo na fazenda.

A atitude de Libânia é para zelar por um segredo que era dos senhores, defendendo uma causa que, em última instância acaba por ser contra ela, demonstrando “cumplicidade com quem a escraviza” (LIMA, 2005, p.166), ou seja, Libânia subjuga Joviana e reproduz a hierarquia do mundo dos senhores, ajudando a manter o sistema de opressão, o que exemplifica mais uma relação de poder que se estabelece até mesmo entre os cativos.

Entretanto, a escrava Dadade, tem uma postura menos submissa do que Libânia, na medida em que, como já foi comentado, tenta enganar Celestina, fingindo que a confunde com a antiga senhora da fazenda. O mesmo não funciona com Carlota, que não se compraz em ser confundida e logo desfaz o falso engano de Dadade:

- Dadade – (Carlota) exclamou alegremente... – vim ver você depois de tanto tempo. Estava com saudades, e acho que você também sente falta de falar nos tempos de Oliveira...

A anciã agitou os braços e decerto queria erguê-los aos céus, mas conseguia movê-los muito pouco agitando apenas as cobertas.

- Eu sempre dizia a mim mesma que a minha dona não esqueceria de mim, e não me deixaria aqui sozinha e abandonada.(...) Mas chega um pouco aqui na luz, minha Nhangana, pois quero ver mesmo sua boniteza... eu quase não enxergo nada! Também, já estou velha, há tanto tempo minha mãe me trouxe dentro dela, de Angola.(...)

(Dadade) Parecia apenas querer prolongar o espetáculo que a deliciava, e quem sabe a secreta certeza de terem medo dela, de seu pretendido poder maléfico.(...)

- Dadade, eu não sou quem você pensa! Vim aqui mesmo de propósito para enganar e fazer você pensar que era a vovó do Oliveira...
- Ora, Nanhã Carlota, eu sei que Sinhá Celestina está doente, até acho que mais perrengue do que eu... Mas a minha Sinhazinha pode dizer que a negra tem pedido a todos os santos pela saúde dela... (PENNA, 1958, p.1122, 1123, 1124)

Depois de Carlota desmascarar o seu disfarce que ela própria criou, a escrava Dadade não só demonstra saber quem é Carlota, como também comenta a respeito da enfermidade de Celestina e o jogo de manipulação da escrava é totalmente desvendado. Dadade sabe muito, mas faz questão de manter uma imagem sombria, com suas histórias marcadas não somente pelo engano, mas pelo sobrenatural, como as histórias da “escrava sem rosto” e do “bode preto”, contadas por ela. A fantasmagoria e os falsos enganos de Dadade denotam o mundo desconhecido dos negros, no qual aparecem muitos elementos que remetem ao sobrenatural. Para Luiz Costa Lima:

(...) Dadade se fazia temida e trazia para o romance um enigma a mais. A ambiguidade que ela contém – sinal de mistificação intencional e metáfora do saber que os brancos não dispõem – declara a disposição do autor de manter a narrativa como enigmático labirinto, o clima de inquietante mistério que domina os senhores (...) (LIMA, 1995, p.172).

As histórias de Dadade, carregadas de misticismo e fantasmagoria parecem também mostrar uma forma de dominação sutil sobre os senhores. Tudo indica que Dadade, assim como as outras amas de leite, sabiam muito sobre o passado da família Albernaz, mas, por meio de suas narrativas entrecortadas e carregadas de elementos sobrenaturais exerciam a sua forma de poder sobre os outros. Para Costa Lima, nesses casos, a narrativa de Penna “introduz o escravo, socialmente dominado, numa posição invertida: dominado, é, entretanto, possuidor de um saber que o branco dominador ignora.” (LIMA, 2005, p.172)

Entretanto, essa forma sutil de exercer certo “poder” sobre os senhores talvez fosse a única, a qual o escravo poderia praticar sem sofrer sérias represálias, pois o controle sobre os cativos era intenso, como não poderia deixar de ser, até mesmo para

que se evitasse a amotinação deles. Veja-se, por exemplo, que até a comunicação, entre os que viviam na senzala, era impedida pelo agrupamento de escravos que provinham de diversas nações:

(as negras) diziam palavras africanas na excitação em que estavam e não se compreendiam porque eram de diversas nações e haviam sido escolhidas já de propósito assim para que não formassem grupos à parte, com a linguagem secreta de uma só algaravia. (PENNA, 1958, p.799)

O poder sobre os escravos também contribui para o mistério, uma vez que são tolhidos, toda vez que tentam falar “o que não devem” da perspectiva dos senhores, até por outros iguais, como o caso de Libânia e Joviana de que já se falou aqui. Mas também há advertência de Inacinha à velha negra Balbina, que é então forçada a se calar, quando começa a revelar a essa mesma senhora sobre o que “aconteceu de fato” em relação à morte do escravo Florêncio:

- Nhanhã, eu acho não ter sido ele (Florêncio) quem se matou não, ele foi matado...

– Por quem? – Interrogou D. Inacinha sem olhá-la e no mesmo tom confidencial sem quase articular as palavras.

A velha negra persignou-se muitas vezes e hesitou em falar. Talvez compreendesse bem que era uma traição aos seus companheiros, aos seus malungos, o que ia dizer, e grave clarão se fizesse em seu espírito, para mostrar-lhe a série dolorosa de acontecimentos que ia despertar, mas também podia ser o simples medo imediato da palmatória e do chicote, resultado fatal de sua inconfidência se fosse denunciada por D.Inacinha... e dos seus lábios partiu sussurro quase imperceptível, entrecortado pelas aspirações ruidosas que lhe enchiam o peito oprimido para ter sopro bastante a chegar até o fim.

A senhora tornou-se levemente pálida, porém depressa se refez e disse com falsa brusquidão: - Cala boca, maluca, você não vê que tudo isso é loucura e uma insolência... tomara alguém mais saber disso!(PENNA, 1958, p.936)

Inacinha demonstra curiosidade em saber quem poderia ter matado Florêncio, mas em “tom confidencial sem quase articular as palavras”, ou seja, perguntando sobre

um assunto que era “proibido”, afinal, Florêncio, como já foi falado aqui, tentou assassinar o patriarca e depois morreu ou foi morto, pois a narrativa deixa isso em suspenso, mantendo o enigma. Ao mesmo tempo em que deseja saber mais sobre a morte do escravo, Inacinha repreende a escrava, que mal consegue falar (“dos seus lábios partiu sussurro quase imperceptível, entrecortado pelas aspirações ruidosas”) e manda que ela se cale, o que caracteriza não somente uma proibição, mas uma forma de exercer poder sobre a escrava que, obviamente, está muito abaixo na hierarquia.

Portanto, nada pode ir muito adiante quando regido pela opressão. E, no Grotão, a única forma de se desvencilhar da destruição que ela acarreta é fugir (como Celestina). Do contrário, só resta a loucura (Mariana) ou o confronto com o mundo destruído (Carlota).

3.4 - AMBIENTE, OPRESSÃO E MISTÉRIO

O ambiente é extremamente importante na construção estética do mistério em *A menina morta*. No livro, o intenso descritivismo parece externar a opressão na qual vivem os personagens e, ao mesmo tempo, ajuda a formar os enigmas que vão sendo construídos ao longo da trama. Vê-se, como já foi citado, que fatores como o isolamento da casa-grande, ruídos inexplicáveis e uma atmosfera sombria caracterizam a ambientação da narrativa, mas há também, do lado exterior da casa, a descrição da natureza como uma força ameaçadora:

A estação das chuvas chegou, e naquela noite toda a fazenda ressoava ao som de mil tamborins, e parecia que pelos tetos imensos de enormes telhas romanas em declives rápidos, com os rebordos revirados. (...) Em contraste estranho com o silêncio dominante nas salas e nos corredores, onde apenas luzia lamparina fumarenta, todo rumor sonoro do telhado, dos sótãos onde caíam de quando em quando enormes pedras, das tábuas a estalarem, dos ulos prolongados do vento em seus esforços para arrancar a pesada cobertura da casa, subdividida pelas claraboias e pelas construções a ela ligadas, formava longa música desesperada e alucinante. (PENNA, 1958, p.1183)

Nesse momento da narrativa, no qual “a estação das chuvas chegou”, Carlota está para tomar as decisões, sobre a fazenda, que culminarão com a derrocada da família, como já foi visto. Pode-se dizer que “o tempo das chuvas, as trovoadas, o barulho prolongados dos ventos” parecem denotar um estado de perturbação interior da personagem em relação ao “silêncio dominante” da casa. Para Luís Bueno, na obra de Penna, é como se “a natureza (...) comunicasse aos próprios homens o estado de espírito que os preside.” (BUENO, 2006, p.528). Ao que tudo indica, a imagem da tempestade, que chega como “música desesperada e alucinante”, prenuncia a ruína da família que está prestes a ser consumada por Carlota.

Outra situação, que exemplifica a relação entre os personagens e a natureza em *A menina morta*, é quando o Comendador chega do campo, para ver a filha morta pela última vez em seu caixão e sente-se contaminado pela natureza a qual ele identifica como “lama e podridão”:

(O Comendador) sentia, confusamente, ter trazido lá de fora a lama e a podridão dos brejos e das terras frementes de seiva presas em seus sapatos e reconheceu não serem suas mãos dignas de tocarem naquela figurinha de cera. (PENNA, 1958, p.748)

Nesse momento, “na mente do Comendador, opõem-se a pureza extrema da morta e a lama e podridão que, para ele, identificam a natureza” (LIMA, 2005, p.114). Entretanto, essa “podridão” parece estar impregnada nele mesmo, devido às dores e à opressão que ele também carrega, como já foi dito aqui, fazendo com que o patriarca se sentisse indigno de tocar na própria filha (“reconheceu não serem suas mãos dignas de tocarem naquela figurinha de cera”).

Para o estudioso Gaston Bachelard, no texto literário, “toda imagem é reveladora de um estado de alma (...) mesmo reproduzida em seu aspecto exterior fala de uma intimidade.” (BACHELARD, 1976, p.65) Assim, é como se a natureza fosse, muitas vezes, o correlato objetivo dos conflitos dos personagens, espelhando o estado de opressão no qual vivem e prenunciando, simbolicamente, a sua destruição.

Assim, na medida em que vai se confirmando a desgraça da família, as imagens da natureza são cada vez mais ameaçadoras em relação aos moradores da casa grande:

(...) *Diante dos anúncios cada vez mais prementes de grande tempestade*, toda casa estava fechada, como uma grande prisão, na expectativa da fúria crescente das grandes nuvens negras que subiam no assalto dos vales em sua direção. (...) e dentro em pouco o ronco imenso e atroador da tempestade fazia a terra toda tremer. (PENNA, 1958, p.1272 – grifo meu)

Pode-se dizer que a os “anúncios mais prementes da grande tempestade” é uma metáfora para a ruína que se aproxima cada vez mais dos moradores da fazenda. O exterior da casa é marcado, portanto, por uma “*floresta invasora e tenaz, com seu horror sombrio*” (PENNA, 1958, p.1295 - grifos meus).

E apesar de apesar de algumas vezes, como em trecho citado anteriormente, a casa parecer se oferecer como um abrigo contra essas ameaças, pois “a casa humana ideal é aquela tão aconchegante quanto o reduto dos animais.” (BACHELARD, 1993, p. 111), ao contrário do que se espera, a casa da família Albernaz nem sempre os protege contra os perigos que vem de fora, e perde o seus sentidos simbólicos de abrigo e aconchego, pois não “protege os seus habitantes, que aí estão intranquilos, quando não aterrorizados” (LIMA, 2005, p.117). Mário de Andrade, falando acerca de *Dois Romances de Nico Horta*, de Cornélio Penna, destaca a importância do ambiente, o qual classifica como “tenebroso”, na obra de Penna:

O Sr. Cornélio Penna tem uma força notável na criação 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 (...) o sabor da beleza misturado ao de segredo, de degeneração e mistério, que torna uma arca antiga, uma caixinha de música, um leque tão evocativo, repletos de uma sobrevivência humana assombrada e trágica. (PENNA, 1958, p.174, grifo meu)

Isso que afirma Mário de Andrade é pertinente em relação *A menina morta*, pois também nesse livro, o ambiente traduz a opressão em que vivem os personagens, igualmente marcados pela morte, pela degeneração, pela fuga ou pela loucura. Por isso, a casa é mostrada também como um verdadeiro labirinto, lugar onde dificilmente encontra-se uma saída. Isso se revela, por exemplo, no episódio em que o personagem Sr. Justino se perde ao tentar encontrar o quarto de vestir dos senhores:

O senhor Justino, diante do quarto de vestir dos senhores, parou, e despediu com aspereza a pretinha que tomara como guia, pois perdera-se *na confusão de entradas de salas e corredores daquela casa que lhe parecera sempre um palácio encantado e proibido*. (PENNA, 1958, p.758, grifo meu)

A casa, portanto, não é um lar acolhedor nem para os seus próprios habitantes. A imagem labiríntica da casa “na sua confusão de entradas de salas e corredores” provoca insegurança e intranquilidade naqueles que nela habitam ou que a frequentam como é o caso do senhor Justino. E, mais do que isso, afirma o narrador que a casa é o palácio “*encantado e proibido*”, o “encantado” remete ao mistério, que prevalece na narrativa, e o “proibido” à opressão, que prevalece sobre os habitantes da fazenda. Para Luís Costa Lima, em *A menina morta*, “a casa (...) é sempre um labirinto, seja no sentido real e material da expressão, seja no sentido simbólico, à medida que depositária de uma cadeia de enigmas.” (LIMA, 2005, p.107)

Dentro da casa-grande, a narrativa destaca também a imponência dos móveis da casa, como é mostrado já no primeiro capítulo, na descrição do lugar onde Frau Luísa e a escrava Lucinda preparam a vestimenta para o cadáver da menina:

(Frau Luísa e Lucinda) estavam na sala de costura da fazenda caiadas onde se encostavam dois *armários de jacarandá escuro*, bojudos (...). Via-se bem o seu interior onde se amontoavam peças de linho, de seda, de merinó e da cassa da Índia pousadas em *prateleiras sucessivas até bem no alto* e, lá em cima, as plumas e flores artificiais deixavam ver suas cores delicadas. (PENNA, 1958, p.729, grifo meu)

A cor escura e a altura são propriedades que também se repetem na descrição do grande corredor, que dava acesso à cozinha da fazenda, e dos aparadores:

O corredor largo e escuro que conduzia à cozinha era como rua dentro da grande fazenda (...). Perto da porta de entrada da sala de jantar que se levantava até o teto onde formava um arco de volta rebaixada, sustentado de cada lado por sóbrio ornamento, estavam colocados dois *aparadores de madeira preta*, onde pousavam os pratos tirados da mesa para ali serem levados para lavagem. (PENNA, 1958, p.805-806)

Para Luís Costa Lima “os móveis compõem-se com o ambiente”, uma vez que,

(...) os objetos da casa trazem como traços distintivos: /pesadez/, /sombriedade/, /fausto severo/. Disposto no interior de compartimentos também sombrios, pela dificuldade com que a luz era

ali coada, pela sucessão de grades das janelas e pelas bandeiras das portas, “guarnecidas de tela de arame” (cap. IV:740), junto a paredes altas, sobre as quais à noite se irradiava a luz fantasmal dos candeeiros (cap. XVII:806). (LIMA, 2005, p.109)

Os objetos da fazenda, luxuosos, mas tão austeros quanto a casa, ajudam a construir o ambiente de dominação e a dor da opressão. O caixão da morta, por exemplo, que irá se incorporar temporariamente ao ambiente da casa, é marcado, em sua construção, por esconder, por trás de seu luxo, “a dor logo reprimida” (LIMA, 2005, p. 110) A ferida provocada pelo caixão aos dedos da personagem Celestina é uma metáfora dessa dor: “Sem que os outros vissem, ela tirou a mão de sob o esquite e o borrifou com seu sangue, fazendo com que surgissem pequeninas flores escarlates na seda branca.” (PENNA, 1958, p.779)

Os objetos, portanto, assim como os ambientes, podem ser vistos como símbolos da opressão na qual vivem os personagens. Por isso, são muitas vezes descritos com traços de personificação: “móveis sombrios, lisos e *quase ameaçadores* em sua severidade” (PENNA, 1958, p.108 - grifo meu). Para Costa Lima, os móveis altos e de cor escura são o símbolo “da repressão disfarçada” (LIMA, 2005), pois na casa, o domínio do patriarca sobre os demais é exercido com certa sutileza, como já foi discutido aqui. Como demonstra a reflexão de Celestina a respeito da vida na fazenda:

A fazenda era enorme e rústico palácio, *fortaleza sertaneja de senhor feudal sul-americano*, e tudo ali era grande e austero, de luxo sóbrio e magnífico, mas era preciso viver naquelas salas amplas, de tetos muito altos e mobiliados com móveis que pareciam destinadas a criaturas gigantescas (...) (PENNA, 1958, p.856, grifo meu)

Além da fazenda como um todo, a qual Celestina caracteriza como “enorme e rústico palácio”, um espaço muito importante na casa, que também é símbolo do domínio do Comendador, é o quarto dos castigos, que ficava no fundo da propriedade, e era o lugar do horror, da violência deliberada do patriarca contra os escravos, conforme foi citado nesse trabalho, e que assim é descrito na narrativa:

(Carlota) ouviu gemidos. Compreendeu depois de alguns minutos de espera, terem partido das janelas de um dos lances da casa, *ao fundo*, e para lá se dirigiu quase certa de ser ali a enfermaria dos negros. Entrou na varanda e chegou até uma das aberturas, cujo peitoril lhe alcançava a cintura, e olhou para dentro. Lobrigou, depois de fitar os olhos, a sala muito longa e vazia. Depois percebeu alguns móveis estranhos com pontas que furavam o ar de forma esquisita, e logo compreendeu mais do que viu ter sido uma árvore inteira deitada junto da parede do fundo. O ronco ritmado e muito regular partia dali, mas às vezes destacava-se dele o *lamento profundo e sombrio* por ela já escutado e agora ouvido distintamente. (...) Realizou então serem os escravos no tronco. (PENNA, 1958, p.1225 - grifos meus)

Quando Carlota descobre a sala dos castigos, entende que não há mesmo saída para a casa,

(...) porque agora via o que realmente se passava, quais as consequências das ordens dadas por seu pai e como aqueles homens velhos, os feitores de longas barbas e de modos paternais, que a tratavam com enternecido carinho, *cumpriam e ultrapassavam as penas a serem aplicadas*. (PENNA, 1958, p.1225 – grifo meu).

Aparentemente, na casa, não ocorria violência física, mas a partir da revelação da sala dos castigos, sombria por excelência, a opressão se revela em toda a sua terrível realidade. Vê-se que este é o ambiente marcado pelo horror, de onde se ouviam os “gemidos” dos cativos em “lamento profundo e sombrio”, o qual escondia, de forma mais evidente, por se localizar ao fundo da casa, a opressão. Com isso, fica muito claro que o sistema que sustentava o domínio do patriarca, na visão que o livro passa, não pode prevalecer e mais cedo ou mais tarde irá ruir porque é marcado pela violência.

Assim, os lugares escuros por excelência são aqueles ligados ao sofrimento dos negros. A casa é menos escura que todos esses ambientes, mas é como se a escuridão da senzala se transmitisse à casa grande, contaminando-a. Vê-se, por exemplo, a escuridão, característica da senzala de Dadade, que fora ama de leite do Comendador e que “assombra”, como já foi falado aqui, os personagens com suas histórias de terror.

(Celestina) parou no alpendre da sala da capela, estendeu a vista pelo quadrado e viu do outro lado a porta da senzala da velha Dadade, a africana que tinha sido ama do Comendador (...) chegou sem ruído e depois de acostumada à *penumbra impalpável* do mísero aposento, que recebia a luz só pela porta (...). (PENNA, 1958, p.862 – 863, grifo meu)

Portanto, a “penumbra impalpável” do quarto de Dadade também se estende, simbolicamente, à casa-grande, na medida em que, como já foi dito nesse trabalho, suas histórias de terror contaminam a mente dos senhores.

Os domínios da casa, portanto, são marcados pela opressão e pela destruição, são “habitações escuras, atulhadas de móveis negros e objetos informes sob sombras que testemunharam um mar de histórias de família (...)” (MALARD, 1998, p.15). Isso marca a atmosfera opressiva e enigmática presente em *A menina morta*, onde “as personagens se deixam instalar pelo destino, tateando no escuro dos cômodos – metáforas de si mesmas – engolindo a própria voz na eterna incomunicabilidade, autodestraindo-se.” (MALARD, 1998, p.15).

O ambiente descrito no livro, tanto o externo, representado pela natureza, quanto o interno, a casa e os seus móveis, são marcados por serem sombrios e assustadores e, conseqüentemente, símbolos do enigma e da perturbação pela qual passam os moradores do Grotão. Para Luís Costa Lima, tanto a natureza quanto a casa denotam a opressão:

A natureza em Cornélio Penna, é a região da exuberância explosiva que, na casa, ao contrário, se fecha em trancas. Isso não significa que o homem consiga reservar para si uma região aprazível, através de cujo conforto se alheasse da violência. Todo o oposto. Na casa, a violência se torna legalizada, adquire um caráter institucionalizado, ao invés do que lá fora sucede, onde a violência reverte ao estado natural e assume o traço de hostilidade contra o homem (LIMA, 2005, p.116)

Pode-se dizer então que não há ambiente apaziguador para aqueles que estão debaixo da opressão exercida pelo patriarca e nem para ele mesmo, que é ao mesmo tempo opressor e oprimido, como já foi dito aqui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as observações feitas até aqui sobre o livro *A menina morta*, de Cornélio Penna, são uma tentativa de apresentar alguns elementos que contribuem na construção estética do mistério nessa narrativa. Um desses elementos, como foi estudado aqui, é o ponto de vista móvel, que ora está com os personagens, ora com o narrador, mudando em momentos cruciais, quando algo está para ser revelado, contribuindo assim para o mistério.

Com essa técnica, o mistério se impõe em meio à desagregação interior dos sujeitos, uma vez que há sempre um estado de angústia pairando sobre a história, juntamente com a sensação de que alguma coisa precisa ser dita, de que a revelação do que está obscuro precisa ser trazida à tona, mas os personagens fogem do desvendamento da “verdade” e o ponto de vista se fragmenta em meio à subjetividade deles.

Nada pode ser revelado porque o contexto social no qual estão envolvidos os personagens, o sistema patriarcal, impede a autonomia dos sujeitos. Eles são oprimidos e se oprimem mutuamente, espalhando hierarquizações e relações de poder, marcadas pela opressão e pela violência física e psicológica. Assim, Cornélio Penna, especialmente em *A menina morta*, mergulha no caos dos sujeitos que faziam parte de um sólido sistema patriarcal que deixou marcas quase que irreversíveis na sociedade brasileira.

Uma estratégia estética muito importante para a manutenção do mistério em *A menina morta*, também discutida nesse estudo, foi o ambiente, tanto externo quanto interno mostrado no livro.

Para Luís Bueno, externamente, “a natureza (...) tem função essencial na obra de Cornélio Penna porque contribui para instaurar uma pesada atmosfera de isolamento, em tudo compatível com a esfera mental em que vivem suas personagens” (BUENO, 2006, p.531). Pode-se dizer então que o ambiente é uma metáfora para a angústia e para a opressão na qual estão imersos os personagens da trama, pois a natureza em *A menina morta* possui caráter ameaçador, prenunciando, simbolicamente, a ruína dos habitantes da fazenda.

Internamente, a casa, é o labirinto, onde os sujeitos estão perdidos. Além de ser o espaço sombrio por excelência e nada acolhedor para os seus habitantes.

Com esse trabalho, portanto, espera-se ter alcançado os objetivos expostos no projeto, ou seja, realizar uma leitura de *A menina morta*, de Cornélio Penna, a partir do estudo das estratégias narrativas que contribuem para a construção do clima de mistério que se apresenta no livro.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Romances de um antiquário*. In: *Cornélio Penna: Romances Completos*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1958.
- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. *O mundo emocionante do romance policial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- ALMEIDA, Maria Suely de et al. *Colcha de retalhos: Estudos sobre a família no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- ALMEIDA, Ângela Mendes de et al. *Pensando a família no Brasil*. Rio de Janeiro: Espaço e tempo, UFRJ, 1987.
- ATAÍDE, Tristão de. Nota preliminar a *Fronteira*. In: *Cornélio Penna: Romances completos*. Rio de Janeiro: José de Aguilar, 1958.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras: Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo, 1990.
- BARBOSA, Patrícia Fabro. *Representação Social sob o prisma do narrador intimista em Fronteira, de Cornélio Penna*, Universidade Estadual de Maringá, 2010.
- BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: *Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BOECHAT, Maria Cecília Bruzzi. *Na cena do crime: Uma leitura de Bufo & Spallanzani, de Rubem Fonseca*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1990.
- BOILEAU, Pierre e NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*, Lisboa: Arcádia, 1980.
- BUENO, Luis. Uma História do Romance Brasileiro de 30. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000231424> , Acesso em 28 Jun. 2011.
- BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo, Edusp/Campinas: Unicamp: 2006.
- CANDIDO, Antônio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- ____ et al. (orgs.), *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARVALHO, Fátima Mendes. Década de 30 – Os anos de incerteza. Disponível em: <http://www.administradores.com.br/informe-se/artigos/decada-de-30-os-anos-de-incertezas/27596/print/> Acesso em: 28 Jul. 2011.

CULLER, Jonathan. *Teoria da Literatura*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária, uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

CUNHA, Fausto. *Situações da Ficção Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

FILHO, Adonias. *Os Romances da Humildade*. In: *Cornélio Penna: Romances completos*. Rio de Janeiro: José de Aguiar, 1958.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na ordem escravocrata*. Instituto de Estudos Brasileiros: São Paulo, 1969.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico*. Revista USP, São Paulo, n. 53, p.166-182, Março-Maio, 2002.

GOMIDE, Glória Maria de Fátima Itabirano. *Ecos da literatura policial no Brasil*. 2004. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo Martins Fontes, 2003.

IVO, Ledo. *Teoria e Celebração: Ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades. Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

LIMA, Luiz Costa. *O Romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

_____. "Sob as trevas da melancolia: o patriarcado em *A menina morta*". In: *A aguarrás do tempo*. Estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. L&PM, Porto Alegre, 2011.

LOPES, Edward. *A palavra e os dias*. Ensaios sobre a teoria e a prática da literatura. São Paulo: UNESP, 1993.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do Romance*. Coleção Divulgação e Ensaio. Lisboa: Editorial Presença, s.d.

MADEIRA, Carlos Eduardo Louzada. Uma estética de inextricáveis meandros: sombras e lacunas na ficção de Cornélio. Disponível em: http://www.btd.uerj.br/tde_arquivos/2/TDE-2010-01-19T154438Z-665/Publico/Carlos_Eduardo_dissertacao.pdf; Acesso em: 20 Mar. 2011.

- MALARD, Letícia. Prefácio: *Um antiquário apaixonado*. In: PENNA, Cornélio. *Repouso*. Rio de Janeiro: Artium: 1998.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. São Paulo: Busca Vida, 1988.
- MIRANDA, Wander Melo. *A menina morta: a insuportável comédia*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1979.
- _____. “Posfácio”. In: PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.
- MILLET, Sérgio. Nota Preliminar a *Repouso*. In: *Cornélio Penna: Romances completos*. Rio de Janeiro: José de Aguiar, 1958.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MONTENEGRO, João Alfredo. *O tradicionalismo Ontológico nos Romances de Cornélio Penna*. Londrina: UEL, 2001.
- MONTEIRO, Ivone Borges. Dadade, representação da figura do bobo no romance intimista *A menina morta*. In: www.ueginhumas.com/revelli/revelli3/index.html, acesso em: 10/02/2011.
- NABUCO, Joaquim. *O Abolicionismo*. São Paulo: Nova Fronteira, Publifolha, 2000.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na narrativa*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.
- PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Aguiar, 1958.
- PIGLIA, Ricardo. “Sobre o gênero policial”. In: *Laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.77-80.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloisa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
- PRIORI, Mary Del. Família na colônia, um conceito básico. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/historiaviva>. Acesso em: 30 Jun.2011.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. *Favor e Melancolia: Estudo sobre A menina morta, de Cornélio Penna*. São Paulo: Edusp, 2010.

SANTOS, Flávia Vieira. Cornélio Penna e a Estética do Mal. In: http://web2.cesjf.br/sites/cesjf/revistas/verbo_de_minas/edicoes/2008_2/12_A_matriz.pdf acesso em 18/02/2011

SANTOS, Josalba Fabiana dos. A menina de Cornélio Penna. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Secretaria de Estado de Cultura, Junho, 2009.

_____. A nação irrealizável de Cornélio Penna. *Revista Em Tese*, Belo Horizonte, v. 9, p. 135-142, dez. 2005.

_____. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. Tese de doutorado. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

_____. Maternidade Monstruosa em Cornélio Penna. *Aletria*. Belo Horizonte, v.16, 147-157, jul – dez, 2007.

_____. Narrativas Monstruosas. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v.17, 59-74 – 2008.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. “O romance: história e sistema de um gênero literário”. In: *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1990.

STEGAGNO-PICCHIO. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar: 1997.

SOETHE, Paulo Astor. Espaços Literários, percepção e perspectiva. *Aletria*. Belo Horizonte, v.15, 221-228, jan - jun, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. Forma e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Introdução a Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

E-dicionário de termos literários: <http://www.edtl.com.pt/> Acesso em 12/10/12.