

NA PONTA DO ALFINETE



NA PONTA DO ALFINETE

o Brasil Segundo Cornélio Penna

Ensaaios de Josalba dos Santos

Luiz Eduardo Andrade
(organizador)



AGRADECIMENTOS

A Josalba Fabiana dos Santos, por confiar neste trabalho e gentilmente disponibilizar os textos.
À Direção do Centro Multidisciplinar de Caraúbas da Ufersa, pela disponibilização de recursos para esta publicação.



9	APRESENTAÇÃO: Palavras que não bastam <i>Luiz Eduardo Andrade</i>
16	PREFÁCIO: A insustentável leveza da raridade <i>Roberto Vecchi</i>
	ENSAIOS
21	RETRATO FALADO: AS MENINAS MORTAS
37	NA PONTA DO ALFINETE
53	UMA EPIDEMIA CHAMADA PATRIARCALISMO E SUAS SEQUELAS
77	QUANDO OS NOIVOS SÃO ASSASSINADOS
93	NAÇÃO: CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE
116	ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO
145	NARRATIVAS MONSTRUOSAS
162	MATERNIDADE MONSTRUOSA
177	A PARÓDIA COMO FANTASMA
193	REESCREVENDO O LABIRINTO
212	O CASTELO (QUASE) VAZIO: ALGO DE GÓTICO EM CORNÉLIO PENNA
230	ENTREVISTA A LUIZ EDUARDO ANDRADE: Josalba dos Santos – Reflexões e Trajetórias



APRESENTAÇÃO:

Palavras que não bastam

“Porque toda a gente é santa, ou está caminhando rapidamente para isso... mas não serão de minha devoção!”

Cornélio Penna, *Fronteira*

Cornélio Penna faz parte daqueles escritores que, apesar dos poucos leitores, goza de reconhecimento ímpar na literatura brasileira. Nos quatro romances que publicou em duas décadas, logo se percebe que a opção estética do autor não é uma recusa à forma predominante ou às preocupações dos escritores engajados de sua época, senão a escolha de um projeto literário inédito no modernismo. A obra crítica de Josalva dos Santos sobre a ficção do escritor fluminense demonstra, em mais de 20 anos de pesquisa, como Cornélio é um artífice da palavra, digno de requinte estético na elaboração dos seus quatro livros. Além disso, o percurso da estudiosa demonstra como o autor levanta questões ainda necessárias sobre o desenvolvimento histórico e as lacunas da literatura brasileira; bem como conserva a potência de oferecer ao leitor um alargamento reflexivo no tocante à história do país.

Os ensaios aqui reunidos promovem uma arqueologia do “Brasil” através da obra de Cornélio Penna. A leitura de Josalva dos Santos observa o que se vê no presente, o que restou e o que sabidamente desapareceu (ou foi desaparecido); com isso chama a atenção nos romances para esses lugares mal ajustados na memória brasileira, sobretudo a forma como a nação lidou com a escravidão e com a condição da mulher no contexto patriarcal da virada do século 19 para o 20.

Investido de uma prosa simuladamente labiríntica, com espaços, períodos e personagens incomuns à literatura da época, aprendi com Josalva a ver na escrita de Cornélio Penna os traços que oscilam de severo a irônico, de melancólico a pessimista, sobre a decadência de um grupo

social que até poucos anos interferia diretamente no funcionamento da nação, desde antes da proclamação da República. É assim que o escritor mergulha na intimidade das famílias e demonstra como são impensadas as violências que permeiam os vínculos parentais, com obrigações, punições, condições, sujeições que mimetizam muitos dos gestos que a comunidade e as instituições assimilaram publicamente com o passar dos anos.

O corpo parece sempre o objeto mais ameaçado e violentado nos romances. Do medo do abandono ao medo de morrer, cada detalhe da história revela como a vida funciona e a sutileza dos dispositivos. Alguns desses são até naturalizados no cotidiano. Em *A Menina Morta*, aqui e acolá violências “menores” são praticadas geralmente contra personagens negras e aparecem como brincadeiras de apanhar, puxões de cabelo, castigos “inocentes”, beliscões, palmatoadas, semelhantes à escola brasileira até pouco tempo. Em Cornélio Penna não haverá abundância de cenas ensanguentadas, porque os castigos mais severos costumavam ser escondidos da população (com exceções) e a maioria dos praticados na esfera pública eram sutis, como mencionei antes. Sem se engajar no discurso da denúncia, certas vezes o narrador mimetiza a forma como a criança branca daquela época enxergava a escravidão, ou seja, está tudo ali exposto, mas recoberto por uma roupa macia, de tratamento aparentemente dócil.

O pensamento de Josalva dos Santos demonstrará que o não reconhecível rivaliza com o reconhecível nos romances. Como se o autor fizesse questão de recorrer ao apuro da técnica escrita, desviando o olhar do leitor com descrições excessivas e ausências criteriosamente baseadas em um imaginário desesperado.



O desejo de publicar um livro com a organização dos textos de Josalva dos Santos sobre Cornélio Penna surgiu há alguns anos, quando cursava o doutorado, e sentia que o autor dispunha já de uma consolidada fortuna crítica, publicada como artigos em periódicos, e ainda poucos livros dedicados à obra integral com desenvolvimento aprofundado sobre os quatro romances. Além disso, a maioria dessas publicações são resultado de teses e dissertações acadêmicas, por isso perdem a abrangência e o frescor do texto ensaístico.

Josalba é uma das poucas estudiosas da ficção corneliana que deram seguimento às pesquisas e que, ao longo de mais de duas décadas, sistematiza uma seara vigorosa de temas sobre esse autor de história curiosa e romances excêntricos para a época (1935-1954). Temas esses que se agrupam em torno de uma “epistemologia brasileira”, cuja elaboração crítica da estudiosa se opõe a dualidades, generalizações, estereotípias e superficialidades que embotam o estudo da memória no país e, a meu ver, foram impregnadas à obra de Cornélio Penna.

Nos ensaios a exploração de sentido jamais dispensa a análise do artefato literário em sua confecção artística. A pesquisadora mostra como a ética e a estética em Cornélio Penna não se afastam: ambas decantam sutilezas que preencheriam, de A a Z, um dicionário de dispositivos da vida brasileira desenvolvidos ao longo dos romances. A escrita do autor localiza problemas de autorrepresentação e de autoentendimento que oscilam entre a assunção da barbárie e a urgência da civilização no discurso nacional. Esse desenvolvimento crítico colabora para iluminar os romances com os temas caros e, sem dúvida, reposicionar o autor no debate das questões fundamentais do Brasil.

A organização do livro é também, para mim, uma anamnese de regressar a textos da minha formação acadêmica, quando fui aluno e orientando de Josalba, e perceber, com os amadurecimentos de leitura e da vida, que à época da publicação dos textos havia urgências no debate público que direto ou indiretamente dialogavam com hipótese a interpretativa da intelectual sobre a obra de Penna – a exemplo das políticas afirmativas e da Lei Maria da Penha.

Essa sensibilidade e dedicação da estudiosa colaboram para o descolamento da antiga imagem do Cornélio antiquário, apegado ao passado, não porque recusou a tese – quase rótulo –, mas porque a crítica não cessa de mostrar que o artifício do autor traduz um repertório literário singular na literatura brasileira.

Apenas a título de demonstração, a nuvem abaixo é um mosaico pontual dos assuntos abordados pela pesquisadora:



A crítica não espelha a realidade lidando com temas imediatos, mas assimila uma narrativa do real, de seu tempo, entremeadado ao repositório de leituras que a ficção oferece a cada reentrada na história. Motivado pelos últimos acontecimentos no país, sobretudo a fervura do caldo social, econômico e político, pensei em retrospectiva “como chegamos até aqui?”. Entramos desconfiados no novo milênio, temendo um *bug* das máquinas e o agravamento do colapso econômico desse país, com a famigerada dívida externa. Parece que relutávamos em sair desse lugar impensado de colônia, afinal promovia-se publicamente essa “irmandade euro-transatlântica”, com o sepultamento oficial das violências e ressentimentos que nos trouxeram até aqui.

Relembremos que na época em que Josalba publica seus primeiros estudos o Brasil comemorava os 500 anos de descobrimento com homenagens que iam da construção de uma réplica de uma caravela portuguesa à produção de cédulas de real em material plástico com imagem de Pedro Álvares Cabral. Se esses gestos ditos nacionalistas hoje causam alguma estranheza, o que dizer, passados 20 anos, quando o governo brasileiro patrocina em 2022 a vinda do coração de d. Pedro II, num mórbido traslado, para as comemorações oficiais do bicentenário da independência? Quantas interpretações cabem nessa cena estranha?

Em alguma medida, resta a sensação de que foram indiferentes os debates e os atos anticolonialistas difundidos nos últimos anos; cabe in-

dagar então quais afetos validam o cultivo dessas imagens no discurso oficial e qual a ressonância pública. Em 2000 as festividades se revestem de um cenário lúdico e pueril com a antiga metrópole; em 2022 o quadro é nitidamente grotesco, já que a parte morta conservada em formol é a alegoria do fantasma que ronda a nação.

Por meio dos ensaios de Josalba, o leitor de Cornélio Penna perceberá que o problema do presente não se restringe à origem desarranjada desse país, mas à manutenção de dispositivos que reelaboram as estruturas de controle da vida. Os beneficiários do sistema patriarcal escravocrata assumem, como gesto paródico, o lugar vazio de colonizador – mas de dentro, de cá – mesmo após a independência política. Além disso, aprendemos com a intelectual que o testemunho da ficção corneliana rechaça anistias e apaziguamentos históricos. Ao contrário, reforça, numa paródia de nação, a tacanhice da visão elitista colonizada, elogiada inclusive pelos pensadores que celebram a mestiçagem sem a devida atualização crítica.

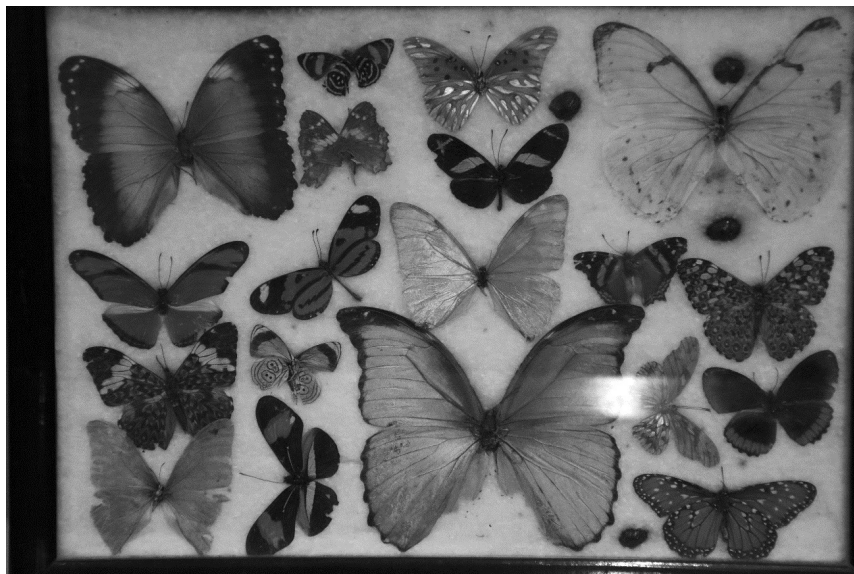
A organização dos artigos passou por diversas premissas: se seguiria a cronologia original, se agruparia conforme os romances, se elencaria em blocos temáticos... O quadro nunca se fechou porque, olhando em retrospectiva, fica nítido que existe um eixo de pensamento que avança, porém, como uma espiral que nunca se repete sem diferença. A cada retorno, um aprofundamento no jogo minucioso de se deixar afetar pela prosa corneliana.

O escritor é hoje mais lido que outrora, inclusive, nos últimos anos, novas edições de suas obras foram publicadas – algumas, infelizmente, com problemas no estabelecimento do texto. Estatisticamente a fortuna crítica dispõe já de uma amostragem de estudos que descobrem ou remarcam a experiência literária de Cornélio Penna no panorama brasileiro. É um salto para alcançar mais leitores e leitoras. Não custa lembrar que foram quase 20 anos entre a morte do escritor e a publicação de *A perversão do trapezista*, de Luiz Costa Lima, em 1976.

Hoje, sem preocupações acumulativas ou disruptivas, os ensaios de Josalba perfazem outra arqueologia de estudo, sob diversas chaves de leitura, como apresentei no mosaico. Essa ampliação posiciona o autor no centro de questões contemporâneas urgentes, requalificando-o na história literária nacional como um intérprete desse país. Nessa sistematização

a pesquisadora percorre labirintos que revelam nos avessos das narrativas uma quantidade de alfinetes, muitos desconhecidos da crítica até então, que furam e emendam o tecido dessa costura ainda frouxa – até hoje.

A imagem dos alfinetes aqui não é fortuita. Coletar insetos, no século 19, era uma prática típica de europeus que no período visitavam o Novo Mundo, ávidos de desbravar uma paisagem que precisava ser nomeada conforme a perspectiva estrangeira. Contemplação, se houve, não foi mais forte que o gesto colonizador, que estabelecera com o mundo natural uma relação científico-econômica agressiva, brutal, sádica. Muitas dessas pessoas faziam coleções de insetos que, depois de embebidos ainda vivos em fenol, eram emoldurados como num mostruário onde borboletas, libélulas, joaninhas, abelhas, besouros seriam espetados com alfinetes na superfície plana, como mostra a imagem abaixo.



Uma dessas caixas é mencionada em *Fronteira*, quando os alfinetes foram também a protagonista da história. A condição prisioneira dos pequenos seres colecionáveis simula o mundo em miniatura das personagens de Cornélio Penna. Os romances escrutinam o que aprisiona esses seres àquela vida infeliz tão comum nas narrativas e, em larga medida, fica evidente que há fantasmas... quer dizer, passados mal resolvidos. Para essa imagem, gosto de pensar como afirma Giorgio Agamben, em

O que resta de Auschwitz: “O que pode ser infinitamente destruído é o que pode sobreviver infinitamente a si mesmo” (p. 152).¹

LUIZ EDUARDO ANDRADE

Organizador

1 Palavras da nuvem: Morte descuido desilusão invisível fantasma assombração irresolvido ausências presenças nomes lugares imagens pessoas histórias objetos prisão coleção admiração contemplação exótico delitos culpa adoração farsa santidade relíquia sofrimento corpo liberdade desejos mulher monstro violência sagrado doença patriarcal sequelas colonialismo abolição industrialização família castidade moralismo casamentos escravizados sistema vingança civilização barbárie modernidade urbano rural exótico científico fronteiras público privado intimidade dependência afetos obediência proteção agregados monstros labirinto história medo mãe paródia performance duplo gótico

PREFÁCIO:

A insustentável leveza da raridade

Na escrita de Cornélio Penna emerge um traço peculiar. Trata-se talvez de uma impressão pessoal de um leitor estrangeiro e distante. Mas o que sinto aproximando-me à obra de Penna é um permanente desajuste em relação a tudo, ao que é cânone estabelecido, ao que é fluência fácil, ao que é uso leviano da língua, ao que é medo do silêncio.

Penna acrescenta em largas partes dos seus romances um *quid* que se destaca, que põe em crise, que até incomoda em certas páginas. No meu contato leviano com o seu romance, a impressão que amadureci é que este incômodo não é o resultado de um descontrole ou de uma distração, pelo contrário, é um efeito procurado, perseguido e recriado pela escrita.

Penna seleciona os leitores, no signo de uma leitura ativa e atenta. E é este o produto de uma arte apurada, lentamente construída, atentamente praticada. Interpreto assim a mais famosa avaliação crítica de Penna, aquela de Mário de Andrade, no artigo de 1939, depois retomado num texto célebre de *O empalhador de pasarinho*, com um título extraordinário e marcante: “Romances de um antiquário”. Percebe-se que entre os dois não tinha pintado nenhum clima, as ideias de literatura eram outras (o que abre uma interrogação aguda sobre a complexidade do processos dos Modernismos brasileiros). Mas o atributo de antiquário está muito bem recortado: “Se sente que os seus romances são obras de um antiquário, que em cada objeto antigo vê nascer uns dedos, uns braços, uma vida, todo um passado vivo, que em seu mistério ainda manda sobre nós. E tudo isso o romancista capta, evoca e desenha com raro poder dramático” (225).

O atributo de antiquário, que alguém poderia ver como a metáfora do passadista, uma espécie de impropério para quem fez o Modernismo, tem pelo contrário, creio, um valor positivo. Porque remete para quem manuseia objetos raros, toca em coisas dispersas, procura algo fora da visão de todo mundo. E tenta reavivá-los.

Este traço da raridade, procurada pelo escritor-colecionador do objeto único, resto ou relíquia de um tempo passado, é o que marca a inconfundível voz de Penna. E é pena que o voto que Mário formulara em 1939, de esperar outros livros do autor, não se tenha completado para um reajuste das suas impressões de leitura.

Os ensaios aqui reunidos de Josalba dos Santos me evocaram a raridade como traço ontológico da obra de Penna. Antes de tudo porque a tarefa que a crítica assume é hercúlea, numa obra caracterizada não pelo monologismo, mas por um cauteloso equilíbrio entre diversidade e linhas de força em continuidade. Interrogar a obra de Penna tem sido sempre, embora nos últimos tempos este aspeto se tenha atenuado, uma espécie de exercício bizarro e fora do eixo. Uma prática de um clube seleto e descentrado.

O objeto raro, a raridade, pode ser um caminho fácil por contornar do ponto de vista crítico. É relativamente menos frequentado e a singularidade decorre do gesto da sua eleição que garante a exceção. Pelo contrário, Josalba se envereda por um exigente percurso crítico cuja metáfora é aquela que desponta no segundo ensaio, “Na ponta do alfinete”, dedicada à Maria Santa e ao romance *Fronteira* (um dos dois romances que retornam de modo pervicaz) e que se torna o ensaio epônimo do livro como um todo. Opção metacrítica muito acertada, porque o alfinete, como se argumenta muito bem no ensaio e se evidencia na sua conclusão, é um conjunto figurado plurisignificativo e poderoso, que estrutura uma leitura baseada na exceção do corpo da personagem.

É que a raridade de Penna, da escrita, da estrutura, da língua do romance, isola-o da possibilidade de aproveitar ferramentas convencionais. A ensaísta mostra muito bem como a escrita de Penna exige a construção de uma modalidade de leitura própria. Bem sabendo que há um risco que se corre e que é de tipo epistemológico: articular uma crítica imane ao texto que a torna reflexiva em relação ao objeto sobre o qual

se debruça. Um risco que surge quando o autor do ato crítico fica preso num reconhecimento de superfície do texto.

Aqui estamos, como é evidente, bem longe deste risco, porque a frequência de longa duração do escritor possibilita a definição de um escrutínio crítico não reflexivo e situado, inovador e rigoroso.

A opção por uma coleção de ensaios e não uma monografia é uma escolha, a meu ver, bastante feliz. Uma obra aberta como aquela que se propõe, constituída por uma concatenação de ensaios, de partes que compõem um todo, pela capacidade dos leitores de conjugar as partes, de tecer relações e questões, amplia o potencial interpretativo de uma obra como aquela de Penna. Talvez aqui se inscreva o seu rastro moderno. Por quanto monumental e ramificado, o romance de Cornélio Penna assume a raridade, o caso singular, o recorte assistemático, não como condicionador da construção da obra, mas mesmo como material do seu romance.

Penna é um escritor que troca o denotativo pelo conotativo. Este se expressa por sinais, rastros, formas indiretas, impressões, palpites. O problema, contudo, não é aquele de um colapso do realismo. Retornando à crítica de Mário de Andrade que o coloca como renovador do “realismo psicológico” (que é um belíssimo esforço de síntese crítica) ou como cultor do “antirealismo das almas” (224) a impressão de mediações perante crise do realismo surge de modo evidente.

Pelo contrário é portador, pela troca, de um realismo outro, mais intensivo e figural que justamente ativa as categorias do neo-barroco. Um realismo outro de autor, constituído por recursos anti-realistas. Um objeto que se contrói pela sua negação. Mas é assim que, na sua oposição ou resistência, até na sua negatividade, incorpora um fantasma realista permanentemente problematizado.

O vigor de um saber assistemático no livro decorre também de uma outra opção crítica lucidamente tomada. Trata-se da cura pelos sinais, pelos indícios dispersos, pelo detalhe isolado, que se torna reveladora de possibilidades interpretativas maiores e novas. Penso no problema do acesso numa obra-Brasil como *A Menina Morta* (e é esta perspectiva que orienta a moldura do conjunto de leituras) onde o quadro, ou a epidemia da segunda febre amarela, são os pre-textos (literalmente) para penetrar um sentido que a estratégia do autor torna escorregadio, interdito para

leituras levianas. Torna-se sim a metáfora operacional com que desmontar o edifício do patriarcalismo.

O que o livro põe claramente em luz é que o *opus magnum* de Penna, *A Menina Morta*, contrariamente às críticas de antirealismo, é um observatório extraordinário para realizar uma anatomia profunda do Brasil. Não só do Brasil histórico sacudido pelo ventos impetuosos de uma modernidade própria, mas também do Brasil contemporâneo, com todos os entraves expostos da sua tortuosa formação: o corpo de ensaios dedicados ao romance sanciona muito bem esta abordagem, como se depreende em particular de um ensaio como “Entre o público e o privado”

Complicado sintetizar numa expressão o movimento do gesto crítico de Josalva. É bom deixá-lo à discrição de quem lê este volume. É um gesto nítido e meditado que mostra uma leitura e um pensamento seguros não improvisados.

Poder-se-ia acrescentar que se trata de um uso alegórico das obras para a construção de uma ampla leitura, ou da escrita como grande metáfora do país inemendável que converte de modo inexaurível o histórico no atual. Ou de uma atenta desmontagem da narrativa para captar as ferramentas menos vistosas do autor, inclusive aquelas deliberadamente ocultadas. Querendo deixar uma cifra exemplificativa da leitura de Josalva, encontrei-a manifestada num ponto específico: cito porque a meu ver exhibe uma potência de aplicação que é horizontal em todos os textos e na travessia da obra de Penna. Referida à *Menina morta*, ela anota: “As omissões, os silêncios da narrativa podem ser lidos. A redução da menina morta a um epíteto tem significado. Dar-lhe um nome é colocá-la na condição de viva, uma condição da qual ela só desfruta na memória dos moradores da fazenda” (“Narrativas monstruosas”).

A apreensão dos silêncios é uma boa forma com que aproximar-se de Penna, o que ocorre no livro com uma visão ampla da obra que se concentra nos romances emblemáticos. É sobretudo uma atitude que mostra a raridade como marco tem uma leveza prazerosa mas difícil ou insuportável. A raridade exige um discurso que a inscreva em uma reconstrução mais ampla, que torne, assim como acontece no *jazz*, as pausas momentos significativos da frase musical.

É o produto da crítica, de uma boa e segura leitura da obra como aquela que aqui se propõe. O livro mostra assim como o objeto raro,

insólito, de antiquário, se transforma em signo atual, significado, palavra, dispositivo. E sua leveza pode se tornar, graças aos atos e aos arranjos da crítica, plenamente sustentável, à prova de uma leitura sofisticada de um escritor que nunca esgota a potência da sua expressão romanesca. Única, ou melhor, rara.

ROBERTO VECCHI

Università di Bologna

RETRATO FALADO: AS MENINAS MORTAS²

Iniciando

A Menina Morta, de Cornélio Penna, romance publicado originalmente em 1954, volta-se para um período singular da formação nacional, o século XIX, e o problematiza, pois traz à tona duas grandes questões do período: a sociedade patriarcal e a escravidão.



A Menina Morta (1850), autor desconhecido.³

² Este ensaio de Josalba Fabiana dos Santos foi publicado em 2019 na *Revista Remate de Males*, volume 39, número 2.

³ Fonte: <<http://iconografia.casaruibarbosa.gov.br/fotoweb/Grid.fwx>>.

Para falar de *A Menina Morta*, compararemos o romance a essa pintura. Discutiremos o livro por meio desse quadro e com seu auxílio. Essa pintura atualmente está na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e pertenceu a Cornélio Penna. Ela data de 1850, e seu título — *A Menina Morta* — foi atribuído, ou seja, não foi seu autor quem o nomeou. Aliás, o autor é desconhecido. Trata-se do retrato de uma tia materna de Cornélio Penna denominada Zeferina — segundo os *Romances Completos*.⁴

Além das histórias da família, também essa pintura teria inspirado o escritor a produzir *A Menina Morta* ou a pintá-la em palavras. Se dizemos “pintá-la em palavras”, é porque o próprio Cornélio Penna admitiu em entrevista ao também escritor Lêdo Ivo (em 1948) que abandonou a carreira de pintor por ter concluído que “tudo que fizera não passava de literatura pintada”.⁵

Nossa questão central é colocar em discussão como a pintura se inscreve no romance e vice-versa. Afinal, se hoje não *olhamos* para o livro sem o quadro, tampouco *lemos* o quadro sem o livro, ambos estão contaminados um pelo outro. Em Cornélio Penna — e até mesmo em outros escritores, mas sobretudo nele, porque foi pintor — há uma interseção de linguagens: a literária e a pictórica se entrecruzam.

Essa interseção demonstra semelhanças e também diferenças. E o nome é uma das diferenças mais marcantes: enquanto a tia materna de Cornélio tinha um (Zeferina), a menina morta do romance não o tem. Ao longo da narrativa, a criança é denominada de muitas maneiras, mas em nenhum momento temos acesso a seu nome propriamente dito. Homens e mulheres escravizados, por exemplo, referem-se a ela como: “Sinhazinha”, “Sinhá-pequena”, “Nhanhã”, “Nhanhã-menina”, “Nhanhãzinha”. Apesar de mencionarem uma criança, e o uso dos diminutivos marca bem isso, esses epítetos a indicam como a dona, a proprietária, porque são todos construídos a partir da palavra *senhora*. Já os parentes, quando falam ou pensam nela, usam outras expressões: boneca, nenê, figurinha, figurinha de cera, anjinho, figura de cromo. Portanto, denominações que apontam para características normalmente atribuídas a crianças consideradas bem-comportadas e/ou amadas. Todos esses

4 Cornélio Penna, *Romances Completos*, p. XXXVII.

5 Cornélio Penna, *Romances Completos*, p. LX.

epítetos revelam o lugar que a menina ocupava na casa e no coração de seus moradores e moradoras, mas encobrem, velam o seu nome. E, de todas as denominações, com certeza menina morta é a mais usual e poderosa. Negros, mulatos e brancos a mencionam assim. Tal denominação advém justamente do estado em que a criança está desde os primeiros capítulos, aliás dedicados ao seu enterro, e do que isso simboliza ou pode simbolizar. Afinal, a morte da menina parece ser o principal símbolo do esfacelamento familiar. Morta a criança, a desagregação ocorre — ou se faz visível.

O retrato de uma morta

Seguindo um padrão mais ou menos em voga entre as famílias ricas da época, a tia materna de Cornélio Penna foi retratada morta. Seu corpo jaz deitado, seu vestido tem um balão⁶ e seus olhos estão fechados. Os olhos fechados são o indício mais evidente de que ela está morta, mas o vestido com balão não é um dado desprezível. Tampouco a rigidez da postura. Uma criança viva certamente não dormiria assim. Lêdo Ivo conheceu o quadro na casa de Cornélio Penna e confirma nossa interpretação:

Vi que estávamos parados diante de um retrato que representava uma menina, de vestido de brocado branco, estendida em seu bercinho, muito branca com uma coroa de rosas também brancas cingida na cabeça. Era uma sua tia [de Cornélio], falecida em 1852,⁷ que tinha sido retratada, *já morta*, na Fazenda do Cortiço, em Porto Novo.⁸

Provavelmente foi do próprio Cornélio Penna que Lêdo Ivo obteve a informação de que esta menina fora retratada morta, passiva, inerte, dura, deitada (como se fosse uma boneca). Além de a sua rigidez ser atribuída ao fato de ela estar morta, também é possível creditá-la a uma certa limitação do artista. O balão na parte inferior do vestido não está amassado ou comprimido, como era de se prever no contato entre o

⁶ Espécie de armação em metal feita para dar volume aos vestidos.

⁷ Notamos uma inconsistência nas datas referentes à produção da pintura. Enquanto Lêdo Ivo afirma que a menina fora retratada morta em 1852, a Fundação Casa de Rui Barbosa informa que a pintura é de 1850.

⁸ Lêdo Ivo em entrevista intitulada "A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna". *Romances Completos*, p. LXV (grifo meu).

peso do corpo e a superfície aparentemente dura onde está posto. Esse detalhe deixa a menina um pouco suspensa, aérea — o que combina com a descrição que se faz da outra menina, a do romance. O corpo está iluminado, como se ela fosse um anjo. Não por acaso, anjinho é um dos seus epítetos na narrativa.

Nas páginas iniciais, a criança recém-falecida, já no caixão, é assim descrita:

Coberta pelo vestido de brocado branco, de grandes ramagens de prata onde brilhavam os tons azulados e cinzentos, coroado de pequeninas rosas de toucar, feitas de penas levemente rosadas e postas sobre seus cabelos curtos, cortados rente da cabeça. As mãos tinham sido cruzadas sobre o colo, bem baixas, quase junto da cintura, mas os dedos eram tão polpudos ainda, apesar da cor lívida que os cobrira, tornando-os quase transparentes, que se tinham separado, e formavam um gesto de espanto⁹.

A descrição da menina posta em seu caixão no livro conflui para a pintura (não só a que vemos, mas também em acordo com a descrição de Lêdo Ivo), é a imagem feita de palavras, é a pintura feita literatura.

O quadro, em certo sentido, emoldura o romance, pois aparece logo no seu início, desaparece mais ou menos no meio da narrativa e reaparece ao final, fechando-o.

A primeira visão

No romance o leitor terá notícia de que foi feito um retrato a óleo da menina morta — como a óleo foi feita a pintura, portanto ambos teriam sido produzidos a partir da mesma técnica. Algumas das senhoras da fazenda observam a tela: “Nela, estendido sobre a mesa, o corpinho da menina com vestido de brocado branco entretecido de flores de prata, destacava-se do fundo escuro, com a cabeça adornada de pequeninas rosas, levemente coloridas”.¹⁰ Logo, nos dois quadros (o que vemos reproduzido aqui e o do romance), a menina (ou as meninas) foi/foram retratada(s) morta(s) e está(ão) posta(s) de forma muito semelhante. No entanto, enquanto na pintura Lêdo Ivo teria visto a criança em seu berço, no romance ela está sobre uma mesa. A diferença não é de todo

⁹ Cornélio Penna, *A Menina Morta*, p. 27.

¹⁰ Cornélio Penna, *A Menina Morta*, p. 100.

desprezível, afinal ter sido retratada em seu berço leva sua intimidade a público, enquanto o retrato sobre a mesa a coloca em um local mais social da casa. Todavia, essa publicidade em torno da morte, como se verá, não será estendida muito além.

A segunda visão

Esse retrato voltará à cena logo após o retorno de Carlota — a irmã mais velha da menina morta — da Corte, onde esteve interna num colégio para estudos por alguns anos. Diante da pintura, Carlota pergunta a sua mucama: “Ela se parece comigo? [...] ou se parece com a...”.¹¹ A moça não completa a frase, mas a alusão certamente é a D. Mariana, mãe das duas irmãs, que deixara (ou fora expulsa pelo marido) a fazenda pouco antes da volta de Carlota. Também é preciso registrar que existe uma duplicidade entre as três: D. Mariana, Carlota e a menina morta formam um duplo, ou melhor, um triplo, pois guardam entre si várias semelhanças, além das genéticas. Portanto, Carlota deseja saber se a mucama vê alguma identidade física entre elas. Vale ressaltar ainda que não é apenas a jovem que omite o nome da mãe. Ninguém na fazenda menciona o nome de D. Mariana depois que ela se foi. Assim, observamos outra semelhança entre a menina morta e sua mãe: o nome delas é suprimido quando partem. Obviamente partem por motivos distintos, mas ambas estão mortas para o patriarcado. A criança, porque morta de fato, interrompe o projeto que o Comendador, seu pai, reservara-lhe. Esse projeto é traduzido no lamento de D. Virgínia, uma das agregadas e aliada do patriarca, diante do corpo já sem vida: “Ainda se vê ser menina destinada a tornar-se mulher robusta, capaz de ter muitos filhos e fundar outra fazenda maior que esta!”.¹² D. Mariana igualmente está “morta”, porque afrontou o marido, que a teria expulsado da casa.

A leitura do romance de Cornélio Penna torna patente que não só o retrato é uma cópia da menina morta, mas também a menina é uma cópia da mãe — e vice-versa — e de Carlota — e vice-versa. E não estamos tratando de questões genéticas; referimo-nos a atitudes, cenas e até a denominações que se repetem de alguma forma. Por exemplo: menina

¹¹ Cornélio Penna, *A Menina Morta*, p. 241.

¹² Cornélio Penna, *A Menina Morta*, p. 22.

morta rima com *Carlota*, assim como é um anagrama imperfeito de Mariana: *menina morta*.

A invisibilidade

Quando Carlota retorna à fazenda, homens e mulheres escravizados festejam dançando. Após apreciar o entusiasmo dos cativos e cativas no terreiro e inspirada por eles, a jovem entra na sala da casa-grande e, aproveitando a distração dos convivas, tem um gesto que lhe é pouco usual:

Levada pelo impulso, levantou-se e foi até o meio da sala, onde havia espaço livre de móveis e tapetes, e fez aplicadamente a pirueta desejada [...]. O seu olhar, acompanhando o corpo, circulou e assim percorreu todas as paredes e foi então que deu por falta de alguma coisa. Parou e voltou a olhar, agora atentamente. Lá estavam na parede principal os quadros pesados e grandes do seu avô e de sua avó maternos, mais adiante, dos tios falecidos, e... na parede onde estava a porta de sua antecâmara, faltava alguma coisa...

Tinha sido retirado o retrato da menina morta.¹³

Desaparecida mais ou menos no meio do romance, a pintura da menina morta só retornará no último capítulo.

A falta do retrato intensifica a falta que a menina faz. Com a retirada, cria-se um vazio na parede e aumenta o vazio deixado pela sua morte. O motivo e o agente da retirada são um enigma. O mistério em torno do nome e do motivo da morte da criança é dobrado. Porém, esse enigma, diferentemente de muitos outros semeados ao longo do romance, é revelado em pouco tempo. Fora o Comendador o responsável pela supressão, é ele quem fala a Carlota: “mandei-o retirar porque não está bem-feito”.¹⁴ A pergunta que fica é: por que um retrato malfeito teria sido posto na parede então? O pai tenta justificar sua decisão, mas nem todos se convencem. Libânia, mucama de Carlota e que fora ama-de-leite da menina, expressa na sua revolta uma justificativa mais coerente: “Parece quererem que a menina morra outra vez! [...] Mas ela não morre não! Ela não morrerá nunca! Ninguém poderá matá-la!”.¹⁵ Afinal, a retirada

¹³ Cornélio Penna, *A Menina Morta*, p. 281.

¹⁴ Cornélio Penna, *A Menina Morta*, p. 283.

¹⁵ Cornélio Penna, *A Menina Morta*, p. 284.

do retrato fora apenas mais uma atitude para apressar a invisibilidade e o esquecimento da menina.

Mas o motivo alegado pelo Comendador não deve ser de todo considerado. O quadro teria sido retirado porque estava malfeito. Vale dizer que bem-feito e malfeito são questões centrais na tessitura do romance e vão além do retrato para depois retornarem a ele, em um efeito circular. Primeiramente, há uma clara oposição entre o bem-fazer e o malfazer. Atentemos para o que vem em seguida: o Comendador viaja à Corte para acompanhar um dos filhos que está com febre amarela. Acontece que também contrai a doença e morre com o rapaz. Na carta enviada por um parente comunicando o falecimento, é dito que “nada mais se podia fazer!”¹⁶. Absorvida numa espécie de estado de choque, Carlota repete a frase por duas vezes: “Nada mais se pode fazer...”¹⁷. Todavia, a repetição não é exata. Afinal, “nada mais se podia fazer!”, transforma-se em: “Nada mais se pode fazer...”. Mudam o tempo verbal e a pontuação. A menção à carta é feita por meio de discurso indireto, por isso o uso do verbo no passado, enquanto Carlota fala do presente, discurso direto, portanto. Na carta, um ponto de exclamação; na fala da jovem, reticências, abertura.

A impotência inicial de Carlota se transforma em ação. As reticências parecem ter indicado um novo caminho, pois ela passa a agir. Decide não se casar, contrariando o que havia sido ajustado por seu pai, e alforriar todos os escravizados da fazenda. Todavia, esses indivíduos não recebem a liberdade com bons olhos. Diz o narrador que todos agiram:

Como se tivesse sido lançado sobre a fazenda terrível *malefício*. Nenhum dos negros viera agradecer-lhe a liberdade, e as mucamas a espreitavam aterrorizadas, na mesma atitude de seus antepassados das florestas africanas diante da divindade *malfazeja* e incompreensível, vinda misteriosamente para tomar o lugar da Sinhazinha-nova, da menina morta, adorada por elas todas, conservando sua aparência.¹⁸

Para os negros e mulatos e, principalmente, para a mulheres negras e mulatas, o gesto de Carlota foi um malfeito, foi um “terrível malefício”, e ela passa a ser julgada e classificada como uma “divindade malfazeja”.

¹⁶ Cornélio Penna, *A Menina Morta*, p. 443.

¹⁷ Cornélio Penna, *A Menina Morta*, p. 443.

¹⁸ Cornélio Penna, *A Menina Morta*, p. 459 (grifos meus).