



**Universidade de Brasília**  
**Instituto de Letras**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

***A menina morta* (projeto morto?): o caráter de empenho no romance intimista de Cornélio Penna**

**Ivone Borges Monteiro**  
Orientadora: **Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa**

Brasília, 2010

Ivone Borges Monteiro

***A menina morta (projeto morto?): o caráter de empenho no romance intimista de Cornélio Penna***

Trabalho apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira do Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras – Universidade de Brasília.

Orientadora: Professora Ana Laura dos Reis Corrêa

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Brasília, 2010

Universidade de Brasília  
Instituto de Letras

MONTEIRO, Ivone Borges. *A menina morta* (projeto morto?): o caráter de empenho no romance intimista de Cornélio Penna. Dissertação de mestrado em literatura, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em 26 de novembro de 2010.

Comissão Julgadora

Dissertação para obtenção do grau de Mestre

---

Presidente e Orientadora Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB)

---

Examinador Professor Doutor Mário Luiz Frungillo (UNICAMP)

---

Examinadora Professora Doutora Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa  
(UnB)

Novembro de 2010

## AGRADECIMENTOS

Iluminar um texto literário é antes uma escolha solitária, mas torna-se fruto de uma partilha...

À querida Ana Laura, pela paciência, pelas conversas por telefone em tempos difíceis, pelo olhar sempre sincero, pelas considerações valorosas e, principalmente, pelo exemplo de trabalho com a literatura.

Aos funcionários do TEL pela presteza em informações, especialmente à Dora, com seu sorriso doce e amável.

Aos colegas do grupo, Literatura e Modernidade Periférica: Ana Daniela, Daniele Rosa, Leonardo Menezes, Kárita e Marcela.

Ao professor Hermenegildo Bastos, pelo curso de Pós-Graduação sobre a história literária sob o viés de mundialização do capital em contexto latino-americano, verdadeiramente fecundo e esclarecedor.

À Capes, pela concessão da bolsa, pois sem esse apoio seria mais difícil a dedicação ao trabalho.

Ao meu amigo, Antonio César, pela dedicação, pela acolhida, especialmente, pela amizade.

À Maria Antônia, pelas considerações “eficazes” em momentos de dúvidas e inseguranças.

À Luciana Freitas, pela acolhida calorosa e amável em Rio Verde.

À Patrícia Chanely, pelas discussões literárias sobre Lúcio Cardoso e o romance intimista.

Ao professor José Fernandes, por ensinar literatura e pelo incentivo, sempre.

Por fim, aos meus amados pais, pelo amor incondicional.

## RESUMO

A obra intimista *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna constitui-se como uma representação realista, uma vez que deixa ver esteticamente a complexidade da lógica histórica do Brasil escravocrata, e o faz, exatamente, pelo mergulho na interioridade de personagens que transitam pelos grandes corredores da casa-grande no Grotão. A composição do romance, que se estabelece pela relação entre as ações narradas e a imersão da narrativa nos conflitos internos dos personagens, aproxima a obra de Cornélio Penna do romance social que, naquele momento, era visto pela crítica literária como produção ficcional claramente antagônica à natureza intimista do romance de Penna, já que, na época do surgimento da obra do ficcionista, a produção e a crítica literária foram marcadas por uma tendência à polarização entre o romance regionalista e/ou social *versus* o romance intimista. Nesse sentido, esta dissertação procura demonstrar de que forma *A menina morta*, como formalização artística, é capaz de apreender as peculiaridades históricas do país, não apesar da sua relação incisiva com o psicologismo de seus personagens, mas também por meio dessa mesma via intimista, portanto, o empenho literário se faz presente e se manifesta na própria fatura do texto. Para tanto, buscará valorizar os fatores extra-literários como elementos intrínsecos à produção da composição literária, tendo como base os trabalhos críticos de Antonio Candido, Hermenegildo Bastos, Luís Bueno, Roberto Schwarz, entre outros.

Palavras-chave: Intimismo. Nação. Empenho literário.

## ABSTRACT

The intimist novel *A menina morta* (1954) written by Cornélio Penna is made into a realistic configuration, and it makes a complexity aesthetic logic in Brazilian slave age. This representation shows, exactly, by the interiorization of the characters who pass by the halls of the big house at the Grotão. The novel's composition is made of the relation between the narrative actions and the focalization of the character's at their internal conflicts. This fact gives to Cornélio Penna's novel the social novel typology as well as viewed by literary criticism. The Cornélio Penna's novel is double tendence between the regionalist and social against the intimist novel. At this point of view, this dissertation have the main propose to verification how the novel *A menina morta*, as an artistic format, is able to detect the historical peculiarities of the country, otherwise its incisive relation with the psychological characters but gives to this same intimist way. So the literary project gives itself on the text for that, we are going to surch the extra-literacy factors as intrinsic elements to the production of literary composition, and it have as the base critic of Antonio Candido, Hermenegildo Bastos, Luís Bueno, Roberto Schwarz, among others.

Key-words: Intimist. Nation. Literary engage.

## Cornélio Penna e o quadro da menina morta



“– Vou contar-lhe uma coisa curiosa. Curiosa para mim, bem entendido, retificou logo o nosso entrevistado. E 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 sua tia, falecida em 1852, que tinha sido retratada, já morta, na Fazenda do Cortiço, em Pôrto Novo. – Escrevi um capítulo para o Repouso, antecipadamente, e tinha perto de mim êsse retrato. Quando reuni depois todos os capítulos, êle se destacou dos outros, inteiramente diferente, com outro ambiente, com outra alma. Era a fazenda de café que se fazia ouvir, com sua voz murmurejante, onde o pranto dos escravos se mistura com a alegria da riqueza dominadora em marcha. E tive que excluí-lo em minha imaginação. Os velhos momentos vividos em Pindamonhangaba, o sangue materno, as recordações, os sentimentos que me tinham embalado, sobrepujados mas não vencidos pela fôrça sôbre-humana de Itabira, vieram à tona, e vou escrever outro livro, que se chamará simplesmente *A menina morta*.” (“A vida misteriosa de Cornélio Penna”. In: *Romances completos*, p. LXV-XVI).

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Capítulo 1 – A Literatura intimista dentro da produção literária dos anos 30	21
1.1 Polarizações ideológicas e literárias	24
Capítulo 2 – Vida doméstica, Grotão e intimismo	49
2.1 O escravo doméstico	55
2.2 "Trabalho sem mérito ou valor" – o agregado	67
Capítulo 3 – O ofício do escritor e o fio narrativo de Dadade	75
3.1 Narrador oral e narrador letrado: uma síntese dialética	78
3.2 O ofício do escritor e o fio inventado	85
3.3 Projeto estético e o projeto de nação	90
Considerações Finais	95
Anexos	100
REFERÊNCIAS	102



## INTRODUÇÃO

Alma de colecionador, vivendo no convívio dos objetos velhos, Cornélio Pena sabe traduzir, como ninguém entre nós, o sabor de beleza misturado ao de segrêdo [sic], de degeneração e mistério, que torna uma arca antiga, uma caixinha-de-música, um leque, tão evocativos, repletos de sobrevivência humana assombrada. Se sente que os seus romances são obra de antiquário apaixonado, que em cada objeto antigo vê nascer uns dedos, uns braços, uma vida, todo um passado vivo, que a seu modo e em seu mistério ainda manda sôbre [sic] nós. E tudo isso o romancista capta, evoca e desenha com raro poder dramático.

Mário de Andrade<sup>1</sup>

A obra de Cornélio Penna<sup>2</sup> apresenta-se como uma formulação estética introspectiva na qual a narrativa dos acontecimentos não ocupa lugar central, pois mesmo as ações narradas conduzem o leitor até os dilemas da alma humana. Os enredos dos romances privilegiam os aspectos das cidades interioranas, a vida simples dos ambientes rurais, a fazenda cafeeicultora, o interior da casa-grande, e, principalmente, os aspectos psicológicos dos personagens que transitam e vivem nesses ambientes. Trata-se, portanto, de um mergulho na interioridade dos indivíduos que vivem cercados em uma espécie de confinamento externo que se estende ao mundo interno.

Em *Fronteira* (1935), a primeira obra do escritor, a história se passa em uma cidadezinha do interior mineiro, um lugar rodeado por montanhas e circunscrito pela nebulosidade e pela religiosidade. De volta à cidade, o narrador

---

<sup>1</sup> ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972. P. 124.

<sup>2</sup> O pintor e romancista Cornélio Penna (1896-1958) nasceu em Petrópolis e veio a falecer no Rio de Janeiro, mas passou parte de sua infância em Itabira, lembrada em seus romances de "ITABIRA DO MATO DENTRO". Quanto à pintura, Cornélio Penna não teve grandes êxitos, reconheceu que fazia literatura com o pincel. Em 1928 expõe seus quadros no saguão da Associação dos Empregados do Comércio, posteriormente, desiste da carreira de pintor para se dedicar a outra arte: a literatura. Insatisfeito com a carreira de pintor, Penna escreve "Declaração de Insolvência", o texto é a confissão de alguém que praticava a pintura como meio de expressão literária. Texto em anexo.

registra fatos e acontecimentos ligados a Maria Santa e a sua Tia Emiliana. Maria Santa morava em um sobrado escuro e sombrio. A casa era habitada por criadas, curiosos e Tia Emiliana, que chegou a cidade com o sentido de missão: cuidar da vida religiosa de sua sobrinha. Os acontecimentos giram em torno da religiosidade, do clima de reclusão de Maria Santa, que no final morre sem realizar o milagre tão esperado por Tia Emiliana. O narrador dos escritos valoriza os pensamentos, o caráter psicológico dos personagens, mas também aprecia os detalhes, a descrição do meio, e o mundo cotidiano coberto pelo mistério e pela religiosidade:

Mas pouco a pouco, as salas violentas iluminadas de nossa casa pareceram-me ainda mais misteriosas e aterrorizantes, e o pesadelo do nítido e do claro, cercado pelas trevas imensas lá de fora, passou a ser o meu último companheiro.

O tempo passara, e, ao ouvir os passos dos últimos visitantes que se retiravam lentamente, recitando preces a meia-voz, senti, com a cabeça mergulhada nas cobertas, um grande e gelado mêdo, porque sabia que Jesus me acompanhara, sem que O visse.<sup>3</sup>

Alguns elementos desse cotidiano não são revelados. Há vários fatos inexplicáveis na narrativa, como a viajante misteriosa que surge na casa de Maria Santa e desaparece sem deixar vestígios; as alianças de casamento cuja origem Maria Santa desconhece; a presença do leitor do diário, bem como a própria existência do diário que foi dado ao misterioso leitor por uma antiga mucama de Maria Santa. Tem-se, assim, uma narrativa construída sobre os alicerces da incerteza, do enigma e que, pela via psicológica, não demarca traços tão precisos e objetivos da realidade.

Não só *Fronteira* constitui-se de fatos enigmáticos não esclarecidos, em *Dois romances de Nico Horta* (1939), o desaparecimento do personagem

---

<sup>3</sup> Todas as citações diretas ou indiretas dos romances de Cornélio Penna ao longo do presente trabalho foram retiradas da edição de 1958. A grafia será mantida, conforme o texto original. PENNA, Cornélio. *Repouso*. In: *Romances Completos*. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958. P.136.

Pedro – o outro filho gêmeo de Dona Ana – configura um acontecimento incomum, já que o início do romance sugere a história de rivalidade entre os dois irmãos gêmeos: Pedro e Nico Horta. Mário de Andrade esperava da temática do duplo e da rivalidade entre os gêmeos o motivo para o surgimento de um romance magistral, pois

o enredo é apaixonante, como se vê. Tenho porém, a impressão de que em parte Cornélio Penna o desaproveitou, não só por ter, como a fuga de Pedro para a Capital, abandonado em meio o problema dos gêmeos que era o mais palpitante do livro, como pelo abuso da nebulosidade.<sup>4</sup>

No entanto, o aspecto nebuloso às vezes dá espaço para uma realidade que se impõe com muita força e até crueldade. No capítulo LV, a preocupação do narrador com a ambientação material aparece inclusive no destaque dos objetos que povoam a memória de um dos personagens. O “quarto dos badulaques” guarda várias lembranças, “que há muito tempo tinham perdido sua significação, mortos pela retirada dos pequenos motivos de vida que representavam”<sup>5</sup>. No ambiente, Nico Horta encontrou “três medonhas gravatas”, uma delas com “manchas côr de ferrugem”, pela cor e formato pareciam de sangue. As manchas eram da antiga escrava. Elas apareceram em um episódio, ainda na infância de Nico Horta, quando a escrava acariciava os pés da criança em seu colo. Ouvindo várias vezes a “mamãe negra” pronunciar “que pena! que pena!”, Nico Horta fica curioso para saber o motivo daquelas palavras. Como não obteve a resposta, após vários gritos, o menino “dera-lhe com os pés um golpe seco em pleno peito caído e mole; diga digaaaa...!” À escrava restou apenas uma resposta: “por isso mesmo nenen, por isso mesmo nenen”<sup>6</sup>.

A cena acima parece apontar para uma narrativa que reduz as coisas, os objetos, os indivíduos, os sentimentos, as lembranças ao mundo íntimo dos

---

<sup>4</sup> ANDRADE, op. cit., 1972. P.123.

<sup>5</sup> PENNA, Cornélio. *Dois romances de Nico Horta*. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958. P. 284.

<sup>6</sup> PENNA, op. cit., p. 286.

personagens. Cabe, portanto, acreditar que o contexto, a realidade objetiva na obra do ficcionista dilui-se em imagens íntimas:

Quantas recordações, revoantes, bateram de chofre em seu coração, tentando sufocá-lo, e fazendo com que uma onda amarga subisse à sua garganta e aos seus olhos! Em torno dêle, como chamas que se ateassem e se erguessem apressadas, devoradas, surgiu, forte e intacto, invasor e infinito, o amor escravo de sua mamãe negra, incompreendida e desprezada, mas não vendo nem querendo ver o mal em seu despótico e pequeno senhor.<sup>7</sup>

Luís Bueno, analisando os elementos apontados por Mário de Andrade, como o excesso de nebulosidade e a aparente falta de razão lógica na obra do ficcionista, ressalta: “esse tipo de exigência de lógica é exatamente o que mais derruba o leitor de Cornélio Penna, que nunca narra com precisão os fatos, preferindo fixar-se em sentimentos que nos fatos”<sup>8</sup>. Afrânio Coutinho lança luz sobre essa questão quando também atenta para o tipo de realidade presente na obra do ficcionista: “a realidade do ser”<sup>9</sup>. Verifica-se, a partir das considerações de Bueno e Afrânio Coutinho, que a obra de Cornélio Penna evidencia os sentimentos, a análise psicológica, porque privilegia menos o exterior do que os conflitos internos da existência humana<sup>10</sup>.

Nesse sentido, em *Repouso* (1948), obra considerada importante pelo amadurecimento do ficcionista, os traços intimistas não foram abandonados. O

---

<sup>7</sup> Idem, p. 285-86.

<sup>8</sup> BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006. P. 537.

<sup>9</sup> COUTINHO, Afrânio. “Nota editorial”. Ver: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958. P. IX.

<sup>10</sup> “O romance, como eu entendo, é aquele que vem de dentro para fora. Romance interior e não exterior. Ele precisa entender a alma. Dissecar a alma. Penetrar a alma. O romance brasileiro, via de regra, tem sido apenas romance de paisagem, romance de fotografia. O sol, o vento, a árvore, o rio, o gesto, o grito, o esgar, a boca, o nariz, – tudo isso é parte do documento. A parte mais importante é a outra. Aquela que comanda o esgar. Que impõe o gesto. E que nem sempre aparece. Que nem sempre dá sinal de si.” Entrevista concedida por Cornélio Penna. Apud: SCHINCARIOL, Marcelo. *Em busca da alma de Itabira: uma leitura de Cornélio Penna*. 2001. Dissertação (Mestrado). São Paulo: UNICAMP, 2001. P. 60.

enredo narra a história de Dodôte e o seu casamento com o primo, Urbano. A união do casal resulta de um acordo entre famílias. A princípio, Urbano viu no casamento uma forma de dividir a sua triste existência com alguém, todavia o matrimônio não tornou a vida de Urbano menos sombria, pois seu objetivo “é permanecer fechado entre os muros de sua timidez e desinteresse por tudo que o cerca.”<sup>11</sup>. O cerceamento psicológico de Urbano e de sua esposa Dodôte também pode ser percebido no clima de confinamento originado pela região montanhosa, pelas matas densas e fechadas das cidades mineiras. Para Temístocles Linhares, a estetização do clima de enclausuramento simbolizado pelas montanhas já se apresentava desde a primeira obra – *Fronteira*<sup>12</sup>.

É esse o clima captado e problematizado pela ficção de Cornélio Penna. O escritor condensa no amálgama estético o ambiente material diluído em personagens ensimesmados, introspectivos e mergulhados em momentos de angústia e solidão. Nessa perspectiva, essa relação constitui-se relevante porque exige do ficcionista outros instrumentos estéticos para transfigurar uma outra realidade, diferente daquela já evidenciada pelos romancistas neo-realistas.

Adonias Filho havia reconhecido o ficcionista como um revolucionário nos caminhos da ficção brasileiro, pois, para o crítico, a obra de Penna é capaz de unir a “temática nativista e documentária” com o “roteiro existencial”<sup>13</sup>. Tendo em vista esse caráter de apreensão histórica e estética intimista, Marcelo Schincariol diz que a obra de Cornélio Penna apresenta uma ligação com a realidade brasileira, sobretudo,

uma ligação elíptica, nebulosa e por isso tão instigante quanto incômoda. Tem-se, na verdade, uma nova noção de realidade que se encontra estreitamente vinculada à opção pela

---

<sup>11</sup> CUNHA, Andréia Ferreira de Melo. *A decadência em Cornélio Penna*. 2005. Dissertação (Mestrado). Goiânia: UFG, 2005. P. 46.

<sup>12</sup> LINHARES, Temístocles. O drama interior. In: *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. v. 3, Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

<sup>13</sup> ADONIAS FILHO. *Cornélio Penna: Romance*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1960. P. 9.

introspecção e, nessa noção, uma nuance que diz respeito à realidade brasileira, entendida como realidade mineira.<sup>14</sup>

Está é, pois, uma maneira de entender a realidade em Cornélio Penna. Uma “realidade mineira”, que pelas frestas da fatura literária deixa divisar a realidade brasileira. Pela via dos acontecimentos “elípticos”, a fatura do texto aponta para a interioridade de indivíduos em cidades pequenas e decadentes no interior do país. A constatação de indivíduos confinados e reclusos no mundo da subjetividade parece ser uma das possíveis chaves para entender a obra de Cornélio Penna.

No último romance, *A menina morta*, objeto de estudo neste trabalho, a forma de narrar privilegia os indivíduos encerrados na vida doméstica, na interioridade da casa-grande. A história se passa no século XIX, num momento anterior à República e à Abolição em que o personagem Comendador Albernaz herda de seu pai uma fazenda batizada de Grotão – situada às margens do Rio Paraíba, na fronteira do Rio de Janeiro com Minas Gerais, próspera região produtora de café graças ao trabalho escravo – e casa-se com Mariana, representante de uma família de decadente influência política.

A trama marca dois momentos importantes e indissociáveis: a morte da filha mais nova do casal Albernaz, nomeada apenas por “menina morta”, e o regresso de sua irmã, Carlota, vinda da Corte onde esteve com a finalidade de estudar. A narrativa inicia-se após a morte da “menina morta”, nesse momento os dois filhos do casal Albernaz estão ausentes da fazenda, por isso o pai de Carlota solicita a sua volta. Ao chegar ao Grotão, é dona Mariana, sua mãe, que se faz ausente e, progressivamente, o nome dela é apagado das conversas e da memória dos moradores da casa-grande. Talvez o “apagamento” tenha resultado de um suposto relacionamento entre Mariana e o escravo Florêncio<sup>15</sup>, que, aliás,

---

<sup>14</sup> SCHINCARIOL, Marcelo. *Em busca da alma de Itabira: uma leitura de Cornélio Penna*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: UNICAMP, 2001. P. 47.

<sup>15</sup> A questão do adultério envolvendo Mariana e Florêncio e, posteriormente, a tentativa de matar o Comendador são especuladas por Josalva Fabiana dos Santos. O provável adultério soma-se a outros fatos que não são explicados na narrativa, como o motivo da morte da criança, a filha do casal Albernaz. Ver: SANTOS, Josalva Fabiana dos. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. Tese (Doutorado). São José do Rio Preto: Unesp, 2001.

foi encontrado morto dependurado em uma árvore, depois de tentar matar o Comendador Albernaz. Não abandonando de vez os aspectos misteriosos e a sugestão de fatos não explicados, o romance faz o movimento constante de encobrir alguns acontecimentos e esses episódios são indicados por comentários entre os moradores da fazenda.

Não há dramaticidade no enredo, apenas a volta de Carlota propiciará algumas mudanças na fazenda. Submetendo-se à vontade do pai, Carlota torna-se noiva de João Batista, filho de uma Condessa. Trata-se de um possível matrimônio arranjado para consumir alguns “negócios” entre as famílias. Não podendo esperar o enlace matrimonial, Albernaz deixa também o Grotão para cuidar de um dos filhos que está doente na Corte. Resta a Carlota a incumbência de conduzir a fazenda. No entanto, ainda na Corte o Comendador e um dos filhos vêm a falecer. O outro filho, ao descobrir a morte do pai, nega-se a continuar os negócios da família. Portanto, esses fatos vão desencadear uma série de mudanças no Grotão, sobretudo, a libertação dos escravos, atitude consumada por Carlota no final da narrativa.

Esta apresentação dos romances de Cornélio Penna, ainda que breve, evidencia os traços de sua narrativa que nos conduziram à hipótese de que há no texto intimista do ficcionista, ainda que os elementos como a nebulosidade e a narrativa de fatos misteriosos surjam no interior da fatura, o anseio de captar uma realidade peculiar. Dessa realidade é que parece surgir o empenho do escritor em *A menina morta* de se fazer literatura como recriação de um passado histórico, ao que parece, segundo os pressupostos aqui tomados, essa formalização estética alcança, com as cores íntimas, a “alma do país”.

Assim, um breve olhar para os romances de Cornélio Penna leva-nos a perceber que a composição estética do ficcionista apresentava-se dissonância no interior da visão polarizada acerca do conjunto formado pelas obras do período dos anos 30 e 40, divididas entre intimistas e regionalistas. O ficcionista, reconhecido como escritor católico e com fortes traços do intimismo e análise psicológica, oferece uma narrativa de postura contrária ao romance social e/ou regionalista. O romance de cunho social, aos olhos da crítica da época, apresentava como texto de configuração realista em resposta à realidade objetiva

e social. O período de publicação dos romances de Cornélio Penna, marcado por mudanças e transformações no mundo e no Brasil, principalmente o período entre guerras e o acirramentos de questões políticas e ideológicas, favorecia esse tipo de literatura. Outro fator que contribuiu para o apagamento dos autores intimistas na década de 1930 deriva da suposta ligação dos escritores (Cornélio Penna, Lúcio Cardoso Murilo Mendes, Octávio de Faria, entre outros) com o movimento católico ligado ao Centro Dom Vital, muito identificado com o Integralismo e, conseqüentemente, com o fascismo. Tais concepções do período dificultaram a leitura da obra de Cornélio Penna, diminuindo, assim, a real importância da obra.

Este trabalho enseja perceber, portanto, como a última obra do escritor capta a realidade histórica, paradoxalmente não facilmente disponível, além de refletir sobre o romance intimista *A menina morta*, procurando demonstrar como a narrativa introspectiva dialoga com a tradição literária. Se a crítica, por muito tempo, designou os romances psicológicos/intimistas como uma literatura menor, neste trabalho propomos a leitura de que a narrativa corneliana tenta representar o país com a tonalidade íntima. Falar sobre *representação literária*, portanto, demanda entender os conceitos dialéticos como a relação entre o local e cosmopolita. Quando se atenta para o início da produção literária no Brasil, vê-se que a literatura chegou ao país pelo processo da colonização, enquanto as nações européias procuravam, no campo discursivo literário, formular esteticamente as incoerências e questões presentes na sociedade, no Brasil, ela foi objeto, como tantos outros, da colonização. Lembra Candido<sup>16</sup> que a literatura foi uma planta adaptada, mas antes de tudo imposta. Assim, os escritores tiveram que adaptar as técnicas literárias universais ao dado local:

Pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados

---

<sup>16</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.



da tradição europeia (que se apresentam como forma da expressão).<sup>17</sup>

Nessa perspectiva, a particularidade local e a forma europeia constituem a síntese de uma literatura que nasceu com o *empenho*<sup>18</sup>, por parte dos escritores árcades e românticos, de ter uma produção literária nacional e que fosse também representativa em termos universais. O caráter de empenho, elemento importante na formação da literatura brasileira, liga-se ao processo de Independência do país e à intenção dos escritores de escreverem para a sua terra. Acrescenta Candido que a nossa literatura, desde seus primeiros passos, esteve empenhada na construção de um projeto de nação<sup>19</sup>. Esse caráter de empenho, portanto, acompanha a produção literária e se liga à literatura e à crítica de 30, conjugando-se ao acirramento político entre os partidos de direita e esquerda que sugeria a atribuição desse caráter de empenho aos romances ditos sociais. No entanto, Bueno<sup>20</sup> defende algo que pretendemos também sublinhar em nosso estudo: mesmo nos romances intimistas o empenho se faz presente e se manifesta na própria fatura do texto<sup>21</sup>.

Dessa forma, esta dissertação procura perceber o fenômeno literário em um país periférico, considerando dialeticamente a relação entre forma literária e forma social. A envergadura desta leitura não se apresenta solitária, este trabalho, evidentemente, é tributário de leituras sobre a literatura brasileira, a história do país e a crítica literária. As questões serão discutidas com o apoio de considerações de Antonio Candido, Caio Prado Júnior, Erich Auerbach,

---

<sup>17</sup> CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. P. 117.

<sup>18</sup> CANDIDO, op. cit., 2000.

<sup>19</sup> Idem, ibidem.

<sup>20</sup> Idem, ibidem.

<sup>21</sup> A leitura que estamos propondo neste trabalho surgiu com leitura da obra *A menina morta* na disciplina ministrada pelas professoras Ana Laura e Deane, no segundo semestre de 2007. As discussões ocorridas no curso se transformaram em questões. Essas questões tomaram forma mais definitiva com a minha participação no grupo **Literatura e Modernidade periférica**, do Programa de Pós-Graduação de Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília. Portanto, este texto faz parte de um trabalho coletivo que visa compreender a relação dialética entre forma literária e forma social em países periféricos.

Hermenegildo Bastos, João Luís Lafetá, Luís Bueno, Roberto Schwarz, e outros, bem como trabalhos acadêmicos que remetem à obra de Cornélio Penna.

Tendo por fundamento a perspectiva abordada por esses trabalhos teóricos, a obra *A menina morta* (1954) será interpretada como elemento na contramão da época de sua publicação. Os anos de 1940 a 1960 marcam o desenvolvimento industrial e o avanço da alfabetização, proporcionados pelo nacional-desenvolvimentismo. Assim nesse horizonte esperavam-se obras que contemplassem a modernidade, o progresso em seu tempo presente. Porém Cornélio Penna refaz um caminho sombrio para o passado do país: a escravidão.

A análise do texto intimista *A menina morta* proposta nesta pesquisa pretende efetivar uma leitura para dentro das estruturas formais da obra, buscando, assim, as mediações da própria literatura, que segundo Antonio Candido é a tensão resultante entre os dados externos e internos. Ou seja, os elementos extraliterários (psicológicos, sociais, políticos, econômicos e ideológicos) são internalizados na forma literária no momento de sua produção. Dessa forma, o escritor não faz a cópia do mundo real, mas se apropria da realidade ao transformá-la em forma literária e, por isso, ao reduzir as estruturas sociais à forma literária, o que não está presente na realidade pode se manifestar em estrutura artística:

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Candido elabora o conceito de redução estrutural, isto é, o processo pelo qual a forma literária internaliza elementos que são externos a sua forma. CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. P.16-7.

Pensando no enfrentamento dessas questões e a partir da análise da última obra de Penna, o trabalho será dividido em três capítulos. O primeiro capítulo, intitulado **A literatura intimista dentro da produção literária dos anos 30**, tem o objetivo, inicialmente, de apresentar algumas controvérsias que marcaram a literatura e a crítica literária na época, especialmente a relação conflituosa entre o Modernismo de 1922 e o Romance de 1930, chamado também de Segunda Fase do Modernismo. Posteriormente, veremos que houve também uma bipolaridade entre a obra intimista e o romance social e/ou regionalista, o que gerou a preponderância do romance social sobre a fatura intimista, já que, para a crítica da época, os escritores intimistas estavam mais preocupados com os aspectos psicológicos dos personagens a partir dos quais poderiam chegar ao conhecimento do ser humano. No entanto, o exame da fatura literária pode negar a relação de antagonismo entre intimismo e regionalismo, e, assim aproximar polos tão contrários. Trata-se, portanto, de entender como a análise psicológica e o intimismo estão formalizados na estrutura formal do texto, proporcionando um desvendamento não só dos movimentos internos, mas também do dinamismo da realidade objetiva.

Essa realidade, em *A menina morta*, se apresenta peculiar. No segundo capítulo, **Vida doméstica, Grotão e intimismo**, veremos, principalmente, a movimentação dos habitantes da casa-grande: os escravos internos e as agregadas à família Albernaz. Nesse sentido, essa movimentação sempre está aliada aos serviços domésticos, o que proporciona uma coerência entre o modo de narrar e a via para alcançar a interioridade desses indivíduos. Por meio da interioridade dos habitantes internos da casa-grande, como a interioridade do escravo marceneiro José Carapina, como a interioridade da mucama liberta Libânia, ou também, como a interioridade das primas pobres do casal Albernaz, representantes do trabalho não escravo no Grotão, o narrador se aproxima do centro da escravidão, ainda que a interioridade do escravo do eito, da lavoura seja negada. Nesta parte da dissertação a diretriz fundamental é perceber como o intimismo se constitui na fatura do texto literário e, desse modo, torna-se capaz de representar um quadro realista das relações de trabalho no Grotão. Se a partir da interioridade na ambientação doméstica o narrador alcança, com o tom intimista, a

realidade objetiva, necessário se faz entender como o trabalho do escritor se configura na forma literária.

Para tanto, o terceiro capítulo, **O ofício do escritor e o fio narrativo de Dadade**, trata de analisar como o narrador se aproxima da narradora oral, a contadora de histórias Dadade. As histórias de Dadade são relevantes na medida em que criam cenários de beleza e refúgio para a agregada Celestina. Além disso, a história contada por Dadade sobre o trabalho da “negra sem cara” muito se aproxima de uma alegoria para o trabalho reificado no Grotão. A partir dessas considerações, é possível perceber que o trabalho do escritor se assemelha ao gesto narrativo da escrava contadora de história. Dadade embute em sua narrativa fragmentos, partes do passado distante da “sesmaria Oliveira”; da mesma forma, o narrador parece estruturar a composição literária com “farrapos” do passado histórico do país.

Pelos caminhos apresentados, essa dissertação pretende conduzir a uma leitura da obra *A menina morta* que demonstre como o intimismo pode também ser uma formalização da realidade. Mais ainda, a leitura incita o dinamismo da obra literária ao captar as contradições do escritor e a materialidade da história no momento de sua escrita. No entanto, isso só é possível pela transfiguração do que é feita a vida concreta.

## Capítulo 1 – A Literatura intimista dentro da produção literária dos anos 30

Antes de abordar o romance *A menina morta*, de Cornélio Penna, faz-se necessário entender o período histórico e literário no Brasil dos anos de 1930 e as incoerências que os pontuaram, pois duas obras do escritor foram publicadas naquela época. A produção e a crítica literária, nesse período, foi claramente marcada por uma tendência à polarização entre literatura do sul *versus* literatura do norte, literatura regional *versus* literatura urbana e, por fim, no campo ideológico dos estudos literários, literatura social de corte regionalista *versus* literatura intimista e/ou psicológica. Além da classificação dos ficcionistas entre sociais e intimistas (ou católicos), há a associação dos primeiros ao posicionamento político de esquerda, enquanto os segundos são considerados romancistas de direita. Essa polarização, entretanto, é antecedida por uma outra discussão: a divisão entre o grupo de escritores da Semana de Arte Moderna (1922) e os escritores da Geração de 1930, o que ativou o debate acerca da figura do intelectual e de sua “consciência” em relação ao país.

Dessa forma, a dicotomia entre as obras literárias – romance social e/ou regionalista *versus* romance intimista/psicológico – decorre não apenas de questões estéticas, mas também de um processo ideológico. Nos anos 1930, o Brasil passava por um processo de transformação das relações sociais e de trabalho e na economia, em consequência das mudanças provocadas pela industrialização, não bastasse isso, o período entre guerras foi momento de acirramento das questões políticas. Portanto, a preocupação com as questões sociais e o mapeamento do Brasil empreendido pelos escritores do romance social de corte regionalista, preocupados com as mazelas das classes menos favorecidas, especialmente no Nordeste, sugeriam um apagamento dos escritores intimistas, mais preocupados, segundo certa crítica da época, com questões existenciais, psicológicas e com o conhecimento interior do ser humano.

Afrânio Coutinho endossa a tendência crítica que reconhece a bipolaridade dos anos de 1930: para o crítico, alguns escritores adotavam a postura de reação ao romance nordestino, pois se mostravam mais preocupados com “problemas de conduta, dramas de consciência, meditações sobre o destino, indagações acerca dos atos e suas motivações, em busca de uma visão da personalidade e da vida humana”<sup>23</sup>. Coutinho busca no passado literário a origem e a tradição para a ficção brasileira, principalmente para as correntes da década de 1930. Desse modo, as vertentes nacional, a histórica, a regional e a vertente urbana de José de Alencar “– dão início às duas linhas da ficção brasileira, a partir de então desenvolvidas – regionalista e a psicológica e costumista”<sup>24</sup>. Para o crítico, as correntes constituem autênticas “formas de humanismo brasileiro”. Outro leitor que considera a existência de dois grupos literários no mesmo período é Massaud Moisés, em *História da Literatura brasileira*, para ele o romance introspectivo:

invade a subconsciência e a inconsciência, o que equivale a perquirir o mundo da memória, dos sonhos, dos devaneios, dos monólogos interiores, dos lapsos de linguagem, das associações involuntárias.<sup>25</sup>

Por isso, nos lembra de que o romance psicológico, ao se afastar das questões e das discussões da vida social, privilegiando assim a linha introspectiva, fica relegado ao segundo plano em detrimento da escrita regionalista / social.

Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi discorre sobre a relevância dos narradores intimistas como Lúcio Cardoso e Cornélio Penna para a década de 30:

---

<sup>23</sup> COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 6. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2001, v.5 (Era Modernista). P. 264. O crítico faz uma apresentação de alguns ficcionistas que podem se aliar à escrita psicológica, como José Geraldo Vieira, Cornélio Penna, Érico Veríssimo, Lúcio Cardoso, Otávio de Faria e Josué Montello.

<sup>24</sup> COUTINHO, op. cit., 2001, p. 266.

<sup>25</sup> MASSAUD, Moisés. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997, v. 2. P. 99.

[...] sem perder de vista a paisagem moral da província que entra como *clima* nos seus romances. A decadência das velhas fazendas e a modorra dos burgos interioranos compõem atmosferas imóveis e pesadas onde se moverão aquelas suas criaturas insólitas, oprimidas por angústias e fixações que o destino afinal consumará em atos imediatamente gratuitos, mas necessários dentro da lógica poética da trama.<sup>26</sup>

Há, nessa breve apreciação de Bosi, uma relação entre a ambiência regional na literatura intimista e a vida interior dos personagens tristes e espeznhados que habitam “fazendas” e “burgos interioranos”. Nesse sentido, o mundo natural não está em oposição ao ambiente psicológico dos personagens. A narrativa *A menina morta* apresenta a sondagem interior e os personagens são esmiuçados na zona de sonho e devaneio. Contudo, ao ingressar na digressão pessoal de cada indivíduo, o narrador procura estabelecer contato entre sonho e realidade. Assim, o chão histórico é o do patriarcalismo rural e cafeicultor representado pelo Comendador Albernaz e sua família, e os devaneios interiores revelam-se como modo narrativo que expressa as relações conflitantes estabelecidas entre a família Albernaz e os demais moradores do Grotão. Indiretamente, Bosi parece questionar a rigidez dos polos contrários usados como balizas de julgamento pela crítica da época para analisar e valorar as obras, classificando-as ou como “romances regionalistas” ou como “romances de alma”.

Portanto, este capítulo tem por objetivo apresentar algumas das polarizações desde a Semana de 1922 aos anos de 1930 e o relativo enrijecimento da crítica literária na avaliação da produção intimista de Cornélio Penna, cuja obra, muito prestigiada durante a época de sua publicação, está hoje relegada ao interesse de poucos trabalhos acadêmicos se comparada às obras de alguns escritores do mesmo período.

---

<sup>26</sup> BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. P. 414. (grifo do autor)

## 1.1 Polarizações ideológicas e literárias

É notória a grande quantidade de textos sobre a história literária dos anos 30, manuais sobre a recepção das obras e interpretações diversas sobre esse período tão fecundo, porém controverso, da literatura brasileira. A Geração de 30 não se sentia próxima dos intelectuais da Semana de 22 e vice-versa. Há, por exemplo, manifestações de escritores em defesa do descolamento de suas obras em relação às dos escritores de 1922, como o ficcionista Graciliano Ramos: “Os modernistas não construíram: usaram a picareta e espalharam o terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído”<sup>27</sup>. Analisando esse ponto polêmico, e tentando olhar para o horizonte literário tendo como perspectiva a união entre ideologia e literatura, o crítico João Luís Lafetá elabora um pensamento até certo ponto atenuante para os dissabores referentes à conflituosa relação entre o Modernismo de 1922 e a Geração de 30, tentando unificá-los<sup>28</sup>. Até porque, para o crítico, não havia dois movimentos: modernistas e a produção de 30; mas sim duas fases no mesmo movimento literário.

Tendo em mira esse conflito, Lafetá entende a disparidade entre os escritores do período como resultado de diferentes posturas e, mais do que isso, “projetos” literários distintos. O Modernismo dos anos 1920 estava ligado a um “projeto estético” preocupado com a renovação artística (principalmente a linguagem) e com a ruptura com o passado, influenciado pelas vanguardas europeias; enquanto no Romance de 30 há uma passagem do “projeto estético” para o “projeto ideológico”, tendo em vista as preocupações da ficção de 30:

Um exame comparativo, superficial que seja, da fase heróica e da que se segue à Revolução mostra-nos uma diferença básica

---

<sup>27</sup> BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006. P. 47.

<sup>28</sup> LAFETÁ, João Luís. *1930: A crítica e o Modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.



entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominantemente no *projeto estético* (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o *projeto ideológico* (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte). Uma das justificativas apresentadas para explicar tal mudança de enfoque diz que o Modernismo, por volta de 30, já teria obtido ampla vitória com seu programa estético e se encontrava, portanto, no instante de se voltar para outro tipo de preocupação.<sup>29</sup>

No entanto, Luís Bueno<sup>30</sup>, em seu extensivo estudo sobre a história do Romance de 30, analisando esse aspecto elaborado por Lafetá demonstra que, para haver uma transição do “projeto estético” para o “projeto ideológico”, a mudança deveria ocorrer dentro de um mesmo projeto. Nesse caso, Bueno percebe que não há um mesmo projeto, mas projetos distintos<sup>31</sup>. Os modernistas buscavam uma língua nacional mais coloquial, para aproximar a sua produção literária da realidade da nação, aliados às vanguardas europeias, produzindo manifestos e fundando movimentos literários diversos, como o Verde-Amarelismo, o Pau-Brasil, o Antropófago e outros. Os intelectuais de 1930, por sua vez, não escreveram nenhum manifesto estético<sup>32</sup> e esboçaram na criação ficcional os dramas sociais, em uma prosa quase documental sobre o ser humano e a sociedade. Portanto, a atuação dos dois grupos de intelectuais é distinta.

Ocorre, também, contrariando a unicidade entre os polos estéticos e ideológicos proposta por Lafetá, uma diferença entre a formação dos intelectuais que iniciaram sua produção antes da Grande-Guerra<sup>33</sup> e os que

---

<sup>29</sup> LAFETÁ, João Luís. 1930: A crítica e o Modernismo. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. P. 28. (grifo do autor)

<sup>30</sup> BUENO, op. cit., 2006.

<sup>31</sup> Idem, ibidem.

<sup>32</sup> O “Manifesto Regionalista” (1926) redigido por Gilberto Freyre, é tido como uma diretriz mais próxima à questão socioeconômica e antropológica das regiões nordestinas, em especial Recife, do que a questões estéticas.

<sup>33</sup> É comumente chamada a Primeira Guerra Mundial de Grande Guerra.

surgiram depois dela. Evocando o ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”, de Antonio Candido, Bueno ressalta o fato de considerar que a formação da literatura nacional se fundamenta nas conexões entre a produção literária e a consciência do intelectual acerca do atraso do país, o que no Brasil aconteceu paulatinamente.

Candido<sup>34</sup> diz que na primeira fase, com base no Arcadismo e muito desenvolvida durante o Romantismo, predomina uma visão de país novo, que associava a grandeza natural da terra à garantia de um futuro glorioso e independente para o país. Isso resultou em uma forma amena de representação da matéria local pelas formas adaptadas dos modelos estrangeiros. A amenização dos elementos de atraso social do país se dava especialmente pela valorização do pitoresco, da cor local, com vistas à representação do nacional e à consolidação da Independência. Entretanto, como a valorização estética do nacional só podia se concentrar na exaltação pitoresca da terra, o resultado alcançado se mostrava exótico, uma vez que os aspectos de involução eram amenizados pela transfiguração da terra. Assim, a representação do nacional se aliava à visão de fora, espelhando, de certa forma, mais o olhar exótico dos estrangeiros, enquanto a realidade efetiva do país acabava escapando pelas frestas e fendas abertas pela fragilidade estética do pitoresco. Essa ideia amena do atraso se desenvolve até o início do século XX, quando os intelectuais começam a perceber que o progresso não poderia transformar o Brasil se não houvesse mudanças também nas estruturas sociais.

A partir da década de 1930 (data importante para nossa discussão), a pré-consciência de subdesenvolvimento leva os escritores, então, a se voltarem para as questões sociais, e, portanto, a abandonarem o otimismo patriótico. Nessa perspectiva, Bueno indiretamente aponta uma solução para o nó costurado pela crítica ao estabelecer a divisão do Movimento Modernista em duas fases:

---

<sup>34</sup> CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

Se a distância que nos separa dos países ricos não se modificou, a mudança de perspectiva sobre o país corresponde a um deslocamento no plano ideológico: mudou a visão do Brasil. [...] Ora, a idéia de país novo, a ser construído, é plenamente compatível com o tipo de utopia que um projeto de vanguarda artística sempre pressupõe: ambos pensam o presente como ponto de onde se projeta o futuro. Uma consciência nascente de subdesenvolvimento, por sua vez, adia a utopia e mergulha na incompletude do presente, esquadrinhando-o, o que é compatível com o espírito que orientou os romancistas de 30.<sup>35</sup>

Segundo Bueno, a visão do país mudou, por isso a classe de artistas e intelectuais que atuou em 1930, preocupada com questões político-ideológicas, estava ideologicamente distante dos modernistas da Semana de Arte Moderna. O chão histórico de 1922 foi palco de vanguardas europeias, migrações, transformações econômicas advindas da industrialização, e surgimento de ideias anarquistas e comunistas. O embate entre os dois grupos não tinha nenhuma reconciliação, os modernistas com seu fôlego “futurista” lutavam pela renovação artística buscando uma nova poética, além de acreditarem que o progresso crescente em São Paulo se estenderia a toda nação e diminuiria as desigualdades sociais. Contrários a essa perspectiva da geração modernista de 22, os ficcionistas de 30 buscavam uma volta ao passado e às tradições populares como forma de mostrar as contradições históricas.

No entanto, isso não significa que o modernismo dos anos de 1920 e o romance de 1930 são dois projetos totalmente opostos, como se costuma colocá-los, e o que o crítico demonstra é que, mesmo parecendo contraditórios, em determinadas situações, os dois momentos podem estar no mesmo nível: “pode-se perceber que Mário de Andrade e José Lins desejam, até um certo ponto, a mesma coisa, uma língua literária “despida dos atavios da forma”, ou seja, longe de Alberto de Oliveira”<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> BUENO, op. cit., 2006, p. 59.

<sup>36</sup> Idem, p. 62.

Com o privilégio de quem esteve dentro do redemoinho, Mário de Andrade, anos mais tarde, fez um balanço do movimento dos escritores da Semana de Arte Moderna e conclui:

O modernismo foi um toque de alarme. Todos acordaram e viram perfeitamente a aurora no ar. A aurora continha em si todas as promessas do dia, só que ainda não era o dia. Mas é uma satisfação ver que o dia está cumprindo, com grandeza e maior fecundidade, as promessas da aurora. Ficar nas eternas aurorices da infância, não é saúde, é doença. E a literatura brasileira aí está, bastante sã. Adulta já? Quase adulta...<sup>37</sup>

A partir desse viés metafórico, Mário de Andrade parece afirmar que a “aurora” se liga às conquistas do movimento Modernista iniciado pelos intelectuais da Semana de Arte Moderna e o “dia” seria, então, a etapa que melhor se refere aos ficcionistas surgidos a partir dos anos de 1930 como importantes para a evolução e amadurecimento da literatura brasileira, que na percepção de Mário de Andrade “aí está, bastante sã”. Portanto, não resta dúvida sobre as diferenças entre o movimento Modernista e o Regionalismo de 30, no entanto, o aparecimento das inovações técnicas e estilísticas presentes nas obras de muitos escritores da Geração de 1930, inclusive o romance intimista, deve-se a inovação e a liberdade dos modernistas.

Em vista do exposto, não seria demais dizer que o programa literário de 30 alcançou maturidade pela via dos caminhos já percorridos pelos artistas de 1922. Aliás, Nelson Werneck Sodré, em *História da Literatura Brasileira*, faz também um balanço da proeminência dos modernistas de 22 e sintetiza que “o pós-modernismo define a fase anterior e a completa, dá-lhe o acabamento indispensável de sorte a torná-la brasileira”<sup>38</sup>. A síntese de Sodré é valiosa à

---

<sup>37</sup> Mário de Andrade demonstra insatisfação ao perceber que “alguns representantes das gerações mais novas” estavam se julgando livres de qualquer influência do Movimento Modernista, do qual ele fez parte. Ver: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1972. P.189.

<sup>38</sup> Em contrapartida ao pensamento de João Luís Lafetá, o estudo da história da literatura brasileira de Sodré chama a geração de 22 de Modernistas e a seguinte geração de Pós-

medida que deixa entrever um novo espaço de autonomia literária para os ficcionistas de 30 e a ideia de continuidade entre os escritores no resgate de elementos locais. Desse modo, a geração de 1930 se tornou campo fértil para o surgimento de escritores como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, na realidade, equivale à imagem da tocha<sup>39</sup> passada de uma geração a outra, como lembra Antonio Candido.

Contudo, os embates, as polarizações não terminam por aí. O início do século XX, até a sua primeira metade, foi alvoroçado por controvérsias. Uma perspectiva mais panorâmica pode nos fazer perceber que não era possível escapar a um posicionamento. Ser escritor do Sul ou ser escritor do Norte. Ser comunista ou ser fascista. Ser católico ou não ser católico. Ser de esquerda ou ser de direita. Ser regionalista ou ser intimista. Depois da polarização entre modernistas e romancistas de 30, duas vertentes ocuparam espaço na pauta por um bom tempo: a literatura social-regionalista x a literatura intimista.

Chamam a atenção, nesse contexto, algumas das publicações decisivas para a Geração de escritores surgidos na década de 1930, *A bagaceira* (1928) de José Américo de Almeida; *O quinze* (1930) de Raquel de Queiroz e *Menino de engenho* (1932) de José Lins do Rego – de temáticas variadas, esses romances tinham em comum a exploração de aspectos geográficos e de aspectos sociais. Na obra *O quinze*, a temática é acrescida pela presença da figura feminina e pela densidade dada a esses indivíduos que reagem à dependência e à inferioridade da mulher.

Importa assinalar, ainda, que nos referidos romances de forma realista, quase documental, há uma tentativa de trazer a realidade nordestina, por meio dos elementos formais, para o enredo ficcional. Assim, surgem personagens cambiantes entre a sobrevivência e a opressão dos senhores de engenho como Valentim, sua filha Soledade e seu sobrinho Pirunga, em *A bagaceira*; já o vaqueiro Chico Bento e sua família, personagens do romance *O quinze*,

---

modernista. Sendo os Pós-modernistas a Geração de 30. In: SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976. P.532.

<sup>39</sup> Candido faz referência à tocha como metáfora para correlacioná-la à tradição literária no país, ou seja, a ideia de um programa de continuidade entre os escritores. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

tentando fugir da seca nordestina e da exploração econômica vigente por parte dos patrões, saem em direção ao Norte, em busca de uma vida melhor; com trajetória inversa, o narrador Carlinhos, em *Menino de engenho*, deixa a vida citadina e é obrigado a abraçar o novo mundo – o engenho do avô materno José Paulino –, lugar onde presencia as injustiças do regime de semi-servidão a que os trabalhadores do engenho estavam fadados. Em cada um desses contextos, mal ou bem, tais enredos proporcionam uma visão rica e vasta daquela região miserável e da permanência do sistema patriarcal, representado pelo senhor dono da terra e pelos trabalhadores que se agrupam em torno do sistema.

Portanto, com uma literatura de expressividade social, demarcando cenários como os dos engenhos de açúcar e outros *locus* que vão surgindo dos romances de Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e tantos outros, ficava difícil que escritores com forte carga psicológica e enredos com atmosfera sombria, como os intimistas Octávio de Faria, Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, conseguissem a mesma relevância naquele momento. Sabe-se que o texto introspectivo não tem relação direta com os acontecimentos externos, importa mais, desse modo, que a escrita de pensamentos interiores, monólogos, digressões media-se por uma realidade palpável, ainda que não tão tangível, uma vez que se apresenta diluída por uma superioridade de impressões interiores capazes de obscurecer a realidade social imediata. E parece ser essa relação mais direta com o chão histórico do país que a crítica da época de publicação dos primeiros romances de Cornélio Penna, com algumas poucas exceções, não conseguiu encontrar em suas narrativas.

Num texto de 1936, sobre a publicação de *Fronteira* (1935), Tristão de Ataíde diz:

Ora, justo na hora em que toda a atenção se voltava para o romance social, que parecia tão de acordo com o novo estado de espírito em que a Revolução de 30 colocara a nova geração – aparece o romance do Sr. Cornélio Penna. – E aparece com a coragem de sua perfeita inatualidade, o primeiro dos seus

méritos. Nada deve ao ambiente e tudo à vida interior do seu autor.

Foi aliás o que se passou em França com o romancista moderno, de cuja figura mais se aproxima o Sr. Cornélio Penna, a ponto de podermos chamá-lo o Julien Green brasileiro.<sup>40</sup>

Nesse excerto há duas ponderações importantes sobre a obra de Cornélio Penna: 1) a linha tênue entre Cornélio Penna e Julien Green, romancista francês e representante da literatura católica; 2) a “inaturalidade” de uma produção de carácter psicológico dentro do contexto da Geração de 30. A respeito de *Repouso* (1949), o comentário de Sérgio Milliet articula a ficção de Cornélio Penna com outros escritores estrangeiros:

Cornélio Penna esquece as lições do Nordeste, e vai procurar modelos fora do país, possivelmente em certas páginas de Kafka, ou de Julien Green, autores bem diferentes e que, no entanto, se conciliam no escritor brasileiro.<sup>41</sup>

Mais recente, a tese de doutorado de Cristina Francisca de Carvalho Porto, *A inquietude espiritual em Julien Green e Cornélio Penna*<sup>42</sup>, se filia à crítica de Tristão de Ataíde e Sérgio Milliet, pois tem como objetivo analisar a temática religiosa e a afinidade de Cornélio Penna com o catolicismo francês. A

---

<sup>40</sup> ATAÍDE, Tristão de. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958. P. 4. (A citação segue as normas ortográficas da data de publicação do texto). Não faremos neste trabalho um apanhado de inúmeros textos críticos sobre a obra de Cornélio Penna, haja vista a existência de alguns inventários da recepção crítica da obra do ficcionista, desde a década de 30 aos primeiros trabalhos publicados por Luís Bueno, sobre a ficção de Cornélio Penna. Ver: PORTO, Cristina Francisca de Carvalho. *Cornélio Penna na Fronteira dos estilos: da criação solitária ao olhar da crítica*. Dissertação (Mestrado). São José do Rio Preto: Unesp, 2001. SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. *Em busca da alma de Itabira: uma leitura de Cornélio Penna*. Dissertação (Mestrado). Campinas: Unicamp, 2001. Recorreremos aqui às citações que estejam mais diretamente relacionadas à crítica que destaca a posição distanciada da obra de Penna frente aos escritores do regionalismo de 1930.

<sup>41</sup> MILLIET, Sérgio. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958. P. 379.

<sup>42</sup> PORTO, Cristina Francisca de Carvalho. *A inquietude espiritual em Julien Green e Cornélio Penna*. Tese (Doutorado). São José do Rio Preto: Unesp, 2007.

autora aponta a angústia do século XX, de pós-guerra, a grande mola propulsora para a literatura católica dos países europeus, principalmente o grupo francês, composto por François Mauriac, Georges Bernanos e Julien Green. Em ressonância à religiosidade e ao engajamento dos escritores católicos, acredita Porto que muitos intelectuais brasileiros trouxeram da Europa, mais especificamente da França, uma literatura mais voltada para o sofrimento do ser. Com ênfase nos três primeiros livros de Cornélio Penna, a autora compara e faz uma aproximação entre os personagens do escritor francês Julien Green e o romancista brasileiro destacando “a existência de um grande tema que é a procura por Deus e a partir dele surgem temas mais específicos como: religião, fé, solidão (isolamento), angústia, loucura, culpa (pecado) e morte”<sup>43</sup>. A aproximação entre os dois romancistas se dá pelo viés da religiosidade, que segundo Porto:

*[...] aponta para uma produção que responde a preocupações metafísicas destoando assim de obras do mesmo período voltadas para o social, a política e os manifestos modernistas; seus textos realizam um retorno à tradição da vertente religiosa. O misticismo da espiritualidade dos romances católicos produz imagens de um sobrenatural ilusório, sem lógica, apropriado ao universo angustiante das narrativas.*<sup>44</sup>

Nota-se, assim, uma relativa proximidade entre os críticos quanto aos pressupostos analíticos comparativos para inventariar o ficcionista Cornélio Penna – obra de expressividade intimista e católica, de posicionamento contrário aos escritores nordestinos ou sociais, preocupados com aspectos ligados à sociedade e à história do país. Nesse sentido, pode se dizer que o clima de angústia, a religiosidade e a análise psicológica dos indivíduos presentes, não só nas obras publicadas na década de 1930, mas também em *A menina morta* (já na década de 1950), quando analisados de forma distanciada dos contingentes históricos internalizados na estrutura da obra,

---

<sup>43</sup> PORTO, op. cit., 2007, p.172.

<sup>44</sup> Idem, p. 174. (grifos nossos)



demonstram o trabalho de uma crítica que deixa em plano secundário a representação estética do país operada no interior das formas literárias.

A existência de uma relação entre as obras nacionais e as estrangeiras é previsível para a crítica que se dedica ao trabalho do escritor de uma literatura reflexa<sup>45</sup> dos países centrais, que sempre esbarrou no conflito entre ser original ou apenas uma cópia dos modelos europeus. A esse respeito Bastos faz uma ressalva: “Considerar as literaturas das ex-colônias como reflexas não resulta em considerá-las inferiores, mas sim em tomar a condição de inferioridade histórica como ponto de partida ou mesmo ponto de vista”<sup>46</sup>. Portanto, ao importar os modelos literários dos países centrais, o escritor de países periféricos recombina-os fazendo uma literatura que consegue expor as contradições do país de onde ela brota. E são essas contradições que Roberto Schwarz conseguiu apreender na obra de Machado de Assis, visto que, a partir da obra do escritor brasileiro, o crítico faz a articulação entre imitação e cópia, tendências universalistas e locais, questões tão caras ao escritor de literatura periférica. Recorremos à análise feita pelo crítico a respeito da crônica “Punhal de Martinha”, de Machado de Assis, para tentar avançar na compreensão acerca do que há de local na obra de Cornélio Penna.

Nesse texto, Schwarz demonstra o esgarçamento de um escritor literário da periferia e a relação tensa entre o seu local e o universal, representado pela tradição europeia. O cronista-narrador faz uma comparação entre a história de Lucrecia e a de Martinha, bem como a relação entre o ilustre punhal romano e o comum punhal de Cachoeira. O punhal de Lucrecia é responsável pelo seu suicídio em Roma, depois de ter sido maculada por Sexto Tarquínio, o que foi relatado por Tito Lívio em sua obra *História Romana*. O outro punhal foi usado por Martinha na cidade da Bahia para colocar um fim na amolação de João Limeira, fato narrado no jornal da cidade baiana. Segundo Schwarz, com a

---

<sup>45</sup> O pensamento sobre o caráter de uma literatura reflexa em países latino-americanos é possível, já que na América Latina, ela foi, de acordo com Antonio Candido, uma planta aclimatada, adaptada pelos colonizadores.

<sup>46</sup> Ver: BASTOS, Hermenegildo José. *O que vem a ser representação literária em situação colonial*. Disponível em: <[www.onda.eti.br/revistaintercambio/conteudo/arquivos/1351.doc](http://www.onda.eti.br/revistaintercambio/conteudo/arquivos/1351.doc)>. Acesso em: out. 2009. P. 11.

crônica, Machado faz de uma história de suicídio e assassinato o mote para a criação ficcional, a partir da simulação da superioridade do punhal de Lucrecia ao de Martinha, ou seja,

Olhando bem, Martinha não se tornou imortal porque um literato nativista se tivesse atido aos termos dela e da Cachoeira, recusando a tradição que as impede de brilhar. Pelo contrário, na ausência do paralelo ilustre o episódio ficaria reduzido a uma fachada obscura. Na verdade, é a referência à dona celebrada que tira da vala comum a mocinha do meretrício local, transformando-a em tema “para a tribuna, para a dissertação, para a palestra” – não porque seja uma igual de Lucrecia, como quereria o cronista, mas porque a comparação não se aplica, fazendo girar em falso a cultura canônica e indicando algo que lhe escapa, que fica atravessado e seria o principal.<sup>47</sup>

Nos termos de Schwarz, se não houvesse o paralelo entre as histórias dos punhais, a fachada executada por Martinha ficaria na obscuridade, no anonimato. Mas Martinha não é Lucrecia, tão pouco Lucrecia é Martinha. Em ressonância, podemos verificar que Lucrecia é um mito, faz parte de uma tradição universal; Martinha é local e personagem de uma crônica baseada em fato jornalístico. Entretanto, não existe punhal de Martinha sem o punhal de Lucrecia. Se Martinha é o local (o Brasil), não existe literatura brasileira sem a relação com o universal.

Para melhor compreender essa questão é necessário considerar, ainda, o processo de como a literatura no Brasil se configurou como imitação e de que forma o ato de imitar torna-se original. Em estudo clássico, Antonio Candido aponta que, da relação entre a literatura portuguesa, transplantada para a colônia brasileira e a formação de uma literatura nacional, que se nutria dos moldes europeus, surge a possibilidade, para a literatura brasileira, de alcançar o fôlego de vida próprio: a tradição. Esse fôlego foi responsável pela

---

<sup>47</sup> SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. *Novos Estudos* CEBRAP, São Paulo, n.75, jul. 2006. P.77.

configuração de um sistema literário brasileiro. Assim, a tradição é a continuidade de um mecanismo literário na medida em que possibilita ao escritor extrair da sua localidade os temas e a experiência de seus antecessores para a criação ficcional. Segundo Candido “Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização”<sup>48</sup>.

Certamente, o lugar-comum de Cornélio Penna filiado aos romancistas católicos franceses, acentuado por parte de trabalhos críticos de Tristão de Ataíde e Sérgio Milliet e a tese de doutoramento de Porto, quando não cotejado com o panorama literário nacional, sugere a negação de uma tradição literária brasileira. A crítica, nessa perspectiva, estaria ignorando a filiação do romance de Cornélio Penna ao contexto a que ele remete, nesse caso, a produção literária dos anos 30, as cidades mineiras e o Vale do Paraíba, cenários em que as personagens são inseridas e construídas. Em *Repouso*, por exemplo, o segundo capítulo inicia com um recuo temporal na recriação de traços da história mineira no enredo:

Há muitos anos, em uma fazenda que se perdia entre grandes pedras negras e árvores hostis, que abriam os galhos famélicos, rodeada de montanhas austeras, com grandes chagas rasgadas em seus flancos possantes, de onde escorria minério podre, em ondas de lama sombria, houve um casamento triste.<sup>49</sup>

No terceiro capítulo:

Os anos correram velozes, sombrios, sempre iguais, na regularidade inflexível dos trabalhos da mineração, lá fora, feitos pelos homens que vinham de terras de nomes desconhecidos, escuros, maltrapilhos, sem sangue. Obedeciam em silêncio às ordens dos capatazes e eram

---

<sup>48</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. P. 24.

<sup>49</sup> PENNA, Cornélio. *Repouso*. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958. P. 390.

sózinhos e tristes, pois deixavam suas famílias e vinham para a fazenda como para o exílio. Dodôte vivia mergulhada, a princípio em sua infância sem ecos, e depois ao torpor de sua puberdade sufocada, sempre entre a atividade monótona do terreiro e a invencível sonolência do pátio cercado pela casa irregular, onde se erguia o mirante.<sup>50</sup>

A caracterização do lugar são elementos locais que, segundo Luís Bueno, na obra de Cornélio Penna “contribui para instaurar uma pesada atmosfera de isolamento, em tudo compatível com a atmosfera mental em que vivem suas personagens.”<sup>51</sup>. O leitor tem diante dos olhos uma narrativa com personagens enigmáticas, melancólicas e angustiadas. Portanto, as montanhas e a cidade interiorana são símbolos estáticos em *Repouso*, eles estão também formalizados esteticamente na vida introvertida, no clima de reclusão de Dodôte: “sentou-se na cadeira que sentira perto, e deixou-se ficar no escuro, sem se mover, sem sequer levantar para o regaço os braços que caíam inertes, e parecia que seus sentidos se tinham embotado”<sup>52</sup>. O movimento, referido no tempo “os anos correm velozes”, entretanto, não é referência ao avanço, ideia reforçada pelo título do romance. Após a exploração dos minérios, a ideia de tempo “veloz” é negativa. Resta aos habitantes daquele lugar: a vida religiosa, a vida ensimesmada, a sonolência moral, caracterizada pelo peso das montanhas.

A percepção de uma atmosfera de isolamento também está presente em *A menina morta*. No capítulo XXV, o narrador descreve um momento importante para a caracterização de Celestina: moradora da casa-grande e prima da Senhora Mariana. Pelo fato de ser prima da Senhora, a sua permanência no Grotão é garantida, embora em muitos momentos da narrativa Celestina se angustie por viver de favor e não compreenda a sua presença naquele lugar. O narrador mergulha na angústia e introspecção da personagem:

---

<sup>50</sup> Idem, p. 392.

<sup>51</sup> BUENO, op. cit., 2007. p. 531.

<sup>52</sup> PENNA, Cornélio. *Repouso*. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958. P. 633.

Desde sua vinda para o Grotão, há tantos anos, olhara sempre para a Senhora como se fôsse uma criatura superior, muito acima de suas melancólicas misérias, e seria audácia sem nome informá-la de que passava ao seu lado as mesmas dificuldades suportadas em sua casa arruinada. 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 será preciso viver naquelas salas amplas, de tetos muitos altos e mobiliadas com móveis que pareciam destinados a criaturas gigantescas, sem contar com coisa alguma de certo nem no presente nem no futuro.<sup>53</sup>

As “melancólicas misérias” de Celestina estão de alguma forma amarradas a algo muito material, antes ela morava em uma fazenda arruinada, durante o romance é relatado que a sua família não teve condições de continuar como criadores de gado, após o aumento da produção cafeeicultora. Por isso, a convite de Mariana, Celestina passa a viver no Grotão, porém, lá também não se sente feliz. O narrador enfatiza o luxo, a austeridade, a grandeza do palácio do “senhor feudal sul-americano” como lugar aprazível. Mas é nesse ambiente interno da casa, onde tudo é muito grande, entre mobílias gigantescas, que a existência de Celestina se torna reduzida, abafada. É interessante ver aqui como o mobiliário é de alguma forma um contraponto no Grotão, pois quanto mais grandioso, luxuoso e exuberante, mais miseráveis os seus habitantes se sentem: “mas era preciso viver naquelas salas amplas, de tetos muitos altos e mobiliadas com móveis que pareciam destinados a criaturas gigantescas”. Desse modo, a fazenda do “senhor feudal sul-americano”, descrita pelo narrador como “fortaleza”, não consegue ser a proteção para seus habitantes, pelo contrário, os oprime e os encerra em “melancólicas misérias”, como as de Celestina.

Há, portanto, vinculações discretas que ligam a realidade de cidades interioranas, de propriedades rurais, presentes nos enredos cornelianos, à

---

<sup>53</sup> PENNA, Cornélio. *A menina morta*. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958. P. 857.

fatura intimista. Sobre esse aspecto Santos esclarece: “Ao autor não importam eventuais aspectos externos que possam indicar o ser brasileiro. Privilegia a cidade do interior porque privilegia a alma, aquilo que está no íntimo, a relíquia mais bem guardada”<sup>54</sup>.

Considerando que a crítica tem apontado, pelo menos nesse contexto de 1920 e 1930, polos para a escrita ficcional (literatura regional e/ou social *versus* literatura psicológica/intimista), propomos uma retomada ao movimento político-ideológico dos anos 30. Essa retomada é uma tentativa de entender o porquê de a escrita intimista ter sido relegada a segundo plano em detrimento da escrita regionalista.

Contribuindo para o mapeamento do período de 1930, Antonio Candido, em seu texto “A revolução de 30 e a cultura”, demarca certas mudanças ocorridas na sociedade, desde os anos 20, considerados “uma sementeira de grandes mudanças”, até a Revolução de 1930 e a tomada de consciência ideológica dos intelectuais frente às novas condições econômico-sociais do país:

Como decorrência do movimento revolucionário e das suas causas, mas também do que acontecia mais ou menos no mesmo sentido na Europa e nos Estados Unidos, houve nos anos de 1930 uma espécie de convívio íntimo entre a literatura e as ideologias políticas e religiosas. Isto, que antes era excepcional no Brasil, se generalizou naquela altura, a ponto de haver a polarização dos intelectuais nos casos mais definidos e explícitos, a saber, os que optavam pelo comunismo e fascismo. Mesmo quando não ocorria esta definição extrema, e mesmo quando os intelectuais não tinham consciência clara dos matizes ideológicos, houve penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos, como

---

<sup>54</sup> SANTOS, Josalba Fabiana dos. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. Tese (Doutorado). São José do Rio Preto: Unesp, 2001. P.11-2.

viria a ocorrer de novo nos nossos dias em termos diversos e maior intensidade.<sup>55</sup>

Um dos princípios do trabalho de Candido é o de que, no Brasil, os acontecimentos internos foram motivados por uma disposição internacional de figuração político-religiosa influenciando a classe intelectual e de artistas, constituindo polos ideológicos como a direita e a esquerda.

É significativo, nesse contexto, o fato de que Jackson Figueiredo depois de uma viagem à Europa, influenciado pelos movimentos franceses como o *Action Française*, funda o Centro Dom Vital (1922), antes disso já havia publicado a revista *A Ordem* (1921). Esses órgãos, de ação católica declarada, funcionariam como auxiliares e representantes dos interesses da Igreja na reestruturação de suas bases, alcançando o apogeu a partir dos anos 30 no governo de Getúlio Vargas. Sem perder de vista os problemas locais, a Igreja Católica procurava naquele momento manter a ordem, a hierarquia e seu *status* para afastar os “perigos” do comunismo e do protestantismo, que cresciam muito. Para essa finalidade, a instituição religiosa precisou de um apoio que legalizasse suas ações, apoio que veio do Estado. Em 12 de outubro de 1931, simbolizando uma espécie de aliança entre a fé Católica e o Estado, foi inaugurada a estátua do Cristo Redentor no Rio de Janeiro. Assim, a Ação Católica se ramificava por vários setores da sociedade<sup>56</sup>. No campo literário, o vitalismo tornou-se um agregador de intelectuais. Em recente ensaio sobre o romance católico brasileiro, Marcelo Tadeu Schincariol aponta *A ordem* como porta-voz do vitalismo e a participação significativa de alguns escritores, convertidos ou não, que “se aproximaram do Centro Dom Vital, entre eles Augusto Frederico Schmidt, Francisco Karam, Durval de Moraes, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Octavio de Faria, Lúcio Cardoso e Cornélio Penna”<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. P. 227.

<sup>56</sup> O breve relato da época aqui apresentado está estabelecido com base nas obras de: FAUSTO, Boris. *A história Concisa do Brasil* (2009) e VILLAÇA, Antônio Carlos. *O pensamento católico no Brasil* (1975).

<sup>57</sup> SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. *Catolicismo, Romance Católico e Crítica Literária no Contexto da Revista A Ordem*. Disponível em:

Acresce Candido que o espiritualismo alçado pelos católicos e pelos intelectuais em torno do Centro Dom Vital trouxe algumas soluções de direita e de teor fascista como o Integralismo de Plínio Salgado<sup>58</sup>.

Mas no campo ideológico, o pensamento intelectual divergia dentro do mesmo grupo. Contrapondo-se a alguns princípios do Integralismo e à aliança dos Católicos aos partidos políticos, Murilo Mendes faz uma série de objeções:

Apresenta-se contudo o caso de muitos católicos que não aceitam o integralismo ou por questão de temperamento, ou por motivos políticos, ou por qualquer motivo ponderável. Se ele não aceita o integralismo, fatalmente terá de combatê-lo; daí para ser chamado herege, cismático, apóstata, etc, pelos adeptos do credo verde. Além disto, está se criando mais este dilema: quem não é integralista é comunista – ou então, faz o jogo do comunismo. E é muito certo que publicações católicas aceitam artigos que exploram o já famoso dilema chegando a afirmar que quem combate o integralismo é antipatriota, covarde, etc.<sup>59</sup>

Murilo Mendes, embora tenha sido um literato assumidamente católico e participante da Ação Católica, impugnou a junção entre fé e política (ao menos integralista). Esse autor evidencia o dilema entre ser integralista ou comunista, e suas considerações indicam a não existência de uma terceira posição política para a época. Em outro texto diz: “O integralismo repousa em grande parte na mística do chefe temporal. Dá-se mesmo uma transferência da mística religiosa para o plano político”<sup>60</sup>.

---

<[http://www.pucsp.br/rever/rv4\\_2006/p\\_schincariol.pdf](http://www.pucsp.br/rever/rv4_2006/p_schincariol.pdf)>. Acesso em: dez. 2009.

<sup>58</sup> CANDIDO, op. cit., 2006, p. 228.

<sup>59</sup> MENDES, Murilo. Os católicos e os integralistas. Os textos foram publicados no Semanário carioca *Dom Casmurro*, que circulou de 13 de maio de 1937 a 04 de maio de 1946. Atualmente publicado no *Anuário de Literatura*, trabalho dedicado ao Centenário de Nascimento de Murilo Mendes. Ver:

<[http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo\\_busqueda=ANUALIDAD&revista\\_busqueda=1778&clave\\_busqueda=2001](http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=ANUALIDAD&revista_busqueda=1778&clave_busqueda=2001)> Acesso em: set. 2009.

<sup>60</sup> MENDES, op. cit., p. 37.



Tais arrebatamentos de posição ideológica foram muito comuns no campo social do período, embora as bases integralistas estivessem pautadas nos princípios do movimento fascista italiano. No Brasil, como bem verificou o poeta católico, a “mística religiosa” integralista procurava a participação no Estado. Essa posição, entretanto, nunca foi unânime nas décadas de 20 e 30. Se o grupo de intelectuais em torno do Centro Dom Vital alçou a bandeira integralista e, conseqüentemente, fascista e de “direita”, como ficaram conhecidos, em outra extremidade, pela “esquerda”, havia a efervescência do Partido Comunista já criado em 1922, originário de uma crise no meio anarquista<sup>61</sup>. No contexto de uma explanação sobre a Revolução e os anos 30, Antonio Candido esclarece: “Simetricamente, os anos de 1930 viram um grande interesse pelas correntes de esquerda [...]”. “Muita gente se interessou pela experiência da União Soviética e as livrarias pululavam de livros a respeito, estrangeiros e nacionais”<sup>62</sup>. Em um mesmo período histórico, em sociedades distanciadas tanto socioeconomicamente quanto culturalmente havia necessidade de participação da classe intelectual em ideologias sociais de seu tempo, portanto, a experiência soviética agitava o clima ideológico não somente lá, como aqui também.

Entretanto, se há coincidência quanto ao momento histórico em que as práticas políticas convergem para o envolvimento e posicionamento dos intelectuais, mais uma vez é perceptível como a localidade está arraigada aos fenômenos de ordem internacional. Nota-se que a nova mentalidade intelectual, nascente com os movimentos de pós-guerra, movimentos fascistas e comunistas, crescimento e desenvolvimento industrial, foi se constituindo em dicotomias políticas, conseqüentemente, em opções ideológicas e literárias.

Em nível narrativo, algumas figuras sugerem a leitura da atmosfera social da década de 30, como os amigos de Belmiro Borba, narrador - personagem do romance *O amanuense Belmiro* (1937) de Cyro dos Anjos. Silviano, por exemplo, alega logo no início da narrativa sua posição em relação aos conflitos da época: a “solução é a conduta católica”. Posteriormente,

---

<sup>61</sup> FAUSTO, op. cit., 2009, p. 170.

<sup>62</sup> CANDIDO, op. cit., 2006, p. 228.

Redelvim, simpatizante do comunismo, o chama de “reacionário imbecil”, embora o narrador, em seu diário, diga sobre Redelvim: “Jamais acreditei no seu comunismo. Sua inclinação é, antes, para o anarquismo”<sup>63</sup>. Nesse movimento pendular, o narrador personagem usa de seu diário para registrar as vivências dos anos 34 e 35, relatando, entre outras coisas, a mudança de Vila de Caraíbas para Belo Horizonte e como se tornou um funcionário burocrata da Seção do Fomento Animal: graças à ajuda de um deputado.

Em uma estética de acomodação<sup>64</sup>, Belmiro prefere viver liricamente, narrando suas impressões sobre o mundo e os episódios corriqueiros de sua vida. Entre esses fatos de sua vida débil, mais precisamente, a paixão por Arabela, a roda de amigos e as conversas entre eles, o diário descreve os meses antecedentes do levante dos comunistas de 35. No capítulo 22, intitulado “Onde se apresenta um revolucionário”, Redelvim e Belmiro Borba conversam sobre a revolução proletária; asperamente Redelvim acusa o amigo de burguês. Mais tarde, estrategicamente, Belmiro suaviza a imagem de seu interlocutor de “comunista” para “anarquista”, desculpando-o pela ofensa.

Assim, o narrador do diário utiliza uma estratégia<sup>65</sup> para conciliar as tensões e contradições entre o mundo rural (Vila Caraíbas) e o mundo urbano (Belo Horizonte), já que Belmiro deixa o seio familiar para estudar. Neste percurso, entretanto, desiste da carreira e torna-se um burocrata. O mesmo se verifica na tessitura do diário, os conflitos do cotidiano são sufocados por uma atitude acomodatória, sempre subordinada à reflexão no final do dia, momento em que analisa e escreve suas anotações. De certa forma, a “atitude belmiriana”, expressão explorada por Candido, é o possível destino para a figura do intelectual dos anos 30:

E assim, Cyro dos Anjos nos leva a pensar no destino do intelectual na sociedade, que até aqui tem movido uma conspiração geral para belmirizá-lo, para confiná-lo nas esferas

---

<sup>63</sup> ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2002. P. 76.

<sup>64</sup> Termo usado na análise de Roberto Schwarz. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

<sup>65</sup> CANDIDO, Antonio. Estratégia. In: *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2002.

em que o seu pensamento, absorto nas donzelas Arabelas, nas Vilas Caraíbas do passado, na autocontemplação, não apresenta virulência alguma que possa pôr diretamente em xeque a ela, sociedade organizada.<sup>66</sup>

“Atitude belmiriana”, fascismo e comunismo são muito mais do que estratégias narrativas, o que se depreende é o movimento da matéria narrada, justamente na construção de personagens representativos, para a arena social da época. Esse movimento narrativo esboça-se na exposição de conflitos e impasses que Cyro dos Anjos não se furta a revelar. Revelação que aponta para um país em processo de industrialização e modernização, incapaz de oferecer aos indivíduos procedentes da zona rural o conforto material na crescente urbanização, restando a eles sinecuras e pactos políticos, caminho trilhado por Belmiro para se tornar um amanuense. Com favorecimento, conseguiu o cargo, mas não acredita nos relatórios nem no Fomento. Após o encontro com os amigos na noite de Natal, Belmiro Borba retoma o passado, a genealogia da família e conclui:

Que diria Glicério com sua suficiência? Rir-se-ia de mim: “Você é um homem errado, Belmiro!”

Se Glicério tivesse conhecido os Borbas, diria em vez disso, que sou um Borba errado. Onde estão em mim a força, o poder de expansão, a vitalidade, afinal, dos de minha raça? O velho Borba tinha razão, do ponto de vista histórico: como Borba, fali.<sup>67</sup>

Portanto, a obra de Cyro dos Anjos expressa o panorama histórico-social dos anos 30, especialmente o problema da participação e do posicionamento do intelectual diante das exigências do período. O diário de Belmiro Borba está impregnado da atmosfera da época: os amigos fascistas e comunistas, e os que, conscientemente, como o narrador, preferem dizer a tudo isso: “Ora

---

<sup>66</sup> CANDIDO, op. cit., 2002. p. 17.

<sup>67</sup> ANJOS, op. cit., 2002, p. 27.

bolas”. Como obra intimista, a “atitude belmiriana” nada fica a dever às demandas da realidade exterior, pelo contrário, Cyro dos Anjos consegue figurar a atmosfera social a que ele prontamente remete, assim encontrando motivo de existir, e não se distanciando do outro polo: os narradores regionalistas. Quanto a esse último aspecto, é Roberto Schwarz que conclui:

[...] o conflito social está sedimentado e esboçado no próprio vocabulário do amanuense cuja prosa, entretanto, festeja a todos cordial e indistintamente. O andamento ingênuo da narrativa não é realista, mas não é, também, estilização apenas pessoal, embora recatado e apolítico, o fraternalismo sentimental de Belmiro tem parte na sensibilidade populista. A presteza da prosa não reflete, mas compensa o peso da experiência pessoal.<sup>68</sup>

Percebe-se que, às polarizações entre as obras regionalistas e intimistas, foram se adicionando as controvérsias político-ideológicas, às quais os escritores se filiaram ou se posicionaram, como já dito por Antonio Candido, mesmo quando não era um ato voluntário, o clima da época impulsionava a participação do intelectual. Jorge Amado evidenciava a demanda, em certo sentido até coercitiva, da época pelo posicionamento dos escritores frente aos movimentos político-ideológicos naquele momento: “O que não se admite são os que querem agradar a todo mundo, a Deus e ao Diabo, se colocando na cômoda posição de romancistas puros e sem cor política. Em 1934 isso não pega mais...”<sup>69</sup>.

Sem negar a incontestável contribuição do clima ideológico da época, na área da cultura brasileira e estudos literários, é preciso, entretanto, reconhecer que ele conduziu a alguns equívocos e a falsas inferências, que podem explicar a preponderância de obras regionalistas sobre as obras intimistas naquele período.

---

<sup>68</sup> SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. P.13.

<sup>69</sup> AMADO apud BUENO, op. cit., 2006. P. 34.

Primeiramente, houve uma valorização da literatura empenhada<sup>70</sup>. Luis Bueno lembra que o conceito de empenho é importante para o estudo do romance de 30. Naquele momento, “os regimes políticos fechados de direita levaram a uma reação por parte da intelectualidade de esquerda, muitas vezes, hegemônica, cuja tendência foi a de valorizar a literatura empenhada”<sup>71</sup>. Dessa forma, como consequência, sugeria-se o apagamento da escrita intimista. Mas Bueno chama a atenção para o cuidado que o crítico deve ter ao julgar o caráter de empenhado ou não-empenhado das obras literárias, porque o alcance social de uma obra não pode ser separado da fatura do texto em si. Isso significa dizer que rotular uma obra de romance social ou romance intimista, como se nesse rótulo fosse possível apenas uma manifestação ou outra, é atitude crítica parcial e enrijecida.

Com base na hipótese do crítico, podemos afirmar que *Cyro dos Anjos* é intimista, porém a sua obra também consegue, de alguma forma, se aproximar dos narradores sociais. Isso não está tão visível no enredo ou na superfície do romance, mas dentro da obra, como elemento motivador para o diário. No interior da obra desenha-se a realidade externa, por isso, se olharmos para a obra intimista com os olhos de quem privilegia a ação e sua relação imediata com a superfície histórica e social, correremos o risco de repetir exigências equivocadas feitas pela crítica da época aos escritores intimistas.

Em segundo lugar, conforme Bueno, o trabalho crítico literário também tem papel importante nesse debate porque, ao se preocupar em dar resposta ao momento político/histórico, acaba dando maior ênfase aos romances sociais, deixando os romances intimistas em segundo plano e, de certa forma, marginalizando-os. Nesse sentido, Bueno ressalta que, quase sempre, a crítica “faz o papel de leitor benévolo nuns casos e exigente noutros”<sup>72</sup>. A percepção de Bueno aqui é pertinente para refletir sobre a produção crítica, o quanto as obras podem ser mal interpretadas e, assim, mal lidas. Nesse contexto dos anos 30, a polarização político-ideológica entre direita e esquerda – escritores

---

<sup>70</sup> Antonio Candido diz que a nossa literatura, desde seus primeiros passos, esteve empenhada na construção de um projeto de nação.

<sup>71</sup> BUENO, op. cit., 2006, p. 17.

<sup>72</sup> BUENO, op. cit., 2006, p. 17.

filiados ao Centro Dom Vital e ao fascismo e simpatizantes da experiência soviética de 1917 – influenciou a rotulação e a generalização dos procedimentos estéticos dos escritores.

Certamente, houve uma tensão entre os intelectuais de 30, tensão política de caráter ideológico, que a formalização estética acompanhou. Porém, considerar um escritor de direita ou esquerda e qualificar sua obra como sintoma dessas ideologias é engessar a captação artística. Bueno adverte:

[...] o que se quer enfatizar aqui não é a ocorrência em si dessa polarização ou o processo de engajamento pelo qual a intelectualidade brasileira passou nos anos 30, mas sim o quanto a idéia de uma produção romanesca dividida em duas correntes tão impermeáveis entre si tem sua origem numa realidade anterior ao exame das obras nelas mesmas. Sendo assim, logo por princípio, a literatura de Jorge Amado tem que ser muito diferente da de Octávio Faria, por exemplo, já que um é membro do Partido Comunista enquanto o outro é intelectual que, antes de publicar romance, já havia escrito dois livros de doutrina fascista. [...] já que a intenção de cada um aparece por trás de certas atitudes do narrador ou concretizada em várias cenas, cujo sentido se encontra mais no que a obra quer dizer do que propriamente no desenvolvimento de seu enredo.<sup>73</sup>

Se, conforme o crítico, a divisão entre os dois grupos não tem origem na análise da obra em si, mas em aspectos ligados ao contexto político/ideológico da época e a participação do escritor no campo social, é possível perceber que a forma objetiva do mundo representado na tessitura da obra literária pode dar a ver muito mais do que a bipolaridade estabelecida nos anos 30. Os romances *Fogo Morto* e *São Bernardo*, por exemplo, segundo Alfredo Bosi, apresentam elementos estéticos suficientes para serem considerados romances regionalistas como também intimistas. Nesse sentido, essa divisão literária não é suficiente para as “diferenças internas que separam os principais romancistas

---

<sup>73</sup> Idem, p. 36.

situados em uma mesma faixa”<sup>74</sup>. Lendo as obras assim, a crítica de Alfredo Bosi se torna mais dinâmica e menos sectária, se comparada às polarizações que pouco acrescentam à especificidade literária e à eficácia estética.

Assim, percebemos que no percurso da crítica literária sempre há reavaliações ou novos caminhos para o julgamento das obras, vale lembrar a evolução da crítica em relação à obra do bruxo do Cosme Velho: de início a sua grandeza como escritor não se filiava diretamente à vida e à literatura nacional, afastando a sua produção do seu país, mas, após vários estudos, a ênfase da crítica desloca-se para um ficcionista afeiçoado à experiência e à realidade de ser brasileiro, reconhecendo Machado de Assis como “*Um Mestre na periferia do capitalismo*”, expressão usada por Roberto Schwarz ao analisar a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. A crítica especializada em torno das obras de Machado tem expandido graças às peculiaridades de uma tradição crítica literária capaz de englobar estética e contexto, não se enrijecendo pela análise exclusivamente sociológica. A nosso ver, questões de estética e linguagem são relevantes, na medida em que dialogam com a interpretação do nacional e propiciam um olhar fecundo para os estudos atuais da literatura brasileira.

Discussões e reflexões como essas, abordadas por Luís Bueno e Alfredo Bosi, por exemplo, são capazes de aproximar polos tão antagônicos, como os do narrador intimista e do narrador regionalista, e de confirmar, conforme dito anteriormente, a tradição literária como elemento de mediação para a leitura crítica de formas literárias que parecem estabelecer exclusivamente relações de antagonismo entre si.

Nossa leitura pretende fugir da tentação de fazer uma relação entre o escritor e as demandas do período ideológico da época. O nosso olhar neste trabalho buscará considerar a ficção de Cornélio Penna como formalização artística capaz de captar as peculiaridades históricas do país, não apesar da sua relação incisiva com o psicologismo de seus personagens, mas também por meio dessa mesma via intimista. É tendo em vista essa inquietação original

---

<sup>74</sup> BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. P.390.

que observaremos como o romance intimista/psicológico de Cornélio Penna internaliza aspectos da realidade nos elementos formais da obra. Na narrativa intimista, o modo como a vida interior dos personagens é composto na fatura do texto permite conceber algo da realidade histórica que frequentemente escapa aos olhos na experiência cotidiana da realidade imediata. A análise psicológica, a introspecção, é mais um recurso narrativo, dentro da ficção, que opera como manifestação de uma subjetividade artística capaz de formular em seu interior a objetividade histórica, paradoxalmente, nem sempre facilmente acessível em sua totalidade.

Assim, em perspectiva mais profunda, a obra de Cornélio Penna supera a “perfeita inatualidade” em relação à literatura nacional da mesma época, pois o ficcionista se mostra atento às questões do seu tempo, visto que,

*A menina morta* é um romance de atmosfera mas, ao mesmo tempo, um conjunto absolutamente coeso e verossímil. O efeito de mistério que dele se depreende não se deve a intrusões aleatórias de seres embruxados, mas à própria realidade material e moral de uma fazenda às margens do Paraíba e às vésperas da Abolição.<sup>75</sup>

É a partir desse ponto de vista que abordaremos a obra *A menina morta*, enfocando, no segundo capítulo, a subjetividade de indivíduos que estão na órbita do trabalho escravo: os escravos domésticos e os agregados.

---

<sup>75</sup> Idem, p. 417. (grifo do autor)



## Capítulo 2 – Vida doméstica, Grotão e intimismo

Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma.

Adorno<sup>76</sup>

“A ampla sala das mucamas era de teto baixo e nela se reuniam tôdas as que trabalhavam para dentro, menos as costureiras de vestidos” (AMM, p. 820)<sup>77</sup>. Assim inicia o capítulo XIX, do romance *A menina morta*, de Cornélio Penna. O narrador faz referência ao local de trabalho das mucamas internas (“para dentro”), ou seja, das que vivem e servem aos seus senhores na casa-grande. É importante dizer que a cena começa com a descrição das atividades das mucamas, após o narrador enfatiza a disputa entre elas (reclamam para si o direito de ser a verdadeira ama de leite da menina morta), e finaliza com a ordem da negra velha, que estava ali como fiscal das mucamas para que continuassem o trabalho: “Vamos trabalhar e não quero mais desordem aqui!” (AMM, p. 822). O capítulo prossegue, demonstrando como o trabalho manual das mucamas é desenvolvido:

Outras enfiavam as fitas que tinham sido retiradas dos entremeios das camisas, das anáguas e das camisolas de dormir e, a um canto, três delas, separadas das demais, refaziam as rendas e os recamos e muitas vezês o remedo e o concôrto representavam verdadeira obra-prima de paciência e de reconstituição, talvez mais valiosa do que a peça que se rompera (AMM, p.820).

---

<sup>76</sup> ADORNO. Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970. P.16.

<sup>77</sup> O título do romance *A menina morta* será abreviado por AMM, seguida pelo número da página, no corpo do texto.

O trabalho escravo e os serviços domésticos, em certa medida, compõem a paisagem no romance *A menina morta*. Essa paisagem é formada pelo espaço interno (a casa-grande) e o espaço externo (o pátio, a senzala). O narrador onisciente revela, assim, a representação literária de uma ambientação marcada principalmente pelo trabalho doméstico. Esse ambiente é a realidade e o cotidiano dos moradores da casa-grande, desde as senhoras – parentas dos donos da fazenda –, costureiras, bordadeiras, cozinheiras, mucamas e escravas, além de outros empregados que transitam no interior e no ambiente externo da casa. Considerado o conjunto, percebemos a disponibilidade do narrador em trazer para dentro da sua composição pormenores sobre esses indivíduos, uns com maior e outros com menor grau de aproximação, desde seus mais íntimos pensamentos, seus medos, suas frustrações e a movimentação desses mesmos indivíduos com a morte da “menina morta” e a volta de Carlota ao Grotão.

Assim, o que poderia ser entendido pela conjuntura da narrativa como uma faceta do narrador intimista, que mergulha na vida introspectiva dos personagens, causa certo estranhamento, quando cotejado à narrativa acerca dos outros moradores do Grotão: os proprietários da fazenda e os escravos da senzala. Os acontecimentos ligados ao casal Albernaz, o enclausuramento de Dona Mariana, o trabalho dos negros e as ocorrências nas grandes lavouras de café são narrados comedidamente; não seria exagero dizer que poucos são os detalhes explorados pelo narrador quando tem como matéria narrativa os escravos de fora da casa-grande. Aliás, a vida interna dos escravos é um “remedo” que o narrador raramente ousa alinhar, como no episódio em que as escravas são surradas, após a tentativa de fuga para visitar o túmulo da menina morta sem autorização prévia do Comendador – um gesto de insubordinação às suas ordens:

O feitor com uma praga gritou-lhes qualquer coisa que não entenderam. Entretanto já conheciam o que era, puseram-se tôdas 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 dias pois ficariam com as mãos inchadas e sangrentas... e também não queriam rasgar os vestidos que tinham de chegar até o dia de festa próxima, quando seriam feitas novas distribuições!

As portas já 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:

– Sinhàzinha! Sinhàzinha (AMM, p. 803-04).

*A menina morta* pode ser considerado um romance sobre a escravidão? Se assim for de fato, haveria ainda no texto intimista de Cornélio Penna alguma espécie de empenho em relação à formação nacional? Se considerarmos o problema da escravidão em cotejo com o caráter empenhado da literatura brasileira, faz-se necessário concordar com Antonio Candido<sup>78</sup> quanto ao fato de que os temas do escravo e da escravidão não puderam servir da mesma maneira que o indianismo e o nacionalismo românticos como fator positivo tanto para a formação da literatura brasileira como da nação. O indígena, já afastado da vida social do século XIX pelo genocídio, foi transfigurado em símbolo literário da brasilidade, servindo de alicerce ideológico ao

---

<sup>78</sup> “Note-se que esse índio eponímico, esse antepassado simbólico justificador tanto da mestiçagem quanto do nativismo, podia ter curso livre no plano da ideologia porque a sua evocação não tocava no sistema social, que repousava sobre a exploração do escravo negro – e este só receberia um esboço de tratamento literário idealizador na segunda metade do século XIX, quando começou a crise do regime servil. [...] O resultado positivo foi erigir-se o índio em símbolo nacional e, assim, encontrar um recurso para afirmar as nossas particularidades. Mais tarde, com efeito, no século XIX, não foram apenas as famílias importantes com as suas divertidas "princesas", mas toda a Nação que passou a ver no autóctone uma espécie de antepassado mítico, de herói epônimo, que acabou servindo para outra mistificação de alcance bem geral: atribuir ao sangue indígena (previamente valorizado) a mestiçagem com o africano, que por várias razões, sobretudo a de ser ele ainda escravo, era cuidadosamente negada ou disfarçada, terminando por ser ignorada nos casos individuais (pelo esquecimento total do antepassado negro)”. CANDIDO, Antonio. *Literatura de dois gumes*. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. P. 209-17.

nacionalismo. O negro escravo, por sua vez, esteve presente até quase o início do século XX na vida social e econômica do país como sinal problemático do atraso. É preciso lembrar que, no Brasil da escravidão<sup>79</sup>, os ideais liberais progressistas se nutriam do atraso para dar forma à feição peculiar de nosso nacionalismo, alicerçado em ideais modernos fincados sobre as formas regressivas do trabalho escravo e dos grandes latifúndios. O Grotão de Cornélio Penna, onde a porcelana importada da Europa era polida e lustrada pelas mãos das mucamas, sintetiza literariamente e de modo potente esse perfil. A longa permanência do trabalho escravo no Brasil produziu associação profunda entre trabalho e escravidão e, ainda, postergou ao máximo a figuração do negro como protagonista ou a da escravidão como tema do romance nacional.

Como elemento central de uma realidade degradante que não se prestava ao interesse nacionalista empenhado na construção positiva da pátria, o negro escravo só foi incorporado tardiamente à literatura brasileira e sempre de forma problemática. Inicialmente o escravo servia como peça pitoresca da composição da cena do romance. Depois, no auge do abolicionismo, para assumir a condição de protagonista e partilhar dos atributos heroicos e líricos que compunham a “sensibilidade branca”<sup>80</sup>, a figuração romanesca do negro escravizado esteve condicionada ao processo de seu branqueamento, cujo exemplo máximo é *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães. Até mesmo no momento de sua incorporação definitiva pela poesia de Castro Alves, ficava evidente a dificuldade de realizar uma “fusão afetiva” entre o escritor – sinceramente empenhado na causa abolicionista, mas incapaz de desvencilhar-se efetivamente de seus preconceitos de cor e de classe – e o personagem do negro escravo, em cujo íntimo o escritor não lograva penetrar, mesmo com a força humanitária da poesia condoreira do poeta, que, com versos carregados de empenho abolicionista, não economizou lirismo e fantasia.

---

<sup>79</sup> Evocamos aqui a discussão proposta por SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

<sup>80</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 2 v. P. 247-50.

Em *A menina morta*, o empenho do escritor não está arraigado na denúncia e na exposição direta da crueldade, metaforizados na antítese liberdade *versus* escravidão<sup>81</sup>, mas na formulação da subjetividade de indivíduos presentes na órbita do trabalho escravo. Como se trata de um enredo assentado sobre a escravidão, nessa perspectiva, a obra precisa lidar com a presença dos escravos, além de outros serviços da casa-grande.

Entretanto, entre os trabalhadores escravos do eito e aqueles que servem na casa-grande, a forma de narrar privilegia o trabalho interno, o doméstico. Efetiva-se, assim, uma profunda coerência entre o modo intimista de narrar e a via adotada para chegar até a interioridade do personagem escravo: a centralidade do trabalho doméstico no interior da casa-grande<sup>82</sup>. O espaço interno e as relações domésticas nele estabelecidas constituem uma ambientação favorável à narrativa intimista e constroem esteticamente um lugar de interioridade que é também partilhado, no nível da narrativa, pelo personagem do escravo. Se, no entanto, essa partilha apresenta-se problemática, mais ainda parece-nos problematizadora, pois, na forma da narrativa intimista que se estabelece constituída pelo espaço doméstico, o mundo interno dos escravos não é narrado de maneira imediata, uma vez que só é possível chegar a ele pela mediação do trabalho, sempre circunscrito ao ambiente doméstico, ao cotidiano da casa-grande, em seus detalhes comezinhos:

O Senhor não se erguera da mesa, após o jantar, e todo o serviço de levantamento feito nas pontas dos pés fôra conduzido como se êle não estivesse ali; tudo sucedera com tal segurança e silêncio que êle próprio decerto não sentira o negro e duas mulatas se agitarem em torno de sua cadeira e

---

<sup>81</sup> A antítese proposta por Antonio Candido em seu texto “Navio negreiro” demonstra o jogo de extremos apreendidos por Castro Alves na fatura do poema. CANDIDO, Antonio. *Recortes*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004. P. 55.

<sup>82</sup> Luiz Costa Lima faz uma comparação da casa-grande do Grotão e a obra *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre. In: *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. A partir das considerações de Costa Lima, Santos também analisa a obra *A menina morta* e o texto de Gilberto Freyre. Ver: SANTOS, Josalba Fabiana dos. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. Tese (Doutorado). São José do Rio Preto: Unesp, 2001.

que os pesados serviços de louça azul das Índias, as garrafas atarracas de cristal cheias de vinho português, as bilhas de barro reçumantes de água fresca que as enchia, as bandejas de prata carregadas de iguarias eram levadas para dentro como por magia (AMM, p. 781).

Em “Navio negreiro”, conforme Antonio Candido, em momento sublimado de fantasia o “observador que narra, postado idealmente na altura, vê ao longe um veleiro e ouve cantigas. Para saber o que é, pede figuradamente emprestadas as asas ao albatroz”<sup>83</sup>. Já em *A menina morta*, o narrador se afasta dos escravos, todavia esse movimento de afastamento é também de aproximação. Por meio da subjetividade dos habitantes da casa-grande que partilham o espaço doméstico com os escravos, como os serviçais internos e, também, as mulheres que vivem na casa, o narrador aproxima-se, pouco a pouco, ao centro da escravidão.

Trata-se, portanto, da adoção de uma perspectiva de fora, mas pela qual o autor pode penetrar mais profundamente em certa interioridade do personagem escravo do que se narrasse abertamente de dentro desse mundo interior ao qual ele não tem acesso e que era interdito ao escravo na economia da casa-grande. No entanto, ao mesmo tempo, os dois planos se cruzam em um movimento dialético: de dentro da interioridade o narrador dá a ver a realidade externa. Eis a tese deste capítulo: a forma de narrar do romance intimista *A menina morta*, de certa maneira, formula uma leitura da realidade objetiva, ainda que não imediata. O narrador, ao reunir comentários e sugestões psicológicas dos personagens, compõe um quadro rico não só da escravidão, como também das relações de favor que se estabelecem entre os personagens agregados e os membros da família Albernaz, o que é também outra via de dominação que faz do Grotão uma forma de representação estética eficaz das tensões e contradições que constituem o Brasil.

Temos, portanto, pressuposto *A menina morta* como uma representação realista, não no sentido de uma relação direta com a realidade histórica, mas como forma eficaz de captar a totalidade histórica em seu dinamismo e

---

<sup>83</sup> CANDIDO, Antonio. *Recortes*. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 55.

profundidade a partir da internalização da lógica histórica na fatura da narrativa intimista. Nesse sentido, a narrativa de Cornélio Penna é empenhada; não mais na perspectiva do nacionalismo romântico, ou do empenho abolicionista de Castro Alves, nem mesmo sob o ângulo de visão dos modernistas de 1922 ou dos regionalistas de 1930, mas como forma que “resumia o Brasil”, isto é, como forma literária que recobre o “verdadeiro Brasil”, aquilo de verdadeiro que não pode ser visto sem que seja encoberto pelo “tecido branco e brilhante” da narrativa intimista.

## 2.1 O escravo doméstico

O quadro da representação realista, em toda sua complexidade, é montado com pequenos fragmentos. A narrativa da execução do esquife onde a menina morta será acomodada possui função decisiva na composição desse quadro, pois constitui uma síntese do projeto narrativo de todo o romance. Além disso, esta passagem pode ser lida como formulação metonímica do projeto nacional internalizado nas formas estéticas da obra de Cornélio Penna. Vejamos alguns trechos relevantes para nossa discussão:

Sôbre a mesa colocada bem no centro da sala do oratório, que era imensa e guarnecida dos laços por marquesas cujos encostos se erguiam em pesadas volutas, e ao fundo pelo relógio de armário, fronteiro à capela doméstica, que dava o nome àquele amplo compartimento, foi estendido grande pano de veludo escarlate, todo bordado de prata, em intermináveis ramagens, entrelaçadas nos cantos. Era ali que devia ser pôsto o pequenino caixão de cetim branco, nesse momento quase terminado por José Carapina, *e fôra esse trabalho demorado, porque o escravo o fazia sem enxergar bem o que tinha diante de si, de tal modo seus olhos estavam nublados*. A princípio o serrote e depois a plaina, que não conseguia manter firme nas mãos trêmulas, e que devia passar sôbre as tábuas maiores e as menores que formariam a cabeceira, tinham-lhe parecido

estranhos, deformados. Não era o suor que lhe caía do rosto, e abria pequenas manchas no pinho-de-riga, muito branco e marmoreado por desenhos em sépia, mas sim lágrimas puras e cristalinas, em contraste luminoso com sua pele negra e enrugada. *Na alma do velho carpinteiro cativo enovelavam-se pequenos e confusos problemas, que se formavam e desapareciam sem que 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 Sinhàzinha. Ora duvidava se não estavam muito grossas as pranchas que aplainava, ora corria nervosamente as mãos sobre elas, para sentir se não tinham ficado ásperas, de forma a ferir aqueles bracinhos redondos, que tantas vezes tinham passado em torno de seu pescoço cheio de cordas. *Já sabia que aquela sua obra tosca seria coberta pelo tecido branco e brilhante desdobrado pela mucama*, para medir sôbre o seu trabalho, mas mesmo assim, desejava fazer a caminha bem macia, onde a nenê poderia descansar para sempre...

[...]

As tábuas, que lembravam paredes de sepultura, pois pareciam de pedra e cegavam a plaina, não queriam se ajustar, não se adaptavam umas às outras! Mas talvez fôsse por causa da tremura de suas mãos vigorosas que tinham construído a casa-grande, ajustado os seus tetos e alisado os soalhos imensos. Mesmo os esteios mestres foram desbastados por êle com a enxó muito afiada e transformara troncos gigantescos de árvores seculares em grandes mastros erguidos para o céu, à espera das grandes vigas da armação do telhado, cujo destino seria cobrir o antigo Sinhô e também a Sinhá, a quem devia desposar lá na cidade grande, onde viviam todos os brancos poderosos, e depois o Sr. Comendador, que ali nascera.

[...]

Era hora de preparar as tábuas. Devia bater as marteladas, uma vez que elas, lá do quarto onde estava a Nhangana, poderiam ser ouvidas? Experimentou primeiro martelar bem



devagarinho, quase sem barulho, mas os pregos entortaram e ameaçaram, com as pancadas frouxas, rachar ou tirar lasca de madeira. Então êle abaixou-se depressa, de forma que o ajudante não visse, e arrancou um pedaço de bainha da calça, que a Almerinda costurara fortemente. Enrolou-a na cabeça do instrumento e bateu sôfregamente os pregos, sem fazer ouvir muito as batidas, ensurdecidas pelo pano grosso, de riscado. Era quase nova a calça, e mais tarde teria que ouvir as lamentações de sua negra, e talvez tudo chegasse aos ouvidos de D.<sup>a</sup> Frau, empenhada sempre em se meter em tudo da vida da fazenda, até mesmo nas brigas de marido e de mulher, entre os escravos, e disso resultariam palmatoadas. Mas, era assim que devia fazer e assim o faria.

Estava pronto o pequeno esquife, e a mucama poderia vir agora, para esconder as tabuas debaixo do cetim tão bonito, com os reflexos prateados e azuis. Contudo era preciso levá-lo, e o carpinteiro colocou-o sôbre os ombros, como se fosse uma cruz, e atravessou o grande quadrado, muito curvo, penosamente, esmagado pelo pêsso enorme, acima de suas fôrças... (AMM, p. 733-36, grifos nossos).

A cena descrita compõe o preparatório para o enterro da criança, filha do casal Albernaz. Com cuidado e dedicação, o escravo marceneiro José Carapina pensando em evitar o contato áspero da madeira com o corpo da menina, faz seu trabalho com lágrimas nos olhos, pois perdeu a presença “risonha e chilreante da menina” (AMM, p. 735). Em poucas linhas, o narrador suscita imagens leves como a do veludo branco, as lágrimas puras e cristalinas que, ao mesmo tempo, nos apresenta o lugar tenta suavizar a tristeza do escravo e, por fim, ameniza a ideia de morte: o esquife se transforma em caminha.

Não só nesse capítulo do romance, mas em toda a narrativa, há, por parte dos moradores da fazenda, apego e saudosismo pela “Sinhàzinha-pequena”. O narrador não se furta a evocar a lembrança da menina: “os dias se passaram no silêncio espaçoso do vale e tôda a fazenda fôra envolvida pela

calma da natureza que parecia repousar agora depois da mutilação sofrida com a morte da menina” (AMM, p. 823).

O esquife encontra-se em uma sala de oratório – uma breve descrição elucida a amplitude do ambiente externo. Por meio de digressões o narrador entra na alma do velho cativo e marceneiro do Grotão revelando o movimento interno, sem deixar, no entanto, de apontar para as ações externas. Temos dois momentos não excludentes nessa cena, um é o tempo real de realização do trabalho; o outro é a recuperação da vida do escravo: a vida anterior ao Grotão, a chegada ao Grotão e a insatisfação com a nova morada, o casamento com a negra Almerinda e o seu trabalho para a construção da casa-grande. O capítulo tem a progressão organizada no sentido de adentrar paulatinamente na interioridade do escravo. De certa forma, percebemos o tempo psicológico como estratégia fundamental para a composição do romance, uma vez que o narrador se apropria das lágrimas, do sentimento, das histórias de José Carapina para compor a narrativa.

Nesse sentido, procuraremos refletir sobre *A menina morta* tomando como ponto de apoio a análise de Auerbach sobre um fragmento do romance *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf, texto que nos propicia uma reflexão sobre a posição do escritor mediante a representação da realidade em narrativas modernas. Em seu texto “A meia marrom”<sup>84</sup>, Auerbach se vale especialmente de uma cena em que Mrs. Ramsay está na sala com seu filho caçula, James, para medir o comprimento de uma meia, que ela mesma está tricotando. A meia seria doada ao filho de um vigilante do farol, já que no dia seguinte a família de Mrs. Ramsay faria um passeio pelo local. A ocorrência externa (o ato de medir) desencadeia uma desproporção entre a ação exterior e os movimentos internos da personagem e outras digressões que surgem no momento. Ao colocar a meia na perna do filho, Mrs. Ramsay olha para a mobília da casa e percebe que os objetos estão velhos; olha para a janela e vê William e Lily passando; reflete sobre os olhos chineses de Lily; lembra-se da conversa com a criada suíça na noite anterior; também se lembra dos livros,

---

<sup>84</sup> AUERBACH, Erich. *Mimeses: A representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1987. Nesse texto, Auerbach analisa uma cena do romance *Passeio ao farol* de Virginia Woolf, publicado em 1927.

jamais lidos, que foram doados ao seu marido; há uma conjectura sobre uma lágrima que cai dos olhos da Mrs. Ramsay, nesse caso, não há nenhum elemento linguístico que chame a atenção do leitor para a presença do autor.

Desse modo, a representação dos conteúdos internos exige mais tempo para descrevê-los e representá-los do que o tempo necessário para a duração da ação na realidade. O escritor parece que submerge para evidenciar o reflexo da consciência das personagens no enredo. Importa, no romance, o conteúdo interno, portanto, a literatura de Virginia Woolf representa o conteúdo da consciência de seus personagens por meios de técnicas estéticas, como o monólogo interior e o fluxo de consciência. A este respeito, Auerbach explica:

O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance. Quando se trata, por exemplo, da casa ou da criada suíça, não nos é transmitido o conhecimento objetivo que Virginia Woolf tem desses objetos da sua força de imaginação criadora, mas aquilo que Mrs. Ramsay pensa ou sente a respeito, num determinado instante.<sup>85</sup>

Ainda conforme o crítico, as técnicas que privilegiam o conteúdo interno dos personagens em Virginia Woolf se opõem a linearidade e objetividade dos enredos realistas do século XIX. Em *Passeio ao farol* há várias consciências interpretando a vida cotidiana. Assim, a ação externa não está mais em primeiro plano, o que estrutura o romance de Woolf é a visão da totalidade fragmentada pela consciência pluripessoal, isto é, o conhecimento da realidade alcançado mediante as “impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas em diferentes instantes”<sup>86</sup>. Devemos ressaltar, no entanto, que a nossa menção à obra de Virginia Woolf não se dá na intenção de estabelecermos uma relação direta entre os elementos ficcionais de Cornélio Penna e os que compõem os romances dessa escritora.

---

<sup>85</sup> AUERBACH, op. cit., 1987, p. 481.

<sup>86</sup> Idem, p. 483.

Diferentemente do que acontece com a narrativa da escritora inglesa, em *A menina morta* é o narrador que faz incursões no conteúdo da consciência das personagens. No primeiro capítulo, por exemplo, D<sup>a</sup>. Frau Luísa – governanta do Grotão – e a escrava Lucinda estavam reunidas na sala de costura para confeccionar a mortalha para o corpo da menina morta. À medida que o trabalho manual das costureiras toma forma, “Antes do vestido ficar pronto, bem ajustado todo chuleado por dentro”, o narrador, como em um gesto mimético, se aproxima da interioridade das personagens nos seus mínimos detalhes:

Era simples mortalha que confeccionava ajudada pela mucama de dentro cujo gosto e bom senso ela confessava em seu íntimo sem nunca deixar transparecer, pois era perpétuo absurdo aquela criatura disforme, côr de chocolate, com enormes olhos coruscantes, ora acesos ora apagados, iguais aos das aves domésticas, ter critério e tato para saber o que ficava melhor e mais elegante nos trajes confeccionados por elas, para pessoas tão diferentes (AMM, p. 730).

Dessa maneira, pela via do trabalho desenvolvido dentro da sala de costura, o leitor tem acesso à interioridade, aos sentimentos, aos dilemas de Frau Luisa que admite internamente, sem o revelar, o quanto a escrava Lucinda, considerada por ela uma “criatura disforme”, era capaz de perceber que não poderia colocar mais babado no vestido, conforme o desejo da governanta. Portanto, uma vez que a sondagem intimista se constitui na narrativa, o autor revela a sua consciência pessoal acerca do mundo, ou seja, a representação da realidade ainda assevera-se por um único indivíduo. De fato, o que o leitor dispõe sobre o trabalho da governanta e o da escrava doméstica é, na verdade, a consciência do narrador mergulhada na introspecção das personagens.

Da mesma forma, o trabalho de José Carapina nublado de lágrimas dá a ver o trabalho do narrador<sup>87</sup>, pois entendemos o narrador como o responsável

---

<sup>87</sup> O trabalho estético do narrador será discutido com mais detalhes no próximo capítulo.

pela elaboração do mundo do escravo. Este trabalho transfigura o mundo da personagem para a narrativa, privilegiando os sentimentos relativos à morte da menina morta e à sensibilidade do escravo, o autor materializa formalmente uma subjetividade com cores de vida íntima. Ao dar vida a algo que está no subterrâneo da mente do escravo, o narrador se depara com limites, a personagem naquele momento está com os olhos nublados de lágrimas comprometendo a visibilidade e até a agilidade: “e fôra esse trabalho demorado, porque o escravo o fazia sem enxergar bem o que tinha diante de si”. Os limites são de José Carapina e de forma análoga o narrador esbarra nos limites da representação literária. Tanto em Virginia Woolf como no romance intimista de Cornélio Penna há uma reflexão sobre a possibilidade de a literatura ser representação da realidade e, conseqüentemente, ser a captação da totalidade.

Nesse sentido, de acordo com Auerbach, o leitor encontra um narrador que indaga a origem da lágrima de Mrs. Ramsay – este mesmo narrador é limitado, não conhece a totalidade que tenta captar. Por isso, “Ao tecer a meia, Mrs. Ramsay percebe que ela sempre fica curta, o que indica que nem a personagem nem o narrador conseguem apreender toda a realidade”<sup>88</sup>. Agindo assim, a narrativa deixa entrever que a lógica histórica da realidade não está disponível para um só indivíduo, “mas a realidade é dissolvida em múltiplas e multívocos reflexos da consciência”<sup>89</sup>, pois o romance *Passeio ao farol* nasceu no período entreguerras, época de esfacelamento e desagregação social e do pensamento.

Em Cornélio Penna, o narrador deixa de representar o “trabalho demorado”, quase acabado, para privilegiar os pensamentos e sentimentos do escravo doméstico. Reconhecemos, nesse fato, o gesto estético como artifício, pelo qual o narrador tira vantagem das “lágrimas puras e cristalinas”, em detrimento do trabalho do escravo:

---

<sup>88</sup> BRITO, Antonio César Nascimento de. *Menino de engenho e a dialética de uma literatura que se autoquestiona*. Dissertação (Mestrado). Brasília: UnB, 2008. P.79.

<sup>89</sup> AUERBACH, op. cit., 1987, p. 496.

Não era o suor que lhe caía do rosto e abria pequenas manchas no pinho-de-riga, muito branco e marmoreado por desenhos em sépia, mas sim lágrimas puras e cristalinas, em contraste com sua pele negra e enrugada (AMM, p. 733).

Assim, como a obra “tôska” do marceneiro seria coberta por um “tecido branco e brilhante”, já anteriormente desdobrado e medido pela mucama, o narrador onisciente cobre o trabalho do escravo doméstico – a execução do esquite – com o tom intimista da narrativa. É justamente sob a exploração da subjetividade que o mundo estético de Cornélio Penna representa o outro e o intimismo vai se cristalizando na forma. Os recursos de fatura não terminam por aí, em sequência e como sinal de uma profunda introspecção na alma do escravo, o narrador diz que pela mente de José Carapina “enovelavam-se pequenos e confusos problemas, que se formavam e desapareciam sem que êle pudesse perceber onde estava a verdade” (AMM, p. 733).

Ora, o que chama atenção em primeiro lugar não é o trabalho do escravo, o foco do narrador não está nas ações, mas nas digressões e histórias que surgem durante a ação executada pelo marceneiro. Tais elementos são propriedades do texto intimista, que, pela narrativa, demonstra uma subjetividade marcada estruturalmente por partes, verdadeiros farrapos de histórias, a fim de aludir a uma unidade narrativa que exhibe fissuras enoveladas como a história de José Carapina e os outros habitantes da casa-grande no Grotão.

Ao adentrar na vida íntima do escravo doméstico, o narrador organiza a história do personagem temporalmente *in media res*. Antes de chegar ao Grotão, José Carapina morava em uma fazenda e fora vendido ao Comendador “Sinhô muito rico, que ia sempre à Corte e conhecia o Imperador” (AMM, p. 734), mas chegando à nova morada, o escravo se lembra de que pensou em comer terra, como outros negros faziam até empalidecer e morrer para retornar à pátria de origem: a “Guiné selvagem e livre”. Recobrado o ânimo, mais tarde, o escravo ganhou do Senhor Albernaz a mulher e os filhos.

E os anos tinham corrido, sem êle saber mais de sua gente, e agora, mesmo se fizesse esforço de memória, não teria certeza de qual daqueles negros maltrapilhos, guardados em sua imaginação, vestidos de calça sem surtum, ou então simples trapo passado na cintura, já sem côm nem feitio, seria seu pai, nem qual das negras de camisola rasgada e suja seria sua mãe. Hoje a mulher que o Senhor lhe tinha dado, os filhos que tinham nascido, andavam todos de camisa branca e calça de zuarte, e a negra Almerinda tinha coragem de usar colar vermelho sôbre o vestido de chita de tundá... *Mas, tudo isso, apesar da bondade severa do Sinhô e da caridade distante e rica da Sinhá,* de nada valia sem a presença risonha e chilreante da menina, cujo esquife executava (AMM, p. 735, grifos nossos).

Após anos, José Carapina não se recorda de seus pais. O fato, mais do que acenar para o desaparecimento de sua origem, demonstra a questão central menos como apagamento da imagem dos familiares pelo tempo e mais como a substituição dessas imagens por objetos (calça de zuarte e o colar vermelho). Verifica-se assim a presença constante da imagem de sobreposição no conjunto da narrativa, desde o esquife coberto pelo tecido branco e brilhante; as marteladas nos pregos, sufocadas por um pedaço da bainha da calça de José Carapina, na tentativa de não permitir que o barulho chegasse ao quarto da Senhora; até a degradante vida nos cafezais enovelada na “atenção solícita do Senhor”.

Portanto, ao evidenciar as lembranças do escravo marceneiro, o narrador deixa passar pelas arestas da forma literária (o tecido branco e brilhante) o que está tentando cobrir: o “trabalho tôsko” do escravo. Ao mergulhar na intimidade do escravo cativo, sobretudo, ao trazer para a composição a história do escravo – o qual construiu a casa-grande para cobrir “o antigo Sinhô e a Sinhá” –, a narrativa deixa entrever uma subjetividade marcada pela exploração e a violência presentes no trabalho escravo.

Assim, a narrativa está sempre circunscrita pela subjetividade dos indivíduos que desempenham tarefas domésticas, como o escravo doméstico

José Carapina, Frau Luisa e Lucinda e outros serviçais na casa-grande e os que, como o “dono do Grotão”, se integram ao mundo do trabalho na fazenda. O quinto capítulo, por exemplo, narra a visita do Comendador pela propriedade e, principalmente, pelas lavouras de café, a fim de acompanhar o trabalho dos capatazes e escravos:

Era o dono do Grotão, de volta de sua cotidiana ronda pelos principais pontos de trabalho da propriedade, e tudo se animava à sua passagem, de cada lado das estradas. Mesmo longe distinguiam o ruído inconfundível dos cascos de seu cavalo, e imediatamente os negros redobravam os golpes das enxadas e das foices, excitados pelas exclamações de encorajamento dos feitôres e capatazes, e o trabalho atingia seu paroxismo quando êle chegava perto e se detinha por alguns instantes (AMM, p. 745).

Mais adiante:

Sabiam que, dentro em pouco, nas horas de maior calor, viriam as pequenas bêtas muito vivazes, de pernas nervosas e patas pequeninas, que pareciam, a todo o momento, se embaraçarem umas nas outras, de forma a tropeçar e cair, carregadas de tonéis cheios de refresco feito com a fruta da época. Limonada, laranjada, caldo de maracujá, ou muitas vêzes simples xaropes dissolvidos em água, adoçados com açúcar mascavinho, e eram servidos por negras do eito, que o feitor designava para conduzirem as canecas de fôlha-de-flandres, onde os negros bebiam em grandes goles. Era a atenção solícita do Senhor, a presença paternal que os mantinha sempre em saúde, a fim de ser conseguido o rude vigor que se esperava dêles (AMM, p. 746).

A presença do Senhor, conforme o narrador, não é uma atitude pacífica, o Comendador espera com a visita habitual nos cafezais o “rude vigor” dos



escravos. Assim, com o objetivo de também cobrir a canseira da lavoura, após o trabalho serve-se aguardente aos escravos:

A cada negro que atendia ao chamado e avançava até êle o Sr. Justino fazia dar a dose certa da bebida, e era visível a deliciada volúpia com que os cativos a engoliam, dando estalos com a língua” (AMM, p. 1101).

Tais atitudes demonstram o gesto paternalista do Comendador como um embuste, o episódio parece condensar literariamente o que afirma Caio Prado Júnior: o Brasil se configurou como nação assentado sobre o patriarcalismo rural que tinha no trabalho escravo sua mão-de-obra<sup>90</sup>. Esse sistema colocava o senhor como dono, mas também como protetor dos seus escravos, o que suavizava a relação conflituosa entre as duas classes opostas, e que, por outro lado, propiciava a manutenção enrijecida das relações sociais e a permanência tão longa e regressiva do trabalho escravo no Brasil. As considerações do historiador levam a crer que tratar das relações servis entre escravos e senhores implica, em termos amplos, refletir sobre a continuidade, ou a reconfiguração dessas mesmas relações de dominação e violência no país. Nesse sentido, a presença de Libânia, a ama de leite da menina morta, faz-se significativa na narrativa.

Libânia recebeu a carta de alforria, mas não pode se manter longe dos domínios do Comendador. Após a carta, a ex-escrava continuou na fazenda, resignando-se a um lugar entre a liberdade e a escravidão “– Eu sou livre! Eu sou forra! Aqui está a minha carta de alforria, passada pelo meu Senhor! Não sou negra nem escrava” (AMM, p. 760). A liberdade, portanto, para a ama de leite não poderia ser real, embora tenha recebido a carta de alforria, a mucama de dentro não pode seguir o cortejo da menina morta porque o Comendador não permitiu a sua ida. Assim, em um gesto de desespero:

---

<sup>90</sup> PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*: Colônia. São Paulo: Brasiliense, 2008.

De repente ela ergueu-se, ficou de pé junto à cama, e remexeu suas vestes febrilmente, à procura de alguma coisa. Achou-a logo. Era sua carta de alforria, e rasgou-a em pedaços pequeninos, com as mãos hirtas, os dedos sem se dobrarem. Depois, abriu a canastra de couro, e bem lá no fundo, sob as camisas de algodão, debaixo dos vestidos de paninho, guardou os farrapos de papel, com muito cuidado, como se fôsem de vidro.

E só então pôde chorar (AMM, p. 764).

Nesse universo em que tudo é muito íntimo, muito guardado e sombrio, nota-se uma comparação entre a liberdade e o vidro. Se os pedaços da carta de alforria foram guardados como vidros, em *A menina morta* a presença da liberdade faz-se metaforicamente frágil ou, até mesmo, feri como se fosse “farrapos” de vidro. O episódio serve de deixa para revelar que a ex-escrava, como mucama forra, encontra as mesmas impossibilidades vividas quando era cativa. Assim, a liberdade de Libânia transforma-se em uma imagem-síntese da naturalização no prolongamento dos instrumentos de dominação no Grotão. Nessa perspectiva, por meio da subjetividade de Libânia transfigurada no gesto de guardar os farrapos da carta de alforria, pela recuperação do passado de José Carapina ao trabalhar para “cobrir o antigo Sinhô e a Sinhá”, e também por meio da representação da interioridade das primas pobres do casal Albernaz, a fatura literária deixa divisar por suas arestas o trabalho doméstico no Grotão e as relações nele estabelecidas. No caso da mucama de dentro, Libânia, trata-se de “Liberdade impossível mas pelo menos desejada, o que devolve ao escravo, embora apenas como projeção individual, um sentido de humanidade”<sup>91</sup>. Já o “trabalho livre” no Grotão, representado pelas primas pobres do casal Albernaz, aparece enovelado nas relações do sistema escravista pela via do favor que une o vínculo de parentesco à figuração do agregado.

---

<sup>91</sup> CARVALHO FRANCO, Maria Sylvia. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Kairós Editora, 1983. P. 88.

A narrativa deixa entrever duas bases sobre as quais o trabalho surge em *A menina morta*, especificamente, no ambiente interno da casa-grande. Conforme vimos anteriormente, a primeira reporta ao escravo interno, o indivíduo que compartilha da intimidade do senhor como Lucinda, José Carapina, Libânia e outros serviçais que trabalham “para dentro”, no entanto, essa intimidade também está impossibilitada de uma convivência pacífica porque a proteção “paternal” do Comendador inviabiliza qualquer inflexão da violência, do domínio. A outra, a segunda, diz respeito a relações alicerçadas na cordialidade, no parentesco, na figura do agregado. Vale lembrar que tais relações estão formuladas no privilégio: fronteira muito próxima à subserviência. Por essa razão, seria interessante ver como se configura na forma estética a figura do agregado no Grotão, especialmente, a figura das duas irmãs, Inacinha e Sinhá Rôla, e Celestina.

## 2.2 “Trabalho sem mérito ou valor” – o agregado

Em *A menina morta* o primeiro capítulo relata o momento da confecção da mortalha da “menina morta” pela governanta da casa-grande e pela escrava Lucinda; no segundo o escravo doméstico José Carapina constroi o esquife para o corpo; no terceiro o cocheiro Bruno se prepara para buscar o vigário; no quarto as primas Virgínia e Celestina lavam e perfumam o corpo da criança com água de alfazema e sabonete francês. Em todos esses episódios o narrar privilegia as impressões subjetivas dos personagens; assim, o tom intimista da narrativa é alcançado graças à mediação de ações relacionadas ao trabalho doméstico no interior da casa-grande.

À semelhança do que ocorre com os primeiros capítulos mencionados, a unidade do enredo envolve principalmente as agregadas – Sinhá Rôla, Dona Inácia, Virgínia e Celestina. Além dos serviços domésticos executados pelos escravos de dentro, grande parte das atividades ligadas ao trabalho manual de costura, bordados, e de cozinha são administradas e acompanhadas mais de

perto por essas mulheres<sup>92</sup>. Outros personagens também compõem o quadro de indivíduos agregados do Grotão, como, por exemplo, Dona Maria Violante que chegara da Corte com Carlota e Dona Virgínia. Há outros, como o Sr. Manuel Procópio (administrador) e a Senhora Luísa (a governanta), que mesmo assalariados vivem na fazenda arraigados na subserviência ao trabalhar para o Comendador. No entanto, o narrador se aproxima mais de perto das primas pobres, ou seja, do “trabalho sem mérito ou valor” que resguarda no íntimo relações de dependência e proteção na casa-grande. Por isso, é importante entender como são tecidas essas relações de favor na narrativa.

Tomamos aqui como empréstimo a expressão de Roberto Schwarz “trabalho sem mérito ou valor” em referência a Dona Plácida, a personagem pobre que viveu para “comer e não cair”, no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Ao mencionarmos a Dona Plácida e a vida cruel de trabalho fazemo-lo com a intenção da personagem servir de ilustração para tratar do “trabalho livre” no Brasil, desabonado de qualquer prestígio social. Na obra de Machado de Assis a história de Dona Plácida sintetiza literariamente e de forma potente esse trabalho:

– Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi por isso que te chamamos, num momento de simpatia.<sup>93</sup>

Sabe-se que a personagem do romance machadiano viveu trabalhando na máquina de costura e fazendo doces para vender, além de ensinar as

---

<sup>92</sup> Sugere-se, assim, dois tipos de mulheres nos romances de Cornélio Penna: as mulheres que não tem existência própria como Maria Santa em *Fronteira*; e as que mimetizam as mesmas relações de dominação, exercendo-as sobre outras mulheres como a agregada Virgínia. Ver: BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006. P. 549.

<sup>93</sup> MACHADO, de Assis. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martin Claret, 5. ed. 2009.

crianças do bairro. Nos termos do crítico, em plena era burguesa, a canseira, o trabalho “sem mérito ou valor” da personagem é o “ápice de frustração histórica”. Desse modo, não suportando a crueldade exposta na falta de finalidade no trabalho, a não ser a sobrevivência precária, Dona Plácida “se vê obrigada a buscar a proteção de uma família de posses, à qual se agrega, o que tampouco impede que morra na indignação”<sup>94</sup>.

No romance de Cornélio Penna, as agregadas pobres vieram da ordem rural e, como não tiveram condições de manter-se nela, foram, como Dona Plácida, conduzidas ao refúgio da “presença paternal” do Comendador. Assim, a permanência das parentas pobres no Grotão se integra ao mundo íntimo dos senhores e à ambientação doméstica da casa-grande, mas o favor, a despeito do grau de parentesco, as separa de uma convivência harmoniosa.

As duas irmãs – Inácia e Sinhá Rôla – chegaram ao Grotão após a morte do pai e, conseqüentemente, o despejo da fazenda que fora perdida por causa de dívidas de jogo, quando o pai ainda estava na Corte. O convite veio diretamente do primo, o Comendador Albernaz, na época a única saída para a realidade das irmãs. No entanto, a nova vida no Grotão também apresentaria dissabores, especialmente a incerteza de pertencer ao lugar. Em muitos episódios, as irmãs demonstram fragilidade e insegurança quanto à permanência naquele seio familiar, assim, restavam a elas os cantos da casa:

Às oito e meia D.<sup>a</sup> Inacinha e Sinhá Rôla levantaram-se do sofá e retiraram-se sem nada dizer, pois sabiam sempre que eram importunas e que deviam viver como sombras para não serem enxotadas... Pelo menos era assim que pensavam sem que nunca dissessem uma à outra o que julgavam da bondade daquele que as recebera quando, tendo morrido todos os que lhes podiam servir de arrimo, as trouxera para ali a fim de passar alguns dias e as deixara ficar pelos anos em fora, sem dizer-lhes se aquela casa era a sua, onde deviam permanecer

---

<sup>94</sup> SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. P. 107.

o resto da vida, pois não tinham mais ninguém no mundo para as querer... (AMM, p. 784).

Pode-se considerar a existência de uma espécie de pacto silencioso que compõe as relações entre as irmãs e o Comendador na estrutura do texto; o que faz ver, quando a estrutura social é reduzida à estrutura narrativa, a dimensão diabólica do pacto social baseado no favor. A convivência não se faz pacificamente porque as agregadas se sentem devedoras do auxílio e da acolhida por parte do primo<sup>95</sup>. Resta então, às irmãs, na companhia de Virgínia e Celestina, o trabalho silencioso na casa-grande, principalmente, a costura e, às vezes, a fiscalização no andamento das tarefas domésticas. Inacinha e Sinhá Rolâ deveriam viver na fazenda como “sombras” para que o Comendador as deixasse permanecer ali para o resto da vida. Cabe salientar que essas relações são constituídas sobre o alicerce do favor, portanto, nem mesmo a menina morta, como imagem de apaziguamento<sup>96</sup> para as diferenças, poderia servir de proteção para as contradições no seio da casa-grande.

O capítulo XIV narra mais uma cena corriqueira, entre tantas outras que formam o romance, o episódio ilustra as relações entre os habitantes da casa-grande e o Comendador. Celestina, em demonstração de afeto, se dirige ao jardim com a finalidade de confeccionar uma coroa de rosas para o túmulo da menina morta, no entanto Libânia avisa a agregada que o Comendador havia proibido, naquele dia, a colheita de flores. Vejamos um trecho do episódio:

la escolhendo de preferência as grandes rosas brancas junto da sebe viva, quase escondidas pelas grades de ferro do lado dos terreiros de café e apanhou dos muros de pedra grande

---

<sup>95</sup> Sobre essa questão são esclarecedoras as palavras de Carvalho Franco em *Homens livres na ordem escravocrata*: “Essa dominação implantada através da lealdade, do respeito e da veneração estiola no dependente até mesmo a consciência de suas condições mais imediatas de existência social, visto que, de suas relações com o senhor apresentam-se como um consenso e uma complementaridade, onde a proteção natural do mais forte tem como retribuição honrosa o serviço, e resulta na aceitação voluntária de uma autoridade que, consensualmente, é exercida para o bem. In: CARVALHO FRANCO, Maria Sylvia. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Kairós Livraria Editora. 3. ed. 1983. P. 88.

<sup>96</sup> A ideia de apaziguamento entre o senhor e os escravos será discutida no próximo capítulo.

palmas de avenca... Quando a flor rescendia de perfumes estonteantes ou quando a folhagem surgia com o seu desenho de labirinto e o veludo de verde ainda imaculado, ela as contemplava com amor antes de guardá-las na cesta, onde formavam já ramallete bem grande. Estava só e sentia-se consolada; longe de tudo e de todos era como se aqueles momentos de calma e de absoluta independência fossem sua própria vida.

[...]

Como faria com aquelas pobres rosas, com aquelas folhagens que enchiam a cesta e colhidas sem permissão? A primeira pessoa que encontrasse lhe diria que fizera verdadeiro furto, pois decerto todos já sabiam do que fôra determinado e por isso ninguém viera ao jardim. E ela que tão tólamente julgara ser a única a possuir sentimentos delicados...

Continuou a andar pelas estreitas alamedas do jardim, mas o seu passo era incerto e seus gestos desordenados. Ora parava longamente diante da roseira coberta de brotos e de rosas abertas, ora diante de moitas longas de sempre-vivas dobradas que contornavam quase todos os canteiros e ficava pensativa, sem fôrças para fazer qualquer movimento, podendo apenas andar. Arrastou-se lentamente para o pequeno portão de ferro que dava para o jardim da sala de jantar, atravessou-o, subiu as escadas e foi sem olhar para os lados, sem erguer a cabeça, até a sala do oratório onde ainda estava escuro com tôdas as janelas fechadas (AMM, p. 790-93).

Sobressai, nesse fragmento, um ambiente repleto de elementos naturais: rosas, avencas, folhagens, brotos, roseira. Esses elementos emprestam uma dimensão de consolo, de calma, de vida à cena e à agregada Celestina. O recurso natural, usado na composição literária, proporciona ao episódio o efeito de uma contraposição aos sentimentos da personagem. A agregada Celestina também vivia como as duas irmãs

(Inacinha e Sinhá Rôla), pelos cantos e corredores da casa-grande, sempre procurando afeto e atenção.

Como é possível observar, a paisagem oferece, aos olhos da agregada, uma ambiente de “absoluta independência”. Observa-se, ainda, que Celestina após a notícia de proibição do Comendador, imagina-se praticando uma espécie de furto, já que não tinha autorização para colher flores. Desse modo, o idílio se transfigura em um drama íntimo para a agregada. Observações como essas permitem que se considere, em *A menina morta*, o que Lukács diz:

as coisas só têm vida poética enquanto relacionadas a acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas”.<sup>97</sup>

Nesse sentido, as flores se desprendem do seu sentido material e alcançam a função subjetiva e literária na vida da agregada Celestina. É dessa forma que Cornélio Penna dramatiza na representação literária as relações entre o senhor Albernaz e as parentas pobres. O episódio constitui um paradoxo. O jardim compõe um ambiente favorável à sensibilidade, à beleza, à vida, no entanto as flores “sempre-vivas”, cenário do início da cena, agora serão elementos destoantes aos sentimentos da personagem que, após tomar conhecimento da ordem dada pelo “senhor do Grotão”, dá lugar à consciência da pequenez, à submissão às ordens do Senhor Albernaz, por isso perde suas “fôrças para fazer qualquer movimento, podendo apenas andar”. O contraste é insolúvel, não há como unir os polos, a cena final mostra o momento em que Celestina se arrasta até o portão de ferro, e se dirige até o oratório de cabeça baixa.

O escritor Cornélio Penna sugere a realidade objetiva de forma muito peculiar. O narrador ao representar o idílio – a cena corriqueira e singela no jardim –, que narra a grandiosidade da natureza frente ao poder, à soberania do *pater familias* do Grotão, faz de sua composição estética um mergulho na

---

<sup>97</sup> LUKÁCS, George. Narrar ou descrever. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. P 78.



função que as coisas assumem para o indivíduo. No ambiente do Grotão, qualquer tentativa de liberdade torna-se uma atitude humilhante, vexatória, até mesmo para as primas, as agregadas à família Albernaz. A presença das agregadas no Grotão demonstra as ambivalências do universo escravista, pois o grau de parentesco com o senhor do Grotão deveria constituir-se como laço afetivo. No entanto esse mesmo laço de sangue aliado à forma social do favor impossibilita a convivência agradável e pacífica na casa-grande.

Em *A menina morta*, a representação do trabalho livre não se faz da mesma forma que em Machado de Assis, isto é, transfigurada na ironia do narrador ao apresentar a personagem Plácida na narrativa: “– Chamamos-te para queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer...” A representação do trabalho das mulheres no Grotão em *A menina morta* redimensiona a ironia machadiana, convertendo-a em elemento recalcado no intimismo, na análise psicológica, mas que não deixa de reverberar em crueldade alicerçada no favor, na “bondade severa” do patriarcalismo rural.

Nesse sentido, o escritor, na tentativa de alcançar a verdade do processo social, que também se liga ao processo individual, segundo Lukács, exprime as relações orgânicas entre os homens e o mundo exterior<sup>98</sup>. Assim, a forma literária de Cornélio Penna, predominantemente, uma visão intimista das coisas, dos fatos, deixa ver uma realidade muito específica. Percebe-se, ao longo do texto, que a chave para a compreensão da narrativa corneliana se encontra nos elementos relacionados ao trabalho doméstico, que se emaranha ao mundo dos sentimentos íntimos dos habitantes do espaço interno da casa, muito especialmente das mulheres e dos escravos de dentro da casa-grande e daqueles que servem na órbita que cerca mais de perto o edifício onde se esconde a intimidade dos personagens alcançados pelo tom intimista da narrativa. Essa intimidade acaba deixando ver uma interioridade que, em certo sentido, se difere da vida íntima dos brancos.

É preciso, ainda, acrescentar que, por meio de um realismo peculiar, figurado na subjetividade, na análise psicológica de personagens que

---

<sup>98</sup> LUKÁCS, op. cit., 1968, p. 63.

perambulam pelos grandes corredores da casa-grande, é que o arranjo narrativo faz com que a tônica do enredo recaia sobre as relações de trabalho no sistema escravocrata, embora a figura do escravo do eito seja rara. Tão importante quanto constatar que a composição da narrativa dá-se através de uma representação realista, é perceber que não se trata de um texto que almeja representar a cópia direta dos acontecimentos e, sim, por privilegiar indivíduos reclusos à vida doméstica, demonstra como a escravidão deixara marcas profundas na alma do país.

*A menina morta*, como forma literária, constitui-se um quadro realista, pois a vida ordinária dos habitantes da casa-grande e o mundo do trabalho estão reduzidos a impressões subjetivas. No entanto, uma representação que consegue captar com o tom intimista o retrato do país<sup>99</sup>. A narrativa nasce de dentro da casa-grande e é, pela via doméstica do Grotão, que o narrador faz uma relação com o país.

Este capítulo apresentou a prosa intimista de Cornélio Penna pela via do trabalho interno da casa-grande. No próximo capítulo, chega-se a outro ambiente interno – a senzala, pela via do narrador oral, ou seja, pelas histórias contadas por vovó Dadade.

---

<sup>99</sup> Auerbach define o realismo literário como captação e representação da vida ordinária em seu dinamismo histórico. Ver: “Epílogo”. AUERBACH, Erich. *Mimeses: A representação da realidade na literatura ocidental*. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1987.

### Capítulo 3 – O ofício do escritor e o fio narrativo de Dadade

No capítulo anterior dissemos que o narrador se aproxima da temática da escravidão a partir do mergulho na interioridade de indivíduos que transitam pelos grandes corredores da casa-grande, ou seja, aqueles que estão mais próximos do Comendador Albernaz e de sua família, principalmente os personagens que se relacionam de alguma forma aos serviços internos, como os escravos domésticos e as primas pobres do casal. Há, no entanto, fora da ambientação da casa-grande, uma personagem importante para o enredo do romance *A menina morta*: Dadade, a contadora de história. A escrava africana aparece poucas vezes na narrativa, mas sua existência esconde “segredos tão bem guardados, de engano e de sábia traição” (AMM, p. 866).

No passado, Dadade fora ama do Comendador Albernaz, portanto, “conhecera os senhores que tinham sido os avós de toda a enorme família Albernaz” (AMM, p. 862). Na senzala do Grotão, a escrava “vivia presa ao catre com as pernas paralíticas” (AMM, p. 862). O lugar era um aposento miserável e sem janelas, porém o feitor colocou uma cadeira austríaca para o Comendador se sentar, quando viesse visitar a antiga ama. A porta da senzala permanecia aberta, transformando-se em um espaço público, pois vários moradores do Grotão frequentavam o lugar em busca de suas histórias, desde o Comendador até as mucamas.

No capítulo XXVI apresenta-se a cena em que Celestina, prima de D<sup>a</sup>. Mariana, procura a escrava contadora de histórias; a agregada deixa a casa-grande e se dirige à senzala para mais uma visita à vovó Dadade, e, conforme o narrador, a porta aberta do ambiente torna-se “franco convite à môça” (AMM, p. 862), que ouvia com deleite as histórias da velha Dadade, mas, ao contrário do que imagina Celestina, a escrava decide contar outra história.

A escrava paralítica narra a Celestina que, em certa noite, a sua antiga Sinhá havia dispensado todas as escravas, quando apareceu no quarto outra mucama, da qual não se lembrava. Prontamente, a mucama tirou os sapatos da Sinhá, desabotoou o vestido, tudo com muita delicadeza em seus gestos.

Depois da ordem da Sinhá, a mucama desfez o penteado do cabelo e, suavemente, fez duas tranças. A Sinhá nem sentia os dedos na sua cabeça e, percebendo o cuidado com que a escrava fazia o serviço, pensou em dispensar definitivamente os serviços das demais mucamas de quarto. Como o ambiente do quarto era iluminado com uma vela, a Sinhá enxergava somente um vulto discreto e silencioso trabalhando. Porém, ela desejava conhecer a escrava que lhe servia tão bem, mas sentia medo. Assim, a Sinhá “teve a lembrança de mandar apagar a vela, e quando a escrava chegasse o rosto perto da chama poderia ver quem era sem ter de ordenar que a escrava se mostrasse” (AMM, p. 865), no entanto, a mucama fez menção de apagar a vela com a ponta dos dedos. A Sinhá resolve, enfim, puxar-lhe para ver o rosto:

[...] 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... Nhanhã Clara!

Celestina a princípio não entendeu bem. Depois, quando compreendeu tentou levantar-se e fugir, mas não pode, pois as pernas se recusaram a mover-se. Ao fim de algum tempo quis reagir e firmou a voz para perguntar:

– Não tinha rosto, como?

– Não tinha não, Nhanhã Clara. *A vela alumiou um vazio. Era só cabelo e pescoço...*

Celestina lembrou-se das terríveis lendas que cercavam a fazenda da serra, as histórias contadas sobre a crueldade dos antigos senhores, e estremeceu ao pensar no quadro de beleza serena, de formosa prosperidade que a velha parálitica sempre descrevia. Não era possível combinar a negra sem cara e tôda aquela opulenta bondade que tudo transformava em riqueza. E teve mêdo que todos os seus sonhos se desvanecessem, como uma mentira indecifrável, uma inútil e cruel comédia. *Não poderia nunca mais ouvir os contos*

*recitados por ela com voz monótona e ofegante, mas criadores de cenários admiráveis de amplitude e de força...*

Devia renunciar para sempre àquele refúgio que a fazia fugir para muito longe, levada velozmente pela sua imaginação e pela sua vontade sempre insatisfeita de ser amada. Levantou-se e sem dizer uma palavra foi até perto da cama, e olhou bem para a preta velha como se quisesse despedir-se dela e guardar para sempre os seus traços rudes. Vovó Dadade riu-se baixinho, e desceu as pálpebras com lento esforço (AMM, p. 864-66, grifos nossos).

O trecho revela o momento em que a Sinhá deseja conhecer a mucama de quarto que lhe servia. Embora ela evitasse mostrar o rosto, a chama da vela iluminou-o, ou melhor, “alumiou apenas um vazio”. A constatação que a negra “era só cabelo e pescoço” desperta em Celestina a lembrança de outras histórias sobre a crueldade dos familiares do Comendador, e ela conclui ser impossível combinar a versão da Dadade, sobretudo, ao narrar o “quadro de beleza serena”, com a história da Sinhá e a mucama. Desse modo, a narrativa da “negra sem rosto”, contada por Dadade, apresenta-se intrigante, assustadora e, a partir disso, projeta-a para uma participação de suma importância na narrativa, visto que o narrador do romance precisa se aproximar da escrava na senzala para dar conta do avesso da história que narra: a história do Grotão. Nessa perspectiva, a narrativa *A menina morta* traz em seu interior a aproximação com a cultura popular e a narrativa oral, pois Dadade é a personagem iletrada que narra histórias sobre os antepassados da família Albernaz.

A composição de uma personagem como a de Dadade evoca a figura do narrador oral no Grotão. Dessa figuração da velha contadora de história em uma narrativa esteticamente bastante acurada, como é o caso de *A menina morta*, resultam algumas questões que pretendemos explorar neste último capítulo: a problemática relação entre narrador oral e narrador culto; a articulação entre o trabalho do escritor e o fio narrativo de Dadade, a

problematização da realidade nacional entre o projeto estético e o projeto de nação.

### 3.1 Narrador oral e narrador letrado: uma síntese dialética

Um dos grandes desafios do fazer literário no Brasil foi, desde o início da formação da literatura nacional, corresponder às exigências do modelo literário europeu e, ao mesmo tempo, considerar as demandas da matéria local. Trata-se de um problema essencial para a formação da literatura no Brasil, que impunha a necessidade de integrar a literatura brasileira ao conjunto da literatura europeia e ao mesmo tempo valorizar os elementos locais que a distinguiam da matriz universal dando-lhe cores nacionais que muitas vezes se mostravam mais exóticas do que efetivamente locais.

A tensão entre o modelo literário universalizado e a necessidade nele embutida de distinguir a produção literária do Brasil em relação à da Europa pela incorporação da matéria local na forma literária estrangeira foi elemento constitutivo da formação literária nacional, que, por sua natureza estética e histórica, manteve-se presente como uma constante na equação entre forma literária e forma social em todo o processo formativo da literatura no Brasil, tanto como um dos pontos de partida para o surgimento de nossa literatura, quanto como estímulo frequente para o seu desenvolvimento e consolidação. Gerou-se, assim, uma espécie de síntese contraditória da dialética local e universal que alimentava e impunha limites para a formação do sistema literário brasileiro. Uma das formas de expressão estética desse traço constitutivo da sociedade local e de sua vida cultural é justamente a relação entre o narrador letrado e o personagem iletrado: síntese estética dos conflitos sociais formulada a partir das tensões da representação literária.

A história da literatura brasileira, também parece ser uma narrativa em que o escritor periférico – geralmente integrante da classe dominante local e, portanto, parte de uma elite econômica e/ou intelectual – se configura como um personagem da maior importância, senão protagonista, que representa em sua

obra as classes populares pela composição de personagens que se constituem como seu outro de classe: o iletrado, o sertanejo, o pobre, o agregado e, entre tantos outros<sup>100</sup>, até mesmo o escravo. Nessa relação entre o narrador letrado/intelectual e o personagem iletrado/classe popular manifesta-se, na formalização estética, um impasse social que busca resolução em um impasse narrativo, literário: como representar esteticamente o outro de classe do escritor?

Esse é um dos impasses que a literatura impõe ao escritor que, em seu ofício de produzir representação literária, acaba tendo que lidar com o desafio de representar as classes populares. Para Bastos, uma das saídas formuladas na literatura para lidar com o impasse literário, que é também histórico e social e que se materializa na relação entre o discurso do escritor e a fala dos personagens populares, tem-se manifestado na ficcionalização da oralidade. A literatura reproduz, recria, transfigura, deforma, representa, estetiza, ficcionaliza o discurso dos personagens iletrados. Assim, como linguagem culta, diferente, portanto, da fala das camadas populares, a literatura, ao reproduzir na fatura literária o contraponto entre a fala do personagem inculto e o discurso do narrador, vincula-se à ideologia da classe dominante, escamoteando, assim, as relações de dependência e exploração dos dominados. No entanto, a ficcionalização da oralidade pode ser também a expressão de uma negociação entre a linguagem culta e a matéria popular:

Debe entenderse por “ficcionalización de la oralidad” una especie de negociación: en un primer movimiento, la voz popular o subalterna logra penetrar en el mundo casi sagrado de la literatura y hacerse oír; en el compás de ese mismo movimiento; sin embargo, ya viene atenuada, debilitada. Para

---

<sup>100</sup> Antonio Candido, em *A nova narrativa*, esboça algumas soluções formais que os escritores usaram para não haver a fusão de sua linguagem com a fala do personagem. No Brasil, explica Candido, que isso se deu por causa da “instabilidade das camadas sociais e da degradação do trabalho escravo”. Como solução estética, o ficcionista, usava a linguagem culta no discurso indireto, para demarcar sua fala; e o discurso direto com as aspas, com o objetivo de caracterizar a linguagem do personagem inculto. Desse modo, “o indireto livre, depois de tudo definido, esboçava uma prudente fusão”. Ver: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2002. P. 257.

la oralidad, tomarse literatura, literalizarse es una negociación donde nunca sale ganando. Com todo, hasta cuando sale perdiendo, es lo que cabe ponderar em cada autor u obra.<sup>101</sup>

Como sugere Bastos, são muitas as soluções e as formas particulares de escrita na transfiguração da matéria popular. Ao tentar representar esses indivíduos e, assim, dar uma resposta literária para um problema estético e histórico, a solução encontrada pode resultar na ficcionalização da oralidade: uma saída estética para um problema que permanece, muitas vezes, na realidade objetiva.

Em Guimarães Rosa, escritor que privilegiou no interior da sua obra a cultura popular e o mundo arcaico do indivíduo letrado ou semi-letrado – como o sertão de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*; e o mundo de Tonho Tigreiro, o índio que narra a sua morte em *Meu tio o Iauaretê* – os personagens assumem a narração. O ficcionista se aproxima do seu outro e permite que a separação entre eles seja atenuada. Tem-se, assim, um escritor “cujo trato com as fontes sertanejas se faz no plano da identificação e da empatia”<sup>102</sup>. No entanto, nem todos os escritores se aproximam da matéria narrada como Guimarães Rosa. A sua obra se revela como “uma tentativa de síntese dessa problemática relação que pautou nosso processo de formação literária desde os primórdios”<sup>103</sup>, além disso, a literatura de Guimarães se manifesta como resultado de uma legitimação das transformações ocorridas na produção literária dos anos 30, pois os escritores “inovaram no temário e no léxico, assim como no rumo à oralidade”<sup>104</sup>.

Nessa perspectiva, tratando particularmente dos romancistas na década de 30, Luis Bueno observa que os “narradores procuram atravessar o abismo que separa o intelectual das camadas mais baixas da população, escrevendo

---

<sup>101</sup> BASTOS, Hermenegildo. *Relíquias de la casa nueva*. La narrativa latino-americana: el eje Graciliano – Rulfo. Cidade do México: Universidade Nacional Autónoma de México, 2005. P. 83-4. (grifo do autor)

<sup>102</sup> Cf. BOSI, Alfredo. *Céu e Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. P. 24.

<sup>103</sup> ROSA, Daniele dos Santos. *Literatura e nação: um estudo sobre S. Bernardo e Grande Sertão: Veredas*. (Dissertação) Mestrado. Brasília: UnB, 2009. P. 138.

<sup>104</sup> CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2002. P. 258.



uma língua mais próxima da fala”<sup>105</sup>. Aponta para a mesma direção o fato de que várias figuras marginalizadas foram inseridas pela porta da frente na ficção brasileira nessa época, como a criança, o adolescente, o homossexual, o desequilibrado mental e a mulher. Portanto,

Uma abertura desse tipo coloca para o intelectual, oriundo geralmente das classes médias ou de algum tipo de elite decaída, o problema de lidar com um *outro*. Esse problema foi vivido em profundidade pelos autores daquela década e bem ou mal resolvido de várias maneiras diferentes.<sup>106</sup>

Jorge Amado, por exemplo, ao lançar luz sobre as contradições entre o escritor e o seu outro, mostra-se um “representante da massa dos explorados”<sup>107</sup>, ou seja, se identifica com o personagem popular e fala em seu nome. Para Bueno, o ficcionista, com seu engajamento político, entende que o romance deveria “tratar do universo dos miseráveis a partir de uma visão *de dentro* do problema. Daí aquela necessidade de colher material, de fazer um certo trabalho de repórter antes de se lançar à tarefa da escrita”<sup>108</sup>.

Ao contrário de Jorge Amado, Graciliano Ramos vê o seu outro como um ser enigmático, impermeável. Por essa razão, a solução de Graciliano Ramos é “a de não negar a incompatibilidade entre o intelectual e o proletário, mas trabalhar com ela e distanciar-se ao máximo para poder aproximar-se”<sup>109</sup>. A partir dessas considerações<sup>110</sup> é possível perceber que, independentemente da solução proposta pelo escritor para a figuração do outro na fatura estética, os dilemas entre personagem e escritor ou personagem e narrador podem

---

<sup>105</sup> BUENO, op. cit., 2006. p. 23.

<sup>106</sup> Idem, ibidem.

<sup>107</sup> BUENO, op. cit., p. 248.

<sup>108</sup> Idem, ibidem. (grifo do autor)

<sup>109</sup> Idem, p. 24.

<sup>110</sup> Neste trabalho não é nosso objetivo fazer uma explanação das inúmeras formas encontradas pelos escritores na problematização do seu outro e a representação do personagem iletrado. Sabemos da importância para o estudo da produção literária dos anos 30, no entanto, extrapola os limites desta dissertação.

apresentar algo de fecundo; esteticamente formula-se a consciência do escritor a respeito de indivíduos distantes de sua realidade.

Em *A menina morta*, para enfrentar o dilema entre o intelectual e o seu outro, Cornélio Penna, cria um narrador em terceira pessoa que também precisa da matéria popular para dar forma a sua narrativa. No capítulo anterior vimos que o narrador privilegia as digressões e histórias que surgem durante a realização do trabalho doméstico da casa-grande executado pelos inúmeros escravos domésticos e as primas pobres do casal Albernaz. O gesto do narrador evidencia uma forma literária marcada pela reconstituição de fragmentos e partes de histórias, por isso, às vezes, os capítulos não seguem a ordem linear dos episódios. Ao privilegiar essas histórias, o escritor demonstra que precisa incluir na fatura literária a figura do escravo doméstico, as mucamas libertas, as primas pobres e a figura do contador de histórias. No caso da contadora de histórias (Dadade) é preciso atentar para o fato de a escrava conhecer os acontecimentos referentes ao passado da família do Comendador Albernaz na “sesmaria Oliveira”, portanto, o narrador precisa dessa outra aresta da história sobre os dominantes.

Nessa perspectiva, as histórias de Dadade são fragmentos, partes de uma narrativa que o narrador tenta reconstruir na forma literária. O gesto estético do narrador ao se aproximar da escrava parálitica configura o movimento do escritor de trazer para a sua composição a figura popular do contador de histórias e, principalmente, de captar essa forma narrada pela escrava.

A representação literária, em *A menina morta*, necessita evocar a narrativa oral e sua narradora para se completar como composição esteticamente eficaz. Aos traços de exotismo dos causos e lendas populares, que muitas vezes deram colorido local à narrativa de nossa tradição literária, Cornélio Penna mistura outros traços, outras cores, que se mostram mais sombrias e chegam, até mesmo, a perder a cor e apontar para uma lacuna, um vazio, como o da negra sem rosto. Esse vazio no rosto da escrava, como centro da narrativa de assombração que Dadade conta, é um matiz bem conhecido da cor local, no sentido dos causos que só os antigos narradores

iletrados sabem e guardam envoltos no mistério do passado. Assim, a oralidade é ficcionalizada e se dilui na força da narrativa específica e tradicionalmente literária do romance de Penna. Essa ficcionalização, por um lado, reforça o exotismo da narrativa popular, seu aspecto folclórico, que reduz a narrativa a uma lenda que não deve ser levada a sério; por outro lado, a história contada por Dadade assume peculiar importância para o conjunto da narrativa, graças à reação que provoca na personagem Celestina e, principalmente, à centralidade que a imagem da “negra sem rosto” representa para a narrativa como forma condensada de um passado apagado, mas ainda atualizado: a escravidão, o projeto de nação naufragado, a desagregação e a impossibilidade de futuro, tudo isso sintetizado esteticamente na ausência de forma que só como falta no rosto da escava pode se mostrar em toda sua dureza e contradição.

A história da crueldade e violência da escravidão e do latifúndio invade a narrativa intimista, assim como invade a intimidade do quarto da Senhora, mas sempre serviçal, no enredo e no fluxo do trabalho doméstico, um fluxo que suavemente desabota os vestidos que revestem a intimidade do corpo do passado e silenciosamente trança a narrativa literária à narrativa oral, o enredo da vida da família Albernaz à história nacional, o Grotão ao Brasil verdadeiro, que não pode ser alcançado sem essa imagem sem fala, sem rosto, ou seja, que precisa ser transformado em literatura pelo trabalho estético do escritor.

O narrador precisa das histórias de Dadade para dar inteireza e totalidade à narrativa, e o escritor, por meio dessa velha contadora de história, parálitica, iletrada, escrava já relegada à senzala, insere as velhas histórias ouvidas por ele da mãe e da tia, e o quanto elas foram decisivas para que ele deixasse a pintura e abraçasse o ofício de escritor:

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

perder noites inteiras, pensando no que tudo aquilo representava de verdadeiro Brasil, de humanidade muito nossa e palpitante, eu comecei, por minha vez, a contar a meus amigos o que sabia e os sentimentos que provocavam, e lhes pedia que escrevessem sôbre a alma de Itabira, que resumia a do Brasil, que tão ferozmente se destrói a si mesma, deixando perder-se um tesouro preciosíssimo. Mas... era ouvido com espanto, ou então com o desdém que vi uma vez nos olhos e na boca de Raul Bopp, ou, o que era pior, com incompreensão e outras interpretações, que transformaram minhas pobres histórias em simples anedotas de pequena cidade. Foi então que resolvi deixar de lado o desenho, que não me satisfazia e me levava a crer que era um literato que pintava, e tentar escrever o que vivia em mim com tanta intensidade, com os problemas e os caminhos que se apresentavam à minha frente.<sup>111</sup>

Para o escritor, as histórias populares sobre a alma de Itabira não eram anedotas de cidade pequena, mas um resumo do Brasil, que outros não puderam escrever por ele, histórias que o levaram a trocar o desenho pela literatura. O ofício de escritor exigia a aproximação da narrativa oral, das histórias ouvidas, mas exigia também a capacidade artística de reunir o disperso, os problemas e caminhos, e condensá-los na forma literária de *A menina morta*. A presença de Dadade e suas histórias é, portanto, costurada à narrativa com base em uma escrita que tira partido estético da memória e de seus vazios. Assim, ao ficcionalizar as histórias orais, o autor não propõe uma identificação imediata com a contadora de história, mas é por meio dela que ele põe o leitor em contato com a fala sem rosto do passado nacional, marcado pela crueldade, que, mesmo sem ser expressamente revelada, fica literariamente escrita na imagem sem rosto que emerge no espaço mais íntimo da casa grande ao ser contada por Dadade.

---

<sup>111</sup> Ver: Adonias Filho (Os romances da humanidade) In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958. P. XXXIX-XL.

O intimismo de Penna, assim como a alma de Itabira resumia o Brasil, travava contato esteticamente problemático com o próprio problema do regionalismo de 30, o do subdesenvolvimento, o da consciência catastrófica e, também, já dilacerada da verdade do país, entretanto, o modo narrativo ao entrar em contato com o outro de classe do narrador letrado privilegia o silêncio, a serenidade endolorida que escapa vivamente da história de Dadade.

### 3.2 O ofício do escritor e o fio inventado

Há semelhança entre o trabalho do escritor e o gesto narrativo de Dadade, pois a escrava parálitica tece uma narrativa com pedaços, partes do passado dos habitantes da distante “sesmaria Oliveira”; da mesma forma, o narrador estrutura a composição literária com “farrapos” do passado histórico do país. Portanto, tão interessante quanto investigar o conteúdo das histórias narradas por Dadade é perceber que o narrador intimista aproxima-se da narradora oral não só pelo conteúdo condensado em seus “contos”, mas também, pela forma de narrar.

No caso da narrativa da negra sem rosto, o modo de narrar adotado pela contadora de história estabelece uma conexão potente entre o passado distante e o presente da narrativa. Essa conexão é feita graças a um pequeno artifício carregado de força estética: Dadade, ao contar sua história para sua ouvinte mais assídua – a prima de D.<sup>a</sup> Mariana, Celestina, que vivia como agregada na casa grande – chamava sua interlocutora pelo nome da antiga Sinhá, Nhanhã Clara – avó do Comendador.

Com a troca de nomes, a escrava confundia a ouvinte e, ao mesmo tempo, o leitor. Assim, a conexão entre passado e presente alcança o momento da produção do romance e ecoa também no tempo do leitor que, ao escutar as palavras de Dadade, se dá conta da confusão e se pergunta o que ela representa. A quebra da linearidade narrativa entre passado e presente (dos personagens, do autor e do leitor) é um fator de literariedade refinado que é instaurado no texto pela memória oral ficcionalizada. Nessa forma narrativa se internaliza o próprio movimento da história, especialmente, a nacional, que

não anda em linha reta, mas em um ziguezague de difícil acompanhamento, que confunde e embaça a percepção e o reconhecimento da lógica que sustenta o movimento da história.

O efeito estético que ata o passado ao presente no mundo do Grotão atualiza o passado, reformula o presente, ao apontar a permanência viva das velhas e “terríveis lendas que cercavam a fazenda da serra, as histórias contadas sobre a crueldade dos antigos senhores”, que permanecem como “compreensão devoradora” que na escrita literária pode encontrar o curso necessário para sua realização que é negada na vida administrada.

O percurso vivido pela personagem Celestina, por exemplo, enseja o desdobramento da conexão entre passado e presente no fluxo constitutivo do próprio sistema literário brasileiro entre consciência catastrófica e consciência amena do atraso. Fluxo do qual o romance intimista parecia estar excluído em relação ao romance regionalista ou social.

Santos<sup>112</sup>, analisando a confusão de Dadade ao chamar Celestina de Nhanhã Clara, observa que, apesar do caráter fictício, Celestina se beneficia com a troca de nomes: “Não é a velha mucama quem se confunde, e sim a própria Celestina, que na sua condição de parenta pobre constantemente humilhada encontra uma compensação naquela fictícia troca de identidades”<sup>113</sup>. Desse modo, Celestina se deixa envolver pela magia contida nos rodeios, nos artifícios de Dadade ao narrar “contos” que, de certa forma, transformam cenários de crueldade (o passado familiar do Comendador) em “quadros de beleza serena”:

Celestina gostava de ouvi-la, e a sua meia língua muito doce era como antigo acalento aos seus ouvidos, e muitas vêzes sonhara ser a bela senhora, em sua fazenda que era tôda a antiga sesmaria da serra concedida ao antepassado, cercada da adoração dos dez filhos e dos numerosos escravos e tudo crescia em torno dela, os filhos, a riqueza e o poderio. Forâ uma verdadeira soberana feliz em seu domínio, e sua vida era

---

<sup>112</sup> Cf. SANTOS, op. cit., 2006, p. 98.

<sup>113</sup> Idem, ibidem.

rio caudaloso que tudo fertilizava em seu caminho tranqüilo, pois levava em suas águas majestosas a fecundidade e a paz. Sua fazenda era a Canaã de frutos opimos e sua mesa onde se sentavam dezenas de pessoas vergava ao pêso dos produtos da terra trabalhada com alegria (AMM, p. 862).

Na imaginação da agregada, as histórias contadas por vovó Dadade eram encantadoras e interessantes porque descreviam o passado próspero e rico dos avós do Comendador. As várias histórias contadas por Dadade funcionavam como “refúgio” para Celestina. Antes de chegar à senzala, o narrador diz que durante o dia Celestina passou várias vezes pela porta do quarto de Dona Mariana com a ponta dos pés, evitando fazer barulho e, dessa forma, não chamar a atenção das pessoas que ali estivessem, pois

Ela não sabia que posição era a sua no meio de todos aqueles parentes e criados, e caminhava por entre eles com medo de ser chamada ao seu lugar a todo momento, pois nunca pudera conhecer o limite de sua liberdade naquele círculo estreito em que se movia. Nada ali era seu, nem mesmo a roupa trazida sobre o seu triste corpo, provinda sempre de presentes feitos com gélida indiferença, e o dinheiro de que dispunha lhe era entregue pelo administrador, sempre de mau modo, como se pagasse a credora suspeitada de fraude (AMM, p. 856-57).

Considerações como essas demonstram que, ao ouvir as histórias de vovó Dadade, Celestina se distanciava de sua realidade para adentrar em um outro mundo, uma espécie de sonho:

Celestina, quando ouvia a doente contar a vida na fazenda da Oliveira, revivia por sua vez tudo que escutava e sentia ser possível a felicidade no mundo, mesmo criada pela simples confusão da negra [...]. Sentava-se na cadeira austríaca ali mandada colocar pelo feitor que vira algumas vezes o Comendador ficar em pé ao lado do leito de sua ama, e a môça

de mãos cruzadas no regaço, os pés ocultos pelas saias, deixava-se levar *pelo sonho envolvente* (AMM, p. 863, grifos nossos).

Esse trecho revela que as histórias de Dadade são como *locus amoenus* para Celestina, que se distanciava da sua condição de agregada para penetrar em um mundo de fabulação, mundo esse da ficção, já que ela se tornaria, por meio do jogo de Dadade, a Senhora de uma imensa propriedade. No entanto, contrapondo-se ao “sonho envolvente” de sua ouvinte, Dadade acrescenta uma outra parte do passado da sua antiga Sinhá: a história da “negra sem rosto”.

Assim, a consciência amena do atraso se transfigura em consciência catastrófica, pois do *locus amoenus* irrompe na narrativa, pelos supostos lapsos de memória da velha contadora de histórias, o *locus horrendus* condensado na imagem da negra sem rosto. Dessa síntese contraditória, brota da senzala do Grotão uma compreensão da história viva, “com sangue”, que borra a perspectiva de um futuro fabulado por Celestina, a partir dali: “Não poderia nunca mais ouvir os contos recitados por ela com voz monótona e ofegante, mas criadores de cenários admiráveis de amplitude e de força...”.

Esse episódio sugere que a aproximação com o outro também encontra seus obstáculos, ou melhor, a representação literária encontra seus limites. Por essa razão, o narrador não consegue preencher o vazio, a lacuna esboçada no rosto da mucama: “Não tinha rosto, como? – Não tinha não, Nhanhã Clara. A vela alumiu um vazio. Era só cabelo e pescoço”. Isso porque a lógica histórica que é a base de sustentação da realidade objetiva, nem sempre está disponível, portanto, nesse momento, o fio narrativo do escritor atua para preencher as lacunas do que pode ou não estar visível.<sup>114</sup>

A esse respeito parece pertinente recordar mais uma vez a entrevista de Cornélio Penna a João Condé, em que o ficcionista relatou a origem oral a que se ligam temas e lugares na sua obra:

---

<sup>114</sup> BASTOS, op. cit., 2005.



Eu guardava tudo com avidez, sem demonstrar como era funda a emoção que me provocavam aquêles episódios sem uma ligação aparente entre eles, que eu recolhia e depois ligava com um fio inventado por mim. <sup>115</sup>

O mecanismo narrativo utilizado pelo ficcionista é o de transpor para a carreira literária a “alma de Itabira”, ou melhor, há no ficcionista o empenho de se fazer literatura com aquilo que representasse o “verdadeiro Brasil”. Nesse processo, o que fica evidente é o retrato da nação, em cores sombrias e que não foi composto em uma única obra.

No romance de estreia e nos demais, cidades e ambientes rurais serviram de chão para as inquietações do escritor preocupado com a alma do país. Em *Dois romances de Nico Horta*, o ficcionista faz uma dedicatória: “Dedico êste livro à minha melhor amiga ITABIRA DO MATO DENTRO.”<sup>116</sup>. Santos, ao fazer uma relação entre a obra corneliana e a cidade de Itabira, como uma constante na obra do escritor, exceto no seu último romance *A menina morta*, diz: “Itabira funciona como metonímia do país: uma pequena parte que sintetiza o todo” <sup>117</sup>, ou nas palavras de Cornélio Penna: resume a alma do Brasil.

A preocupação do ficcionista com a realidade parte de um sentido particular, afetivo e íntimo, representado pelas histórias de Itabira, mas alcança um sentido mais abrangente, universal quando o escritor alinhava os pedaços de histórias, aparentemente, desconexas entre si. Esse trecho da fala do ficcionista revela que a construção estética e criativa de um fio narrativo procura dar sentido a essas histórias contadas pela tia-avó. Falamos na parte introdutória deste capítulo que o narrador se aproxima de Dadade pela forma de narrar.

Assim, se a escrava contadora de histórias é capaz de formular a crueldade da família Albernaz e transfigurá-la em cenas de *lócus amoenus*, da

---

<sup>115</sup> Adonias Filho. Os romances da humanidade. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. P. XXXIX-XL.

<sup>116</sup> *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958.

<sup>117</sup> SANTOS, op. cit., 2004, p. 11.

mesma forma, o escritor em seu trabalho estético alinhava os episódios contados por sua tia-avó e transforma-os em histórias que dão a ver o “verdadeiro Brasil”. Compreende-se, assim, que a narrativa de Cornélio Penna só alcança a totalidade ao reunir o que se apresenta como disperso, como lapso, como pedaços, como vazio, como “mentira indecifrável”, como “inútil e cruel comédia”; por isso, é o fio narrativo inventado pelo escritor que consegue amarrar a narrativa à realidade objetiva.

Tais afirmações sugerem a configuração do projeto estético do ficcionista: uma narrativa intimista que faz a mediação entre o mundo real e a ficção.

### 3.3 Projeto estético e o projeto de nação

O projeto estético de Cornélio Penna se realiza a partir do intimismo que caracteriza o seu modo de narrar. Tal natureza da narrativa, sem perder os elementos que a distinguem e especificam como intimista, mas justamente por meio deles, constitui-se como forma literária que capta os “problemas e caminhos” do verdadeiro Brasil, para falar com as palavras do próprio autor de *A menina morta*. Assim, o sentimento íntimo do escritor, que ressoa nas páginas de seu último romance e que o levou a se reconhecer como “um literato que pintava”, está estritamente ligado ao projeto de nação.

Tal ligação entre sentimento íntimo, narrativa intimista e realidade nacional é o fundamento do projeto estético de Cornélio Penna. A opção pela narrativa intimista e o desejo do escritor de “tentar escrever o que vivia em mim com tanta intensidade” não se realizaram como desvio de uma tradição literária empenhada, mas sim como a forma mais adequada encontrada pelo autor para expressar a “alma do Brasil”.

A própria formulação “alma do Brasil” sintetiza um processo estético e histórico que se desenvolveu no interior da formação do sistema literário brasileiro e foi pouco a pouco, empenhando-se na construção de uma outra independência que “não tem Sete de Setembro nem campo de Ipiranga; não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura; não será obra de

uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo”<sup>118</sup>. O projeto estético que se realiza em Penna é um sinal da maturidade de nosso sistema literário e resulta de um processo histórico que inclui o trabalho de muitas gerações de escritores, e, portanto, não pode ser encarado apenas como decisão individual ou dissonante do espírito da época da produção da obra de Cornélio Penna. No desejo do escritor, fundado na sua experiência pessoal e na sua formação familiar, está inscrita a história do próprio desejo dos brasileiros de ter uma literatura<sup>119</sup>. A construção do modo narrativo intimista de Penna é possível graças à construção de uma forma de fazer literatura que, partindo da cor local, pode chegar à profunda internalização da realidade nacional nas formas do romance intimista, pois “o que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”.<sup>120</sup>

Nessa profunda articulação entre a narrativa intimista, o sentimento íntimo do escritor e seu tempo e seu país, portanto, está embutida a própria narrativa da consolidação do sistema literário brasileiro. Assim sendo, a consecução bem sucedida do projeto estético de Penna atesta a consolidação da literatura no Brasil.

Mas, se essa literatura se originou e constituiu como empenhada, seja pelo que a ligava à cor local, seja pela transfiguração literária da cor local em sentimento íntimo, como compreender a sua realização em descompasso com a formação nacional? De alguma maneira, talvez, o benefício estético tenha se consolidado às custas da fantasmagoria que assombra a nação como impossibilidade que não pode ser abandonada sob pena de que se torne definitiva a desagregação da alma “do Brasil, que tão ferozmente se destrói a si mesma, deixando perder-se um tesouro preciosíssimo”?

A resposta a essas questões parece ser a de que o projeto estético da formação da literatura brasileira, no qual está inserido o próprio projeto literário

---

<sup>118</sup> ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959. P. 28-34.

<sup>119</sup> CANDIDO, op. cit., 2000.

<sup>120</sup> ASSIS, op. cit., 1959. P. 28-34.

de Penna, continua ligado ao projeto nacional, continua regido pelo empenho. Entretanto, essa ligação se dá como forma fantasmagórica, expressa no vazio da escrava sem rosto da narrativa de Dadade. A presença de Dadade como narradora importante e a centralidade de suas velhas histórias para a narrativa evocam a ausência da participação popular efetiva no projeto de nação; ausência que a literatura não pode preencher e que, na obra de Penna, se expressa pela tonalidade fantasmagórica que atravessa a narrativa intimista. O tom fantasmagórico atesta que não houve possibilidade de transformação para que os negros pudessem construir um processo de libertação.

Assim como a antiga Sinhá Clara reaparece na troca de nomes feita por Dadade em relação a Celestina, também a filha do casal Albernaz, a menina morta, atravessa o romance do título até a última página como certeza de um futuro impossível para o Grotão – Brasil, que se apresenta como um projeto morto antes do tempo de sua maturação, mas que não pode ser abandonado. O enredo do romance se inicia após a morte da menina, no entanto, pela constante evocação e lembrança dos personagens, o efeito que se cria dentro da narrativa é de algo ainda vivo e presente. Em vários momentos da narrativa, torna-se acentuada a imagem da criança como um elemento atenuador e conciliador entre os senhores e os escravos. O capítulo XXXVII narra o momento em que a escrava Mãe Cambinda, responsável pelas refeições dos escravos da senzala, prepara-se para servir mais uma refeição. O episódio relata o momento em que a criança chega perto da escrava cozinheira para obter um pouco mais de comida para outro escravo:

Também muitas vêzes ela sentira alguém puxar pela sua saia sem côr definitiva, de baetão muito velho, e quando procurava quem era via ser a mãozinha da criança que lhe dizia com a voz muito cantada: Bota mais, Mãe Cambinda! (AMM, p. 922).

Verifica-se que a criança se configurava como representação de um projeto de apaziguamento para as relações entre os moradores do Grotão e a “presença paternal” severa do Comendador. Essa imagem constitui-se tão fortemente na narrativa, que, no episódio em que as escravas foram surradas

na senzala pela desobediência à ordem do Comendador, o narrador diz que, entre as súplicas, choros e gritos, ouvia-se: “Sinhàzinha! Sinhàzinha”. Esse projeto de conciliação, no entanto, não é possível, o apaziguamento não se completa, já que ele se estrutura pela fantasmagoria. Nessa perspectiva, a criança paira na lembrança dos escravos como elemento vivo, no entanto, a narrativa se inicia após a sua morte, ou seja, *A menina morta*, como projeto de liberdade, e mesmo de conciliação entre os senhores e os escravos, já nasce como um projeto morto, embora sua vitalidade como projeto literário se nutra justamente da morte do futuro do Grotão.

Com a morte da “menina morta”, Carlota, a sua irmã mais velha, torna-se a substituta. Em várias passagens da narrativa, os moradores do Grotão olham para Carlota e imaginam a presença “risonha e chilreante da menina”. Em uma das visitas habituais pelos jardins, Celestina se lembra de Carlota e reflete sobre o quê representa a sua volta no Grotão:

As modificações ali existentes tinham sido feitas por aquelas mãozinhas que ainda via esvoaçando por aqui e ali, efêmeras como as borboletas brancas por elas lembradas, e que agora, em resposta a um chamado misterioso, realmente pousavam nas flôres e brincavam aèreamente entre os galhos das roseiras e das esponjinhas, agitadas de propósito para provocá-las ao brinquedo. Seria necessário apagar os vestígios deixados, antes eu o próprio tempo e as intempéries se encarregassem disso? interrogou com tristeza a si própria, e pareceu-lhe que a vinda próxima da filha mais velha do Comendador se tornava de súbito acontecimento de tristes conseqüências, e não o desafôgo, o elemento apaziguador por todos esperado. Era uma substituição odiosa que ia fazer, o disfarce, a mascarada mais imperdoável da situação assim criada, das nuvens acumuladas no céu do Grotão, e formavam agora a massa pesada, ameaçadora, de aparência eterna, que impedia o brilho do sol (AMM, p. 941).

Se a volta de Carlota ao Grotão se configura como uma substituição, um desfôgo para os moradores da fazenda, esse projeto de liberdade também está fadado a nascer morto para os indivíduos. Sobressai, no fragmento acima, o adensamento, a atmosfera de ameaça que contrapõe ao brilho do sol, portanto, tais elementos emprestam uma dimensão figurativa para a filha mais velha do Comendador, que representa, assim, o disfarce.

Portanto, o projeto de conciliação representado pela menina morta e, conseqüentemente, a reconfiguração, o disfarce desse mesmo projeto com a volta de Carlota não se efetiva. O Comendador Albernaz escolhe um noivo para Carlota, filho de uma condessa, assim, o casamento seria um “negócio” entre famílias. Nessa perspectiva, a família de João Batista herdaria o Grotão; e Carlota o título e o status da família do noivo. Porém, Carlota se nega a casar. Após a ida do Comendador para a Corte, Carlota decide libertar os escravos. Entretanto, o gesto de libertação foi vazio de significado e na manhã que se seguiu a ele a vida no Grotão estava inteiramente ferida de morte, seus habitantes eram presos de fantástico terror, como se todos fossem uma escrava sem rosto:

A manhã seguinte foi de inteira apatia, de parada na vida ritmada e possante da fazenda, repentinamente ferida de morte. [...] As mucamas de dentro tinham se recusado a se juntaram com os negros da senzala, e continuaram seus afazeres no interior da casa, na voluntária ignorância do que acontecera. Entretanto, o quadrado parecia ter morrido, e nele não se via ninguém. Tudo estava trancado e silencioso, o fogo não fôra aceso na cozinha de fora, que permaneceu negra, e enfumaçada, como se nela não tivesse havido a menor comunicação com o mundo, e apenas se sabia vagamente haver bandos de fugitivos, saídos para se esconderem no mato, onde permaneciam em silêncio, presos de fantástico terror, com a suspeita de alguma inexplicável maldição a pesar sôbre eles (AMM, p. 1280).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No conto *A enxada* (1966), o escritor goiano Bernardo Élis cria um personagem que, na contramão da história, luta para continuar na dinâmica da exploração do trabalho. O enredo narra a luta desesperada de Supriano para conseguir seu objeto de trabalho, a enxada, objeto inacessível do início ao fim da narrativa. Por essa razão, o final do conto apresenta a cena mais dramática: o personagem é assassinado no momento que cava a terra com os punhos, já que imagina ter a enxada nas mãos para plantar o arroz e, assim, pagar a dívida com o patrão. Nos anos 50 e 60 houve um intenso movimento social no campo, porque, desse modo, as Ligas Camponesas se ampliaram na luta política a favor da reforma agrária, conseqüentemente, contra o latifúndio. Nesse contexto se insere a obra de Bernardo Élis, que, comumente, “tem suscitado uma leitura que interpreta o texto como uma denúncia das condições desumanas a que o trabalhador do campo está historicamente submetido no Brasil”<sup>121</sup>.

No entanto, o conto oferece outra leitura, a qual faz o caminho inverso de uma relação direta entre texto e contexto, ou seja, de uma relação não mediada entre literatura e sociedade. É interessante perceber como o trabalho do escritor é capaz de transfigurar a realidade, portanto, faz-se necessário, encontrar o nó que ata a distância entre o texto literário e a realidade objetiva, pois é na articulação estética entre a forma literária a forma social que se compõe a narrativa e, com ela, uma possibilidade de reunir dialeticamente o que se apresenta historicamente disperso para a consciência no interior da sociedade administrada. É nesse espaço de mediação criado pela fatura literária que se formulam as contradições sociais negadas na vida administrada, daí a importância estética e histórica da eficácia artística do texto literário que se consolida como espaço para os dilemas vividos de forma alienada pela sociedade. Assim, em *A enxada*, a matéria narrativa se descola

---

<sup>121</sup> CORRÊA, Ana Laura dos Reis; COSTA, Deane M. Fonseca de Castro e. Literatura, trabalho e reificação em *A enxada*, de Bernardo Élis. 2009. Disponível em: <[http://www.unicamp.br/cemarx/anais\\_v.../Ana\\_Laura.pdf](http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v.../Ana_Laura.pdf)> Acesso em: out. 2010.

do contexto de sua produção, pois o mundo estético habitado por Supriano e a ausência de seu instrumento de trabalho apontam para um movimento regressivo da história humana, já que o personagem não tem o mais rudimentar instrumento de trabalho: a enxada.

Assim, a fatura literária de Bernardo Élis apreende uma questão mais ampla: a contradição da produção humana que inverte os mecanismos de transformação do homem e da natureza, porque no mundo do progresso o homem também se transforma em mercadoria.

Nessa perspectiva, “a relação entre a forma literária e o processo social parece se dar pela desconexão e não pela superposição que colaria o texto à imediata realidade política, social e econômica do país à época”<sup>122</sup>. Portanto,

O conto não apenas dá conta de uma questão local, mas a articula ao mundo mais amplo do trabalho, à história da produção humana. A ferramenta que está ausente nas páginas do conto tem duplo significado: na história, é sinal da evolução do homem que produziu ferramentas que são extensão da mão e formas de liberação da mão que, assim, podem se entregar a outros afazeres - como o da arte por exemplo. No mundo da exploração, a ausência da ferramenta impõe ao homem um movimento contrário, regressivo, de volta à condição animalesca.<sup>123</sup>

As considerações acima sugerem a redução da forma objetiva à forma literária, mas, pelo trabalho do escritor, a obra demonstra a sua autonomia em relação à realidade, pois a estrutura literária constitui-se um elemento diferente do material histórico. Contrário também ao contexto da época de publicação da obra *A menina morta*, Cornélio Penna faz de sua ficção um retorno ao passado, ao período da escravidão no Brasil. Tendo em vista essas particularidades formais, importa ler o texto intimista de Penna como transfiguração da

---

<sup>122</sup> CORRÊA; COSTA, op. cit.; 2009.

<sup>123</sup> Idem, *ibidem*.



realidade, mas que, pela estetização literária, deixa entrever uma realidade outra.

Conforme vimos, no segundo capítulo, o narrador se aproxima sorrateiramente da escravidão, a via para tal intento efetiva-se no modo intimista de narrar, que mergulha na interioridade do trabalho doméstico da casa-grande. Esses indivíduos presentes no interior da casa, os escravos de dentro e as agregadas, se integram ao mundo íntimo dos senhores e à ambientação doméstica da casa-grande, mas, essa mesma proximidade, os separa ao evidenciar a impossibilidade de uma convivência harmoniosa no Grotão que se afirma como lugar histórico construído pela via da dominação, expondo, assim, a peculiaridade da vida social brasileira marcada por contradições agudas e pela violência.

No decorrer do estudo da obra percebemos que o romance acompanha o movimento histórico pela forma como é narrado. No primeiro momento<sup>124</sup>, não há uma progressão de eventos, a própria narrativa se apresenta lenta, os capítulos são fragmentos, “farrapos” de histórias limitadas à descrição dos trabalhos dos habitantes reclusos na casa-grande e de sua constante evocação da figura da menina morta. Já no segundo momento, quando o romance se desenvolve em torno de mudanças ocasionadas pela ausência do Comendador e o gerenciamento do Grotão por Carlota, a narrativa ganha uma progressão de eventos e episódios sempre com referência ao tempo decorrido. A cena em que Carlota volta ao Grotão demonstra a ideia de ação que se configura na narrativa:

Naquela noite apareceram os primeiros sinais de aproximação da pequena caravana, a passos apressados agora. Depois de muitos dias sonolentos, de paragens intermináveis nas locandas, onde tudo era feito pelos pajens acompanhantes da liteira, desde a comida até a arrumação dos leitos, depois de caminhadas monótonas entre os cafezais novos surgidos vigorosos naquelas terras abertas à cultura havia poucos anos,

---

<sup>124</sup> O autor não divide o livro em duas partes, mas percebe-se, pela leitura, que há dois momentos distintos: um antes da chegada de Carlota ao Grotão; o outro após sua chegada.

por caminhos caprichosos cheios de curvas, descidas e subidas sem fim, tinham atingido Pôrto Novo onde pousavam alguns instantes e dali seguiram esculcas chegadas sem grande tardança. Foi uma corrida geral...

Tôdas as senhoras se precipitaram para a cozinha, para os quartos preparados já tanto tempo, e tudo foi refeito com ansiedade, tudo foi repassado por rigoroso crivo como se tivessem vindo novas tais que desfizessem todos os projetos já feitos. Gritavam uma por flores a serem postas nas jarras das salas e dos quartos, outras por lençóis e toalhas de rosto bordadas, bem frescas, para tudo se apresentar agradável quando Carlota apeasse... (AMM, p. 1006).

Interessante observar que as ações narradas na segunda parte têm um movimento rápido de tempo e apontam para algo que estava na iminência de acontecer. Entre as “idas e vindas do tabelião de Pôrto Novo” (AMM, p. 1277), a narrativa aponta para uma mudança abrupta, e era, de fato, inevitável:

Um dia, sem nada fizesse prever qualquer coisa de novo, os escravos receberam à noite, das mãos dos feitores irritados, suas cartas de alforria, e voltaram para as senzalas, atônitos, sem saberem aplicar a si próprios o terem passado de sua miserável condição de escravos a homens livres, assim, de repente, sem cerimonial algum. Durante a noite foram acessas tímidas fogueiras e em seu redor reuniram-se grupos deles, a fim de cantarem ou rezarem, mas suas vozes caíam desanimadas e se arrastava pelo chão, em vazo zumbido, medrosos de chegar até às janelas da residência, tôdas elas hermeticamente fechadas (AMM, p. 1280).

A partir desse momento a forma de narrar torna-se seca e contida. As mudanças são rápidas: prima Virgínia deixa a fazenda; vovó Dadade é encontrada morta na senzala; e Dona Mariana, doente, retorna à fazenda. O Grotão, conforme descreve o narrador transformou-se em uma “máquina em

pedaços”, e de seus antigos donos só restaram Carlota e Dona Mariana. A fazenda, ainda regida pelo senhor Manoel Procópio, segue outro ritmo, no entanto, sem a antiga “pujança, desaparecida para sempre” (AMM, p. 1281).

Percebe-se, que a eficácia no modo de narrar se dá na desestabilização de uma atmosfera predominantemente lenta e interna, que, pela complexidade e contradição envolvida na nova realidade dos habitantes da fazenda, torna-se uma concatenação de fatos e ações. Após a libertação, “a vida na fazenda continuava suspensa e os pretos não saíam das senzalas, onde se tinham encerrado voluntariamente” (AMM, p. 1285).

Assim, de uma forma ou de outra, a Abolição não foi suficiente para apaziguar a relação dominante *versus* dominado, porque o “fardo da escravidão foi largado na estrada pela classe dominante. Tornara-se demasiado oneroso para que ela o carregasse”<sup>125</sup>. No romance de Cornélio Penna, o modo fantasmal que o escritor usa para fixar essa relação bastante conflituosa de submissão e dominação acaba levando a uma reflexão sobre nossa identidade enquanto nação. Assim, de acordo com Bueno, “os processos de exploração da terra e do homem deixam marcas profundas, que somente se atenuariam se o mecanismo de dominação fosse abandonado, jamais se apagam de vez”<sup>126</sup>.

*A menina morta*, portanto, é uma formulação literária para o dilema histórico brasileiro, que não ficou entrincheirado no Grotão ou restrito às décadas de 1940-1960, mas que se estende para a realidade do leitor atual.

---

<sup>125</sup> SÓDRE, Nelson Werneck. *Formação histórica do Brasil*. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. P. 253. (Coleção Retratos do Brasil)

<sup>126</sup> BUENO, op. cit., 2006. P. 548.

## Anexos

### Declaração de Insolvência<sup>127</sup>

Pensei em fazer mesmo uma crônica de arte, esquecido de que não posso generalizar, porque o meu próprio caso me preocupa de forma obsedante, e é só quando me sinto muito cansado, que ponho de parte as interrogações irrespondíveis, ou de resolução indecisa, que me acompanham como más amigas e então é impossível ver o que se passa com os outros, pois já gastei todos os meus poucos recursos em me examinar, em comparar, e só consigo fazer surgir novas interrogações, que se interrogam elas próprias, entre si, ansiosamente, sem esperar as respostas, tão grande é a sua impaciência.

Mas, a gente acha sempre uma explicação para o seu egoísmo, e encontrei, para o meu, a de que, no Brasil, a arte é sobretudo um caso pessoal, e nós precisamos primeiro da formação de artistas, mesmo que sejam cegos e surdos em nosso país, tão ruidoso e tão claro, para depois descobrir-se um nexos entre êles, e nascer uma vaga e confusa personalidade coletiva, que poderá ser estudada.

Foi compreendendo melhor isso, que outros, mais felizes, começaram do princípio, e foram buscar a nossa infância selvagem, aceitando com alegria o ponto de partida. Surgem daí as minhas primeiras dúvidas e perplexidades, e parece-me que muitos estão no mesmo beco sem saída, e, como eu, não encontram um pouco verdade, nem uma inteligência diferente e simpática, que nos esclareça, aconselhando-nos outros Caminhos, para que, espreitando o que se passa mais longe, ao lado e para trás, possamos enfim seguir o nosso, para a frente, teimosamente, sem inveja e sem curiosidade inútil.

Muitas vês, em minha miséria, procurei êsse apoio negativo, e só encontrei quem procurasse, por sua vez, um pintor-cobaia, ou um pintor-tabu;

---

<sup>127</sup> PENNA, Cornélio. *Romances Completos*. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958. P. 1349-51.

aqueles que pintam as idéias de seu grupo, ou aqueles que têm a propriedade exclusiva da seção de pintura, também de seu grupo. Ora, não posso aceitar, nem compreender, sem rir, uma e outra dessas atitudes, e tive que dobrar-me sobre mim mesmo, em uma luta estéril e sem glória, porque o vencedor e o vencido sou em mesmo, e ao mesmo tempo. E daí o não poder escrever nunca sobre arte, porque, em vez de me acudir em afirmações e doutrinas, brotam em mim, atropelando-se umas às outras, perguntas e dúvidas, criadas pela minha educação literária, monstruosa e vulgar.

Uma vez que o nosso adiantamento literário, as nossas livrarias e os nossos literatos, pelo menos em um pequeno agrupamento à parte, são muito mais interessantes, completos e avançados, como é natural, do que o nosso adiantamento artístico, as nossas galerias e os nossos artistas, dispersos e isolados, moralmente, todo aquele que deseja conhecer e estudar, só acha diante de si livros e teorias, e as viagens que faz, apressadas e como um coroamento do que já conseguiu, são antes um novo elemento de confusão e desvirtuamento.

Quem, como eu, criado no respeito da literatura, dominadora e único refinamento do brasileiro, teve a energia de se conter durante muitos anos, à espera do momento de poder servir-se da pintura como um meio de expressão literária, verifica com tristeza e com vergonha que perdeu a sua vida e tudo que se achava em suas mãos, construindo apenas, grade por grade, a sua própria e risível prisão.

Daí o chegarmos, de repente, a uma das grandes curvas de nossa vida.

Ou voltarmos para trás, destruindo e despedaçando toda a defeituosa armadura que nos envolve, e isso nunca poderá ser sincero e sadio, ou prosseguir, encerrando-se simplesmente em uma loucura consciente e absurda, também pouco sincera. Esse é o primeiro contacto com o exterior. E outros problemas que o seguem, mais altos e mais fundos, cuja inquietação surda nos avisa de que a luta será mais demorada?

Mas, eu tenho medo. É por isso que já teria feito esta declaração de insolvência, há três ou quatro anos, se ela interessasse a alguém.

## REFERÊNCIAS

Do autor:

PENNA, Cornélio. *Fronteira*. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958.

\_\_\_\_\_. *Dois romances de Nico Horta*. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958.

\_\_\_\_\_. *Repouso*. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958.

\_\_\_\_\_. *A menina morta*. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958.

Geral:

ADONIAS FILHO. *Cornélio Pena: Romance*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1960.

\_\_\_\_\_. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958.

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1972.

ANJOS, Cyro dos. *O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2002.

ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959.

\_\_\_\_\_. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martin Claret, 5. ed. 2009.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. 5 Ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BASTOS, Hermenegildo. Formação e representação. In: CERRADOS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura; ano 15; n. 21, 2006.

\_\_\_\_\_. *O que vem a ser representação literária em situação colonial*. Disponível em:

<<http://www.onda.eti.br/revistaintercambio/conteudo/arquivos/1351.doc>>. Acesso em: out. 2010.

\_\_\_\_\_. *Relíquias de la casa nueva: La narrativa latinoamericana: El eje Graciliano – Rulfo*. México: UNAM, 2005.

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história cultural. Obras escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ed., 10 reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996. V.1.

BOSI, Alfredo. *Céu e Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.

\_\_\_\_\_. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRITO, Antonio César Nascimento de. *Menino de engenho e a dialética de uma literatura que se autoquestiona*. Dissertação (Mestrado). Brasília: UnB, 2008.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

\_\_\_\_\_, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2002.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. 9 ed. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre Azul, 2006.

\_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

\_\_\_\_\_. *Recortes*. 3 ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CARVALHO FRANCO, Maria Sylvia. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Kairós Editora, 1983.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis & COSTA, Deane M. Fonseca de Castro e. “Literatura, trabalho e reificação em *A enxada*, de Bernardo Élis”. Disponível em: <[http://www.unicamp.br/cemarx/anais\\_v.../Ana\\_Laura.pdf](http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v.../Ana_Laura.pdf)> Acesso em: out. 2010.

COUTINHO, Afrânio. “Nota editorial”. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958.

\_\_\_\_\_. *Afrânio. A literatura no Brasil*. 6 ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2001. 5 v. (Era Modernista).

CUNHA, Andréia Ferreira de Melo. *A decadência em Cornélio Penna*. Dissertação (Mestrado). Goiânia: UFG, 2005.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2009.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a Crítica e o Modernismo*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LIMA, Luis Costa. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro: 1728-1981*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. 3 v.

LUKÁCS, George. *Teoria do romance*. Lisboa: Edições 70, 1970.

MENDES, Murilo. *Integralismo, mística desviada*. Anuário de literatura. Disponível em: <[http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo\\_busqueda=ANUALIDAD&rev\\_ista\\_busqueda=1778&clave\\_busqueda=2001](http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=ANUALIDAD&rev_ista_busqueda=1778&clave_busqueda=2001)>. Acesso em: set. 2009.

\_\_\_\_\_. *Os católicos e os integralistas*. Disponível em: <[http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo\\_busqueda=ANUALIDAD&rev\\_ista\\_busqueda=1778&clave\\_busqueda=2001](http://dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda=ANUALIDAD&rev_ista_busqueda=1778&clave_busqueda=2001)>. Acesso em: set. 2009.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos tempos*. São Paulo: Cultrix, 1996.

\_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997. 2 v.

PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958.

PORTO, Cristina Francisca de Carvalho. *A inquietude espiritual em Julien Green e Cornélio Penna*. Tese (Doutorado). São José do Rio Preto: Unesp, 2007.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. Colônia. São Paulo: Brasiliense, 2008.

ROSA, Daniele dos Santos. *Literatura e nação: um estudo sobre S. Bernardo e Grande Sertão: Veredas*. Dissertação (Mestrado). Brasília: UnB, 2009.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. Tese (Doutorado). São José do Rio Preto: Unesp, 2001.



SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. *Em busca da alma de Itabira: uma leitura de Cornélio Penna*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: UNICAMP, 2001.

\_\_\_\_\_. *Catolicismo, Romance Católico e Crítica Literária no Contexto da Revista A Ordem*. Disponível em: <[http://www.pucsp.br/rever/rv4\\_2006/p\\_schincariol.pdf](http://www.pucsp.br/rever/rv4_2006/p_schincariol.pdf)>. Acesso em: dez. 2009.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

\_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. Leituras em competição. *Novos Estudos CEBRAP*, n.75, jul. 2006.

\_\_\_\_\_. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação histórica do Brasil*. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

\_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

VILLAÇA, Antônio Carlos. *O pensamento católico no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.