



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

RENATA DE PAULA FERREIRA

**EFLÚVIOS FUNESTOS VINDOS DO GROTÃO:**  
UMA LEITURA DE *A MENINA MORTA* DE CORNELIO PENNA

---

Londrina  
2022

RENATA DE PAULA FERREIRA

**EFLÚVIOS FUNESTOS VINDOS DO GROTÃO:**

UMA LEITURA DE *A MENINA MORTA* DE CORNELIO PENNA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Brito

Londrina  
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

F383 FERREIRA, Renata de Paula .  
EFLÚVIOS FUNESTOS VINDOS DO GROTÃO: UMA LEITURA DE A MENINA MORTA DE CORNELIO PENNA / Renata de Paula FERREIRA. - Londrina, 2022.  
115 f.

Orientador: LUCIANA BRITO.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.  
Inclui bibliografia.

1. Estudo da obra A Menina Morta (1954) de Cornelio Penna. Com o objetivo de levar em consideração os processos de morte e melancolia e em quais medidas essas representações funcionam como alegorias para as situações impostas às personagens no século XIX. - Tese. I. BRITO, LUCIANA . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

RENATA DE PAULA FERREIRA

**EFLÚVIOS FUNESTOS VINDOS DO GROTÃO:**

UMA LEITURA DE *A MENINA MORTA* DE CORNELIO PENNA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Brito  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. Altamir Botoso  
Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul –  
UEMS

---

Prof. Dr. Ricardo André Ferreira Martins  
Universidade Estadual do Norte do Paraná-UENP

---

Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Profa. Dra. Maria Carolina de Godoy  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 20 de janeiro de 2022.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Estadual de Londrina e ao programa de pós-graduação em Letras Estudos Literários e também a Capes pela bolsa de estudos que proporcionou a realização eficaz desse trabalho.

À minha orientadora, Luciana Brito, que aceitou me acompanhar neste trabalho. Obrigada por toda a confiança e respeito.

Aos professores do programa de pós-graduação, meu agradecimento especial às professoras que me inspiraram; Laura Taddei Brandini, obrigada pelos ensinamentos e por me deixar sempre próxima à língua francesa, à professora Maria Carolina de Godoy, obrigada pela inspiração e o exemplo de gentileza e elegância.

Agradeço às pessoas que coloriram meus dias e foram meus amigos queridos durante o doutorado; Álvaro, Daiane, Jefferson, Lucas, Camila, Celina, Vanessa. Viver os anos de estudo com vocês ao meu lado deixou tudo mais leve.

Agradeço também à minha trajetória acadêmica, em memória, à professora Gizêlda Melo do Nascimento, onde estiver espero que esteja feliz por ver aonde nós chegamos.

Àquelas que foram meu chão, minha real e verdadeira conexão com a literatura e com o que é belo; Leila Barros e Karenyna Polamarçuk.

Agradeço à Stefani Silva e Leila Barros por torcerem por mim, sempre, e nos resultados do mestrado e doutorado, eu sei que o que é raro está bem perto de mim.

À minha família, em especial às três mulheres que me constituem; à minha avó, minha mãe e minha irmã.

Agradeço, em especial, ao professor Alimir Aquino Corrêa, por acompanhar minha caminhada e me apresentar ao Cornelio Penna.

Aos meus (e aos seus) professores.

FERREIRA, Renata de Paula. **Eflúvios funestos vindos do grotão: uma leitura de a menina morta** de Cornelio Penna. 2022. 115 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

## RESUMO

Este trabalho propõe o estudo da obra *A Menina Morta* (1954) de Cornelio Penna. Para tanto, leva-se em consideração os processos de morte e melancolia e em quais medidas essas representações funcionam como alegorias para as situações impostas às personagens inseridas no contexto do século XIX. A morte é pensada por meio de seus inúmeros símbolos e significados como, por exemplo, a significativa morte da filha mais nova da família que dá título à obra. A leitura do romance se estabelece por meio da análise de conflitos existenciais das personagens, suas dores e dificuldades. As imposições familiares e as atitudes diante da morte em um meio alicerçado pelo sistema patriarcal e escravocrata são também eixos de análises, assim como as múltiplas dores sentidas pelas personagens. O trabalho lança luz aos fatores que amargam e dificultam a complexa empreitada das personagens em lidar com múltiplas falências. As discussões partem do pensamento de Françoise Dastur, Marie-Claude Lamotte, Gerda Lerner, entre outros. Desta forma, caracteriza-se o romance *A Menina Morta* como uma obra que trata das dores e falências de seres já em penumbra.

**Palavras-chave:** Cornelio Penna; literatura brasileira; morte; melancolia; mulher.

FERREIRA, Renata de Paula. **Eflúvios funestos vindos do grotão**: uma leitura de a menina morta de Cornelio Penna. 2022. 115 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

## RÉSUMÉ

Ce travail propose l'étude de l'œuvre *A Menina Morta* (1954) de Cornelio Penna. À cette fin, il est tenu compte des processus de mort et de mélancolie et dans quelles mesures ces représentations servent d'allégories pour les situations imposées aux personnages dans le contexte du XIXe siècle. La mort est pensée à travers ses innombrables symboles et significations comme, par exemple, la mort significative de la plus jeune fille de la famille qui donne le titre à l'œuvre. La lecture du roman s'établit par l'analyse des conflits existentiels des personnages, leurs douleurs et difficultés. Les contraintes familiales et les attitudes face à la mort dans un milieu fondé par le système patriarcal et esclavagiste sont aussi des axes d'analyse, ainsi que les multiples douleurs ressenties par les personnages. Le travail éclaire les facteurs qui rendent difficile et amèrent le travail complexe des personnages dans la gestion des faillites multiples. Les discussions partent de la pensée de Françoise Dastur, Marie-Claude Lamotte, Gerda Lerner, et d'autres. De cette façon, on caractérise le roman *A Menina Morta* comme une œuvre qui traite des douleurs et des faillites d'êtres déjà dans l'obscurité.

**Mots-clés:** Cornelio Penna; mort; littérature brésilienne; mélancolie; femme.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>CAPÍTULO 1 - AUTOR E OBRA</b> .....	13
1.1 CORNELIO PENNA E SUA FORTUNA CRÍTICA .....	13
1.2 A MENINA MORTA.....	23
1.3 HISTÓRIA E DESENVOLVIMENTO DA MELANCOLIA .....	29
<b>CAPÍTULO 2 - OS MORADORES DO GROTÃO</b> .....	39
2.1 OS SENHORES DO GROTÃO .....	39
2.2 MATER DOLOROSA.....	46
2.3 A FAMÍLIA.....	51
2.4 AS PRIMAS.....	52
<b>CAPÍTULO 3 - A MORTE COMO METÁFORA</b> .....	58
3.1 AS MENINAS MORTAS .....	60
3.2 A MORTE NÃO RITUALIZADA.....	65
3.3 A MORTE DA RELIGIÃO.....	68
<b>CAPÍTULO 4 - MORTE E MELANCOLIA</b> .....	72
4.1 O FEMININO ENLUTADO .....	72
4.2 MULHER E MORTE .....	78
4.3 UM UNIVERSO ESTRANGEIRO .....	81
4.4 A LINGUAGEM DAS DORES .....	88
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	109
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	111

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende vislumbrar de que forma as estéticas melancólicas presentes na obra *A menina Morta*, de Cornelio Penna, funcionam como alegoria para se pensar as representações e situações impostas às mulheres no século XIX. Pretende-se pensar o sujeito melancólico e seu padecimento diante da não conformidade com o mundo exterior.

O ponto de partida para a realização desta pesquisa relaciona-se a uma continuidade de estudo sobre a obra corneliana, além de uma tentativa de ler os aspectos os aspectos de morte e melancolia que haviam sido iniciados na obra *Repouso*. O interesse pela obra de Cornelio Penna tem diversos fundamentos e, entre eles, está o traço distinto que ele dá às suas personagens.

Precedente a este trabalho, encontra-se a dissertação *A voz interdita de Dodôte: um estudo sobre o romance de Cornelio Penna* (2014). Nesta dissertação o enfoque dos estudos foi dado à obra *Repouso* (1948) de Cornelio Penna. O escopo do trabalho era a análise voltada aos processos melancólicos envolvendo a personagem Dodôte. Assim como em outras obras cornelianas, a ambientação do romance e a linguagem são direcionadas por um viés melancólico, e a partir da análise deste universo em que o romance está inserido repleto de dor e morte buscou-se esclarecer as figurações e relações da personagem Dodôte.

No primeiro capítulo, *Autor e obra*, objetivou-se evidenciar traços biográficos relevantes da vida de Penna, além de apontar a fortuna crítica que veio se dividindo em opiniões ao longo das décadas até chegar aos dias atuais com obras e trabalhos acadêmicos. Foi feita uma breve contextualização sobre *A Menina Morta* e seus movimentos de destaque. O capítulo inicial também abrange a temática fulcral deste trabalho, a melancolia. Dada a inserção da melancolia em diferentes categorias e figurações, elaborou-se um breve panorama histórico apontando alguns conceitos de relevância para este trabalho.

O segundo capítulo, *Os moradores do Grotão*, envolve a categoria pela qual esta pesquisa se desenha; as personagens do romance. As funções e relações estabelecidas por determinadas personagens na obra foram o intento deste capítulo, com uma análise voltada às problemáticas existenciais envolvendo a morte.

Para adensar o entendimento da relevância do tema da morte, o terceiro capítulo, *A morte como metáfora*, visou à análise dos símbolos e conceituações envolvendo aspectos de morte e melancolia.

A maneira de sentir e figurar no mundo em desordem foram destacados no capítulo quarto, *Morte e Melancolia*. Neste momento da pesquisa, pretendeu-se relacionar aos outros temas elencados as dores e suas repercussões.

De forma mais detalhada, esta pesquisa se funda a partir da ideia de que há um agravante do sujeito se ver em falso, de não conseguir obter a plenitude de sua vida, o que resulta na ausência e solidão retumbantes, pois seus sentimentos ímpares dificilmente são compartilhados ou entendidos, o que assegura, assim, uma incomunicabilidade. A obra corneliana, em geral, narra eventos de significativas mudanças como a abolição da escravatura, o declínio do patriarcado, o êxodo do campo para as cidades, entre outros.

Em *A menina morta*, a narrativa apresenta-nos a um cortejo fúnebre simbólico que se inicia já no título e figura por inúmeros processos até as últimas linhas do romance. Diante das diversas possibilidades de adensamento dos processos melancólicos latentes na obra, há a incomunicabilidade das personagens femininas. Entende-se que essas incomunicabilidades derivam de processos advindos de mortes simbólicas e reflexos de um universo melancólico. Para tanto, analisaremos a irrealização social sofrida pelas personagens femininas como, por exemplo, no caso das personagens agregadas à família do Senhor da fazenda.

Essas personagens tornam-se fonte de análise devido à relação de mundo que estabelecem. Elas vivem em acolhida quase forçada, já que estão ali por não conseguirem realizar o que lhes é proposto e esperado socialmente. A incomunicabilidade é tom unísono no romance e este tema também é extremamente relevante à classificação do sujeito melancólico. Também a morte da filha mais nova da família, que dá título à obra, traz à superfície conflitos existenciais de cada personagem, suas dores e dificuldades tornam-se mais vívidas.

A constância dos aspectos da morte fornece às personagens memórias de tempos passados e, neste sentido, a falta da menina morta é sentida não só pelos membros da família nuclear como, e principalmente, pelos personagens de origem africana. É a partir desta espécie de contemplação e idealização vinda da morte da menina que os sentimentos de cada personagem são desnudados. A representação da morte serve como uma espécie de catalisador de todos os problemas vividos em silêncio pela família, agregados e escravizados.

A morte é, ao longo do romance, a força que organiza ou destrói. A morte da criança, e seu conseqüente luto, revelam e aguçam o olhar para a falência das relações e

sentimentos de separação, além da solidão das personagens. Faz-se relevante pensar de que forma o luto e os rituais envolvendo a morte não são sentidos e acompanhados de forma linear e de que maneira esse desenvolvimento, ou até mesmo o impedimento do luto, estão associado ao processo melancólico.

A melancolia lida em *A menina morta* tem diferentes nuances e vetores; inicialmente a melancolia floresce advinda do luto da criança morta, mas a morte que deveria ser trabalhada e ritualizada não é realizada. O cortejo fúnebre desenvolvido durante a narrativa é enlaçado pela vida de personagens presas em amarras de um sistema patriarcal.

Por meio da leitura do estigma social que gerou a falência dessas personagens femininas, ou seja, a melancolia não é vista puramente como reflexo dos desencadeamentos da morte da criança, mas também como reflexo das mortes sociais.

Faz-se necessário observar, também, o modo que a narrativa delineada no romance busca privilegiar a desordem melancólica instaurada no universo feminino por meio de personagens que, não tendo alternativa social, são relegadas a viver na fazenda Grotão. Das quebras propostas por Cornelio Penna, que mesmo na década de 1950, escolhe escrever sobre o século XIX, temos a cisão das fundações sociais, das mudanças estruturais e de poder. E destas rupturas temos o símbolo de toda a desordem e angústia social expressos por meio das personagens femininas.

A busca que se estabelece neste trabalho é entender em qual medida essas personagens estão ancoradas em processos melancólicos vividos na fazenda e como suas vidas neste universo metaforizam a falência social do momento.

Neste sentido, vale ressaltar o processo de morte contínuo que contorna a obra em diversas instâncias: pelas características dos ambientes, sempre muito fechados e isolados, no silêncio, nos mistérios nunca desvendados, na escolha de vocabulários que evocam relações falidas entre religião e homem, como é o caso das personagens femininas que em grande maioria possuem nomes que remetem ao cristianismo.

Além disso, há a escolha, comum às obras cornelianas, pelo aspecto de mistério próprio de uma narrativa profusa no uso de reticências e assuntos inacabados. As personagens em *A Menina Morta* apresentam uma complexidade latente e se relacionadas à ideia de construção de personagens modernas, são pertinentes os pensamentos de Antonio Candido que se vale de exemplos como Emily Brontë, Dostoievski, Baudelaire, Machado de Assis ao dizer que “Nas obras de uns e outros, a dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos

seres vem refletida, de maneira por vezes trágica, sob a forma de incomunicabilidade nas relações” (2014, p. 57). Ainda Candido, ao tratar da crescente carga psicológica das personagens considerando a evolução do romance moderno entre o século XVIII e início XX e a fragmentação e o mistério psicológico, permite vislumbrar que esses são também traços assinalados nas personagens cornelianas, seres adensados por seus conflitos internos.

É objetivo vislumbrar como as complexidades das personagens delineiam-se de maneiras distintas, sendo a família um dos pontos de representação desta complexidade. A família, com seus preceitos, intensifica o estado de ruína a ser transpassado pelas personagens, que sendo melancólicas, encontram-se duplamente em desacordo com o mundo; não se reconhecem no mundo externo e não veem na família uma acolhida segura.

Além disso, e também por isso, a constante insatisfação e a cisão entre interno e externo acontece de forma bastante abrupta. As cisões entre interno e externo se dão em diferentes camadas, e podem ser representadas pelas divisões genealógicas. Em *A menina morta*, dividem-se os privilégios entre os familiares descendentes do Senhor e os descendentes da Senhora, o que se entende como uma marca de distinção de poder entre feminino e masculino, marca esta que afinca o desacordo de mundo em que vivem as personagens femininas.

Estes e outros elementos corroborarão para análise que visa a temática da morte e melancolia como elos nos processos de decadência em que o romance está ambientado e é lido como uma ponte entre o microcosmo de cada sujeito com suas dores e o mundo que os cerca, mundo este com questões como o declínio do patriarcalismo, o processo de urbanização associado à decadência da vida do campo, a alteridade entre campo e cidade e o processo de escravidão e suas dores.

## CAPÍTULO 1 - AUTOR E OBRA

### 1.1 CORNELIO PENA E SUA FORTUNA CRÍTICA

Cornelio de Oliveira Penna nasceu em 20 de fevereiro de 1896, na cidade de Petrópolis/RJ. Filho de Manuel Camilo de Oliveira Penna e Francisca de Paula Marcondes de Oliveira Penna, Cornelio foi o quinto filho do casal. Um ano após seu nascimento, a família mudou-se para a cidade de Itabira, em Minas Gerais. A infância de Cornelio foi marcada pela morte do pai e consecutivas mudanças de cidades. A tristeza de sua mãe também foi um ponto bastante marcante, Cornelio viu sua mãe passar por lutos consecutivos, após a morte do marido também houve a da mãe e de uma irmã. Já em sua juventude, entre os anos de 1914 até 1919, Cornelio cursou Direito na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. É deste período as primeiras notícias em relação à produção literária do autor com ensaios publicados no jornal *O Floreal*, também neste momento Penna se lançou à prática artística de desenhos, pinturas e gravuras. Com o fim da faculdade, mudou-se para Niterói e passou a trabalhar como redator e ilustrador dos periódicos *O Jornal e O Combate*. A expressão através da pintura era, para Cornelio, um grande empenho artístico e, em 1923, ele consegue realizar sua primeira exposição. No ano de 1926, é admitido como oficial do Ministro da Justiça e tem, enfim, o sonhado cargo público, assim como escreve Schmidt em 1958:

Quando, enfim, surgiu o suspirado emprego público, um lugar de oficial-administrativo no Ministério do Interior, como já escrevi, durante certo período não houve mais trabalho de jornal; esta folga durou pouco, pois Penna, alegando necessidades de despesas suplementares, pôs-se a exercer de novo o seu ofício na redação de *O Jornal* [...] (SCHMIDT, 2020, p. 121)

De 1927 a 1941, Penna reside no bairro de Botafogo junto a sua tia, Zeferina Hermeto Carneiro de Leão, uma grande entusiasta da carreira artística do sobrinho. É ela que, ao falecer, deixa uma generosa herança ao sobrinho, o que permite que abdique do cargo público para se dedicar inteiramente à literatura. Cornelio viu na arte literária um meio de se expressar de forma completa. Como aponta o crítico Alexandre Eulalio:

Penna assume para si mesmo que o abandono da pintura é a única solução para o dilema. A pintura deixará portanto de ser (afirma) o principal meio de expressão do mundo interior dele. Em seu lugar adota a literatura – arte do tempo, não do espaço, arte que afinal constituía o seu outro mundo –, que a

partir daí se torna o sangradouro dessa represa que ameaça aluir por excesso de tensão dinâmica. (EULALIO, 2012, p. 232-233)

No ano de 1943 a mãe de Penna, Francisca de Paula Marcondes de Oliveira Penna, falece. E, neste mesmo ano, Cornelio Penna se casa com Maria Odília de Queiroz Matoso. Cornelio faleceu em 12 de fevereiro de 1958. A sua produção literária é formada por quatro romances. O primeiro deles foi *Fronteira*, de 1935, seguido de *Dois Romances de Nico Horta*, de 1939, *Repouso*, de 1948, e *A Menina Morta*, de 1954. Há, ainda, *Alma Branca*, obra inacabada.

Quando Cornelio Penna iniciou sua empreitada pelo meio das letras, o universo artístico literário primava pelo desenvolvimento de narrativas com questões latentes da época. Como foi o caso do regionalismo sempre adensado pelo foco nas questões sociais. A crítica literária, na década de 1930, afiançava-se em uma bipartição: por um lado, classificou-se o que seria o romance social e regionalista e por outro o romance ligado à introspeção. O contexto histórico-social estava tão arraigado na ideia da bipartição e denominava-se ser de direita os romances que tratavam de questões introspectivas, ou psicológicas, e de esquerda os de temas regionalistas e de cunho social. É a partir deste contexto que surgem as primeiras críticas à obra de Penna.

O fato de obra de Cornelio Penna possuir uma temática distante da que foi produzida na década de 1930, em que o tema do regionalismo estava em voga, pode servir como explicativa para o afastamento de sua obra do grande público e dos estudos literários durante muitos anos. Por muito tempo, a escolha de personagens com sofrimentos íntimos e algumas vezes relacionadas à morte, fez com que a obra corneliana ganhasse pouca familiaridade com os leitores contemporâneos e também posteriores.

Um dos maiores representantes da geração de 1920, Mário de Andrade, escreve uma crítica à Cornelio Penna para o Jornal *Diário de notícias*, em 24 de setembro de 1939. Com o título de “Romances de um Antiquário”, o artigo que originalmente fazia parte de *O Empalhador de Passarinho*, Andrade inicia seu texto com o cotejo entre os dois romances que compunham a obra de Penna no momento, *Fronteira* e *Dois Romances de Nico Horta*. Para Andrade, em *Fronteira* consegue-se ter uma clareza do que se estava acontecendo “por vários momentos o próprio manuscrito encontrado tomava a paciência de nos esclarecer sobre aquela procissão de personagens e fatos misteriosos” (ANDRADE, 2020, p. 114)

Segundo Mário de Andrade, diferentemente do que acontece no primeiro

romance de Cornélio, em *Dois Romances de Nico Horta* há uma supressão de explicações que o crítico julga que seriam necessárias para o bom desenvolvimento da trama “Tudo permanece da mesma forma muito complicadamente complicado pra que se satisfaça pelo menos a minha medíocre aspiração de clareza” (ANDRADE, 2020, p. 114). Andrade ainda tece outras tantas críticas à elaboração que Penna faz de personagens que aparecem e desaparecem sem contribuir com a trama “A mim me parece truques de mau gosto, cujo valor poético relativo só serve para dispersar a intensidade nuclear dos dois romances” (2020, p. 114). Sobre a temática e escolhas de Penna, Andrade vai dizer:

[...]Cornélio Penna tem uma força notável na criação do sombrio, do tenebroso, do angustioso. As suas evocações de ambientes antiquados, de pessoas estranhas ou anormais, de cidade mortas onde as famílias degeneram lentamente e a loucura está sempre à “espreita de novas vítimas”, tudo isso é admirável e perfeitamente conseguido. Alma de colecionador, vivendo no convívio dos objetos velhos, Cornélio Penna sabe traduzir como ninguém entre nós, o sabor da beleza misturado aos de segredo, de degeneração e mistério, que toma uma arca antiga, uma caixinha de música, um leque, tão evocativos, repletos de sobrevivência humana assombrado. (2020, p. 115)

A leitura que Mário de Andrade tem das obras de Cornélio Penna gira em torno de um grande jogo de mistério mal resolvido entre personagens sempre à espreita. Embora ele reconheça a qualidade e protuberância das obras, mesmo que de forma irônica, ainda resvala em uma leitura pouco aprofundada na expectativa de uma melhora no futuro “É lícito esperar dele algum livro novo em que, à unidade conceptiva do que já nos deu, se junte um critério mais enérgico na escolha dos efeitos” (2020, p. 116).

Seguido por outra crítica por meio dos jornais, em 1955, no *Jornal Correio da Manhã*, Augusto Frederico Schmidt tece uma análise intitulada “O anjo entre os escravos” (*A Menina Morta*). Assim como muitos críticos debruçam-se sob *A menina Morta*, Schmidt vai expressar seu interesse pelo romance que é visto como a obra-prima de seu autor. Segundo o crítico, *A Menina Morta* contribui significativamente para a literatura brasileira na medida em que traz à luz o tema da escravidão. Para Schmidt, a obra é um marco da nossa literatura. A relevância apontada é o elo que se estabelece por meio da criança morta entre casa-grande e senzala. “A “menina morta” trouxera para minorar a situação de desamparo dos escravos a sua caridade inocente” (SCHMIDT, 2020, p. 118). O estudioso aponta que, para os escravos, a criança era a única fonte de alegria e afetividade. A crítica feita por Schmidt consegue

vislumbrar um maior adensamento da temática social da obra:

Não se terá escrito sobre a escravidão no Brasil, até hoje, nada mais impressionante do que alguns dos capítulos de *A Menina Morta*, o romance do sr. Cornélio Penna, recentemente publicado.[...] Foi sobre esse amor pela “menina” que Cornélio Penna ergueu e apresentou o seu mundo e nos deu das mais extraordinárias páginas que se escreveram em nossa literatura e não sei se em outra qualquer sobre “escravatura”, sobre a natureza dos negros que ajudaram com o seu cativo a construir esta nação. (SCHMIDT, 2020, p. 116)

Augusto Frederico Schmidt foi um crítico bastante recorrente nos jornais com suas observações sobre a obra corneliana. Era um grande apreciador das obras e também bastante próximo de Penna. Para o crítico (2020, p. 117), *A Menina Morta* seria uma obra “para durar enquanto dure a nossa literatura”.

Em 1958, Adonias Filho dedica o texto “Romances da Humildade” à crítica da obra de Cornélio Penna. Para o crítico, as quatro obras de Penna mantêm uma homogeneidade temática. Ele também destaca o fato de Penna não se valer das conquistas alcançadas na Semana de Arte Moderna em relação ao uso da linguagem, já que preencheu seus romances como uma linguagem clássica e tradicional. Filho aponta que já na primeira obra de Cornélio, em 1935, o autor despontava para uma diferenciação temática do que estava em voga, que era distinto da vertente documental, predominantemente nordestina, e também do realismo psicológico sulista. De acordo com o crítico, o realismo psicológico que outros autores se valiam não alcançava o mesmo sentido de transcendência atingido por Penna. Adonias Filho também soma a sua crítica o pensamento daqueles que enxergam relevância no fato de Penna ser um escritor católico tratando de questões transcendentais:

Em tensão permanente, obsedante pela problemática que coloca a procura de Deus no fundo do coração, a mensagem adquire a duração porque é no lado eterno do homem que extrai o seu conteúdo. São subsidiárias, em consequência, todas as peças de circunstância como os cenários nativistas e as condições tipicamente sociais. (ADONIAS FILHO, 1958, p. XLV)

Além disso, Filho vê o fundo social apenas como um adorno, um contexto em que as obras estão inseridas. Tratando-se de simples cenários, ambientações:

Trata-se do aproveitamento do nativismo como uma peça de suporte que, restrita ao cenário, permite a circulação da mensagem. Essa peça é durável pois que, em seu percurso, vai do primeiro ao último romance e típicas são as suas peculiaridades: a pequena cidade do interior mineiro, a família em

sua conformação patriarcal, a escravidão. É fácil verificar que sua colocação não ultrapassa o cenário. Em todos os romances, embora constituindo o ambiente, impregnando a atmosfera, não supera o marginalismo em relação à mensagem. (ADONIAS FILHO, 1958, p. 22)

O jornal *Diário de Notícias*, de 2 de março de 1958, publicou uma das críticas a respeito da obra corneliana mais abrangentes da época. Seu autor, Afrânio Coutinho, escreve a respeito da morte recente de Cornélio Penna. Coutinho tratará a produção de Cornélio como algo de extrema fidelidade à literatura. Ele aponta a precisão que Penna tinha em dissecar “os subterrâneos da alma”. Coutinho corrobora para a ideia da excentricidade da figura de Penna, como a de um autor recluso e sabedor da não acessibilidade de sua obra:

Estranha figura a desse mergulhador de almas!! Como Stendhal, poderia dizer que se contentava com uma centena de leitores, pois sabia a sua arte difícil. Mas o que construía tinha solidez das coisas que ficam, e, sobretudo, das obras que crescem aos poucos no juízo dos pósteros. (COUTINHO, 2020, p. 136)

Segundo Coutinho, Penna dá continuidade à linha psicológica já principiada por Machado de Assis e Raul Pompeia, e ainda faz menção à dualidade de pensamento envolvendo a crítica da época, dando ênfase a algumas nuances que distinguem a obra de Penna:

[...]para integrar à nossa ficção uma área que a nordestina abafara com o rumor de vozes famintas e de passos em retirada sedenta. A crítica não escapara, todavia, e a despeito dessa singularidade, o valor da mensagem implícita naquela captação do soturno (COUTINHO, 2020, p. 136)

Segundo Coutinho, a escolha de Cornélio Penna em tratar a temática da morte, o leva a uma abrangente e profunda forma de interpretar a vida. E aponta ainda para a relevância da temática da escravidão na obra corneliana:

A preocupação da morte era um recurso de ver mais dentro da vida. E, sob o calor de uma fuga e de um isolamento da vida – pois há muitas formas de vida-, a sua obra não tem igual como interpretação da vida, inclusive retratando, como nenhum outro o fez melhor, um drama social como o da escravidão brasileira, nas dobras mais escuras que produziu o contato entre brancos e pretos. (COUTINHO, 2020, p. 136)

Coutinho vai apontar para a necessidade de que se entenda a obra corneliana não somente por um primeiro olhar, ou uma primeira análise, mas como um exercício vindo de uma leitura mais aprofundada “É curioso esse resultado! Uma obra aparentemente

desengajada a que se deve talvez a meditação mais profunda de um drama social” (COUTINHO, 2020, p. 136). O crítico ainda enfatiza a precisão técnica e a preocupação com os detalhes que levam Penna a atingir um nível elevado e preciso.

No dia 23 de julho de 1949, pelo jornal *A manhã*, Fausto Cunha escreve o texto “A dor em câmara lenta”, uma crítica ao terceiro romance de Penna, *Repouso*. Cunha inicia sua reflexão com apontamento sobre as aflições humanas. A crítica de Cunha busca relacionar traços biográficos do autor à sua obra. Cotejando, assim, as dores e a introspecção de Penna a seus romances “Cornélio Penna entregou problemas pessoais às suas criações, mas não conseguiu transplantá-los convenientemente.” (CUNHA, 2020, p. 186). A crítica de Fausto Cunha assinala ainda que as dores das personagens seriam espelhos das dores do próprio autor, e sobre *Repouso* acrescenta:

Destarte, não é raro que o drama em *Repouso* se apresente como a história duma dor em câmara lenta, fatigante e prolixa. Uma dor de cansaço. Uma dor que se repete como objeto em sala de espelhos, com as deformações inevitáveis, e sem as nuances do eco a se desfazer pelas quebradas. Supérflua dentro da necessidade, pródiga dentro da penúria, espalhando-se qual mancha de óleo pela superfície de um lago. (CUNHA, 2020, p. 186)

Para Cunha, a história retratada em *Repouso* é toda voltada a sua personagem, Dodôte, pois tudo estaria relacionado às suas dores. E as personagens do romance seriam, em verdade, “atores representando um papel numa odiosa comédia.” Fausto Cunha dedicou-se a escrever sobre *Repouso* em diferentes textos e até em cotejo com outras obras de Penna, mas manteve a unidade de pensamento do entrelaçamento entre as dores do autor e as dores das personagens.

Lúis Bueno em sua obra, *Uma história do Romance de 30*, apresenta entre as críticas referenciadas a Cornélio Penna, uma publicação na revista *O Cruzeiro*, intitulada “A propósito do Telurismo”, em que Gilberto Freyre dirá “Um dos romancistas brasileiros que mais admiro é o sr. Cornélio Penna, que pouco tem de telúrico a marcar-lhe as criações.” (BUENO, 2015, p. 525). Sobre as considerações a respeito de Penna, Bueno considera:

À primeira vista, Gilberto Freyre parece ter razão em afastar do telurismo os romances de Cornélio Penna, de caráter pouco realista e cuja ação se dá num ambiente cheio de fantasmagorias, aparentemente distantes dos condicionantes econômicos. Acresce que em 1950 o enquadramento da obra de Cornélio Penna parecia bastante definido. Sendo um romancista católico surgido nos anos 30, sua obra não poderia ter muita coisa em comum com obras de autores regionalistas, evidentemente telúricos. (BUENO, 2015, p.

526)

Ao evidenciar às críticas dos contemporâneos à Penna, Bueno acentua os termos de uma crítica que, comum à época, não busca deter-se ao tecido literário, mas aos conceitos biográficos entre considerações gerais.

A crítica apontada por Gilberto Freyre em 1959, é pensada da seguinte maneira por Bueno:

Mas um exame descompromissado daquela visão estanque de duas tendências excludentes revela que romances como *Fronteira* e *Dois Romances de Nico Horta* têm muito de telúrico- ou seja, são romances tão fundamentalmente mineiros quanto nordestinos da zona da mata são os de José Lins do Rego. Mais que isso, visão de mundo organizadora dos livros de Cornélio Penna tira um partido enorme tanto do ambiente fechado por montanhas que se encontra em Minas Gerais quanto da violenta atividade mineradora que foi responsável pela ocupação daquele estado. (BUENO, 2015, p. 526)

Luís Bueno também reflete sobre o afastamento da obra de Cornélio Penna por parte do grande público. Para o crítico, a obra de Penna possui papel central no romance de 30, no entanto:

O fato de ter-se declarado católico, formalizando sua conversão, mais a introspeção de sua obra, acrescido ainda de que na aparência seus romances dão as costas para o outro, acabou fazendo com que se cristalizasse a ideia de que ele era um autor muito próximo de Octávio de Faria. Até sua morte esses fatores não abalaram a opinião da crítica de que se tratava de um autor importante. (BUENO, 2015, p. 547)

Para Bueno, os anos 60 marcaram uma mudança por parte dos estudos literários que migraram da imprensa para a universidade. Bueno também aponta o pensamento da época, as relações entre a ditadura de direita e o pensamento de esquerda das universidades, o que teve, segundo o crítico, influência na circulação da obra de Penna:

Com a polarização política se recolocava, ainda que em bases diferentes, a tendência foi a de se deixar de lado um escritor como Cornélio Penna. Seus romances pararam de circular e pouco se escreveu a seu respeito e essa ausência terminou em fixar a classificação de escritor reacionário, já que era católico. (BUENO, 2015, p. 547)

Sobre o fato de Penna tratar especificamente do Brasil e de fantasmas brasileiros, Bueno acrescenta que “Isso ficaria claríssimo com a publicação de *A Menina Morta*, em 1954, uma das poucas tentativas de tratar ficcionalmente o ambiente da escravidão no Brasil, de

forma crítica, até ácida e reveladora” (2015, p. 548).

Luís Bueno (2015) considera que a obra corneliana é trabalhada em um universo sombrio e com uma escrita em tom menor, demonstrando assim o fracasso humano e religioso advindos da opção de submissão diante do outro. Tal fato estaria evidenciado pela escolha de Cornélio Penna em tratar da vida de mulheres “[...] sua obra construiu um retrato da vida feminina dentro da família brasileira que, embora fragmentado, é forte denúncia da submissão em que vive aqui a mulher.” (2015, p. 548)

Para Bueno, há duas categorias de representações de mulheres na obra corneliana, uma seria daquelas que não têm existência própria e vivem sob uma estrutura opressora, e a outra é a das que aderem à estrutura de dominação e também a reproduzem contra outras mulheres.

É uma ficção, a de Cornélio Penna, que deixa de lado as “histórias fantásticas” dos homens e se debruça sobre o apagamento de criaturas condenadas a uma vida de reboque: é uma literatura da reclusão. Neste sentido é uma literatura quase feminina. Não é à toa que no epílogo de sua obra, ao final de *A Menina Morta*, é uma mulher, Carlota, que fará um gesto, suicida é verdade, mas voluntário e positivo, para apagar o mal que se faz a mulheres e negros na fazenda que recebe de herança no Vale do Paraíba. (BUENO, 2015, p. 549)

Entre as críticas mais recente de Cornélio Penna, encontram-se as de Luiz Costa Lima com a obra *O Romance em Cornélio Penna* (2005) e trata-se de uma nova edição para o *A perversão do trapezista* publicada em 1976. Lima considera *A Menina Morta* um dos romances raros da literatura brasileira. E diz da sua relação com a obra:

Tomei o exemplar da 1ª edição de *A Menina Morta*, que, ainda trazido do Recife, permanecera fechado. A leitura de seus primeiros capítulos provocou-me um choque. [...] Mas qual doutor seria capaz de dizer sobre o romance? Sobre o próprio autor do livro, pouco sabia além de que fora católico e já falecera. A perplexidade se coagou ao terminar sua leitura. Sobre ele, não saberia alinhar nem um artigo. Durante anos, a questão me torturou. (LIMA, 2005, p. 9)

Embora a visão da complexidade da obra corneliana passada por Luiz Costa Lima possa, por vezes, servir como contribuinte à mistificação que envolve a figura de Cornélio Penna, Costa Lima foi durante muito tempo um dos críticos que com maior afinco debruçou-se nos estudos sobre a obra do autor no meio acadêmico. Em seu texto, o crítico diz de seus longos anos estudando a obra corneliana e de seu empenho sempre crescente “A figura do

autor para mim só tem crescido. Mas não seu reconhecimento pela comunidade letrada. Ao contrário, morto em 1958, Cornélio Penna parece ainda mais distante de uma compreensão razoável” (LIMA, 2005, p. 9).

Lima inicia sua reflexão dizendo sobre o trabalho de um analista crítico, que diferente do leitor comum, procura entender o desdobramento do texto e o que pode afastar o leitor de uma obra. O pensamento é levado para duas instâncias de reflexão: uma em que a impressão da obra viria da deficiência do objeto e outra em que haveria a complexidade, o que provocaria uma reação negativa no leitor:

Essa reflexão não é ocasional: Cornélio Penna é conhecido por mínimos leitores. Se não é por falta de edições, só poderá ser porque não se inclui entre as leituras de prazer. Em suma porque é um chato. Não valerá então a pena estudá-lo para saber se assim sucede por deficiência ou excesso de qualidade? A análise então escolhe um objeto privilegiado, na espera do encontro de um leitor que, aceitando a mesma experiência de perguntas, demonstrações e novas perguntas, afinal conclua se estava certo antes de afastá-lo. (LIMA, 2005, p. 26)

Após suas elucidações sobre o afastamento da obra corneliana do grande público, Lima versa sua análise aproximando Cornélio Penna a Defoe e Bataille:

A comparação analítica pode ser inteira, isto é, demonstrativa das relações que formam um objeto, ou externa, quando se trata de revelar a intertextualidade. Nada disso apresenta novidade. Trata-se, porém, de precisar os propósitos com os quais a comparação é usada em crítica literária, a fim de compreendermos o que será visado pela comparação de Cornélio Penna com Daniel Defoe e Georges Bataille. (LIMA, 2005, p. 26)

Lima trata dos elementos estruturais da narrativa e tece algumas considerações sobre as questões sociais presentes na produção do autor. Ele vai também salientar o tema da concisão, questão bastante recorrente nos estudos sobre as obras de Penna:

O romancista de fato compõe uma narrativa contrária à do excesso; ainda quando seus personagens vivem mergulhados na cotidianidade, de fato, estão em um tempo abolido. O pesadelo com que se prolongam, a culpa que os curva, os incapacita para o presente. Em vez de terem a história, a sofrem. Daí, em oposição a Defoe e Bataille, dizemos que sua narrativa se dispõe no antípoda do romance (cf. cap. VII, §5). (LIMA, 2005, p. 40-41)

Com a obra *Favor e Melancolia: estudo sobre A Menina Morta, de Cornélio Penna* (2010), Simone Rossinetti Rufinoni aprofundará temas e questões a respeito da dita obra-prima de Cornélio Penna. Para a crítica, a complexidade da obra faz com que não possa ser

tratada distante do processo social no qual está inserida:

Daí que, se a prosa de Cornélio pena aposta na formalização dos conflitos da subjetividade, cabe à crítica desfazer o percurso que vai dos efeitos psicológicos às suas primeiras, em busca de uma espécie de texto ausente da História. À contrapelo de certa leitura, penso que a forma intimista é mais adequada- porque aparentemente mais distante- à tarefa de desentranhar o caráter social da forma. (RUFINONI, 2010, p.10)

Rufinoni encaminha sua crítica diante da modernidade da obra corneliana, usando conceitos de Anatol Rosenfeld. A crise do sujeito diante da modernidade e outros conceitos do pensador são tomados como aporte para a análise de Rufinoni.

No meio acadêmico, em referência aos estudos abrangendo a obra de Cornélio Penna, pode-se citar, entre os estudos acadêmicos, as tese *Fraturas no olhar e representações em Cornélio Penna* (2006) de André Luís Rodrigues, em que o autor aborda uma leitura dos quatro romances publicados de Cornélio Penna, *Fronteira* (1935) *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1948) e *A menina morta* (1954), a partir de reflexões que levam em conta a incomunicabilidade dos filhos e temas como a loucura, morte, estranhamento e transgressão, vistos pela perspectiva da intimidade e a hostilidade em seus diversos aspectos. *O fantasma da palavra: a poética da ausência em A Menina Morta de Cornélio Penna* (2016), de Douglas Carlos de Paula Moreira, há um estudo voltado aos vazios e lacunas textuais da obra *A menina morta* (1954) e à análise da relação entre o autor e leitor. O autor sustenta que o leitor permanece sedento por mais enquanto o autor prima por oferecer menos, inscrevendo a obra sob o signo da negatividade e do esvaziamento.

No meio acadêmico, são destacadas as dissertações *A construção estética do mistério em A Menina Morta* (2013), de Joselma de Oliveira Ramos, um estudo que aponta os aspectos de mistério na obra de Cornélio Penna, *A Menina Morta*. A análise ressalva a distinção do romance em relação aos romances de caráter gótico e às narrativas policiais. Além disso, há o apontamento da opressão sofrida pelos personagens do romance advinda da profunda hierarquização característica do sistema patriarcal.

*Por uma contextualização sócio-histórica de A Menina Morta, de Cornélio Penna* (2006), de Luciana Messeder, trabalho em que são levados em conta a formulação das estruturas da sociedade rural brasileira relacionando o contexto histórico-social com a as questões existenciais. São reveladas considerações textuais como paradoxos e ambiguidades que conferem à obra corneliana um alcance mais amplo além do que é narrado. As

características textuais são relacionadas ao contexto de modernização e também de desigualdade do país.

Entre os artigos publicados recentemente envolvendo as obras cornelianas, pode-se destacar a produção de Josalba Fabiana dos Santos: “Entre o público e o privado: a obra de Cornélio Penna” e “O romance gótico na obra de Cornélio Penna”, entre outros. Ainda na produção e publicação de artigos encontra-se Joselma de Oliveira Ramos com “*A construção estética do mistério em A Menina Morta*”.

## 1.2 A MENINA MORTA

Anos após a modernização empreendida pela semana de 1922 com suas aspirações à liberdade estética e a subversão de ideias culturais já há anos sedimentadas, a década de 1945 trouxe um aprofundamento nas questões predominantemente brasileiras para as artes com temas como o regionalismo e prosa ficcional. Chegando à década de 1950, o Brasil via-se diante de obras permeadas por questões sociais, nomes como Jorge Amado, Érico Veríssimo e Guimarães Rosa, entre outros, davam às suas obras as cores de realidades tipicamente brasileiras. Foi na década de 50, mais precisamente em 1954, que ocorreu a publicação de *A Menina Morta*. A narrativa ambientada no século XIX e tratando de questões interiores aos personagens, parecia estar destoando do fluxo temático do momento. Essa questão foi apontada por alguns críticos da época e foi, possivelmente, como já dito, um fator colaborativo para que o nome de Cornélio Penna não figurasse fortemente pelos estudos literários ao longo dos anos. Associada às temáticas tidas como de cunho psicológico, Penna imprimia às suas obras cenários lutuosos, adensados por mistérios e com tons chamados repetidamente de lacunares. Essas eram características afastadas dos ideais literários do momento e que deram à Penna e a nomes como de Lúcio Cardoso, um lugar não tão notório, naquele momento, como lhes era cabido.

Embora as temáticas escolhidas por Cornélio Penna possam parecer escapistas se cotejadas com as de cunho social de sua época, elas são, hoje vistas como contornos de um olhar sobre o mundo um tanto quanto particularizado. A intenção do romance *A Menina Morta* nasce, como conta Augusto Schmidt, de um passado que fora recontando à Penna:

O que o levou a escrever o seu livro, a sua história, foi um certo quadro que ele recebeu por herança de uns parentes seus (não sei se da Baronesa do

Paraná, sua tia). O quadro, representando com uma menina morta, prestes a ser deitada no seu caixãozinho branco, eu fui um dos primeiros a conhecer, já lá se vão trinta anos. Cornélio Penna chamou-me um dia em sua casa – na praia de Botafogo para dizer ter algo importante a revelar-me. Essa revelação era a “menina morta” que fora pintada, de fato copiando o artista anônimo o original. (SCHMIDT, 2020, p. 116)

O então amigo de Cornélio Penna esclarece a relação de estima do autor com a obra de arte. E ainda continua dizendo da ligação afetiva e parental de Penna com a origem da obra de arte que serviria como nascente para o romance:

Uma coroa de pequenas rosas brancas enfeitava a cabeça infantil mas já amadurecida pela morte. A idade da “menina morta” não a sei estimar, parece-me que não atingira ela sequer seus oito anos. Trata-se de pessoa da família do Penna, de uma de suas tias bisavós, ou de uma prima distante. (SCHMIDT, 2020, p. 116-117)

A *Menina Morta* nasce de uma percepção particular do mundo de Penna, e portanto é válido destacar o interessante vínculo do autor com a história que lhe foi contada, um passado relatado que foi transformado pelo romance em uma grande metáfora:

Noutras palavras, há “histórias” que fornecem às práticas cotidianas o escrínio de uma *narratividade*. Certamente, só descrevem alguns de seus fragmentos. São apenas metáforas delas. Mas, a despeito das rupturas entre configurações sucessivas do saber, representam uma nova variante na série contínua de documentos narrativos que a partir dos contos populares, panólias de esquema de ação, até as *Descrições das artes* da era clássica, expõem as maneiras de fazer sob forma de *relatos*. Essa série compreende então igualmente o romance contemporâneo – e também os microrromances que são geralmente as descrições etnológicas de técnicas artesanais, culinárias etc. Tal continuidade sugere uma pertinência teórica da narrativa no que concerne às práticas cotidianas. (CERTEAU, 2014, p. 133)

Tal pertinência teórica pode ser percebida pela relação da obra corneliana com o quadro que lhe fora deixado como herança, que traz uma menina morta.

**Figura 1:** A menina morta, autor desconhecido



Fonte: Fundação Casa Rui Barbosa

Traçando um cotidiano lento e sedimentado nas estruturas do patriarcado escravagista, o último romance finalizado de Cornélio Penna, *A Menina Morta*, expõe a vagarosa e esfacelada vida dos moradores da fazenda Grotão situada entre Rio de Janeiro e Minas Gerais, próxima ao Rio Paraíba:

A terra, nesse lugar, onde fora aberta a extensa alameda da entrada do Grotão, era arenosa e quase rosada e sugava toda a umidade ali acumulada. [...] Se não fossem as grandes gotas d'água, desprendidas de súbito das folhas em golpe de chuvisco, que as multiplicavam, muitas vezes quando o céu estava já límpido e muito alto, ninguém diria terem passado por ali as verdadeiras trombas habituais no vale do rio Paraíba. (PENNA, 2006, p. 23)

É neste cenário, aparentemente desbravado, que se vê nascer a fazenda. Um local afastado de outros vizinhos e distante da cidade, e onde a narrativa se desenvolve sempre em grande fusão com a densa natureza ao redor:

Os claros-escuros da abóbada assim formada, em claustro sem fim, apoiado nas colunas das árvores em dórico severo, davam qualquer coisa de irreal a tudo, naquela manhã muito clara, e o mundo esfumava-se em tons de arte e

de artifício, que só mesmo a natureza sabe dar, quando imita a si mesma, para disfarçar a sua verdade demasiado rica e forte. (PENNA, 2006, p. 23)

Como é comum à sua obra, Cornélio Penna promove o retorno ao passado por meio da ambientação e exploração de questões sociais e históricas. Em *A Menina Morta*, esse retorno é sentido, não exclusivamente pela ambientação histórica e social, mas também pela forma como as personagens reagem ao momento. A reação das personagens pode ser entendida como um demonstrativo claro do estágio de degradação social que é vivido na fazenda. A obra ambientada em tempos do Brasil Império aprofunda aspectos psicológicos das personagens por meio de uma narrativa pontuada por alguns mistérios e detentora de um processo bastante intimista em que podem ver ressaltados momentos de aflições destas personagens. As dores sofridas pelas personagens, mesmo quando não verbalizadas, podem ser lidas como metonímias do momento social, como contribui a teórica:

A fazenda do vale do Paraíba e a decadência que faz o tema da casa e dos seres arruinados desvenda seu fundo social como imagem metonímica da sociedade escravista. Toma corpo o parentesco inesperado entre inação e trabalho, na medida em que o lugar social de cada personagem é delineado e define o peso de suas vozes no Brasil em miniatura expresso pelo Grotão. (RUFINONI, 2010, p. 40)

Neste “Brasil em miniatura”, percebe-se a marca da tristeza vinda de diferentes nascentes, entre as quais estão algumas questões expostas referentes ao sistema escravocrata, já que a fazenda cafeeira que compõe o cenário do romance contava com mais de trezentos escravizados “Há muito tempo a fazenda passara a ser melancólico refúgio isolado, no meio de suas terras extensas, cultivadas intensamente pelos trezentos escravos dela dependentes...” (PENNA, 2006, p. 177).

E, em meio aos relatos de um universo em crise, a narrativa prima em revelar não apenas as fortes dores da família da criança morta, como também traz de forma acentuada as dores dos escravizados, o que para a época foi visto como inovação. Assim como aponta Augusto Frederico Schmidt em crítica à obra:

Não se terá escrito sobre a escravidão no Brasil, até hoje, nada mais impressionante do que alguns capítulos de *A Menina Morta*, o romance se desenrola numa fazenda de Porto Novo, nas margens do rio Paraíba, no século passado. (2020, p. 116)

No tempo da narrativa, período que antecede a abolição da escravatura, são notados os dilemas de uma família nuclearmente constituída pelo Comendador, dono do Grotão, Mariana, a esposa e mãe de quatro filhos entre os quais estão a menina morta e a outra filha, Carlota. Além da criança, que acabara de morrer ao início da trama, os demais filhos não moravam no Grotão “As três cadeiras seguintes quase sempre vazias mostravam bem que ali deviam estar os filhos ausentes presos lá na Corte pelos Colégios e pelas vidas que iniciavam” (PENNA, 2006, p. 59).

Agregadas à família nuclear estão Dona Virgínia, as irmãs; Dona Inácia e Sinhá-Rôla primas do Comendador. Essas, por serem ligadas ao dono da fazenda, se sentem diferenciadas e tentam deixar claro a todo momento essa distinção em relação à prima da Senhora, Celestina:

Três são as idades da dependência: a juventude de Celestina, a maturidade de Virgínia e a velhice das irmãs Inacinha e Sinhá Rôla. Estas últimas engrossam as parentas pobres da parte do senhor e travam disputas com as outras, equiparando-se a Virgínia, rebaixando Celestina e afrontado Frau Luísa. Mas há algo mais entre as duas; velhas querelas, ressentimentos que as fazem ora amigas de infortúnio, ora inimigas a ressuscitar antigas desavenças. (RUFINONI, 2010, p. 71)

A primeira parte do romance é marcada pelo grande pesar diante da morte da criança. Neste momento inicial, muitas questões íntimas são reveladas e é possível notar a forma angustiante e extremamente solitária como essas questões são tratadas ou soterradas. Uma das características da tentativa de mascaramento da dor é o silêncio. Além de estar em todas as instâncias, entre as personagens o silêncio também se faz marcante “Celestina nada disse, apenas seu choro recomeçou, silencioso, profundo, sem alívio, e muitas de suas lágrimas também banharam o corpo que segurava, pois corriam sobre seus dedos trêmulos” (2006, p.23).

Em meio ao relato das grandes mazelas dos moradores do Grotão, adensadas pela morte da criança, vemos salientadas as dores dos escravizados. Entre os quais destacam-se Libânia, Vó Dadade, Ângela, a mucama preferida da Senhora, além de Bruno e José Carapina. Este último tem o cargo de carpinteiro e vive a excruciante tarefa de confeccionar o caixão da menina. A governante Luiza é figura de destaque no que concerne à descrição de algumas percepções e revela-se em um entrelugar em relação às demais personagens. Ela não se sente

integrada com os núcleos da fazenda nem se vê como parte dos escravizados e tampouco dos senhores.

Esse primeiro momento da narrativa é fortemente alicerçado nas memórias e saudades da morte da menina. A dor é o elo de condução da narrativa neste período, o sentimento latente da perda vai ser comum às personagens mesmo que sentido em níveis distintos. A fazenda é absorvida pelo intenso luto pelo qual padece e esmorece:

Os dias se passaram no silêncio espaçoso do vale e toda fazenda fora envolvida pela calma da natureza que parecia repousar agora depois da mutilação sofrida pela morte da menina. [...] Entretanto, era sensível que havia sido posto uma surdina em tudo, que uma rede impalpável de cinzas tudo cobrira tornando essa vida maquinal, pois as almas tinham fechado e cada um temia que se descobrisse o que se passava no recôndito de seu coração. (PENNA, 2006, p. 95)

Neste cenário em que o silêncio e os símbolos da morte acompanham toda a fazenda, a narrativa se desenvolve até que a segunda parte seja anunciada. A esperança de novos tempos e diferentes modos de vida passam a ser personificados na personagem Carlota por meio da idealização dos que estão na fazenda. Carlota é trazida da Corte em meio a uma suposta doença de Dona Mariana “– A prima vai buscar minha filha... Sim, Carlota! Ela deverá sair do colégio, definitivamente, e vir para aqui a fim de ficar ao meu lado!” (2006, p. 101)

O retorno da filha mais velha é motivo de grande expectativa para todos os moradores, Carlota é vista como uma miragem de um futuro melhor. No entanto, o regresso sebastianista de Carlota não tem o efeito esperado. Ao contrário, sua chegada evidencia ainda mais os problemas e dores dos habitantes do Grotão. Carlota se encontra em um universo totalmente desorganizado e sofre como se percesse paulatinamente entre as ruínas em que a fazenda se encontra. Há um enorme anseio das demais personagens de que Carlota pudesse recobrar a vida que fora suprimida da fazenda. Entretanto, isso não se realiza e suas atitudes finais acabam sendo uma metáfora de sua própria vida.

Dada a importância dos aspectos melancólicos na obra de Penna, como já foi também relatado em minha dissertação, já mencionada, é válido e relevante o levantamento de alguns aspectos envolvendo os estudos relacionados à melancolia.

### 1.3 HISTÓRIA E DESENVOLVIMENTO DA MELANCOLIA

Ao longo dos séculos, e até os dias atuais, o entendimento sobre a melancolia assumiu distintos caminhos. A melancolia foi tema recorrente em estudos de diversas áreas, e na busca por uma compreensão, foram versados vários conceitos que, por sua vez, eram moldados de acordo com o momento histórico. Isso faz com que hoje seja encontrado um vasto percurso nos estudos sobre melancolia.

Com 2.500 anos de história, os estudos sobre melancolia figuraram em diferentes áreas de saberes e artísticas. A melancolia esteve historicamente ligada aos deuses e posteriormente ao homem. Ela pode ser vista como uma doença ou sentimento, de acordo com a lupa histórica que se escolhe. Os estudos sobre melancolia, suas relações e genealogias não caberiam como propósitos de nosso estudo dada a extensão. O que se pretende é dar luz a momentos pontuais em que as conceituações em relação à melancolia tiveram nuances que, de certa forma, nos levam a uma maior reflexão, dando assim o subsídio necessário para o entendimento global do termo.

Acredita-se que a análise literária proposta se beneficia da multiplicidade e amplitude que os estudos sobre a melancolia tiveram ao longo dos séculos. Entende-se que esse possa ser um fator benéfico na medida em que colaborará para alargar as possibilidades de análise. Não se pretende fazer uso de uma exclusiva conceituação ou de um único pensamento em relação à melancolia. Assim, como a diversidade de áreas e saberes auxiliaram para que se chegasse ao que hoje entende-se como melancolia, essa multiplicidade de pensamento também pode ser benéfica para o desenvolvimento e construção do pensamento diante da obra corneliana.

O estudo da melancolia foi escolhido como aporte basal pois pode ser visto como o encetamento fundamental para o que se pretende tratar em *A Menina Morta*. É a partir e por meio do pensamento de como a obra se desenvolve e se funde à melancolia que se pretende elucidar esta análise. A melancolia é o tom e a cadência mais latente da obra, ela desenha percursos e entrelaça os elementos de análise num elo irreversível entre vida e morte. Desta forma, parte-se para uma breve consideração os estudos a respeito da melancolia ao longo dos anos.

A Antiguidade foi uma época marcada pela profusão e desenvolvimentos das primeiras grandes civilizações. As expansões territoriais, as novas formas organizacionais e os

estados nacionais foram marcos deste período. Entres as civilizações, um enfoque deve ser dado à civilização grega, já que esta civilização ficou conhecida por engendrar o desenvolvimento da filosofia e outros saberes que marcaram fortemente a humanidade. O avanço no campo da ciência envolveu muitos nomes que nos são familiares ainda hoje, entre os quais destaca-se o de Hipócrates:

Como é sabido, entre V e IV a.C., vive o primeiro médico cujas anotações foram conservadas: Hipócrates. Assim se lê em seu aforismo XXIII: “Se o medo e a distância se estendem por muito tempo, isso é melancolia” (Hipócrates, 1975, p. 184). A observação antes parece uma chamada que, incluía no conjunto de aforismos, implica uma anotação médica empírica, extensiva a todo o corpo humano. Nenhuma ordem presidia os apontamentos do autor. (LIMA, 2017, p. 17)

Foi com o surgimento do pensamento de Hipócrates, e juntamente com seus discípulos, há mais de quatro séculos, que se viu surgir na Grécia uma nova organização em relação às doenças e suas naturezas. A *Teoria dos Humores* proposta por Hipócrates foi o primeiro indício de esquematização do pensamento voltado ao entendimento de enfermidades. Assim como aponta Scliar (2003), a obra de Hipócrates caracterizava-se pela valorização dos estudos empíricos e a demonstração clínica de casos, assim passou-se a ver o corpo humano de maneira diferente da ideia de totalidade imutável proposta anteriormente pelos filósofos pré-socráticos. A Teoria dos Humores abriu espaço para o pensamento de que o corpo humano seria fonte constante de movimento e com conseqüentes necessidades de equilíbrio.

Para Hipócrates e seus discípulos, os humores corresponderiam à quatro substâncias presentes no corpo humano, sendo elas a biles-amarela, a biles-negra, a fleuma e o sangue. Cada uma dessas substâncias teria conexão e relação com um órgão específico do corpo humano e também com elementos da natureza. A bile-amarela foi relacionada ao fogo, a negra à terra, a fleuma à água, o sangue foi relacionado ao ar (STAROBINSKI, 2016).

Os humores ainda teriam qualidades análogas aos elementos da natureza aos quais se relacionam, como, por exemplo, a biles-negra que traria a frieza e *secura* comum ao seu elemento. Embora o tema da melancolia já houvesse figurado entre outros estudos, é a partir da teoria humoral hipocrática que ela aparece cunhada perante a teoria médica grega. A relação com a biles explica o significado do termo *Melancolia* advindo do grego *Melan* (Negro) e *Cholis* (Biles). Sobre os quatro humores, Starobinski corrobora:

Ao que era possível para construir um mundo simétrico, as quatro idades da vida, as quatro estações e as quatro direções do espaço, de onde sopram quatro ventos diferentes. A melancolia, em virtude da analogia, se veria ligada à terra (que é seca e fria), à idade pré-senil e ao outono, estação perigosa, na qual a atrabilis exerce sua maior força. Assim se constrói um cosmo coerente, cujas quadripartições fundamentais se encontram no corpo humano, e nas quais o tempo é apenas o precursor regular de quatro estações. (2016, p. 21)

Para Hipócrates, era clara a relação de que o homem só teria uma vida saudável se conseguisse encontrar o equilíbrio necessário aos humores e os elementos aos quais se relacionavam. Desta forma, fica latente o entendimento de que com o desequilíbrio do corpo, o homem padeceria e ficaria doente:

[...] uma doença propriamente falando, a saber, a bile negra que entrava na composição do corpo com os três outros humores: o sangue, a linfa ou o fleuma e a bile amarela ou a pituíta. Sabe-se que esses líquidos correspondiam, respectivamente, na fisiologia de Hipócrates, aos temperamentos sanguíneos, fleumático e colérico e a ruptura de seu equilíbrio era devida, na maioria das vezes, ao aumento de “substâncias negras” nefastas que obscureciam a razão e arrastavam o sujeito numa espécie de loucura ou de frenesi. (LAMBOTTE, 2000, p. 32)

O equilíbrio dos humores e a sua consequente estabilidade saudável deveriam ser objetos de atenção do homem. Já que, segundo a teoria hipocrática, era a falta de equilíbrio a força propulsora para o início de um desarranjo na vida dos que não seguissem as indicações humorais. Pare se permanecer saudável, algumas condições eram imperativas:

Entre as causas que levam ao desequilíbrio humoral, a dieta e o exercício desempenham, ambos, um papel importante, comparável ao do clima e do ar ambientes. Ora, a dieta, o exercício, os banhos, sono são da esfera da decisão pessoal do sujeito – desde que se trate de um homem livre, que tenha os meios de organizar como bem entende a vida. Os erros, o desregramento dos ritmos da vida cotidiana não deixa de ter consequências: por ignorância ou indiferença, por gula ou falta de exercícios, é possível tornar-se melancólico. (STAROBINSKI, 2016, p. 23)

Antes de Hipócrates propor a organização de um pensamento sistematizado entre saúde e doença, os males que afetavam o homem eram vistos através da relação com o divino. A Teoria dos humores serviu como um entendimento de um mundo distinto daquele em que se enxergava a relação de mundo envolvida em causa e consequência entre deuses e homens. É o que Homero demonstra por meio de seus personagens; as tristezas e mazelas advindas da

relação divina ou de sua falta:

A depressão de Belerofonte nada mais é que o aspecto psicológico dessa deserção do homem pelas potências superiores. Abandonado pelos deuses, faltam-lhe qualquer recurso e toda coragem para permanecer entre seus semelhantes. Uma cólera misteriosa, pesando do alto sobre ele, afasta-o dos caminhos trilhados pelos homens, desvia-o de todo objetivo e de todo sentido. [...] Aqui, tudo é afastamento, ausência. Belerofonte parece-nos vagar no vazio, longe dos deuses, longe dos homens, nem deserto ilimitado. (STAROBINSKI, 2016, p. 19)

Ainda sobre a Antiguidade, a melancolia foi tratada como doença e teve um espaço bastante significativo e denso. Para além de Hipócrates, os estudos médicos evoluíram em diferentes épocas e formas de pensar:

Os grandes médicos da Antiguidade que trabalharam na definição da doença, de sua sintomatologia e etiologia, são Areteu (século I d.C.), Galeno (século II d.C.), Célio Aureliano (século V d.C.). Definições, sintomas, etiologia- essa sequência é, em si mesma, muito significativa. Foi a retórica que obrigou os médicos, por volta do século I a.C., a formular definições das doenças. Tais definições permanecem aproximadamente as mesmas até a nosografia de Pinel, no final do século XVIII. Portanto, é muito importante considerar a formação das mesmas. (PIGEAUD, 2009, p. 121)

Na Antiguidade Clássica, o entendimento da melancolia e de suas relações encontrou relevância pelos pensamentos de Aristóteles. Principalmente as ideias expressas no *Problema XXX*. O texto faz parte da coletânea de escritos intitulados *Problemas*. Entre os diversos temas tratados por Aristóteles em *Problemas*, o que mais se faz latente no estudo da melancolia é o Problema XXX, de nome “*O homem de gênio e a melancolia*”. Neste estudo, Aristóteles debruçou-se sobre questões envolvendo melancolia, genialidade e loucura, no estudo são trazidas novas adjetivações ligadas à melancolia:

É que o Problema XXX institui uma tipologia do melancólico, mas sobretudo, reflete sobre o que se denominará mais tarde a relação entre gênio e loucura. O autor afirma que todos os homens excepcionais, no que concerne à poesia, à filosofia ou à política, foram melancólicos, ou seja, tinham um temperamento (crase) no qual a bile negra era predominante. (PIGEAUD, 2009, p. 124)

Apontado como umas das principais bases para o conceito de melancolia no Ocidente, o pensamento aristotélico vale-se das teorias humorais já cunhadas por Hipócrates no campo da medicina para desenvolver suas ideias. A bile negra é vista como o imo dos estudos “Na Antiguidade Grega, com Hipócrates e Aristóteles, a melancolia é explicada pela

presença de uma quantidade excessiva e fortuita de bile negra no corpo” (STAROBINSKI, 2016, p. 20).

Aristóteles utiliza-se dos fundamentos formulados por Hipócrates, porém destaca-se por ser o primeiro a cunhar um trabalho dedicado a estudar a melancolia de maneira aprofundada pelo campo da filosofia.

Para nós, é evidente o estabelecimento da relação entre arte e a fisiologia somente foi possível pela mediação filosófica. A ideia de uma regulação estética da natureza não tem, com efeito, nada de evidente nem espontâneo. Essa regulação é essencialmente aristotélica e estoica. (PIGEAUD, 2009, p. 96)

Se em Hipócrates vê-se o início de um pensamento que dá ao homem a responsabilidade por sua saúde através conselhos médicos, para Aristóteles, a melancolia é delineada por reflexões mais aprofundadas sobre o indivíduo:

Esta tradição que se começa a delinear no final do século V a.c., remonta às escolas platônica e aristotélica, pois aí se lançam as bases sistemáticas de um modo de viver em que o cuidado de si se torna uma disposição cujo aperfeiçoamento jamais cessa ao longo da existência individual. Aqui se encontra uma distinção fundamental, contraposta ao procedimento típico da medicina, a filosofia apresenta-se como terapia não de modo a resolver uma situação pontual ou um infortúnio, mas aproximando-se gradualmente da ideia de uma arte de vida. (CARVALHO, 2015, p. 27-78)

Para Aristóteles, os humores deveriam ser administrados pelo viés do equilíbrio. E seria o equilíbrio o teor fundamental para estabelecer o bem-viver ao homem. Foi o pensamento aristotélico responsável pela difusão da ideia de que o excesso da bile negra seria o responsável pela excepcionalidade dos homens nas artes. A ideia de genialidade ligada ao melancólico proposta pelo pensamento aristotélico, deu início a um novo caminho de entendimento do ser:

Com Aristóteles, a melancolia, equilibrada pelo gênio, é co-extensiva à inquietação do homem no Ser. Ali via-se a antecipação da angústia heideggeriana como *Stimmung* do pensamento. Schelling, de modo similar, descobriu aí a “essência da liberdade humana”, o indício da “simpatia do homem com a natureza”. Assim, o filósofo seria “melancólico por superabundância de humanidade.” (KRISTEVA, 1989, p. 14)

Com o avanço do tempo, a ideia de genialidade, ou excepcionalidade, ligada à melancolia foi se modificando. Na Idade Média, o pensamento voltado à melancolia ganha

contornos bastante diversos.

Com a queda do Império Romano Ocidental, originou-se a Idade Média. A época é caracterizada, principalmente, pela unificação dos laços entre sociedade e Igreja. O poder da Igreja católica foi sedimentado como instituição extremamente influente e com um poder que ia além das questões religiosas. O sistema feudal garantia o funcionamento do sistema econômico da época. Os estudos envolvendo o desenvolvimento e entendimento humano seguiram novos caminhos, incluindo os que tratavam da melancolia.

Na Idade Média, há a associação da melancolia a Saturno, justificada pelo pensamento cosmológico da Antiguidade que via o planeta como representante do pensamento e do espírito (KRISTEVA, 1989). Foi também na Idade Média que surgiu a associação da melancolia à tristeza e ao pecado.

Neste período, um novo termo surge relacionado à melancolia, a *acedia*. A relação entre a vontade divina e o homem é colocada como justificativa para o estado melancólico. A pecha do pecado recai sobre aquele que foi acometido pela acedia, que por sua vez é explicada como:

[...] um peso, um torpor, uma ausência de iniciativa um desespero total diante da salvação. Alguns a descrevem como uma tristeza que deixa o mundo, uma afonia espiritual, verdadeira “extinção de voz” da alma. Ela seca em nós o poder de palavras e de oração. O ser inferior se tranca em seu mutismo e se recusa a se comunicar com o exterior. (STAROBINSKI, 2016, p. 43-44)

O conceito de acedia não foi linear durante a Idade Média e nem posteriormente. Para as leis cristãs vigentes na Idade Média, a acedia tinha relação como a quebra da relação entre o homem e Deus:

Assim, o diálogo com o outro e com Deus seca, esgota-se em sua própria fonte. [...]Mas, se aceita isso, se sua alma se compraz nisso, se esse peso, imposto talvez pelo corpo, recebe o assentimento da vontade perversa, então é um pecado mortal. Encontraremos os *accidiosi* no inferno de Dante, na vizinhança dos coléricos, cujo castigo é uma agressão eterna voltada contra eles mesmos. (STAROBINSKI, 2016, p. 44)

Entre os membros da Igreja, a acedia foi entendida de maneira distinta. A ascese mística foi vista, entre os monges da Idade Média, como uma forma de se atingir o conhecimento paradoxal da verdade divina. Os religiosos acometidos pela acedia estariam enfrentando o que era visto como a maior prova de fé (KRISTEVA, 1989). É também neste

período que surge a tentativa de combate à melancolia instaurada entre os religiosos:

Volta e meia o eremita é representado na atitude do trabalho manual: trança cestos de palha, por exemplo. Essa imagem não é acidental: revela um fato típico. O trabalho é, na verdade, o grande método que os Pais da Igreja propuseram para lutar contra a melancolia da vida solitária. “Rezem e trabalhem!” Um solitário só deve abandonar a oração para trabalhar com as mãos. (STAROBINSKI, 2016, p. 45)

Na vida isolada dos monges e ermitões a acedia era tolerada. Mas fora dos domínios da Igreja, a doença silenciosa que se misturava à ansiedade e ao desânimo era vista como um pecado grave. A melancolia, ou acedia, era elencada ao lado da inveja, gula, ira, soberba, luxúria e avareza. Ou seja, estava entre os pecados capitais, vistos como vícios adquiridos pela conduta dos homens. Em oposição aos pecados estariam as virtudes capitais: humildade, comedimento, generosidade, paciência, diligência, caridade e castidade. Os pecados capitais já haviam sido citados na Bíblia, mas foi o Papa Gregório Magno que os reuniu e os enumerou no século VI, no século XII São Tomás de Aquino os teria firmado.

Com o advento da modernidade e as modificações nas estruturas sociais perpassadas pela expansão do comércio e a ascensão da burguesia, há um novo direcionamento para a questão do individualismo. Neste período, a associação entre melancolia e pecado é deixada de lado. Um dos estudos de maior relevância sobre a melancolia da época foi publicado em 1621 de autoria de Robert Burton, *A anatomia da melancolia*. Na época, a obra foi um sucesso de vendas e deu impulso para estudos posteriores que buscavam por luz ao significado da melancolia diante do homem. É na época moderna que algumas ideias tomam novo caráter:

Mas de agora em diante tudo acontece no próprio sistema nervoso, a desordem diz respeito a um só órgão em suas diversas partes. A melancolia é uma doença do ser sensível. Para autores do século XVIII ela costuma se caracterizar por alternância de hiperestesia e hebetismo. A definição que enfim prevalecerá vai ser totalmente intelectual: a melancolia é o predomínio desmedido que uma ideia exclusiva exerce sobre o espírito. (STAROBINSKI, 2016, p. 66)

À época das luzes, deu-se relevância aos estudos envolvendo o sistema nervoso, concebido então como uma intrincada rede pela qual o homem poderia tomar conhecimento de si mesmo (STAROBINSKI, 2016). Neste período, desenvolve-se conceitos psiquiátricos relacionados à melancolia. Para Philippe Pinel, (*apud* STAROBINSKI, 2016) relevante estudioso

da época, a melancolia era vista como uma perturbação da função cerebral pertencente a um grupo que inclui a mania, a demência e o idiotismo. O tratamento proposto por ele destinava-se a um aprofundamento nas causas do surgimento da melancolia no paciente:

Os princípios que ele [Pinel] formula com mais constância para a terapêutica da melancolia convocam sobretudo um tratamento moral. [...] Se queremos provocar “uma mudança, sólida e durável”, é preciso agir sobre as paixões, os hábitos, as sensações, inspirando habilmente sensações, hábitos e paixões diferentes daqueles que a doença implantou. (STAROBINSKI, 2016, p. 69)

Os estudos psiquiátricos envolvendo a melancolia foram continuados pelo discípulo de Pinel, Esquirol, o qual desenvolveu uma análise com maiores observações e classificações clínicas das afecções. Esquirol deu continuidade ao pensamento de que a cura da melancolia só viria com uma terapêutica que levasse em conta o tratamento moral.

As modificações advindas posteriormente à Revolução Francesa (1789), engendraram novas maneiras de pensar. Dentre os tantos acontecimentos relevantes, encontramos o Iluminismo, surgido na França do século XVIII. Foi o Iluminismo um grande provisor do uso da razão como germe para os saberes. Isso desencadeou um favorecimento para que novas áreas de saberes se desenvolvessem e, entre elas, a psicanálise.

Em 1900, Freud publicou *Interpretação dos Sonhos*, obra que marcou o início da psicanálise. Diante de um cenário envolvendo a primeira guerra mundial e novos estímulos de pensamento, Freud buscou tratar inicialmente de pessoas envolvidas na guerra e as consequências geradas nesses indivíduos. Os trabalhos feitos por Freud foram responsáveis por um legado de extrema notabilidade, os conceitos de inconsciente, a natureza sexual dos traumas, as neuroses, o complexo de Édipo são alguns dos exemplos de teorias notórias e usadas até hoje.

A relevância das teorias freudianas também vigora nos estudos envolvendo a melancolia. Freud dedicou-se de forma contundente ao estudo da melancolia. A evolução do pensamento freudiano fez-se por meio de um estudo denso e que foi analisado a partir de diferentes saberes, entre eles a literatura. Neste sentido, cabe observarmos que a conceituação promovida por Freud não foi prontamente efetivada, mas fez-se por meio de movimentos de análises.

Em seu estudo sobre a melancolia, Freud a relaciona com a anestesia sexual e a neurastenia, além de apontar associação com a angústia. Posteriormente, em seu *Manuscrito*

K (1896), estudo que tem como mote a paranoia, a melancolia foi classificada como uma neurose, como um desenvolvimento da projeção paranoica:

Aqui a defesa- com o retorno do recalcado em forma desfigurada- fracassa imediatamente, e o delírio de assimilação não pode ser interpretado como sintoma da defesa secundária, mas como início de uma alteração no Eu, como expressão do avassalamento. O processo atinge sua conclusão na melancolia (pequenez do Eu), que secundariamente liga às distorções aquela crença que foi impedida à recriminação primária, ou, o que é mais frequente e mais sério, em uma formação delirante de proteção (delírio de grandeza), até o Eu ser completamente reelaborado. (FREUD, 2020, p. 32)

No *Manuscrito N*, de 1897, a melancolia vem associada à relação com os pais e também com os sonhos. Neste texto, Freud (1897) demarca a diferença entre histeria, objeto de análise anterior, e a melancolia. Essa diferença estaria expressa pela maneira como os indivíduos lidam com a perda do objeto. Se na histeria existe uma identificação do indivíduo como os sintomas do objeto perdido, na melancolia existe uma autoacusação. É a partir do desejo da morte dos pais, que brota no indivíduo esse sentimento de autoacusação:

Nessas ocasiões, constitui manifestação do luto uma pessoa acusar-se da morte deles (o que se conhece como melancolia) ou punir-se numa forma histérica (por intermédio da ideia de retribuição) com os mesmos estados de doença que eles tiveram. (FREUD, 1892, p. 344)

A investigação sobre a melancolia acompanhou os estudos de Freud por muito tempo. Entender a melancolia foi uma tarefa que se desenvolveu ao longo de sua obra com variedade e intensidade. Foram cartas, artigos, ensaios e demais formatos que acolheram os pensamentos freudianos acerca da melancolia. Mas, entre seus estudos, o texto que se tornou referencial para a temática foi *Luto e Melancolia* (1917). É neste texto seminal que Freud consolida seus pensamentos acerca da melancolia e a relação com o luto. Como servirá de aporte para a análise que este trabalho propõe, as considerações em relação a *Luto e Melancolia* serão tecidas posteriormente.

Atualmente, o termo melancólico não figura mais no *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais* da Organização Mundial de Saúde. Em outras palavras, houve uma dissolução do termo para o da depressão. Guardadas as discussões no campo da saúde sobre o apagamento e o próprio uso e diagnóstico envolvendo a melancolia, há uma necessidade de se diferenciá-los. Para Scilar (2003), a depressão ocorre por meio de um quadro clínico e psicológico decorrente frequentemente de fatores biológicos, genéticos e

com natureza psicossocial. Já a melancolia será reconhecida, juntamente com a mania, como ciclos diferentes de uma mesma doença:

Emil Kraepelin, expoente da psiquiatria classificatória do século XIX, criará a expressão *psicose maníaco-depressiva*. *Depressão* substituirá definitivamente o termo melancolia. E a expressão desordem bipolar será consagrada pelo Manual Diagnóstico e Estatístico (DSM) da Associação Psiquiátrica Americana. (2003, p. 59)

A depressão tem sido extremamente frequente e crescente ao longo dos últimos anos. O seu aumento significativo envolve inúmeros e distintos fatores. No entanto, cabe salientar o dado trazido por Scliar (2003) de que a depressão é mais frequente em mulheres, sendo este um diagnóstico que pode ocorrer tanto por conta dos fatores hormonais como também pela sobrecarga emocional. O autor ilustra essa sobrecarga com a depressão pós-parto e o estresse gerado pela responsabilidade de cuidar de um recém-nascido. Além disso, outro exemplo encontrado é o número de suicídio entre as mulheres que é quatro vezes maior se comparado a dos homens. Estes exemplos contemporâneos demonstram que a relação entre mulher e melancolia, e atualmente depressão, estão associados desde muito tempo e ainda permanecem bastante atados. Assim como se procurará observar na obra corneliana em estudo, os conceitos relacionados a melancolia e morte alinham-se com aos conceitos e preceitos impostos às mulheres e, em especial, às personagens femininas de *A Menina Morta*.

## CAPÍTULO 2 - OS MORADORES DO GROTÃO

### 2.1 OS SENHORES DO GROTÃO

Quando a narrativa do romance tem início, todas as personagens estão lidando com os sentimentos que envolvem a morte da menina. A subtração de um membro da família põe em movimento a atmosfera lutuosa e fúnebre dos moradores da fazenda. A morte da criança parece expor e alargar ainda mais as dores pessoais já existentes, que agora se mostram mais intensas. Em meio ao processo de luto, iniciam-se também alguns questionamentos. As relações pessoais, na maioria das vezes, começam a ser examinadas e repensadas. A morte abre vazão às dores e dúvidas antes recolhidas, mas já existentes. Entre as relações questionadas está a da mãe da criança:

- Por que a mãe não faz isso? – pensou. Ela não dera até esse momento a menor demonstração de tristeza, e lá devia estar em seu quarto, a ler o livro de capa de couro que lhe vira nas mãos, ou então a rever suas joias realengas, e era sempre assim nos momentos de maior perturbação naquela casa, nos paroxismos de seus problemas domésticos. (PENNA, 2006, p. 11)

Os pensamentos da governanta, Luiza, enquanto se encarrega dos aparatos relacionados à morte da criança, demonstram o questionamento de sua parte sobre a mãe da menina e senhora da casa. Além de ser apontado o fato de a mãe não demonstrar tristeza em relação à morte de sua própria filha, o que só isso já lhe daria uma roupagem de monstro, sua ausência também é sentida e justificada por qualquer trivialidade. A mãe que não se faz presente e nem demonstra dor, segundo a governanta, estaria distraída com suas joias e leituras. Observa-se também a descrição de um afastamento de Mariana ao que se espera de uma senhora, ela se evade, é indiferente aos problemas domésticos. O fato de Mariana não estar presente nos preparativos fúnebres é justificado pela adoração a suas joias. Ela está *revendo* suas joias, ou seja, apenas distraíndo-se com uma banalidade que se contrapõe enormemente a morte de um filho. Ainda sobre o excerto *a rever suas joias realengas*, nota-se o uso do adjetivo *realenga* que, em sua definição, segundo dicionário Aurélio, trata-se de um termo relacionado ao Rei, ao que é próprio do rei, mas também assume o sentido daquilo que não tem dono, está em desuso, abandonado. As joias realengas da Mariana podem assumir os dois sentidos, pois são tanto joias que demonstram altivez e poder, como também

conotam a decadência e desuso simbolizando o estado das personagens. A imagem de Mariana vai se delineando pelo entendimento da governanta:

A Senhora, todos diziam ter ela porte de rainha, e a governanta verificava todos os dias que sua figura e seus gestos eram muito mais imperiosos e altivos do que os das louras e adiposas princesas por ela entrevistadas em sua cidade. (PENNA, 2006, p. 11)

É por meio do olhar da governanta que se tem, inicialmente, ciência dos acontecimentos da casa. A governanta, também chamada de Dona Frau, uma senhora de meia idade que, segundo o texto, deveria ser alemã pela cor de olhos e pele, demonstra resquícios de seu olhar europeizado quando fala da fazenda. Mesmo já passados os anos, ela parece estar em um universo sempre novo, o que promove à sua imaginação uma comparação entre o seu mundo e o mundo dos senhores do Grotão. Ao tratar da Senhora, a visão estrangeira vinda de Luiza sedimenta a ideia de intocabilidade e estranheza relativas à mãe da menina. Assim como a altivez reconhecida por todos:

Nunca olhava onde punha os pés, como se estivesse certa de que o mundo todo devia se aplinar, submisso e cheio de gratidão, à sua passagem, e o frufu de sedas espessas, muito puras, que a anunciava, era o sinal para que todas as portas se abrissem e todos se inclinassem, diante das ordens dadas mediante breves palavras, sibiladas entre lábios muito finos e pálidos. Seu vulto erecto percorria as grandes salas toscas, de grandes tábuas e mobiliadas com o luxo gordo e prostrado de Luiz Felipe, sem nunca permitir ligação muito real entre ela e o ambiente que a cercava. (PENNA, 2006, p. 12)

A pouca fixidez e fluidez da senhora que passava pelos cantos da casa, enquanto era anunciada por suas sedas, faz com que até a mobília da casa seja contrastada à presença da mãe da menina morta. Mariana é vista como alheia sem deixar de carregar a marca da superioridade, a altivez. A descrição de suas roupas, acompanhadas de um caminhar muito fluido e distinto, contrastam fortemente com a mobília robusta e opulenta da casa.

Neste ambiente que parece se curvar diante da presença da senhora, as palavras que ela profere são mínimas, como se houvesse pouca vontade de comunicação entre seu universo e o da casa. Mariana é, seguindo a descrição, a demonstração clara de atitudes que não estariam em comunhão com o que se esperava para uma senhora de fazenda:

Tudo na fazenda fazia prever a senhora de rosto redondo, formas opulentas, a voz gritante, sempre boa e familiar, comum naqueles tempos, e, entretanto, quem nela vivia era aquela dama seca e ativa, sem a menor

comunhão com os outros moradores...

-Nem mesmo com o Senhor – pensou ela, receosa, e olhou com timidez para o retrato que pendia da parede e reproduzia os traços do dono da casa. Era o patriarca... (PENNA, 2006, p. 12)

Por meio de Dona Frau, percebe-se uma Senhora que não condiz aos preceitos entendidos para o lugar que ocupa, nem suas características físicas, tampouco sua entrega familiar são condizentes com o pretendido. Em verdade, o que se vê é a falta em demasia, a secura preenche o lugar de formas robustas e de qualquer voz altiva. Mariana parece ser a representação afrontosa de alguém que não se comunica com a casa, com os moradores e em pior dimensão, o que causa maior desagrado é ser alheia ao patriarca, seu esposo. De forma recorrente, a personagem da senhora é descrita como um ser fluido e sem grande aderência ao espaço. As rendas e sedas em que está envolvida colaboram para a construção do mistério que a envolve:

[...] o silêncio estranho da mata, os prevenia de que a Senhora estava de volta. Como nas mágicas vistas na Corte, tudo cessava em segundos, e quando a figura alta, emergindo do grande balão que parecia caminhar sozinho, soerguido pelas mãos cobertas de rendas sem tocar no chão, sem despedaçar a cassa que o cobria nas pedras e nos espinhos secos, surgia, tudo se tinha transformado. (PENNA, 2006, p. 18)

Nota-se que a leveza da senhora contribui para a formação do mistério. Entre as sedas e frufus, Mariana distingue-se dos outros e é colocada ao lado do mistério de seres que miticamente flutuam ou plainam pelo ar. Em outras palavras, aos olhos das demais personagens, a senhora da fazenda é envolta por uma aura bastante misteriosa que também proporciona um afastamento e não-entendimento. Ela parece tornar-se mais intangível e inteligível ao passo que se integra ao silêncio e a leveza. Mariana não representa segurança nem mesmo para o marido e é vista como um mal: “– Acho que o primo Comendador não pode suportar mais a vida que leva, tão abandonado!” (PENNA, 2006, p. 121)

Na esfera de poder de uma fazenda do século XIX, a figura do senhor é imperativa e quase essencial. Comumente referenciado como Senhor, ou Comendador, a personagem carrega o ideário de um salvador mesmo diante de um universo em decadência. Em relação ao casal de senhores, inicialmente alguns pontos podem ser apontados como comunicantes entre as duas personagens, Mariana é delineada como sendo de uma figura alheia e distante dos ideais maternos, enquanto seu esposo, o senhor, também é visto como uma figura distante e igualmente envolvida pelo silêncio:

Nunca dizia qualquer palavra mais alta do que as outras, jamais olhava diretamente para o serviço que sabia estar sendo feito diante dele, pois encarava com expressão distante algum ponto longe dos homens que se agitavam, e permanecia assim quieto e fechado durante minutos que pareciam longas horas àqueles serviçais cobertos de suor. Os serviçais vinham até junto dele, de chapéu na mão, e lhe davam contas do que se passava, em breves frases, e não chegavam a perceber se tinha ficado satisfeito ou enfadado com elas. (PENNA, 2006, p. 25)

Mesmo dispondo de uma imagem taciturna, o senhor demonstra uma marca que o dissocia de Mariana. Ele figura como um contraponto à imagem de Mariana, pois sua imagem de pai ainda está salvaguardada, no entanto a esposa não representa a maternidade nem para os filhos nem para a casa. O ideário do senhor forte e protetor permanece mesmo sofrendo mazelas sentimentais. O pai da menina ainda é a declaração firme do ideal do patriarcado e consegue preencher, mesmo que por pouco tempo, a força associada à figura masculina da época. Sua imagem vem para conceber uma falsa segurança para as personagens em estado de subalternação, e mesmo não estampando o ideal de altivez, é ele a força motriz, o mantenedor da fazenda em declínio:

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 de longe distinguiam o ruído inconfundível dos cascos de seus cavalos, e imediatamente os negros redobravam os golpes das enxadas e das foices, excitados pelas exclamações de encorajamento dos feitores e capatazes e o trabalho atingia seu paroxismo quando ele chegava perto e se detinha por alguns instantes. (PENNA, 2006, p. 24)

A presença do Senhor do Grotão salienta ânimo ao trabalho, é diante dele que todas as engrenagens parecem funcionar. Isso se dá não pelo caráter do senhor que já fora mencionado como bastante taciturno, mas pela representação simbólica do Senhor das terras. Nesta representação revela-se a relação de propriedade já que, como bem se pode ver, a personagem é descrita com epítetos como Dono do Grotão, Senhor, Comendador, o que demonstra que a carga da titulação é muito mais relevante do que qualquer individualidade ou interioridade. Diante da engrenagem da Fazenda, o Senhor cumpre seu papel. É ele a força da presença patriarcal revestida por um falso ideário de paternidade e benevolência “Não era o medo que os fazia agir assim, mas o instintivo desejo de valorizar a sua fadiga, de dar impressão afirmativa do fecundo esforço desprendido ao patriarca que os vinha observar” (PENNA, 2006, p. 25).

O símbolo de segurança, ordem e prosperidade eram firmados pela figura do Senhor, emblema de prosperidade. É através dele que existe e se consolida a fecundidade da vida:

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 deles. Mas a terra respondia generosamente aos seus esforços, e abria-se sempre em riquezas inesgotáveis, na fartura que os irmanava no total sentimento de pujança. (PENNA, 2006, p.25)

O rude vigor do Senhor em contraponto a ideia adocicada da figura paternal revela a complexa relação de subordinação dos escravizados sedimentada há tempos pela ideia imponente de que o Senhor da fazenda estaria ali também para promover o amparo. Ele estampa autoridade e sua presença faz florescer o trabalho, elevando, assim, seu poder que chega à natureza, esta por sua vez também responde à sua presença. O Senhor, e toda a sua simbologia, emanam uma constante lembrança de salvamento, os moradores, empregados e escravizados da fazenda veem nele a possibilidade de uma força organizadora, o ser que seria capaz de reorganizar o luto e as dores. Mas a idealização do Senhor da fazenda parece não mais condizer com a verdade:

E assim tudo continuava em sua aparência habitual, mas havia um princípio de desagregação, ruína e desmoronamento que todos suspeitavam, e olhavam para o dono da casa como o único capaz de salvá-los, de tornar a fazer reviver e galvanizar aquele grande corpo que lhes parecia agonizante, agitado pelo trabalho subterrâneo da morte. Mas ele próprio andava pelas salas e saía para os campos como um autômato, apesar dos esforços que se tornavam muitas vezes visíveis para manter a mesma atitude de sempre, e todos sentiam que procurava penosamente voltar a ser o Senhor antigo, apoio seguro e guia dos que o rodeavam. (PENNA, 2006, p. 96)

Pelos moradores da casa e pela voz do narrador que se mostra onisciente, vê-se consolidada a visão idealizada do Senhor. Ele é a representação de um outro, de um ser especial e dessemelhante. É, de forma absoluta, a figura poderosa de pai e dono, demarcação que se faz necessária para a manutenção do patriarcado e da escravização. Uma diferença institucionalizada e sedimentada entre dominador e dominado.

Ainda como marca latente da distinção em relação ao outro, a figura do Senhor adensa a ideia de Mariana como ser insensível mesmo nos rituais funérios da filha do casal:

Foi então para junto da Senhora, para perto da mãe da menina, mas já sabia

que não encontraria ao seu lado apoio para o seu coração vacilante. Era sozinho que deveria atravessar longas horas que o esperavam... (PENNA, 2006, p. 28)

Enquanto as personagens do pai e mãe da criança parecem estar imersas em sentimentos análogos de tristeza e consternação, há uma maior carga ao peso do que se espera de Mariana. Ela carrega a representação constante da falta e do descontentamento, mas vistos pelos olhos dos outros e não relatados por diálogos ou pensamentos. Para Lima (2005, p. 142), “Mariana não tem interioridade; a exemplo do que sucede com o marido e a filha morta.”

A expectativa direcionada sobre a personagem relatada por outros pode ser lida como a marca da existência feminina da época. Em outras palavras, a validação dos sentimentos e verdades interiores é feita pelo universo externo, ajustada pela aprovação ou reprovação diante dos demais. Não se sabe ao certo quais são os reais sentimentos de Mariana, já que ela é descrita pelas outras personagens, não se trata de uma interioridade que não existe, mas sim de uma interioridade que não é revelada. Ela é a esposa faltosa, ou a mãe insensível, ou ainda a dona de casa que não se enquadra nas adjetivações esperadas.

Esse movimento dúbio onde permeia o mistério interior e as assertivas vindas do exterior, também pode ser analisado pelo próprio nome da personagem. Mariana é a união de dois nomes cujos significados advêm do hebraico; Maria significando “senhora e soberana” e Ana sendo “pura”. No processo de aglutinação têm-se então os dois nomes de mulheres em um. Essas duas adjetivações não são diferentes do que pode ser percebido como parte dos anseios impostos à personagem. O nome da personagem representa a dualidade entendida em Mariana, ou seja, um ser soberano que deveria ser puro e cheio de graça.

Muito do que se ambicionava de Mariana está inserido ao contexto da época em que a narrativa é delineada. Ao longo do século XIX muitos papéis sociais se modificaram, mas as perspectivas em relação à mulher e sociedade mantiveram-se lineares, principalmente quando pensadas como mães. Para os moradores da casa, Mariana parece estar sempre doente, justificativa comum às mulheres que se afastavam das convenções da época:

Durante todo o século XIX, quando tentam fixar a mulher no casamento e na esfera doméstica, os discursos médicos constroem uma dupla imagem feminina. De um lado, colocam a mulher como um ser frágil, sensível e dependente, construindo um modelo de mulher passiva e assexuada; por outro, verifica-se o surgimento de uma representação da mulher como portadora de uma organização física e moral facilmente degenerável, dotada

de um “excesso” sexual a ser controlado. Nessa perspectiva, procurava-se patologizar qualquer comportamento feminino que não correspondesse ao ideal de esposa e mãe, tratando como “antinatural” e “anti-social”. (NUNES, 2000, p. 12)

Ao se observar os habitantes da fazenda Grotão, pode-se notar a representação da fazenda como a imagem de uma prisão, um ambiente em soterramento. Ao invés de refúgio, a fazenda simboliza um encarceramento de moradores chafurdados em seus estados melancólicos:

A fazenda era enorme e rústico palácio, fortaleza sertaneja de senhor feudal sul-americano, e tudo ali era grande e austero, de luxo sóbrio e magnífico, mas era preciso viver naquelas salas amplas, de tetos muito altos e mobiliadas com móveis que pareciam destinados a criatura gigantescas, sem contar com coisa alguma de certo nem no presente nem no futuro. (PENNA, 2006, p. 127)

O enlace entre a fazenda, em pleno declínio, e seus residentes faz com que seja difícil a distinção da linha tênue dos intercâmbios de agruras entre lugar e pessoas. No entanto, a fazenda é parte indissociável do ininterrupto cortejo fúnebre participado pelos moradores. Toda a simbologia opressora da fazenda alicerçada pela ideia do patriarcado, faz com que neste microcosmo haja um esmorecimento dos seres, assim como se vê em Mariana:

- Sente-se doente? - perguntou Celestina, e logo se arrependeu de ter deixado escapar a interrogação pois sabia só poder ter como resposta uma mentira. Porém foi com surpresa que ouviu as palavras de Dona Mariana, agora levemente pálida, e parecia realmente enferma, subitamente envelhecida. Já não era a Senhora bela e impassível que fora sempre, trazendo constantemente diante de si a rede invisível que a todos impunha respeito e admiração, e que a fizera chamar a “altiva Mariana”, nas salas românticas da Corte, com adoração pelos poetas e com ironia ferina pelas outras senhoras, que julgavam cruelmente. Era uma mulher perseguida, derrotada... (PENNA, 2006, p. 180)

O invólucro social permite uma leitura mais clara da situação das mulheres da casa. Assim como aponta Bourdieu (2014), o sentido de gênero advém de uma construção social, histórica e cultural baseado nas diferenças. Há um sistema de oposições no qual estão integradas as diferenças de sexo e gênero podendo-se notar as oposições fora/dentro. Para o autor, masculinidade e feminilidade são definidos por mútua oposição, estampando assim uma relação de poder. Pierre Bourdieu ainda destaca o pensamento em relação ao espaço destinado a mulher:

[...] é a estrutura do espaço, opondo o lugar da assembleia ou do mercado, e a casa, reservada às mulheres; ou, no próprio lar, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, as atividades do dia, o ano agrário, ou o ciclo da vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos. (2014, p. 24)

O entendimento da mulher relacionado a ideia de um ciclo natural também favorece sua aproximação com a ideia de morte. Seguindo o pensamento de Bourdieu (2014) de que feminilidade e masculinidade não têm significado fixo, torna-se de extrema representatividade a ideia do feminino entrelaçada a ideia de morte no romance em estudo. Pode-se observar, ao longo da narrativa, a existência de um direcionamento para o conhecimento de múltiplas e distintas mortes, no entanto como o próprio título do romance aponta, em preponderância, a morte é feminina.

## 2.2 MATER DOLOROSA

*Quis est homo, qui non fleret,*

*Matrem Christi si videret in tanto supplicio?*

*Quis non posset contristari,*

*Christi Matrem contemplari dolentem cum Filio?*

(Stabat Mater Dolorosa séc. XIII)

A partir do contexto histórico social em que a obra está inserida, descortina-se um cenário permeado pela construção do ideal feminino ligado ao casamento e a maternidade. Ser mulher simbolizava uma associação necessária as duas imposições sociais: casar e ter filhos. Essas foram justificativas de opressão e submissão bastante recorrentes ao longo da história da humanidade. Além disso, esses ideais auxiliaram a sedimentar o lugar da mulher em diferença a do homem. Essas expectativas, as quais dificilmente poder-se-ia fugir, foram sustentadas por justificativas biológicas, históricas e sociais:

O homem-caçador, superior em força, habilidade e com experiência oriunda do uso de ferramentas e armas, “naturalmente” vai proteger e defender a mulher, mais vulnerável, cujo aparato biológico a destina à maternidade e aos cuidados com o outro. Por fim, essa explicação determinista do ponto de vista biológico estende-se da Idade da Pedra até o presente pela afirmação

de que a divisão sexual do trabalho com base na “superioridade” natural do homem é um fato, e, portanto, continua tão válida hoje quanto era nos primórdios da sociedade humana. (LERNER, 2019, p. 43)

O panorama referido é bastante claro em *A Menina Morta*. Como prova de insucessos nas incumbências matrimoniais e maternas, as mulheres, da família nuclear que habitam o Grotão, amargam o fracasso pessoal e social. A fazenda simboliza um malfazejo refúgio para as primas dos senhores que não tiveram sucesso em seus empreendimentos sociais e, agora, sem valor para a sociedade, alojam-se no Grotão.

Tratando-se de Mariana, a clausura e a esparsa comunicação parecem estar acompanhados da relevância do poder, mesmo que simbólico, sua imagem está associada à de dona da casa. Enquanto dona da fazenda, os olhares e expectativas se voltam a ela com acentuada firmeza. O pressuposto destaque de poder e conquista social não deixam Mariana distante da ideia de fracasso. Mesmo que tenha garantido as imposições sociais de casar-se e ser mãe, esses elementos não dão conta de satisfazer o ideal de mulher, isso porque Mariana é um exemplo ao fato de que todos na fazenda estão enlaçados por dores íntimas e incomunicantes que impedem as plenas realizações. A senhora da fazenda não é íntima, nem próxima dos outros moradores e muito menos os enxerga como confidentes para suas dores. A narrativa apresenta a personagem através de um véu dúbio dos que estão de fora de seu íntimo, ela é descrita e vista, ou pretensamente entendida, sem que se possa acessar seu íntimo. O fato da existência de Mariana ser relatada pelos outros personagens acentua o mistério e a falta de entendimento que pairam sobre ela:

Não era de se admirar que a prima adoecesse gravemente com aquele modo de vida por ela adotado, de não sair do quarto, quase sempre escuro! Quando Carlota fora para o colégio da última vez já a Senhora tinha se retraído há muito tempo e vivia fora inteiramente dos amigos, das visitas costumeiras que o primo Comendador recebia muito afavelmente, mas constrangido por inexplicável embaraço. A princípio, tudo passara como sendo moléstia, mas pouco a pouco, as senhoras primeiro, depois os maridos e parentes, foram deixando de vir, e ultimamente ninguém mais vinha nem mesmo na data tradicional do aniversário do senhor, em outros tempos festejado com banquete e à noite baile. (PENNA, 2006, p. 119)

Por meio da formulação das outras personagens, concebe-se a construção da imagem de uma mãe que não chora a morte da filha. Mariana é a demonstração de um ser com relações irregulares em relação à morte, mesmo que a morte da filha possa ter

significados mais amplos do que somente a morte física, por ora a relevância se instaura na simbologia expressa diante da mãe que não se condói pelo filho morto. Enquanto a senhora da fazenda não cumpre com os anseios sociais diante da morte, acaba por ultrapassar negativamente os ideais de mãe e de mulher aos quais deveria ser sensível. Esses imperativos aparentemente ignorados por Mariana são fortemente representados e assegurados pela religião à época. Mesmo diante de tantas marcas de inabilidades impostas às mulheres, a obra corneliana desvela, por várias perspectivas, o valor social da maternidade e a conseqüente decadência das não-mães. Faz-se válida a reflexão acerca da elaboração de ideias dicotômicas construídas para mulheres que fossem vistas como fracas e inábeis em muitas situações, mas que deveriam imperativamente ser mães, valendo-se de toda a força que requer a situação. Essa dualidade de forças foi sendo estabelecida ao longo dos séculos:

Afinal, como dar uma responsabilidade tão grande a um ser tão desqualificado? Ocorre então uma inversão de valores que permite que atributos como fragilidade, sensibilidade e dependência passem a ser tratados como positivos. Para que as mulheres pudessem assumir os encargos da maternidade, foi preciso uma mudança radical em sua imagem. A mulher não é mais identificada a uma criatura diabólica. Ela se transforma numa pessoa doce e sensata, de quem se espera comedimento e indulgência. Eva cede lugar a Maria. A curiosa, a ambiciosa, a audaciosa, metarfosseia-se numa criatura modesta e ponderada cujas ambições não ultrapassam o limite do lar. (NUNES, 2000, p. 28)

O ideal de mãe é latente no imaginário Ocidental por meio da imagem de Maria, mãe de Jesus Cristo. Maria reúne todas as qualidades que o cristianismo procurou desenhar em uma mulher. Ela é bondosa e benevolente, dobra suas vontades diante dos chamados de deus e aceita gerar Jesus mesmo em condições adversas. Maria é a mulher sem pecados que se deixa à disposição de vontades que não foram suas.

Tendo Maria se tornado mãe por forças e escolhas divinas, a morte de seu filho representa uma dor das mais profundas, já que esta relação divina estaria aparentemente rompida. Mãe devotada e amantíssima, a representação de Maria como *Mater Dolorosa* demonstra a dor e resignação da virgem que perde seu filho e chora aos pés da cruz. Essa dor sentida por Maria é vista como das mais perversas. Se a mulher atinge sua completude ao ser mãe, ver o filho morto gera o rompimento de sua própria existência.

**Figura 2:** Representação de Maria como *Mater Dolorosa*



Fonte: Pietá, William Bouguereau, 1876

Considerando-se que a ordem natural dos mortos deveria ser dos pais e não dos filhos, vê-se que existe no romance uma quase quebra dessa regra não estabelecida, mas entendida. Ou seja, uma ruptura do que se espera da ordem natural da vida e da morte. A cisão está na expectativa de que os mais velhos devam morrer primeiro por conta da idade e das fragilidades que são consequências do avanço dos anos. No entanto, presenciar um filho morto parece uma afronta e ao mesmo tempo uma forte quebra da lógica do tempo.

No consenso popular existe a máxima de que não há dor maior para uma mãe do que ver seu filho morto. A imagem da mãe está inteiramente ligada ao filho mesmo na morte. Seguindo este mesmo viés de pensamento concebe-se o quanto a maternidade legou à mulher algumas imposições que são historicamente enraizadas e complexas. A maternidade e o desenvolvimento social da mulher, ou a falta dele, se fundem em um pretense entendimento que está alicerçado em tempos primitivos.

O fator biológico da maternidade foi o primeiro a segregar o trabalho entre

homens e mulheres. Em tempos primórdios, a mãe era a subsistência vital para o filho. Historicamente a maternidade tornou-se o fator biológico que assegurou as estruturas e determinou a dominância masculina ao longo dos anos (LERNER, 2019).

O entendimento de que a maternidade conferiu à mulher um cuidado nato e devocional aos filhos foi-se criando ao longo dos tempos. Ao contrário da imagem do homem que seguiu outros vieses.

Os conceitos arraigados sobre papéis sociais entre homens e mulheres presentes na obra de Cornélio Penna deixam latente as delimitações e figurações exigidas entre os sexos. As personagens do romance vivem diante de questões do século XIX, o que se pretendia de uma mulher já era há tempos muito claro e a não conformação às regras resultava em graves consequências àquelas que por algum motivo não alcançavam os ideais, consequências essas bastante vistas na obra. O sistema patriarcal no qual o romance se alicerça é a moldura e o estopim de muitas questões internas:

O patriarcado mantém e sustenta a dominação masculina, baseando-se em instituições como a família, as religiões, a escola e as leis. São ideologias que nos ensinam que as mulheres são naturalmente inferiores. Foi, por exemplo, por meio do patriarcado que se estabeleceu que o trabalho doméstico deve ser exercido por mulheres e que não deve ser remunerado, sequer reconhecido como trabalho. Trata-se de algo visto de modo tão natural e instintivo, que muitas e muitos de nós sequer nos damos conta. (LERNER, 2019, p. 21)

Neste sentido, os caminhos traçados para as mulheres já haviam sido muito claros antes mesmo que chegassem à fazenda Grotão. A imagem dessa expectativa é facilmente delimitada quando se tratando da esposa de um fazendeiro, como pode ser visto pela descrição da governanta da fazenda, a Senhora não fazia jus às expectativas. Mariana não é a mulher de formas redondas que geralmente se esperava de uma Senhora fazendeira, mas as diferenciações vão além do aspecto físico, pois tampouco é descrita como comunicativa, ao contrário, é a própria imagem da apatia e desconexão. E, à medida que Mariana se afasta do ideal de mãe e esposa, mais ela se torna a visão de alguém doente e incapaz. De maneira mais ampla, se a figura da mãe está sempre relacionada a do filho, o que pode se esperar de uma mãe que carrega simbolicamente a imagem de uma morta não pode ultrapassar a própria ideia de esgotamento da vida.

Ao pensar-se na ideia de mãe e das imposições previstas a uma mãe do século XIX, sustentam-se as percepções sobre Mariana circunscritas à maternidade e à vida doméstica.

No entanto, seu afastamento impõe uma quebra desta imagem de mulher santificada. Neste distanciamento também está expresso o afastamento da religião. A obra abriga diversos momentos desse desligamento, nota-se esse divórcio quando a visita do padre à fazenda é tida como irrelevante logo após a morte da criança:

- Senhor padre Pedro, o primo Comendador irá à igreja assim que ficar bom, para agradecer-lhe. Ele e a prima sentiram muito não vê-lo agora...  
 O sacerdote ajeitou-se no banco, e parou um momento, imóvel, para restabelecer a sequência da respiração, que lhe fugia, e depois disse, com seu timbre rouco e franco, onde nunca poderia apontar o tom da ironia:  
 - Eu lá vi o senhor Comendador hoje, quando passava para ver os trabalhos da fazenda... (PENNA, 2006, p. 36)

Não só o senhor da fazenda estava distante da religião como também e, principalmente, sua esposa, a mãe que não chora a morte do filho. Neste sentido, Mariana desassocia a mulher ao sagrado, à comunicação divina entre mulheres e deus representada por Maria. Esta dissociação entre o ser e deus pode ser vista como parte do processo melancólico como será mais bem relacionado à frente.

Os Senhores da fazenda Grotão são portadores de epítetos carregados de poder e relevância, são supostamente as últimas marcas de salvação nas quais as outras personagens tentam se ancorar sem sucesso. Os epítetos são próprios do sistema da época, demonstrando a posse e a propriedade, mas também podem ser lidos como equivalentes à expectativa dos mesmos termos usados no campo religioso. Contudo, o Senhor e a senhora do Grotão não representam nem a salvação tampouco a segurança, já que são também parte de um mundo em declínio.

### 2.3 A FAMÍLIA

A família é reconhecidamente uma instituição de extrema importância para a propagação de valores. Em meio ao universo ao qual a fazenda Grotão está inserida, pode-se dizer que as tentativas de perpetuação eram pensadas por meio da família. Em *História Social da criança e da família* (1960), Philippe Ariès demonstra as intrincadas associações de parentesco e as formações visando às proteções formadas ao longo dos anos da humanidade:

A solidariedade da linhagem e a indivisão do patrimônio se desenvolveram, ao contrário, em consequência da dissolução do Estado: “Depois do ano mil,

a nova distribuição dos poderes de comando obrigou os homens a se agruparem mais estreitamente”. O estreitamento dos laços de sangue que se produziu correspondia a uma necessidade de proteção, do mesmo modo como outras formas de relações humanas e de dependências: a homenagem de vassalo, a suserania e a comunidade aldeã. (ARIÈS, 1986 p. 211-212)

Ainda que temporalmente o texto referido se dirija a uma época muito distante, os ideais de união para proteção continuam vigentes. Além de assegurar a vivência da propriedade, muitos preceitos religiosos foram perpetuados e assegurados por conta da constituição da família. Unidos pelo mesmo teto, a família que vive no Grotão está primeiramente ligada por questões biológicas. No entanto, o fator social imprime complexidade à constituição desta família. Distante de vários ideais, a família da menina morta demonstra laços frágeis com trajetórias individuais incomunicantes, deixando nítido o declínio de muitos princípios familiares. Muitas das questões que poderiam ser pensadas em relação à família patriarcal do fim do século XIX são encontradas na obra. Tem-se evidenciado os laços de parentesco, a necessidade de se manter a propriedade por meio do casamento, a condição feminina e, entre outros, a importância da criança. Se a criança for pensada como responsável pela sustentação da propriedade, ou seja, a detentora futura, torna-se de grande relevância o fato dela já se encontrar morta desde o início da trama. Um filho, dentro de um universo latifundiário representa a continuidade e também, de forma geral, o futuro e a esperança. Em uma família em que metaforicamente o futuro e a esperança já se encontram mortos, os sinais de falência são próximos.

#### 2.4 AS PRIMAS

Vindas de outras famílias para integrar a residência do Grotão, as primas dos senhores são parte de famílias anteriormente dissolvidas que, na maioria das vezes, não conseguiram se reconstruir através da perpetuação, ou realização do casamento. Ou seja, são personagens que não conseguiram efetuar a troca de tutela do pai para o marido. Por serem vistas como seres com necessidade de proteção, acabam sendo relegadas aos cuidados de um parente mais distante. No entanto, devem sempre estar sob a tutela masculina comum à época:

Assim, as mulheres acabam se percebendo, de forma bem realista, dependentes dos homens. [...] Assim como o vassalo feudal de uma época

posterior, ela entendeu que sua única segurança era a proteção de seu senhor. [...] O que vemos aqui é o surgimento de um conjunto de relações de poder nas quais os homens adquiriram poder sobre outros homens e sobre todas as mulheres. Assim, os homens da elite se viam como aqueles que podiam adquirir poder sobre outros, riqueza em bens e em servidão sexual, ou seja, a aquisição de escravas e concubinas para um harém. Mulheres, mesmo as mais seguras, bem-nascidas e auto-confiantes, viam-se como pessoas dependentes da proteção de um homem. Este é o mundo feminino do contrato social: mulheres cuja autonomia lhes é negada dependem de proteção e se empenham para conseguir o melhor acordo possível para elas mesmas e seus filhos. (LERNER, 2019 p. 108-109)

Em um dos raros diálogos entre Celestina e Sinhá-Rôla, percebe-se o grave sentimento de arrependimento e tristeza de Sinhá-Rôla por não ter se casado. Ela, depois de muito chorar, é perguntada por Celestina se a causa da tristeza era a morte da menina, e Sinhá-Rôla lhe diz que o motivo era outro, a lembrança de um passado:

– Eu tive um moço que...gostou de mim! – sussurrou muito em segredo, com a cabeça curvada e o rosto escondido pelos cabelos brancos que se tinham soltado da rede que os aprisionava. – Eu era muito criança, deveria ter... quinze anos, creio eu, nessa época...[...] – Mas – perguntou-lhe Celestina, depois de escutar impassível a narrativa. – Por que não quis se casar com ele? [...] – Porque...porque fui tão aconselhada, tantas coisas graves me disseram! Mostraram-me o futuro que me esperava se casasse com um homem tão moço e sem posição... o que me disseram, meu Deus! (PENNA, 2006, p. 106-107)

Na conversa entre Celestina e Sinhá-Rôla, tem-se a demonstração profunda da dor por conta do casamento não realizado, fato que poderia ter mudado sua vida drasticamente. Os conselhos para que se afastasse do rapaz vieram de sua irmã, Maria Inácia, e a deixam indignada até o momento de sua velhice por não entender se foram feitos por bondade ou inveja. Entretanto, o que se torna significativo neste diálogo é a tristeza com a não-realização do casamento, uma questão imperativa à mulher à época:

O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, ainda hoje, as mulheres são casadas ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não sê-lo. É em relação ao casamento que se define a celibatária, sinta-se ela frustrada revoltada ou mesmo indiferente ante essa instituição (BEAUVOIR, 2009, p. 547).

A tutela masculina se tivesse ocorrido por meio de um marido não teria feito de Sinhá-Rôla agregada da fazenda, um destino que lhe foi imposto, mesmo o casamento não tendo qualquer garantia de realização, ainda era o deslumbre de outra vivência para a

personagem. Nota-se também que para as duas irmãs, Sinhá-Rôla e Maria Inácia, a posição social é imprescindível para a realização da união, embora Sinhá-Rôla tenha dúvidas da real intenção da irmã ao propor o afastamento, ela acaba aceitando o distanciamento, pois o pretendente além de jovem não teria *posição*.

A partir do cenário histórico-social do romance, pode-se testemunhar a submissão feminina associada e demarcada pelo espaço da casa. O espaço simbólico da casa foi integrado ao universo feminino ao longo dos séculos e, sobretudo, no século XIX a ligação da mulher com a casa está inteiramente associada ao seu sucesso ou insucesso social. A casa representa as expectativas impostas e relacionadas ao casamento, neste símbolo estão alicerçados o cuidado e a proteção. Entende-se que uma mulher só estaria protegida se estivesse sob o teto de sua casa:

E, antes de tudo, [casamento] impõe-se muito mais imperiosamente à jovem do que ao jovem. Há ainda importantes camadas sociais em que nenhuma outra perspectiva se propõe a ela; entre os camponeses a celibatária é um pária; fica sendo a serva do pai, dos irmãos, do cunhado; o êxodo para as cidades não está a seu alcance; o casamento, escravizando-a a um homem, faz dela dona de um lar. Em certos meios burgueses ainda se deixa a moça na incapacidade de ganhar a vida; ela só pode vegetar como um parasita no lar paterno ou aceitar uma posição subalterna em algum lar estranho (BEAUVOIR, 2009, p. 552).

Embora Simone de Beauvoir não trate do mesmo momento histórico passado na trama, a vida da mulher retratada parece se adequar perfeitamente à situação das mulheres da obra. A ideia da casa que tanto se relaciona ao feminino só se sustenta se relacionada à imagem do homem, é ele que autoriza e faz com que a mulher possa estar em acordo com as exigências religiosas, assentada corretamente na hierarquia de poder e de conformidade com as convenções sociais. Ou seja, mesmo que o espaço da casa seja um cerceamento construído ao longo dos anos para a mulher, ele não existe socialmente sem a autorização masculina. Por isso, as primas dos senhores do Grotão são comumente chamadas de agregadas, já que, saídas de suas casas de origem paterna, passam a figurar em uma casa que não lhes pertencem, são estrangeiras dentro de um espaço que lhes servem tão somente como abrigo:

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 o 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 no triste corpo, provinha sempre de presentes feitos com

gélida indiferença, e o dinheiro que dispunha lhe era entregue pelo administrador, sempre de mau modo, como se pagasse a credo suspeitada de frade. (PENNA, 2006, p. 127)

A personagem acima descrita é Celestina. Entre as primas que moram no Grotão, ela é a única que tem parentesco direto com a senhora. Esse fato, entre as tensões de poderes que transitam no Grotão, é de grande relevância, ser prima de Mariana faz com que Celestina seja vista pelas outras primas, essas com parentesco com o senhor, como alguém muito inferior. No entanto, vale ressaltar que, via de regra, todas estão no Grotão por estarem passando pelas mesmas questões sociais, ou seja, estão lidando com algum tipo de falência, econômica ou moral. A inferioridade de Celestina é vista e sentida por todos:

O cocheiro, ao ouvir aquela voz imperiosa, não considerou que partia da prima sem importância, que via sempre andar como uma sombra sem sol pelos cantos da casa, sem que ninguém a visse ou ouvisse, sem que sequer interceptasse a vista dos que conversavam, e se dirigiam uns aos outros sem olhá-la. (PENNA, 2006, p. 48)

A prima sem importância que guarda dinheiro, pois sonha conseguir sair do Grotão, é também aquela que não deveria ter direito a nada pelos olhos dos demais. A submissão de Celestina, associada ao parentesco com a Senhora, fazem com ela carregue a marca do ser indesejado: “[...] e a Celestina era do lado da fazendeira, considerada aparentada, simplesmente, e além disso, da “família da Senhora” (2006. p. 21). Celestina não está associada ao poder masculino ao qual as outras primas se agarram na tentativa de se distinguirem, e mesmo sendo afastada dos demais por conta de sua origem, ela não consegue qualquer apoio ou intimidade com Mariana:

Entretanto, ela bem sabia que nunca pudera dirigir-lhe a palavra em confiança, no abandono e franqueza que seria de se esperar entre a pobre protegida e sua poderosa protetora. Desde sua vinda para o Grotão, há tantos anos, olhara sempre para a Senhora como se fosse uma criatura superior, muito acima de suas melancólicas misérias, e seria audácia sem nome informá-la de que se passava ao seu lado as mesmas dificuldades suportadas em sua casa arruinada. (PENNA, 2006, p. 127)

Celestina não encontra reflexos de união em nenhuma parte da fazenda. Ela, assim como os demais moradores, só tinha a menina morta como amparo. No entanto, a figura da prima que deveria ser um apoio, pelo ideal da família de guarida e solidariedade, ao contrário é um desassossego, pois dirigir a palavra à prima seria uma *audácia sem nome*, uma

verdadeira afronta ao distanciamento estabelecido entre os moradores. Diante dos pretensos elos afetivos nunca estabelecidos, Celestina vagueia entre os moradores da fazenda como a aquela que acreditam ser a menos significativa, além de pobre e de seu laço com a Mariana, ela traz as marcas da humildade:

Sabia passar por entre todos que a cercavam como um fantasma, um ser dotado apenas de mãos e braços para servir, mas que nunca poderia afirmar a sua presença de modo mais positivo, pois se tornaria um incômodo e seria repellido...[...] - não teria para onde ir, pois no mundo inteiro não há um lugar para mim, a não ser este, onde permaneço por esquecimento dos outros, porque ninguém se lembrou ainda de que não tenho direito algum de ficar aqui....(PENNA, 2006, p. 128)

A situação de Celestina se agrava ao longo da narrativa. Ao fim da trama, ela fica gravemente doente e acreditam que sua morte estaria próxima. Por meio dos olhos de Carlota, tem-se a descrição da prima:

Sentia pena imensa, compaixão sem limites pela vida melancólica e apagada em repouso diante dela, agora ameaçada em suas bases, presa apenas pela promessa de bruxulear por muito tempo ainda, sempre meio oculta, continuamente sem forças nem para o bem nem para o mal... mas, enobrecida pelo amor sentido nas palavras, no tom, na fuga do médico, que tinha coragem para acompanhá-la, para ampará-la todo os dias, até poder erguer-se e continuar a viver, como um pequeno fantasma... (PENNA, 2006, p. 362)

Com a doença de Celestina, um médico é chamado para vê-la. Durante a visita, o médico se apaixona pela jovem. Observa-se por meio da citação que é ele quem teria *coragem* de acompanhá-la e ampará-la, ou seja, a figura do médico que logo se torna noivo é a que pode salvar Celestina em todos os sentidos. Ele representa a cura do corpo e simbolicamente é a própria cura para a vida de Celestina, pois através do casamento ela conseguirá sair do Grotão. Aqui o casamento e a tutela masculina são novamente afirmados como salvação para as mulheres e, em especial, para a situação indigna da personagem:

Do outro lado, além do lugar vazio da Senhora, sentava-se Celestina cuja obrigação tácita era servi-la, apanhar-lhe o lenço ou o leque que com frequência se lhe soltavam das mãos distraídas e também afastar a cachorrinha felpuda Mirza, quando ela se tornava importuna. Celestina muitas vezes nada podia comer pois o seu coração batia em grandes saltos porque não sabia com certeza se os agrados do animalzinho eram ou não bem recebidos por Dona Mariana. Era prima em segundo grau da Senhora e sua situação no mundo como acontecia com misteriosa frequência na orgulhosa família da Sinhá não tinha a menor relação com a grandeza

aparente do viver dos que habitavam a fazenda... (PENNA, 2006, p. 58-59)

A falta de fome de Celestina é um símbolo, uma marca de um universo repleto de apatia. A mesma falta de gosto pela vida identificada nas personagens é comum aos melancólicos. Todas as personagens do Grotão estão imersas em melancolia, ressentimento, alheias umas às outras, como seres que vagueiam, minadas em suas forças. Nada pode ser salvo. O epíteto “morta” do título do romance estende-se a todo o universo ficcional. Não há esperança para as mulheres do Grotão, ali as forças são sugadas e a vida vai se extinguindo. E, as personagens, já sem forças para reagir, vivem os dias que as vai consumindo lentamente.

### CAPÍTULO 3 - A MORTE COMO METÁFORA

Consoada

Quando a Indesejada das gentes  
 chegar (Não sei se dura ou  
 caroável), talvez eu tenha medo.  
 Talvez sorria, ou diga:  
 - Alô, iniludível!  
 O meu dia foi bom, pode a noite  
 descer. (A noite com os seus  
 sortilégios). Encontrará lavrado o  
 campo, a casa limpa, a mesa posta,  
 Com cada coisa em seu lugar.

(Manuel Bandeira, 1948)

O poema de Manuel Bandeira remete a uma morte que surgiu a partir do ritmo natural dos anos, ainda que mantenha o caráter de uma morte indesejada e causadora de medo, ela vem num momento de maturidade e sua chegada é certa e já esperada. É a morte representada como consequência clara da vida e é iniludível, pois não aceita acordos nem atrasos. Quando ela se apresentar ao universo do eu-lírico, encontrará o território já organizado pela sua espera. Sua vinda é certa e, neste caso, a morte vem para organizar, dar continuidades. O aspecto de organização e linearidade minimizam o assombro diante da morte. A vida foi boa e com a morte cada coisa encontra o seu lugar. Para além, ainda há o aspecto reflexivo expresso no poema; perceber-se a morte, pensar a própria morte é um fator comum aos moribundos, mas é um exercício distante de todo os outros, pois vivemos dentro de um movimento que busca a todo instante afastar o pensamento da nossa própria finitude. Não pretendemos pensar em nós mesmos como seres finitos e tentamos usar artifícios para enganar o tempo, já que a morte é iniludível:

Porém a morte não é exatamente essa invisibilidade absoluta, o que não somente não será jamais um dado, mas o que, evitando radicalmente qualquer presença, é o outro absoluto do ser? E, no entanto, ela é, em sua “irrealidade”, mais “presente” do que o serão jamais as coisas da vida real, de uma presença tão insidiosa e obsessiva que se trata exatamente de, quando não nos propomos a doma-la nesta “repetição” da morte que é a filosofia, de tentar fugir pelo divertimento. (DASTUR, 2002, p. 60)

Pensar sobre a própria morte e lidar com as ideias de morte, são conceitos relativos às atitudes diante da morte, como trata Philippe Ariès em sua obra, *História da Morte*

*no Ocidente* (1974), em que são expostos os diferentes modos encontrados pelo homem para lidar com a morte ao longo da História. Neste sentido, o eu-lírico do poema de Manuel Bandeira tem uma atitude diante da morte que poderia ser comparada aos séculos XI e XII, em que se existia familiaridade com a morte desde muito cedo:

O homem desse tempo era profunda e imediatamente socializado. A família não intervinha para atrasar a socialização da criança. Por outro lado, a socialização não separava o homem da natureza, na qual só podia intervir por milagre. A familiaridade com a morte era uma forma de aceitação ao mesmo tempo ingênua na vida quotidiana e sábia nas especulações astrológicas. (ARIÈS, 2002 p. 49)

Inicialmente distante da morte que simboliza a organização, as figurações da morte em *A Menina Morta* não possuem o caráter natural do tempo. Ao contrário, existe uma quebra da naturalidade do aspecto comum da morte quando a narrativa tem início com a morte de uma criança.

Nas atitudes diante da morte, ou até mesmo na falta delas, firmam-se as diversas significações da morte. E com o intuito de clarificar os processos melancólicos vividos no romance, parte-se das significações da morte e da tentativa de alcançar suas metáforas tanto na morte como na melancolia. Para tanto, evidencia-se, em primeiro modo, a própria conceituação do termo metáfora:

A metáfora instala, portanto, uma paisagem com dois objetivos e um espectador que observa, julga, aprecia, se o semelhante é bem semelhante; que reconhece se, em definitivo, existe mesmo uma similaridade (*oikeiôsis*) entre os objetivos que a metáfora reúne, afirmando que há semelhança entre eles. O espectador pode ser o próprio autor da metáfora, ou o leitor, ou o ouvinte. Não há interdição em pensar que haja metáforas tranquilas, se assim podemos falar. Metáforas que um ser dotado de uma visão bem determinada poderia se dar o prazer. (PIGEAUD, 2009 p. 138)

No romance, o processo metafórico tem início com a significativa morte da criança, fato que principia a narrativa, como já dito, e é a partir desta morte que se tem início o enlace para o simbólico cortejo fúnebre ritmado ao longo do romance. A morte é um tema de constância nas artes e em *A Menina Morta* abrange diversos significados e relações. Vale acentuar em qual medida essas mortes colaboram com a construção da identidade das personagens, ou ainda, seu esfacelamento. As mortes representadas na obra corneliana dão cadência ao tempo, ao espaço e às relações do romance. No ambiente decadente da fazenda, tudo é ligado à morte, ou é símbolo dela. A morte representa o fim de muitos eventos como

as relações pessoais, familiares, a quebra de significados e a invalidação dos sentidos:

Com efeito, poderíamos dizer, da morte, o que a tradição ocidental diz tão bem de Deus: que ele é “algo cuja grandeza não se pode conceber”, não certamente porque ela seria plenitude de ser e perfeição suprema, mas ao inverso, porque “é” absoluta anulação, “objeto” impensável, impossível de ser circunscrita, sobre a qual nenhum domínio jamais foi possível e cuja onipotência sobre nós é semelhante à de um deus único. (DASTUR, 2002. p. 8-9)

Sob o domínio do deus da morte, as personagens fazem da menina morta uma espécie de alegoria. A morte da criança produz uma memória quase coletiva de uma época em que havia vida, ou seja, as lembranças relacionadas à criança fornecem uma retomada a um tempo com luz e cores, bem distante dos tons escuros impostos pelos *eflúvios funestos* vindos do Grotão:

O drama atroz estava para realizar-se e sua consumação devia ser iminente, tantos eram os gritos e tal a agitação violenta e brusca das plantas, e criava assim sufocante e sombria atmosfera, que parecia lançar até a casa da fazenda toda em silêncio os seus eflúvios funestos. (PENNA, 2006, p. 188)

A imagem sufocante deste universo em decadência, que é o Grotão, envolve todos os aspectos e sentidos. Ela pode ser percebida pelas tramas da narrativa, pela escolha vocabular e, sobretudo pela carga densa carregada e simbólica da morte ultrapassando os sentidos e emaranhando-se a tudo o que ainda vive.

### 3.1 AS MENINAS MORTAS

A figuração da criança dentro do âmbito da família apresenta-se sempre em destaque. Segundo Ariès (1986), na era pré-moderna a família era constituída em torno do ideal de conservação dos bens, as ajudas mútuas eram constantes no dia-a-dia. A afetividade não era uma condição, o afeto não estava intrínseco no fundamento e equilíbrio dos vínculos familiares. A diferenciação dos cômodos e dormitórios não existia. Na Europa, a afeição familiar começou a desenhar-se à medida que a escolarização dos filhos foi tomando importância. A posição de anonimato da criança na família foi desaparecendo, o que fez com que se começasse a limitar a quantidade de crianças para que seu cuidado fosse garantido.

Essa criança que recebe cuidados e afetividade é a imagem viva da menina agora morta no romance em estudo. Ela é, ou foi, o centro da casa. A ideia da menina morta é

constante entre as vozes femininas na obra. Ela era símbolo de pureza, como é convencionalizado às crianças, e também de uma enorme esperança para a redenção de todas as angústias dos habitantes da fazenda. Entre as memórias do tempo em que a criança estava viva e existia felicidade, está a memória da prima Virgínia em meio às suas recordações da falência de seu casamento e sua vida com os parentes do Grotão, a criança torna-se o seu único alento de felicidade:

A chegada da menina foi na aridez de sua vida a insensível volta à felicidade, à pureza que fugira de sua alma, que ela não pudera guardar em suas mãos manchadas pelos trabalhos mais degradantes, feitos às ocultas até mesmo da gente das lavouras, que não deveriam saber do grau de miséria e decadência atingido por sua Sinhá, e que assim fazia para salvar os restos das terras que trouxera para o casal. (PENNA, 2006, p. 87-88)

O universo cheio de sombras no qual os moradores estão presos se contrapõe à luminosidade que era trazida pela vida da menina:

Era a visão encantadora, a miniatura de uma senhora, a futura dona delas todas que surgia entre os umbrais enegrecidos da sala da copa e vinha até elas. Mas naquele dia não viria, nem nunca mais... No chão de pedra onde o sol punha riscas douradas com sua luz recortada pelas grossas grades das altas janelas, apenas a poeira realizava a sua sarabanda silenciosa, e toda a grande quadra cheia de sombras, onde mesmo àquela hora do dia reinava a penumbra, pois não venciam os raios solares o seu véu indeciso, vivia só com os movimentos maquinais das escravas, todas elas presas na mesma angústia. (PENNA, 2006, p. 183)

Em um processo de aproximação entre a dicotomia de claro e escuro, percebe-se que tudo o que restou sem a menina ficou sem luz, sem vida. A penumbra que cobre a fazenda não se limita ao escuro da noite, ao contrário, é uma constante que não obedece nem a tentativa dos raios solares. A morte da menina é também a representação da morte dos anseios e realizações da própria fazenda, segundo os moradores seria ela a pessoa certa a dar continuidade à fazenda e deixá-la ainda melhor:

- Não sei como se pode abandonar uma criança assim, meu Deus! – e as palavras ciciavam um pouco, pareciam sair dos cantos da boca, pois a prendia ao meio com o dente não sei... o coração de monstro não conseguiu guardar este tesouro! Ainda se vê ser menina destinada a tornar-se mulher robusta, capaz de ter muitos filhos e fundar outra fazenda maior que esta! Não há justiça neste mundo...não... (PENNA, 2006, p. 20)

A imagem da criança ainda se pensada como a fonte detentora da continuidade,

como promotora do legado, pode ser vista com seu enorme significado. Ou seja, com o grande peso de uma morte infantil. A partir da morte da criança cessa-se a continuidade, o que pode ser transmitido. E esse fato é também uma cisão no próprio tempo, pois não há mais sequência, continuidade como é o próprio tempo do melancólico:

O que é o sofrimento? Essa [espécie de] linha necessária onde eu sofro por não poder recomeçá-la e que não é senão uma linha de dor confusa...É preciso ver aí que há um tempo, onde o futuro ainda não existe ou não existe mais como possível. Entre esse sofrimento passado e esse sofrimento futuro já não há mais diferença; é um tempo da eternidade, ou ainda, se se quiser, o tempo natural, o tempo da fisiologia, o tempo da confusão biológica. O melancólico, ou não pôde realizar o necessário rompimento, ou fracassou, para recair no *continuum* (PIGEAUD, 2009, p. 151).

Sendo a única filha a habitar a fazenda, a imagem da criança está ligada à propriedade, ou seja, sua morte é também a representação de um declínio. A ideia de uma possível continuidade e encaminhamento do legado familiar só será novamente pensada com o retorno de Carlota, a outra filha, à fazenda. Ainda sobre a ideia de legado, necessidade de continuidade e morte:

É, considerando por outro ângulo, o fato de que a morte humana seja sempre percebida como acontecimento “não natural”, que torna a história e a cultura possíveis: o que o morto não tem tempo de terminar, um outro poderá então retomar e levar à sua realização. Para Aristóteles, o homem, como os outros viventes, não sobrevive a si mesmo a não ser por sua descendência, pois “a mais natural das funções para todo ser vivo acabado, que não é incompleto e cuja geração não é espontânea, é produzir um outro vivente semelhante a si: o animal produz um animal, a planta uma planta, para participar do eterno e do divino enquanto possível”. (DASTUR, 2002, p. 96)

Além da imagem cindida da continuidade, outro fator de relevância relativo à menina era sua relação com os escravizados. Ela era, em vida, aquela que se comunicava com os escravizados e lhes transmitia alegria:

Longe dos olhos de sua dona, Bruno abria-se então em risos para a Sinhá-pequena, e corria em busca de flores ou frágeis varas de bambu, que despojava de todas as folhas, e com elas fazia pingalim, a fim da criança servir-se para bater-lhe, divertida com as suas fingidas contorções da dor. (PENNA, 2006, p. 18)

A relação entre a menina e Bruno demonstra o estado de objetificação que ele se encontra. Ainda que envolvida pela ideia de uma punição, ele faz desse castigo uma lembrança

repleta de fábula com a criança, e ela lhe causa risos. E, mesmo assim, forma uma memória saudosa. As memórias de alegrias vindas de Bruno e dos outros escravizados, mesmo que essas alegrias possam ser contestadas, têm a criança como único produto da felicidade em suas vidas.

Bem por isso, a morte da criança simboliza mais uma dor torturante e muito difícil de ser entendida ou assimilada. A ânsia de organizar a despedida da menina é muito grande entre os escravizados, que pedem licença para que pudessem acompanhar o cortejo fúnebre:

- São todas as negrinhas e mulatinhas da fazenda, Sinhá... pedem licença ao Senhor para carregar o caixão da Sinhazinha-pequena até o cemitério da cidade. Irão a pé e mudarão de mão...[...] A velha parenta ficou confusa. Não sabia se devia ofender-se com tamanha liberdade, mas ao mesmo tempo lembrou-se do encantamento que seria para a menina, se visse descer a serra um enterro de criança, todo composto de negrinhas de vestido riscado, com fitas nas tranças agudas, as carapinhas divididas ao meio, todas a entoar em sua meia-língua rezas e cânticos ingênuos. (PENNA, 2006, p. 31)

O excerto proporciona uma maior aproximação de qual seria a relação da menina com os escravizados. Por meio do trecho *todas as negrinhas e mulatinhas da fazenda* nota-se que existia uma totalidade do afeto empregado à menina. Em relação à ligação do feminino com a morte, é claro e pungente o vínculo entre as escravizadas e a menina em especial no momento da morte. São as meninas que desejam carregar o caixão, nem que para isso tenham que se dividir na árdua tarefa. Outro fator que denota a ligação entre as crianças escravizadas e a menina é o fato de Virgínia, em sua reflexão sobre o pedido, entender que esse seria um momento de alegria para a menina morta.

A memória ligada à criança permanece sempre presente e demonstra uma estratégia de mantê-la viva. Assim como aponta Elias (2001), é a partir da memória que se mantém um morto vivo e só quando há um rompimento de tudo o que ainda se instaura na memória, ou seja, o que é rememorável e recordável, é que o sentido se extingue.

Pode-se afirmar que a rememoração da criança não se esgota. Isso se dá pelo fato de que toda a carga de representatividade que a memória da menina exerce sobre as personagens passa a ser figurada pela sua irmã, Carlota. A substituição não é sutil, o que pode ser visto é uma verdadeira troca de lugares:

Estava no quarto da menina morta, pois era assim mesmo o seu despertar, angustiado e abalado pela sensação de que a criança se descobrira e ia apanhar vento e resfriar-se. Olhou para o leito com receio de ver ainda

aquele vultozinho sempre tão gracioso, tão lindo, e depois de algum tempo distinguir os bracinhos fora da colcha, as pernas muito redondas embaraçadas no lençol e com os pés à mostra. (PENNA, 2006, p. 259-60)

O despertar de Libânia a remete à memória saudosa da criança, ainda já com o avanço do tempo da narrativa a presença da criança é constante. A realização da morte da criança ainda parece difícil, pois Libânia tem receio de olhar para o leito e enxergar a menina. O despertar a leva ao tempo passado e feliz associada à imagem viva da criança. No entanto, essa rememoração é quebrada pelo presente: “Em vez disso porém, viu alguém a olhá-la com olhos muitos despertos e sérios. Com o coração apertado reconheceu na figura a Sinhazinha insone, a observá-la de olhos fitos que não pareciam ver” (PENNA, 2006, p. 260). O diálogo entre Carlota e Libânia tem continuidade a ponto de Libânia reconhecer a confusão que se fizera entre a imagem das duas meninas:

- Ah, nhanhã – disse Libânia por entre as lágrimas a lhe escorrerem agora dos olhos, mansamente, de forma tão passiva – eu... eu julguei... eu me lembrei da menina morta, pois me parecia ser ela a nhanhãzinha de volta agora grande, moça e bonita... (PENNA, 2006, p. 260)

O capítulo LVIII, em que está inserido a conversa entre Carlota e Libânia no meio da noite, ainda aponta o desejo da jovem recém-chegada em ver o retrato de sua irmã:

Ao erguer o castiçal percorreu o quadro todo para examinar com atenção que pareceu singular a Libânia, pois imaginara uma explosão de soluços, e agora via aquela moça a olhar para a pintura, a detalhá-la, com a mesma serenidade de quem visse apenas o trabalho do artista e o julgasse.  
- Ela se parece comigo? – perguntou, e sua voz soou ainda mais glacial que a expressão de seu rosto – ou pareço com a .... (PENNA, 2006, p. 261)

A passividade percebida em Carlota diante do retrato da irmã e a pergunta sobre sua similaridade dão início à percepção de que as duas teriam um elo de continuidade. No capítulo posterior vê-se a descrição de uma fazenda tomada pelo esgotamento:

Uma grande mola parecia ter se quebrado na fazenda e todo aquele enorme organismo, até ali movido com regularidade dos cronômetros, deixando apenas alguma liberdade aos moradores da residência, livres das obrigações que se sucediam com implacável regularidade, toda aquela grande máquina perdera seu ritmo e hesitava a frouxada no seu agitar constante. A lassidão era geral e se notava nos menores detalhes. (PENNA, 2006, p. 261)

A degradação da fazenda e a quebra da ordem ressentidas pela morte da criança, foram capazes de desordenar e desarranjar até mesmo os mecanismos do tempo. Antes, o

que seguia o compasso preciso agora passa a ser controlado pelo tempo da desordem vindo com a morte. Somente o que pode restabelecer a ordem é a volta do tempo de alegria e entusiasmo, ou seja, o tempo em que a menina era viva. Essa retomada da vida é esperada com a chegada de Carlota, já que logo depois da descrição do estado lamentável em que a fazenda se encontra, abre-se a esperança para o tempo de Carlota: “Chegara como o sopro novo e poderoso da vida naquela casa, para suspender a rápida agonia da fazenda” (PENNA, 2006, p. 262).

A ânsia de uma nova realidade iniciada pela chegada de Carlota não se realiza. Com o desenvolver da trama, o retrato da criança é retirado da parede, o que confere grande representatividade. É a imagem de uma morte que começa a ser esquecida com a vinda de Carlota. No entanto, ela não se comunica ou se reconhece naquele lugar, como todos imaginavam: “– Eu queria ser outra. Queria ter nascido em outro lugar. Queria viver onde não houvesse sofrimento.” (PENNA, 2006, p. 389). Ao longo da narrativa, Carlota é tomada por toda a atmosfera da fazenda e absorvida pela falta de vida que se assola no local e, desta forma, passa a se reconhecer também como sem vida “– Eu é que sou a verdadeira menina morta...” (p. 527).

### 3.2 A MORTE NÃO RITUALIZADA

Pensar sobre a morte não é um ato comum nem tampouco simples, essa situação se agrava se o pensar for voltado à própria morte. O processo de envelhecimento que anuncia aos poucos a chegada da finitude acaba fazendo com que cada vez mais se rejeite a ideia da morte próxima. Assim como aponta Elias (2001), pode-se buscar amenizar a ideia malfazeja da morte com a noção de transformação ou passagem. Ou ainda, pode-se evitar a ideia do fim não falando sobre ela, provocando um afastamento para que se possa validar uma ideia de imortalidade. Isso tudo porque, pensar na morte do outro é o duro exercício de pensar na própria morte.

O modo de tratar o morto tem diferentes contornos culturais e segue ritos milenares que se renovam ou permanecem sedimentados ao longo dos tempos:

Os hebreus consideravam o corpo como alguma coisa impura, que não podia ser tocada. Os antigos índios americanos falavam dos espíritos do mal e atiravam flechas ao ar para afugentá-los. Muitas culturas possuem rituais

para cuidar da pessoa “má” que morre, os quais se originam deste sentimento de raiva latente em todos nós, apesar de não gostarmos de admitir isso. A tradição do túmulo pode advir do desejo de sepultar bem fundo os maus espíritos, e as pedrinhas que muitos enlutados jogam como homenagem traduzem símbolos do mesmo desejo. Apesar de chamarmos de última despedida, a salva de tiros num funeral militar corresponde ao mesmo símbolo ritual dos índios, ao atirarem aos céus suas lanças e flechas. (KÜBLER-ROSS, 2008 p. 8-9)

Estes rituais relacionados à morte, já arraigados há tempos às culturas, expressam como a própria autora reforça, medos e sentimentos recolhidos que muitas vezes não conseguem passar pelo campo da razão. A autora entende que essas manifestações perduram, pois o homem continua o mesmo (KÜBLER-ROSS, 2008, p. 9):

A morte constitui ainda um acontecimento medonho, pavoroso, um medo universal, mesmo sabendo que podemos dominá-lo em vários níveis. O que mudou foi nosso modo de conviver e lidar com a morte, com o morrer e com os pacientes moribundos.

Em se tratando das manifestações que os vivos promovem aos mortos, elas são, em grande medida, manifestações públicas que buscam ordenar o universo daqueles que ficaram, além, é claro, de expressar homenagens e exteriorizar os sentimentos. Para Bayard (1996), o rito fúnebre abrange um significado muito maior do que atos mecanizados, o seu prolongamento é extremamente simbólico e confere sentidos amplos.

Nesta busca por homenagear e ordenar sentimentos, ainda está inserida a construção de uma memória referente ao morto relacionada também aos rituais de passagem. Neste sentido, a morte da menina se mostra peculiar em alguns pontos, entre eles está a tentativa de sua não ritualização pelos familiares. A necessidade das manifestações ou celebrações funéreas podem ser entendidas a partir das ideias de que:

Para mais, a expressão das emoções funerárias, moldada num ritual definido e ostensivo, pode ou transbordar, ou ignorar as emoções reais provocadas pela morte, ou ainda conceder um sentido desviado. Assim, a ostentação da dor, própria de certos funerais, destina-se a provar ao morto a aflição dos vivos, a fim de garantir a benevolência do defunto. (MORIN, 1997, p. 27)

Os rituais de velório, enterro, banquete, entre outros, são manifestações que projetam a memória do morto e permitem uma reorganização do mundo que ficou. Para os que ficaram, esses são rituais que podem muitas vezes ser forçosos e maquinais, mas possuem o intuito de redimir os vivos das faltas para com o morto. Se esses rituais não são

elaborados, como não são na quase totalidade no romance em estudo, instaura-se a dúvida de como este universo em luto poderia se organizar, já que se percebe que todas as tentativas de cumprimento do ritual de morte da menina são impedidas pelo Senhor. É ele quem dá a ordem para que a fazenda continue funcionando naturalmente e impede as meninas de carregarem o caixão da criança:

– Está bem – interrompeu o Senhor secamente. – Tinha a dar-lhes ordens. Não quero que nenhum dos escravos saia da fazenda, sob pretexto algum. O dia de trabalho há de se passar como todos os outros, logo que se acabe tudo, o que vai ser já. O carro irá com as senhoras Virgínia e Celestina, e mais ninguém da casa. As pessoas acompanharão se quiseram. (PENNA, 2006, p. 37)

O Senhor e pai da menina morta, ao agir desta maneira, não autoriza a dor dos outros. Ele deslegitima a dor dos escravizados e outros moradores, que habitualmente já não seriam portadores de quaisquer direitos, faz com que esses sofram o impedimento de exteriorizar a consternação diante da morte. Essa dor vinda por meio da morte é legítima, no entanto passa a ser interdita:

O “luto” foi, entretanto, até os nossos dias, a dor por excelência cuja manifestação era legítima e necessária. As designações arcaicas da palavra (*douleur, dol ou doel*) permaneceram na língua, mas com o sentido restrito que reconhecemos a palavra luto (*deuil*). Muito antes de ter recebido um nome, a dor diante da morte de alguém próximo já era a expressão mais violenta dos sentimentos mais espontâneos. (ARIÈS, 2002 p. 227)

O corpo da menina é levado pelas primas sem que se pudesse ser feito qualquer cortejo ou rito simbólico. A presença do corpo da criança é varrida para fora da fazenda, mas essa não-ritualização e a imposição do encarceramento das dores feitas de forma arbitrária traria mais dor e lembrança aos viventes:

Nada viera dos jardins da fazenda, nem uma rosa, nem os botões de ouro plantados pela morta, nem as esponjinhas companheiras de todos os seus brinquedos, os buquês de noiva, que compunham sempre os vestuários das bonecas de cera vindas de Paris, nada viera fazer companhia àquela que animava, que dava vida e calor a tudo lá na fazenda agora distante, mergulhada na mata, no fim daquela estrada amarela, a subir serpenteando a encosta, do outro lado do rio preguiçoso e também amarelo... (PENNA, 2006, p. 55)

O enterro triste e silencioso da menina marca o sepultamento do último átimo de vida da fazenda. Por consequência, morre também a ideia de futuro alicerçada nas roupas de

noiva comum aos brinquedos da criança, a morte não é só da criança, mas sim uma morte de representação coletiva. O corpo é retirado da fazenda para que a lembrança possa permanecer soterrada, assim como está a fazenda, como percebe-se pelo próprio nome *Grotão* que pelo dicionário significa depressão muito acentuada no solo e popularmente é conhecido como um lugar muito afastado da cidade. A imagem da fazenda, concebida no excerto, demonstra exatamente a relação entre nome e lugar, pois o Grotão é um mergulho na mata em um local distante.

### 3.3 A MORTE DA RELIGIÃO

Ao longo da narrativa é possível deparar-se com inúmeras mortes simbólicas. As primas moradoras do Grotão com suas mortes sociais, as falências dos relacionamentos, sejam eles na quebra dos elos familiares ou na própria ideia de família, a vida ceifada dos escravizados, que sofrem múltiplas e constantes dores, e o afastamento da religião. Esse afastamento da religião e, por consequência, de suas formas de organização, integram as características comuns ao sujeito melancólico:

Variável segundo os climas religiosos, a melancolia se afirma, por assim dizer, na dúvida religiosa. Nada mais triste do que um Deus morto, e o próprio Dostoiévski ficará perturbado pela imagem pungente do Cristo morto, no quadro de Holbein, apondo-se à “verdade da ressurreição”. As épocas que veem o desmoronamento de ídolos religiosos e políticos, as épocas de crise são particularmente propícias ao humor negro. (KRISTEVA, 1989, p. 15)

Na obra, mesmo distante do humor citado, o melancólico padece desse divórcio com o mundo que o cerca e que por sua vez é bastante alicerçado pelo distanciamento que se gerou entre sujeito e divindade. A religião, se pensada como um agente organizador, pode ser vista como um conjunto de regras e princípios a serem cumpridos. É ela que fornecerá uma narrativa de vida gerando explicações ou alento em lacunas existenciais que possam surgir no sujeito. É sabido que não são essas as únicas forças pelas quais uma religião pode exercer seu papel, contudo este aspecto organizador serve como destaque para o estudo.

No tocante à obra em análise, a perspectiva de mundo se dá pelos moldes da religião católica. Em outras palavras, a vida é explicada por meio de um deus uno e onisciente. Entretanto, as marcas textuais apontam para a falência desta relação entre homem e religião. Tal fato assegura e adensa os aspectos do sujeito melancólico que, assim como afirma

Lambotte (2000), encontra-se de antemão perdido.

Todos estes aspectos que caracterizam o desligamento entre homem e deus se fazem perante um contexto em que as marcas do sistema patriarcal não se encontram mais em garantia. E neste sentido, denotam-se múltiplas decadências como pode-se enxergar na relação entre a ideia de um *Senhor*, sempre referenciado com letra maiúscula, dono de fazenda, e a ideia de um deus soberano. As representações do Senhor do Grotão podem ser aproximadas da ideia de um rei. Nesta aproximação, deve-se também sublinhar a ideia do rei ter sua figura ligada a deus e conseqüentemente à morte:

Eis por que ele [rei] é o duplo de Deus. Eis por que, nos antigos impérios, tende a monopolizar a imortalidade, pelo menos a imortalidade feliz. Primeiro, só para ele, depois para os nobres, as tirinhas de tecido, os túmulos, a conservação embalsamada, a certeza de julgamento dos deuses, da morada imortal. Portanto, para o rei, indivíduo absolutamente reconhecido, hipostasiado, divino, a suprema imortalidade, mas também a suprema angústia diante da morte; pois o rei é o indivíduo supremamente solitário. (MORIN, 1997, p. 51)

O Senhor do Grotão também está incrustado na solidão de seu reinado silencioso. É ele uma personagem que pouco se revela por suas próprias palavras, sem a marca onisciente do narrador. Seu tom altivo é desenhado pelo poder que lhe é outorgado, mas ao mesmo tempo vale-se do contraste da tristeza que acompanha sua figura em falência anunciada. Assim, como o anúncio da morte é assentido e acolhido pela própria fazenda, o senhor também reconhece prontamente o anúncio da morte, o que ressalta a ligação entre a personagem e o espaço:

Pairava sobre o Grotão inexplicável magia, uma presença indefinível de incerteza e de fuga. Parecia terem seus moradores pressentido a proximidade do advento de alguma desgraça, e toda a imensa extensão da terra se transformara em grande mar profundo, de águas traiçoeiras, sobre as quais a fazenda flutuava vacilante e abandonada, sem rumo certo, arrastada por suas ondas negras. (PENNA, 2006, p. 496)

As marcas do abandono de fazenda têm relação com a ausência do senhor. Este já doente havia se retirado da fazenda. É no capítulo em que se anuncia o pressentimento de desgraça que se tem o anúncio da morte do Comendador. A notícia é recebida por Carlota:

Foi pois devagar, timidamente, que rasgou o papel e leu a notícia da morte do Comendador, cujas forças não tinham resistido à febre amarela, e falecera horas depois de seu filho mais moço, vitimado pela mesma doença.[...] Os

corpos haviam sido sepultados no Cemitério de São Francisco de Paula, de cuja irmandade eram irmãos...Seguiam juntos todos os papéis necessários, e nada mais se podia fazer!

- Nada mais se pode fazer... – repetiu Carlota em voz alta, maquinalmente. – Nada mais se pode fazer... (PENNA, 2006, p. 497)

O apagamento da imagem do Senhor que vai se delineando por toda a narrativa tem seu ápice com a sua morte. A morte do senhor, autoridade maior da fazenda e das vidas ali contidas, é uma aproximação da morte de um governo. Deve-se atentar para o fato de que se delonga por toda a narrativa a ideia do deus morto. Essa ideia pode, primeiramente, ser vista pela própria figura do regente da fazenda, que habita e figura em meio a um campo infértil, em amplo sentido, desde os primeiros momentos da narrativa.

Em segunda medida, a ideia de um deus morto pulsa pelo próprio desligamento da religião. No Grotão a morte impera fortemente. Sendo assim, a imagem de um deus salvador acompanhado da ideia de ressurreição encontra dificuldades para germinar. Isso porque não se pode conceber a ideia religiosa da salvação pós-morte quando se vive a morte em vida. Esgotam-se, assim, as possibilidades de lavrar nos homens a esperança religiosa.

Mesmo que em alguns momentos as personagens possam professar a fé, fica evidente que a marca autorizada e salvadora da religião não está mais lá. Os ícones religiosos permanecem na fazenda, mas já sem credulidade. Como pode ser visto nos gestos maquinais associados à religião de Virgínia:

Por isso, abaixara a cabeça e atravessara os corredores com seu passo largo e resoluto, mas, por estranho capricho, sempre silencioso, e fora para a sala do Oratório, onde tentava afogar em rezas intermináveis o tumulto que se formara em seu interior. O rosário de sementes de oliva, que lhe viera da Terra Santa, corria-lhe entre os dedos com esquisita velocidade, e seus lábios se agitavam com vertiginosa rapidez, com articulação visível, mas não audível. (PENNA, 2006, p. 29)

Esse distanciamento de um deus onipotente parece condensar os desarranjos e desordens, pois este universo que já fora outrora regido pelas forças do patriarca e da Igreja, agora encontra-se em desalinho, fadado ao seu próprio encaminhamento. Diferentemente do que aconteceria a fiéis verdadeiros:

O momento da morte não possui, no fundo, muita importância, porque as almas dos eleitos já vivem e atuam desde sempre no âmbito da eternidade. O verdadeiro fiel é aquele que, estando absolutamente certo de sua salvação, pode insultar a morte e não preocupar-se com ela. (MORIN, 1997, p. 193)

O próprio tempo vivido no Grotão não é mais o tempo de deus, do religioso, mas sim o tempo que leva ao individual e reforça o círculo contínuo de pensamento na qual está inserido o sujeito melancólico.

## CAPÍTULO 4 - MORTE E MELANCOLIA

*"Os homens trataram até agora as mulheres  
como pássaros que, vindos das alturas,  
perderam-se e vieram refugiar-se aos pés  
deles.  
Enfim, como algo de mais delicado, mais  
vulnerável, mais selvagem, mais esquisito,  
mais doce, com mais alma – mas algo que se  
deve engaiolar, para que não fuja"*

*(Nietzsche, 1889)*

### 4.1 O FEMININO ENLUTADO

Enquanto, em sua generalidade, as obras de Friedrich Nietzsche (1844-1900) tendiam a provocar reflexões no campo dos preceitos sociais de sua época, tais como questões religiosas, morais, entre outras, vê-se, como a exemplo do excerto, que ainda suas ideias no tocante às mulheres não acompanham a evolução do pensamento como em outras áreas. Ao contrário disso, Nietzsche vai seguir a direção do pensamento dos homens de sua época, dividindo o mesmo espaço sombrio repleto de crenças estagnadas. Como o próprio pensador revela no trecho, as mulheres são vistas como seres aéreos, pássaros que perdidos veem nos pés dos homens um refúgio, uma salvação. É essa ideia de um ser à deriva, necessitado de amparo e proteção, que está relacionada à mulher do século XIX.

Há ainda toda a dualidade impingida à figura da mulher de anjo e demônio envolvida pelos adjetivos *selvagem* e *doce*. É a partir dessa ilustração que se tem a imagem dos ícones inventariados à mulher, ou seja, a necessidade de tutela, diferentes representações de prisões e a propagação de um feminino recluso que deveria voltar-se para sua interioridade. Essa imagem impingida à mulher do século XIX pode ser claramente relacionada à figura de um ser melancólico, dado a densidade das questões interiores e o sufocamento do universo externo:

Nada mais vale a pena de um esforço de atenção, nada mais vale a pena de um novo interesse; o melancólico não para de assumir uma perda que o privou dos sinais de reconhecimento.[...] O que é essa verdade precoce cujo principal efeito foi o retraimento completo do mundo, como se o melancólico tivesse realmente sofrido a influência da vontade do Destino? (LAMBOTTE, 2000, p. 75-76)

A apatia diante do mundo e o *retraimento completo do mundo* podem ser lidos, no contexto feminino, como reflexos das amarras do sistema patriarcal. As personagens cornelianas do romance em estudo refletem os desgastes da preponderância masculina, como salienta Pierre Bourdieu em *Dominação masculina* (1998).

De acordo com Bourdieu, as diferenciações construídas entre os gêneros estão pautadas em alicerces sociais, históricos e culturais. A divisão entre masculino e feminino estaria submetida a um estado arbitrário e isolado de um sistema de oposições. Para além, o autor ainda vai tratar da incorporação da dominação masculina em níveis que vão além das formas objetivas:

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos habitus dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e ação. (BOURDIEU, 2014, p. 20)

Neste intento de sobreviver ao patriarcado, testemunha-se a vivência de personagens tentando reagir, mas já em forças diminutas, quase extintas. Outra associação muito comum dada às personagens é a de fantasma, classificação que Luiz Costa Lima (2005) associa as constantes imagens de leveza aplicadas às personagens corneliana: “O feminino, a que se aplica, não tem, do ponto de vista cultural, plena realidade, pois é vigiado e dominado. Daí que parece flutuar” (2005, p. 181).

Assim dizendo, a representação dessas personagens está ligada à imagem de seres já sem forças que vagam sem motivo certo, sem vínculos com a vida. Essas associações das figuras femininas a símbolos disfóricos denotam a precariedade de suas vidas perante à absorção que o meio fez delas. São prisões metafóricas, ou reais, em que as personagens estão inseridas, como nota-se nos pensamentos de Sinhá-Rôla:

Era preciso fugir, pensou com violência, escapar daquelas grilhetas invisíveis, esconder-se em algum lugar onde pudesse quebrar os seus elos, e talvez houvesse no mundo algum pequeno canto, onde conseguisse refugiar-se e começar outra vida inteiramente diferente da até agora levada, toda feita de sacrifícios e de renúncias minúsculas, encadeadas umas nas outras, tornando-a prisioneira de cada momento. Um árido desespero tinha secado seu coração; era também escrava mas seus senhores, numerosos e implacáveis, a acompanhavam até no sono. (PENNA, 2006, p. 146)

O encarceramento das mulheres do romance é percebido por diversos ângulos. A solidão da fazenda faz com que elas se fechem em si mesmas e em seus pensamentos. Esse encerramento, ou encarceramento, são demonstrados também pelo uso dos termos *grilhetas invisíveis*, estes levam à aproximação da figura feminina à célebre imagem de Albrecht Dürer (1514) retratando a melancolia. O estado das personagens do Grotão assemelha-se a figura prostrada e em reflexão diante dos desarranjos do mundo. Nos dois casos tem-se a ideia da inação.

**Figura 3:** A figura feminina de Albrecht Dürer



Fonte: Albrecht Dürer, Melancholia I 1

As representações artísticas envolvendo a melancolia são fonte de análise de inúmeros estudiosos, mesmo a obra citada de Dürer parece ser uma análise primordial ao campo dos estudos melancólicos. Entre as análises, pode ser destacada a de Susana Kampff Lages que, ao tratar das obras de Walter Benjamin em *Tradução e Melancolia* (2002), retoma o pensamento acerca da obra de Dürer e a melancolia:

[...] como um movimento de interiorização, a figura simultaneamente angelical e feminina da Melancolia projeta a atividade de reflexão como contemplação questionadora de algo que lhe é exterior, pois, além de se encontrar num ambiente externo, ela volta seu olhar para algo que se encontra fora dos limites materiais da gravura. De certa forma, é um olhar dispersivo, um olhar para o nada, para algo que não possui representação. (2007, p. 51)

Esta figura feminina que ao mesmo tempo olha para o nada e está, como as personagens do romance, presa ao tempo do desconcerto, do silêncio, vive esse momento de maneira velada. Se entendidas como partes de um processo não tão simples, as grilhetas invisíveis, às quais estão atadas as personagens, são parte de um processo melancólico que envolve algumas possíveis interpretações. A primeira delas poderia ser pensada como auxílio do que é dito por Sigmund Freud em *Luto e Melancolia* (1917), em que se expressa essa relação entre luto e melancolia:

O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como a pátria, a liberdade, um ideal, etc. Em certas pessoas, sob as mesmas influências, observamos no lugar do luto uma melancolia, e por isso sob a suspeita de uma predisposição patológica. (FREUD, 2020, p. 100)

Neste sentido, o luto pode ser visto na obra ganhando sua tonalidade latente a partir da morte da criança. E, a princípio, como consequência geral a esta morte, seriam desvelados os processos de melancolia:

A melancolia se caracteriza psiquicamente por um desânimo profundamente doloroso, por uma suspensão do interesse pelo mundo externo, pela perda da capacidade de amar, pela inibição da capacidade para realização [*Selbstgefühl*], que se expressa em autorrecriminação e autoinsultos, até atingir a expectativa delirante da punição. [...] O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa querida, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda do interesse pelo mundo externo - na medida em que não lembre o morto, a perda da capacidade de escolher qualquer novo objeto de amor - em substituição ao pranteado, o afastamento de qualquer atividade que esteja ligada com a memória do morto. (FREUD, 2020, p. 100)

Para Freud, o luto apresentaria traços comuns à melancolia. No entanto, a dissonância estaria na perturbação do sentimento de autoestima. O estado de luto desencadeado no romance é representado pela perda do objeto. A dor e o potente sentimento de pesar tomam conta de toda a atmosfera do romance:

Deitada em sua enxerga, quis dar livre curso ao pranto, mas agora tinha os olhos secos e a garganta áspera. Não podia chorar, e quando quis fazê-lo, conseguiu apenas uma pobre mascarada sem lágrimas. Resolvia-se nas cobertas, fazia a esteira estalar como uma fogueira onde estivesse sendo suplicada, e tinha receio de que ouvissem e alguém viesse ver o que se passava. Teria que levantar-se e ir para o seu serviço... Mas que serviço? Passava o dia inteiro sobre as ordens imperiosas da Sinhazinha e não lhe era possível viver sem aquela constante pressão sobre o seu espírito e sobre o seu corpo. (PENNA, 2006, p. 42)

O capítulo VIII, em que se encontra a citação acima, é dedicado a dor lutuosa sentida por Libânia. Os acontecimentos são muito próximos à morte da menina e envolvem todos os sentimentos de desolação e desesperança em relação ao mundo que a cerca, assim como aponta Freud em sua teoria sobre o luto. De forma generalizada, entre as personagens, forma-se o luto por essa perda. É o falecimento da criança que vai causar identificação das personagens com a morte, vê-se que todos se identificavam com a criança e a partir do momento de seu falecimento passam a ter identificação com a morte. Afinal, a morte e a criança são elementos amórficos e sem qualquer fixidez. No entanto, se fazem presentes o tempo todo sem que sejam explicadas ou descritas com clareza. O entrelace das personagens com os símbolos da morte vão, aos poucos, ultrapassando a memória da criança morta e passam a dar vez às suas próprias mortes:

Muitas vezes desejaria ser parálitica, ter qualquer doença grave do coração, para que todos dela se apiedassem e tornassem definitiva a adoção pela família. Que peso porém viria a ser a sua permanência na fazenda! E afastava com horror esse pensamento... Talvez mesmo fosse toda a família dissolvida, pois a cada dia passado ela sentia haver mais um elo se rompido, e era em seus fundamentos que estava sendo abalada. Na ansiedade que a fazia viver sem compreender bem o que se passava em torno dela, Celestina via apenas o negror do abandono e da miséria, sem nada poder surgir de bom para a salvação de todos, desde a morte da menina. (PENNA, 2006, p. 239)

Desvencilhando do tempo do luto, vê-se nascer na narrativa o tempo da melancolia. Esta que perpassa todo o romance e confere e assenta o sentindo de inação, da falta de movimento das personagens. Para que se adentre aos processos melancólicos, faz-se necessário o auxílio do pensamento freudiano:

No luto, achamos a inibição e a falta de interesse inteiramente esclarecidas pelo trabalho do luto que absorve o Eu. A perda desconhecida na melancolia também vai ter como consequência um trabalho inteiro semelhante e que,

portanto, será responsável pela inibição da melancolia. É que a inibição melancólica nos passa uma impressão enigmática, porque não conseguimos ver o que arrebatou o doente tão completamente. O melancólico ainda nos mostra algo que falta no luto: um extraordinário rebaixamento da autoestima do Eu [*Ichgefühls*], um grandioso empobrecimento do Eu. No luto, o mundo se tornou pobre e vazio; na melancolia, foi o próprio Eu. (FREUD, 2020, p. 102)

A partir do rebaixamento e empobrecimento do eu descritos, pode-se levar em consideração a correlação com o estado das personagens do romance. Além de carregarem a presença da morte, elas são o reflexo do comportamento melancólico descrito, estão dispostas em universo vazio de sentido. Esse esgotamento existencial é lido como resultado do mundo em grilhetas aos quais as personagens estão atadas. E, essas amarras, não são unicamente auto impostas, já que o outro modo de ler essa inação feminina é a morte social. É a imposição do outro que confirma o estado de identidade ou falta de identificação com o mundo ao redor.

A força e repressão externa não são sentidas unicamente pelo viés masculino. As relações e forças de poder movem-se em toda a obra fazendo que muitas vezes a opressão seja sentida entre os universos femininos. Em outras palavras, as próprias mulheres dão conta de assegurar e reforçar os níveis de opressão.

As personagens de *A Menina Morta* estão isoladas, por motivos interiores ou por questões relacionadas ao julgamento social, o que pode ser visto como metáfora do lugar ocupado pela mulher socialmente. Soma-se a isso o fato de que sair da fazenda é sempre um movimento perigoso que pode se tornar hostil, já que a casa simboliza a lentidão dos dias que parecem relutar em acontecer:

A sala de costura àquela hora muito clara, com as guilhotinas suspensas sobre o céu perdido lá longe, de azul e de profundidade sem par, dava a ideia de como se achavam todas as quatro mulheres afastadas do mundo, a borbulhar lá para baixo no descer da serra sem fim, até os alagados do mar com sua água podre e morta cortada por barcaças que abriam sulcos pesados e faziam remoinhar algas e lama negra. (PENNA, 2006, p. 167)

A imagem da casa traz uma simbologia muito forte relacionada à mulher. Esta associação, já amplamente difundida no imaginário coletivo, dá a mulher o status de pertencimento a um lugar restrito. Nessa fusão entre a imagem de mulher e casa, encontram-se expressões já consagradas pelo tempo que demonstram essa associação como *dona de casa, ou rainha do lar*. No romance em estudo, a descrição da casa é feita através de adjetivos

como escura, velha, assombrada, e mesmo neste cenário que não se mostra acolhedor, a casa ainda serve como um suposto abrigo para as dores das personagens. Essa intersecção entre as personagens e a casa já decrépita ratifica o estado de morte generalizado. A casa do Grotão serve como mote para alguns estudos envolvendo o romance, como aquele em que Luiz Costa Lima observa a relação dos espaços com os gêneros:

A análise da casa e seus pertences mostra ser possível, sem reducionismo, definir um número restrito de traços distintivos seus. Por outro lado, a bifurcação dos caminhos que daí partem permitiu esboçar o regime opositivo que separa o masculino do feminino, o primeiro, frequentador do “caminho da corte”, o segundo, do “caminho da clareira”. Mas a rede de relações vai além: a contiguidade do estilo corneliano não é uma propriedade apenas sintagmática, mas um índice do que será sua matriz. Na tentativa de vermos mais fundo, nos perguntamos como o conjunto da casa se comporta diante de seu envoltório, a natureza. (LIMA, 2005, p. 114)

Os espaços da fazenda envolvem a presença do simbolismo da morte. Desta forma, pode ser entendido e absorvido pelas personagens que diante da passagem de dias sempre iguais parecem ter se acostumado com a morosidade e guardam pequenos desejos de uma vida fora do Grotão. Assim é com Sinhá-Rôla em meio aos seus pensamentos sobre o que teria acontecido com seu antigo pretendente. Ela ansiava por notícias dele e essa lembrança do passado a deixa ainda mais ancorada nas angústias do presente:

Seria amarga alegria, mas uma alegria em sua vida sempre igual, habitada apenas pelas intenções inermes e ambíguas, por veleidades sem amanhã, cada vez mais perto da morte, sem esperança de nada, em precário equilíbrio e sem coisa alguma que pudesse suceder para modificar o seu destino inexorável. (PENNA, 2006, p. 146)

A constância inexorável da vida de Sinhá-Rôla e das demais personagens revelam a falta e o estado impotente das personagens. Essa falta de movimento, a inexistência de ação e a permanência em dias que passam lentamente no Grotão são os sinais latentes da companhia da morte.

#### 4.2 MULHER E MORTE

As personagens femininas de *A Menina Morta*, tanto da família nuclear como de outras origens, são associadas a processos de morte e também às suas simbologias e representações como já foi mencionado. Essa associação entre mulher e morte trata-se de um

tema historicamente bastante recorrente. Assim como corrobora Delumeau(2009), em referência a essa associação, entendida a partir da ideia de que:

Não é por acaso que em muitas civilizações os cuidados dos mortos e os rituais funerários cabem às mulheres. Elas eram consideradas muito mais ligadas do que o homem ao ciclo – o eterno retorno- que arrasta todos os seres da vida para a morte e da morte para a vida. Elas criam, mas também destroem. Daí os nomes incontáveis de deusas da morte. Daí as múltiplas lendas e representações de monstros fêmeas. (2009, p. 465)

A associação da mulher à morte é também um reflexo de uma classificação feita pelo homem sobre o que ele seria capaz de entender ou explicar, já que a mulher foi por muito tempo tida como um ser místico e ininteligível assim como a própria morte. Em *A Menina Morta*, a aproximação instaurada entre as personagens com a morte e com sentimentos melancólicos promove uma reflexão acerca do estado dessas personagens. Os silêncios e símbolos nos quais as personagens estão envolvidas podem ser acrescidos à ideia de que a mulher recolhe em si poderes de extrema profusão e misteriosos aos homens:

Essa ambiguidade fundamental da mulher que dá a vida e anuncia a morte foi sentida ao longo dos séculos, e especialmente expressa pelo culto das deusas-mães. A terra é o ventre que nutre, mas também o reino dos mortos sob o solo ou na água profunda. É cálice de vida e de morte. É como essas urnas cretenses que continham a água, o vinho e o cereal e também as cinzas dos defuntos. (DELUMEAU, 2009, p. 465)

As personagens que habitam o Grotão padecem do peso invisível da inação. Elas são, em verdade, impossibilitadas de exercer qualquer movimento. E de forma geral, a literatura costuma dar vazão às narrativas com grandes movimentos de suas personagens e decisões as quais atuam como molas propulsoras para o enredo. A ideia do movimento por meio de ações ou pensamento serve como uma propulsão para a trajetória das personagens. A partir das tomadas de decisões, dos movimentos impostos pela narrativa constroem-se cenários, relações, dilemas e desfechos. Esses movimentos fazem com que o curso da vida pareça sempre dinâmico, fluido e constante. Afinal, a ideia de não-movimento está muito relacionada à morte.

E é o exato movimento, ou percurso da morte, podendo por vezes assemelhar-se à ausência de movimento, por onde o romance cornelianiano se constrói. A primeira mulher a iniciar esse movimento com a morte na obra é a própria menina, a morte neste caso não é apenas simbólica, e sim física. A partir desta mulher, e por meio dela, as outras mortes irão se

cumprindo. O cenário infértil onde a vida não consegue florescer acaba por receber o duplo da menina morta; Carlota vê em seus gestos um espelho e enxerga a irmã em todos os cantos até por fim chega a enxergá-la em si mesma. No Grotão, as mulheres não têm possibilidades de vida e Carlota é a representatividade dessa desconexão entre os mundos, um alheamento próprio do que já é finito:

Estava só naquela casa enorme, cercada de estranhos ou indiferentes... Todas aquelas mulheres eram para ela sombras sem relevo, e não sentia vontade de tirá-las da bruma onde se moviam distintas, ora a se destacarem pela proximidade, ora esfumando-se para se perderem na mesma neblina cinzenta e uniforme. Não era possível entre elas qualquer tentativa de interpretação, cada qual em seu ponto de vista inteiramente fora da amizade, pois a interpretação de seus pensamentos não se fizera desde o instante de sua chegada. (PENNA, 2006, p. 345-346)

Carlota representa inicialmente a força ordenadora que poderia levar luz à casa. Mas com sua integração ao meio, os aspectos de morte, ela passa a não reunir mais forças para lidar com aquela vida em que as pessoas não conseguem se interpretar:

Um olhar perdido definitivamente o baniu do campo de visibilidade de outrem; desconhecendo os limites que lhe faltam, ele ignora em consequência a função do espaço e do tempo e, com ela, a do projeto que requer a marca da historicidade. Não há história para o melancólico; ele foi precipitado numa mobilidade sem começo nem fim, que nada mais consegue determinar. (LAMBOTTE, 2000, p. 88)

A impossibilidade de realização tem sua forma condensada em Carlota. Ao associar-se a todo o projeto melancólico da casa, Carlota deixa de lado as possibilidades de vida. Como uma boneca russa que guarda dentro de si outras imagens semelhantes, Carlota guarda a vida irrealizável das outras mulheres; sua mãe, irmã, tias, primas, amas e acompanhantes, todas elas têm suas vidas espelhadas na imagem daquela que, ao voltar ao Grotão, viu sua vida esfacelar. O último capítulo da obra revela essa assimilação, neste momento Mariana vive já moribunda e Carlota passa a comandar a fazenda:

Na sala, agitada imperiosamente pelos ventos que ali chegavam coados pelas frestas das portas e janelas trancadas, ela encostou-se à parede onde pendia o retrato da menina morta, trançou os dedos no colo e, na penumbra cortada por luzes efêmeras, em luta com o halo de vela pousada no chão, viam-se as manchas móveis de seu rosto e de suas mãos, e murmurou: - Eu é que sou a verdadeira menina morta... eu é que sou essa que pesa agora dentro de mim com sua inocência perante Deus... Aquela que morreu e se afastou, arrancando do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite, não sei mais

quem é... a mim me foi dada a liberdade, com a sua angústia, que será a minha força! (PENNA, 2006, p. 527)

O desfecho da irrealização feminina é assinalado pela irmã da menina morta. Ela deixa de lado o noivado, que poderia tirá-la dali, para viver totalmente integrada à casa e à menina:

Carlota então apoiou à parede o seu corpo que esposou a muralha fria. E a luminosidade flutuante em farrapos pela sala toda se concentrou na figura leve da menina morta que, tendo a cabeça pousada na almofada, parecia sorrir, mas seu sorriso poderia ser apenas o efeito daquela luz pobre, que dentro em pouco deveria cessar de bruxulear, para apagar para sempre... (PENNA, 2006, p. 527-528)

Nestes termos, a análise das personagens femininas relacionadas à morte não se limita ao entendimento de um cenário específico como o Grotão, mas sim como a alegoria social do silêncio e morte impostos às mulheres.

#### 4.3 UM UNIVERSO ESTRANGEIRO

A classificação do termo estrangeiro pode ser feita de muitas e diferentes formas no romance em estudo. Por ora, prima-se pela relação entre o sujeito melancólico e a figura do estrangeiro. Para tanto, buscam-se características que possam aproximar as duas figuras por meio de alguns indícios das personagens do romance. Para ambos, melancólico e estrangeiro, faz-se preponderante o relevo de alguns fatores que os cercam como o espaço e relações pessoais, eles corroboram para o entendimento da construção de personagens e seus desafios vividos. Os dois termos podem ser lidos diante da premissa de seres que não estão totalmente confortáveis em seus lugares, ou seja, parecem sempre tentar vestir uma roupa que não é a sua. Neste sentido, procura-se destacar algumas relações que favorecem o entendimento do sujeito melancólico e seu sentimento de estrangeiro perante seu universo. Em larga medida, o referimento ao estrangeiro não se limita apenas ao sentido de territorialidade, mas também ao pensamento que leva a definições mais amplas e metafóricas.

A insatisfação com o mundo ao redor, ou mesmo a imposição ao exílio, podem ser temas relacionados ao estrangeiro. Em busca de uma vida melhor ou retirado à força de sua terra de origem, como no caso da escravidão, a questão sobre o que é ou como se torna

estrangeiro pode ser pensada primordialmente através da relação com o outro. Nesta relação, e ao se classificar alguém como estrangeiro, o sujeito que o classifica parte também de um entendimento, ou uma premissa que engloba uma suposta normalidade ou generalidade em que este está inserido. Essa questão foi pensada por Edward Said ao expor o conceito de que o Oriente é uma invenção do Ocidente, evocando, assim, a ideia de hierarquia nessas relações. No tocante à questão da alteridade relacionada ao estrangeiro, vale ressaltar o pensamento de Julia Kristeva em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), que propõe o pensar acerca da figura do estrangeiro, uma reflexão em relação a sua capacidade de se indagar a respeito de outras formas de alteridade. Ainda segundo a autora, a violência dos problemas colocados pelo estrangeiro sobrevém das crises das concepções religiosas e morais, tal violência:

É causada, sobretudo, pelo fato de que a absorção do estranho proposta por nossas sociedades revela-se inaceitável para o indivíduo moderno, defensor de sua diferença, não somente nacional e ética, mas essencialmente subjetiva, irreduzível. (1994, p. 10)

A era moderna parece ter solidificado as diferenças primando por questões subjetivas, buscando a ideia nacionalista e se opondo ao universal, como salienta a autora, tais apontamentos deixam em ainda maior proeminência a figura do estrangeiro. A representação do estrangeiro sempre foi muito recorrente na literatura de forma distinta, podendo ser tomado como ameaça ou visto como vítima. Igualmente recorrente é a figura do melancólico que, por muitas vezes, é associada à do estrangeiro. Um mito bíblico usualmente aproveitado pela literatura parece exemplificar e unificar a ideia do viajante solitário.

O mito de Ahasvérus, personagem bíblico que faz parte das lendas cristãs, também chamado de judeu errante (FERREIRA, 2000), trata da história de um homem que teria sido sapateiro em uma das ruas por onde passavam os condenados por crucificação. Quando Jesus Cristo, na sexta-feira da Paixão, passava por esta rua carregando sua cruz, Ahasvérus o teria insultado. Tal insulto levou Jesus Cristo a amaldiçoar o judeu a viver vagando sem morrer até o dia em que Jesus Cristo voltasse à Terra.

**Figura 4:** O judeu errante



Fonte: Le juif errant - Gustave Doré

Fadado a permanecer com a ideia da incerteza da morte, Ahasvérus também foi amaldiçoado com o distanciamento em suas relações pessoais, pois agora não poderia mais compartilhar com seus entes a ideia de finitude. Ahasvérus não teria a capacidade de se reconhecer ou de se integrar a qualquer grupo, sendo assim estaria condenado a viver incompleto e vagando.

Assim como o melancólico que não se reconhece no meio em que figura, o estrangeiro pode também não se reconhecer diante de um ambiente que pode se revelar sem ligação com sua identidade de origem, como assegura Kristeva “A felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo” (1994, p.12).

Observa-se que, em *A Menina Morta*, um dos relevos que agravarão a ideia de um universo estrangeiro está no sentimento tétrico impingido pela presença da morte e do permanente e simbólico cortejo funesto. Neste sentido, as relações, também percidas, entre as personagens são tomadas pelo extremo distanciamento, ressaltando a ideia de que o outro seja visto como desconhecido, estrangeiro, quebrando assim laços e sentimentos que supostamente seriam trazidos pelas relações familiares. Além do sentimento estrangeiro entre a família nuclear e as primas, temos a relevante presença da governanta e dos escravizados, que são pessoas vindas de outros países, ou seja, classificados de forma conotativa como estrangeiros. Eles também sofrem e amargam as manifestações implícitas

ao termo. Nesse caso, há o sofrimento causado pela distância física e a distância impostas entre as outras pessoas. No caso da personagem Luiza, a tristeza vai se alargando ao longo da narrativa:

Frau Luiza sentiu-se profundamente infeliz em pé no meio da sala de jantar, àquela hora inteiramente deserta, e seu coração continuava a bater e tinha o som surdo de alguém descalço, a caminhar sem descanso pelas tábuas muito largas do pavimento. O pescocinho apertava e a sufocava algum tanto, o calor subira-lhe à cabeça e teve medo de ficar doente. (PENNA, 2006, p. 225)

A partir do trecho em que se percebem relatados os sentimentos de Luiza, nota-se a ideia de solidão tão forte a ponto de sufocar. Os elementos que deveriam ser naturais, como sua vestimenta e o calor, passam a ser opressores diante de sua realidade. O medo da doença é resultado da relação com o ambiente em que ela se encontra; repleto de elementos asfixiantes e arredios. Este mal-estar de Luiza a leva a outras reflexões:

Como estava longe de seu país! Ao lembrar de sua pátria reagiu contra o desânimo, a indecisão que a dominara, pois sabia que toda a sua vida, o seu futuro, dependiam da quantia aos poucos ajuntada em crescendo no seu baú. (PENNA, 2006, p. 225)

O que devolve os sentidos à Luiza é a possibilidade de voltar para o seu país. Guardar dinheiro torna-se também uma forma de acreditar no futuro, um meio de escapar, mesmo que em pensamento, do momento presente. E com a reserva financeira vem a esperança maior de sair do Grotão. É válido ressaltar que Luiza nutria um sentimento de altivez, ele se desenvolve pelas comparações com os moradores da casa-grande e as tentativas de sempre se diferenciar das outras personagens que poderiam ser pensadas ou colocadas em uma esfera de proximidade:

Enfim, ela resolvera naquele instante ser humilde e aceitar todos os trabalhos impostos pela vontade divina. Era mais uma provação para ela, estrangeira de qualidade, perdida em certo rincão selvagem em plena América, nesse mundo ainda na infância, como ouvira dizer o respeitável conselheiro de sua cidade de natal. (PENNA, 2006, p. 225)

O sentimento de superioridade fica claro pelo uso do termo *estrangeira de qualidade*, isso elucida a tentativa da governanta em destacar-se dos demais. Além disso, percebe-se que Luiza destina um olhar repulsivo ao descrever os hábitos e pessoas do Grotão. Seu título de estrangeira lhe confere uma superioridade que já lhe fora ensinada em seu

próprio país, embora esteja na fazenda como serviçal, seu entendimento de mundo é de total superioridade. Como pode ser visto em sua resignação forçada e sua tentativa de ser humilde.

Ao contrário do que se vê na personagem de Luiza, o outro grupo de estrangeiros, os escravizados, suportam sentimentos bastante diversos. Como já dissemos, a obra de Cornelio Penna foi apontada por revelar certa singularidade ao desnudar a tensão entre senzala e casa-grande, com a acuidade de relegar aos personagens escravizados grande grau de complexidade e adensamento psicológico para a época. Nos capítulos iniciais, as dores devastadoras advindas da morte da criança são sentidas de forma particular pelos escravizados. A exemplo, de como já fora mencionado, há a prisão vivida por Libânia que extravasa o único sentido do termo. Ela, e as outras personagens escravizadas, vivem a ideia de estrangeiro de forma extremamente acentuada e particularizada. A ideia de vazio que se choca com a imagem de paredes e grades metaforizam o estado de encarceramento exterior e interior da personagem. As grades que prendem Libânia são múltiplas. As *grilhetas invisíveis* outrora citadas como meio de prisão imperceptível às personagens femininas, são neste caso especial, não mais invisíveis, mas sim reais. Isso porque as próprias marcas do texto relevam a caracterização da prisão. Deste modo, entende-se que existem efetivamente, no romance, personagens que são estrangeiras, não somente por permanecerem distantes e incomunicáveis em um ambiente hostil e não-familiar, mas também por terem vindo de outros países. No caso dos escravizados a expressão *vindos de outros países* parece simplista e ingênua para servir como referência à escravidão, já que todo o movimento que caracteriza a escravidão envolve também a arbitrariedade e a força. As personagens escravizadas carregam a legitimidade de serem e de se sentirem estrangeiras desde o momento em que são nomeadas como escravas.

Além da prisão, o silêncio também é infligido ao estrangeiro e o silêncio se faz extremamente constante durante toda a obra. Libânia, que assim como os outros sentia-se estrangeira na fazenda, vê no momento da morte da menina esse estado piorado e a comunicabilidade com o mundo cortada. Para ela, a ilusão de entender e ser entendida é absurda. Ao pensar-se na ideia de silêncio e de estrangeiro, cabe a reflexão feita por Kristeva:

Nada a dizer, nada é para ser dito, nada é dizível. No início, foi uma guerra fria com o novo idioma, desejado e rejeitador: depois a nova língua lhe cobriu como uma calmaria de águas estagnadas. Silêncio, não o da cólera que empurra as palavras para a fronteira entre a ideia e a voz, mas o silêncio que esvazia o espírito e enche o cérebro de abatimento, como o olhar de

mulheres tristes, envolto por alguma espécie de eternidade inexistente. (KRISTEVA, 1994, p. 24)

O estrangeiro encontra o impasse de ter que lidar com o outro idioma e esse, quando não compreendido, passa a ser uma grande barreira e simboliza a quebra de algo que é primordial para o ser humano: a comunicação. Sem se comunicar, ou sem a possibilidade de fazê-la de forma efetiva, há uma cisão, uma distinção entre o que é estrangeiro e o que não é. A língua estrangeira salienta a relação com o outro. Da mesma forma que o estrangeiro pode encontrar dificuldade diante de uma língua que não é a sua, o melancólico se vê em um universo ininteligível e de difícil tradução, onde a comunicação torna-se prejudicada e escassa. As personagens melancólicas cornelianas vivem esse divórcio com o mundo exterior e padecem na incomunicabilidade:

Dona Virgínia e Celestina tinham pedido licença e depois de longa permanência na sala do Oratório foram para os seus respectivos quartos mergulhados no silêncio e na escuridão do resto da casa. Toda a vida da fazenda pareceu concentrar-se no halo do lampião, naquele vulto alto e imóvel cujos olhos sem brilho fixavam um ponto vago, indeciso, apesar de sua impressionante fixidez. Eles deviam ver alguma coisa que ninguém mais via e que desaparecera para sempre, mas cuja memória ficara marcada em todos os detalhes daquela sala enorme, esculpida em cada móvel e nela vivendo como perfume distante e persistente. (PENNA, 2006, p. 60)

Apesar da fixidez aparente das personagens, elas vagam pela casa. Mesmo com toda a imponência de uma fazenda talhada por móveis e símbolos dantescos, seu verdadeiro cenário é melancólico e seus moradores são fracos e com relações pobres. As personagens melancólicas são comumente relacionadas a fantasmas, que por não aderirem ao mundo que se encontram permanecem num entre lugar, assim como pode ser interpretado o estrangeiro que não sendo nem mais parte da sua terra de origem, nem completamente integrado ao meio em que se encontra, compartilha esse entrelugar. A partir desta leitura, pode-se cotejar a figura desses seres ao andar errante do melancólico representado pela figura de Ahasvérus:

Condenado pelo destino a errar numa solidão gelada em busca do duplo que a ele se assemelha, tal Ahasvérus sob o efeito da maldição divina; desprezado pelos homens por ter querido penetrar os segredos do universo, tal Fausto cuja sensualidade não pode renunciar a um saber onipresente, o melancólico aplica-se a perpetuar os ritos de uma cerimônia fúnebre cujos motivos ignora. (LAMBOTTE, 2000, p. 75)

O destino de solidão também é imposto à Virgínia e Celestina. As primas do

Comendador se sentem inferiores e indignas perante o lugar que ocupam, tentam sempre figurar como sombras para não serem notadas, assim como também as outras duas primas da Senhora, que vivem em igual condição:

Às oito e meia Dona Inacinha e Sinhá-Rola 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 ficar ali a fim de passar alguns dias e as deixara ficar pelos anos em fora, sem dizer-lhes se aquela casa era a sua onde deviam permanecer o resto da vida, pois não tinham mais ninguém no mundo para as querer... (PENNA, 2006, p. 60)

As marcas da morte e da quietude são constantes entre as personagens da fazenda Grotão, sentem-se estrangeiras mesmo dentro de uma casa que lhes guarda parentesco, tentam não chamar a atenção para que suas existências incertas não sejam percebidas, o sofrimento que lhes é impingido vem do sentimento do não pertencimento. O que as afasta do convívio ao mesmo tempo força a um autoexílio, como é característico às personagens cornelianas, que são exiladas em si próprias, como seres melancólicos que são:

Seu sofrimento reside alhures, na impossibilidade justamente de emitir o mínimo desejo, sufocado que está pela ideia fixa de achar-se perdido de antemão. Fora de seu corpo e de seu espírito, o melancólico não consegue mais julgar o alcance de seus raciocínios e cai na alucinação ou na apatia, por nunca ter rendido seus limites fora da projeção. (LAMBOTTE, 2000, p. 83)

As personagens que circundam o romance não vislumbram no outro a possibilidade de afeto ou alento, pois ele representa afastamento e reclusão. Lidar com o outro, em suma, adensa os confrontos externos e internos das personagens. Esse conflito interior das personagens é agravado em meio à reflexão de quanto se sentem estrangeiras no cenário em que estão. Uma das características mais marcantes de Celestina é seu sentimento de solidão e de não pertencer a lugar algum:

Sentia que não era daquele lugar onde estava abandonada pois era nele uma estranha e viu passar com secreta angústia em sua mente outras casas e outras paisagens diferentes daquelas que viam na janela aberta ali perto. Tudo lhe parecia inimigo e hostil nessa fazenda tão grande onde a tratavam como estrangeira. Seria o mundo todo assim? Estaria ela despedindo-se da terra, em preparativos lentos mas profundos para partir para sempre? (PENNA, 2006, p. 129)

A estranheza de Celestina com o mundo e seu sentimento de estrangeira são características do estado melancólico. O excerto citado revela o estado e o ritual fúnebre em que vivem as personagens, já que como já fora salientado “o melancólico aplica-se em perpetuar os ritos fúnebres cujos motivos ignora” (LAMBOTTE, 2000, p. 76).

A busca pela identidade é marca constante nas representações dos melancólicos e estrangeiros, pois estão em lugares, físicos ou simbólicos, em que não encontram acolhimento, estão distantes do seguro, assim como salienta Kristeva (1994, p. 15) “Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória emergente, o presente suspenso”. São esses indivíduos desenraizados que se caracterizam pela falta. Se por um lado o melancólico é, como disse Freud (1917), o ser que padece pela falta do objeto perdido, a figura do estrangeiro é também o ser regulado pela falta “[...] o exilado é estranho à própria mãe. Ele não a chama, nada lhe pede. Orgulhoso, agarra-se ativamente ao que lhe falta, à ausência, a qualquer símbolo” (KRISTEVA, 1994, p. 13).

#### 4.4 A LINGUAGEM DAS DORES

Em meio a segunda metade do século XIX, o Brasil ainda pautava sua economia alicerçada na exploração dos escravizados. O tráfico de africanos marcou, e ainda marca, profundamente a história da humanidade. Neste comércio humano, pessoas foram retiradas de maneira forçada de suas terras de origens para que passassem a residir em outras nações em condições de cativo, sofrendo as mais distintas e indescritíveis violências. Neste contexto histórico-social, tem-se alicerçada a narrativa da obra em estudo. Faz-se preponderante que a relação dos escravizados seja analisada e, para tanto, inicialmente esclarecemos a escolha do termo *escravizado* em lugar de *escravo*:

Palavras, obviamente, escondem significados profundos que à primeira vista escapam à percepção de quem as lê. “Escravo”, substantivo ou adjetivo, remete à definição de um ser humano cuja condição seria natural e essencialmente a de cativo, alguém que assim teria nascido e assim permaneceria devido à sua própria natureza. O olhar preconceituoso, por exemplo, poderia supor que a escravidão seria uma vocação natural ou inata dos negros africanos. “Escravizado” particípio do verbo “escravizar”, também usado como adjetivo, por sua vez, denotaria uma condição circunstancial ou temporária, produzida pela violência que tornou a pessoa cativa. (GOMES, 2019, p. 39-40)

Para que a escravidão fosse uma ideia socialmente aceita, muitas justificativas foram sendo desenvolvidas ao longo dos anos. Isso porque era necessário dar à escravidão argumentos que retirassem e amenizassem a culpa dos envolvidos. As justificativas ainda serviam como uma forma de afastar qualquer questionamento ou dúvidas que pudessem enviesar por caminhos mais profundos. Na tentativa de racionalizar e normalizar a escravidão, as explicações passaram por campo científicos, sociais, históricos, religiosos e tinham a intenção de assentar e fortalecer a ideia de diferença entre brancos e negros:

O Brasil dos colonizadores europeus foi construído por negros, mas sempre sonhou ser um país branco. Essa atitude, ainda na interpretação de Arthur Ramos, estaria presente em textos, sermões, discursos e crônicas de viagem da época da colônia até o Segundo Império, que representavam os africanos e seus descendentes como seres “pitorescos”, “interessantes”, “exóticos”, quando não “selvagens” ou “pagãos”, a serem salvos da barbárie no seio da Igreja Católica e, portanto, muito diferentes do biotipo padrão dos observadores, todos eles invariavelmente brancos e de ascendência europeia. (GOMES, 2019, p. 29)

A partir dessas ideias vê-se sendo delineada a ideia de outro. Ou seja, a ideologia de que o outro, o estrangeiro, é um ser diferente e exótico. Esse pensamento está relacionado ao olhar do branco para o negro. Nessa relação de observador e observado, cria-se a distância necessária para que o poder e dominação se instaurem. Afinal, manter o escravizado como um ser dessemelhante é uma maneira de justificar a exploração:

[...] a tendência dos humanos de separar aqueles que não pertencem ao nosso clã e julgá-los como inimigos, como vulneráveis e deficientes que necessitam ser controlados, tem uma longa história que não se limita ao mundo animal nem ao homem pré-histórico. A raça tem sido um parâmetro de diferenciação constante, assim como a riqueza, a classe e o gênero, todos relacionados ao poder e à necessidade de controle. (MORRISON, 2019, p. 23-24)

Esse afastamento proposital do ser servirá de fomento para a análise de alguns momentos de *A Menina Morta*. Com o auxílio do pensamento de Morrison em *A origem dos outros* (2019). O termo “Outremização”, trazido pela autora, auxiliará ao pensamento de que o processo de escravidão primou pela construção de múltiplas linguagens para que se construísse a imagem de um ser outro e totalmente descaracterizado.

Em meio à linguagem do dominador que busca assegurar seu poder, encontra-se ainda uma outra tentativa de assimilação das experiências por parte dos dominados. Neste

âmbito das linguagens envolvendo os dominados, podem ser encontradas em múltiplas linguagens de dores. Estas, por sua vez, são recônditas ou abafadas, mas fazem parte de um processo de vivência em meio à morte.

O primeiro capítulo de *A Menina Morta* descreve os preparativos relativos ao corpo da criança morta. Já na primeira página do romance, encontra-se a seguinte descrição:

Era simples mortalha que confeccionava ajudada pela mucama de dentro cujo gosto e bom-senso ela confessava em seu íntimo nunca deixar transparecer, pois era perpétuo absurdo aquela criatura disforme, cor de chocolate, com enormes olhos coruscantes, ora acesos, ora apagados, iguais aos das aves domésticas, ter critério e tato para saber o que ficaria melhor e mais elegante nos trajes confeccionados por elas, para pessoas tão diferentes. (PENNA, 2006, p. 9-10)

Fica evidente que as marcas acentuadas pela governanta, em relação à *mucama de dentro*, tendem a distinguir e diferenciar as duas personagens. A escolha dos termos *criatura disforme* e *cor de chocolate* demonstram a descaracterização humana pela qual a personagem passa. As habilidades cognitivas e sociais da personagem são mostradas como inexistentes já que ela não teria *critérios* para escolher o que era melhor. Além disso, são apresentados traços não humanos como olhos de aves, assinalando o olhar da personagem com mistério e afastamento. O próprio termo *mucama* mostra a não individualização da personagem, só com o desenvolver da narrativa, tem-se apresentado o nome da personagem tratada como mucama “Lucinda rezou a Ave-Maria, com medo de lhe acontecer alguma coisa” (PENNA, 2006, p. 10)

A incorporação forçada de Lucinda à cultura dos senhores transparece pelo seu ato de rezar a ave-maria em pedido de auxílio. Demonstrando, assim, o esfacelamento de sua religião de origem para a incorporação da religião cristã. Nesse movimento de incorporação da religião como forma de dominação, vê-se também a demonização das religiões de origem de matizes africanas. As tentativas de apagamento do passado e a separação das famílias também são provas de um esforço para que as identidades dos escravizados sejam esfaceladas até que cheguem ao limite:

Nos dias seguintes à sua chegada à fazenda, tivera vontade de fazer como os negros novos, arribados de pouco, que não falavam e comiam terra escondido, no desejo de morrer. Primeiro ficavam com a pele escura e sem brilho, depois quase cinzenta, com laivos amarelos sob os olhos e no pescoço, para depois muito lentamente vir a morte, entre grandes sofrimentos, que os levariam de volta para a Benguela distante, para a Guiné

selvagem e livre. (PENNA, 2006, p. 14)

O trecho citado expressa os pensamentos de José Carapina que, em meio a um universo totalmente dilacerador, demonstra uma tristeza que é sua, mas também é sentida de forma coletiva. Estar tão longe de sua própria identidade, de seu direito à liberdade, faz com que o único meio que ainda se possa ter autonomia seja a morte. Não existe possibilidade de escolha em nenhum outro campo para os prisioneiros, a morte aparece próxima às personagens escravizadas pois não existe lembrança que alente e suporte personagens que se encontram em meio a tanta violência. Se a ideia de um deus morto já é latente entre os membros da família nuclear, aos personagens de origem africana essa ideia torna-se ainda mais complexa, já que existe uma força arbitrária que impede a livre manifestação da religião de origem africana e ao mesmo tempo adensando a ideia de que as religiões de matizes africanas são outras. Ou seja, manifestações religiosas que passam a ser vistas como menores que deveriam ser substituídas pela do dominador, o cristianismo. No caso religioso, a identidade passa a ser esfacelada pela não legitimação das religiões de origem e pela imposição de uma nova religião.

As dores expressas pelas páginas do romance também podem ser pensadas de maneira mais específica em relação aos aspectos de dor sentidos pelas personagens femininas escravizadas, já que se entende ser esse um relevo distinto dos demais. Sobre este prisma, ressalta-se os níveis de opressão vividos. Como um dos fatores germinais tem-se o comércio de mulheres. Ele é fonte propulsora e alimentadora do patriarcado, no entanto, a ideia da dominação da mulher é anterior ao próprio patriarcado:

A opressão de mulheres precede a escravidão e a torna possível. [...] A partir disso, o parentesco estruturou as relações sociais de tal forma, que as mulheres eram comercializadas para casamento e homens tinham certos direitos sobre as mulheres que estas não tinham sobre eles. A sexualidade e o potencial reprodutivo das mulheres se tornaram mercadorias a ser comercializadas ou adquiridas para servir a família; então, as mulheres eram consideradas um grupo com menos autonomia do que os homens. (LERNER, 2019, p. 112)

Entre as personagens da fazenda vê-se a reunião de vários símbolos da opressão feminina e em maior força encontram-se as mulheres escravizadas, vindas das mais diversas regiões:

A parte da senzala que era habitada pelas negras solteiras, logo que o sol iluminou as grades das janelas que davam para o vale, tornou-se movimentada, mulheres de chimangos quase brancos, os braços muito pretos de fora, falavam e gesticulavam nervosamente. Algumas delas mais velhas diziam palavras africanas na excitação em que estavam e não se compreendiam porque eram de diversas nações e haviam sido escolhidas já de propósito assim para que não formassem grupos à parte, com a linguagem secreta de uma só algaravia. (PENNA, 2006, p. 73)

Entre os aspectos de desapropriação da cultura de origem africana, evidenciam-se a dominação por segregação e o exercício ininterrupto para fazer com que os escravizados se sintam sempre em posição estrangeira, sempre outros. Isso acontece mesmo diante de pessoas no mesmo estado, a ideia do dominador, como traz a citação, é fazer com que não se comuniquem e conseqüentemente não estabeleçam laços de entendimento. Neste lugar, que busca formar de maneira sempre acentuada a ideia de estrangeiro, há relevância na dominação das personagens femininas, já que:

A invenção cultural da escravidão baseia-se tanto na elaboração de símbolos de subordinação das mulheres quanto na conquista real das mulheres. Subjugando mulheres do próprio grupo, e depois mulheres prisioneiras, os homens aprenderam o poder simbólico do controle sexual sobre os homens e elaboraram a linguagem simbólica na qual expressar dominância e criar uma classe de pessoas escravizadas do âmbito psicológico. (LERNER, 2019, p. 116)

O aspecto de pressão psicológica destinado às mulheres é visto, entre outros, na ideia amplamente difundida e sedimentada da inferioridade: “- Sinhá Dona Celestina, tive tão boa ideia, que nem parece de preto. Vou apanhar uma porção de baronesas, faço o maior ramo possível e o ofereço a Sinhazinha logo a sua entrada” (PENNA, 2006, p. 254). A fala de Libânia demonstra uma inferioridade assimilada quando diz que sua ideia é tão boa *que nem parece de preto* denotando o julgamento comum à época. Essa consciência construída e naturalizada do auto rebaixamento pode também ser pensada a partir da ideia de que:

Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim serem vistas como naturais. O que pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até desprezo sistemático[...] (BOURDIEU, 2014, p. 56)

Outro exemplo de diferente formulação pode ser notado em:

- Nós vamos pôr o banho de Dona Frau na dispensa, conforme ela mandou quando voltássemos – explicou timidamente um das negrinhas que era a

mais esperta e a mais clara das três, mas conservava ainda os traços característicos na nação cambinda. (PENNA, 2006, p. 245)

A gradação da inteligência em relação a cor vista na relação imposta entre esperteza e branquitude marca os estereótipos de dominação e justificativas de subalternação. Ainda o mesmo excerto revela através da conjunção adversativa, *mas*, a relação negativa da personagem ainda permanecer com traços de sua nação de origem. Esses tipos de investidas, que promovem a ideia de outremização, são veiculados por meio da linguagem. Embora a escravidão opere por meio de forças violentas, muitas vezes físicas, existem marcas como as expostas de subalternação que se prolongaram por séculos e que vieram por meio de uma dominação mais sofisticada, que envolve o rebaixamento por meio de ideias. Assim, a dominação simbólica é vista na obra num primeiro panorama com as mulheres da família nuclear e em grande medida com as personagens femininas escravizadas. Sobre essa dominação, acrescenta-se:

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com apoio de predisposições colocadas, como mola propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. Se ela pode agir como um macaco mecânico, isto é, com um gasto extremamente pequeno de energia, ela só consegue porque desencadeia disposições que o trabalho de inculcação e de incorporação realizou naqueles e naquelas que, em virtude desse trabalho, se veem por elas capturados (BOURDIEU, 2014, p. 60)

Se as mulheres da família da criança amargam a opressão social e a dominação masculina, as mulheres em condição de escravidão sofrem com uma toante de opressões vindas de diferentes e múltiplas origens. A descaracterização das personagens passa a ser feita em grande medida. Se todas as personagens se encontram na impossibilidade de realização do futuro, as personagens escravizadas também não encontram possibilidade no passado, uma vez que ele foi descaracterizado, retirado e distanciado delas. O único repouso que encontram é na menina morta.

As dores vividas pelos moradores da família da menina e as personagens de origem africana são sentidas de forma muito particularizada e são ao mesmo tempo incomunicáveis e interditas. Nesse caso, seriam melhor pensadas se fossem vistas como dores íntimas. No entanto, esses dois grupos encontram-se em igualdade quando associados à morte. Os elementos associados à morte estão também expressos no próprio fato dos moradores não realizarem comunicações efetivas, dando vazão ao silêncio - marca imperativa

da morte. Não há mais o que ser dito diante dos esfacelamentos e dos movimentos lentos e imprecisos de personagens que são sombras em qualquer tentativa de identidade. Com a morte da menina, firma-se a ideia de que o modo de sentir a dor é bastante distinto entre o universo familiar e o não-familiar, o que faz crer que a menina era uma representação muito mais forte e significativa entre os escravizados, já que esses sentem-se dilacerados com a morte da criança. Em um dos momentos em que a descrição da morte se faz mais latente e triste na narrativa, vemos José Carpina construindo o caixão da menina:

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 Sinhazinha. [...] Para sempre? Seria para nunca mais voltar a Sinhazinha dormiria naquele berço fechado que ele fazia... e a garlopa entornava e corria de lado, quase pegando os dedos nodosos! Nunca sentira tristeza tão grande e tão estranha, nem mesmo quando fora vendido pelos seus antigos senhores, pois não nascera ali, e sim muito abaixo do rio, na humilde “situação” onde os donos morenos e pobres quase se confundiam com os escravos. (PENNA, 2006, p. 13)

Para José Carpina a morte da menina se sobrepõe à dor de ter sido vendido. Aprisionar a menina no caixão é como aprisionar a última alegria e esperança de sua vida. Outros episódios tratam a dor imensamente alargada e conhecida por outros escravizados, esses são momentos em que vemos um maior detalhamento narrativo sobre as dores e as aflições sentidas.

Sabe-se, por meio da descrição narrativa, que a morte da criança faz sofrer com mais profundidade os escravizados e posteriormente os agregados da casa e em último interesse encontra-se a descrição das dores dos pais. Em oposição aos momentos de lamento e pesar dos outros moradores, observa-se, como já fora referido, a indiferença da mãe da menina diante da morte e também a do pai:

A verdadeira Sinhá-pequena, via-se, não estava ali, partira para muito longe e viajava em altas nuvens, muito distantes, e apenas seu vulto jazia sobre a mesa esquecido... O Senhor entrou e parou diante dela, sem conseguir derramar uma lágrima. As pessoas ajoelhadas em torno murmuravam preces e não o olharam, nem fizeram qualquer movimento indicativo de terem notado sua chegada. (PENNA, 2006, p. 28)

Ao serem revelados os aspectos das dores relacionadas à morte da criança, observa-se que os elos da criança estariam mais fortes entre aqueles que mais sentem a dor

de sua morte:

A dor provocada por uma morte só existe se a individualidade do morto tiver sido presente e reconhecida: quanto mais o morto for chegado, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é, “único”, mais a dor é violenta; não há nenhuma ou poucas perturbações por ocasião da morte do ser anônimo, que não era “insubstituível”. Nas sociedades arcaicas, a morte da criança – na qual se perdem, contudo, todas as promessas de vida – suscita reacção fúnebre muito fraca. (MORIN, 1997, p. 31)

Desta forma, entende-se que a dor da morte atinge a todos. No entanto, a ideia de vida representada pela menina era muito mais sentida pelos escravizados. Ela era a relação viva entre o mundo da escravidão e a esperança. A reacção fúnebre muito fraca, como aponta Morin (1997), é evidência de que os moradores da casa, em especial os pais, não apenas estão longe do significado de individualização da morta, mas também se encontram no mesmo estado de nulidade diante da vida. Em amplo aspecto, e de maneira simbólica, existe a morte ou perda da individualidade em relação a todos os personagens, já que a presença da morte não se instaura somente com o luto advindo da morte infantil, os aspectos da morte dão o tom à narrativa:

Da mesma forma, o terror da decomposição mais não é do que o terror da perda da individualidade. Não se deve julgar que o fenômeno da putrefacção, em si, implique terror; e agora podemos precisar: quando o morto não está individualizado, apenas existe indiferença e simples mau cheiro. (MORIN, 1997, p. 32)

Tomando-se as mortes como simbólicas dentro da narrativa, tem-se a total perda das individualidades, pois todos estão diante do campo comum da morte onde não há mais possibilidades. A marca da não individualização está também na não existência do nome da criança, desta forma o campo de entendimento da morte fica mais amplo e não particularizado. A morte, que parece inicialmente ser muito individualizada, torna-se comum e coletiva

A incomunicabilidade e as conseqüentes marcas do silêncio são fatores recorrentes em toda a obra. Se o silêncio for tomado em associação ao ambiente lutuoso e fúnebre em que se passa a trama, sua assimilação tende a ficar mais clara, já que a ausência de som remete à ausência de movimento, de vida. Como já fora relatado, os estudos melancólicos por vezes associaram o sujeito melancólico ao ser silencioso que reflete em demasia e pensa mais do que fala. Essa doença da alma, quando analisada pela perspectiva

da acedia, pode ser pensada da seguinte maneira:

É um peso, um torpor, uma ausência de iniciativa um desespero total diante da salvação. Alguns a descrevem como uma tristeza que deixa o mundo, uma afonia espiritual, verdadeira “extinção de voz” da alma. Ela seca em nós o poder de palavras e de oração. O ser inferior se tranca em seu mutismo e se recusa a se comunicar com o exterior. Assim, o diálogo com o outro e com Deus seca, esgota-se em sua própria fonte. Uma mordalha cobre a boca da vítima da acedia. O homem como que engoliu e devorou a própria língua: a linguagem lhe é retirada. (STAROBINSKI, 2016, p. 43-44).

A *afonia espiritual* presente todo o tempo, a comunicação cessada entre deus e os seres, revela o estado das personagens do romance. No entanto, se a linguagem lhes foi retirada, como realmente é apontado na obra, o que faria com que algumas personagens ainda tentassem exprimir suas dores? É a partir deste pensamento que a análise se encaminha para as diferenciações entre as dores vividas pelas personagens da família da criança morta e as dores vividas entre as personagens de origem africana e suas linguagens distintas. Acredita-se que todos os componentes do romance sejam recobertos por aspectos de morte e melancolia, isso quer dizer, existe uma similaridade, uma unidade da dor que envolve o espaço, as personagens, o tempo e a própria estrutura narrativa. No entanto, esse estado melancólico é revelado em medidas distintas. E, por sua vez, revela as degradações vividas:

A melancolia não é uma doença como as outras. Um melancólico é um doente de uma certa espécie, talvez uma doença incomparável em sua essência, que reúne de maneira problemática um sofrimento do corpo, e a sua suspeita de que esse sofrimento significa mais do que ele próprio, e permite a expressão do sentido do ser do conhecimento de si. É justamente a ligação entre o sofrimento e o sentido que constitui todo o problema da melancolia (PIGEAUD, 2009, p. 150).

Essa consumação do ser vinda através da dor, pode ser percebida logo no início da narrativa. Quando José Carpina, o encarregado de confeccionar o caixão da menina, depara-se com sua dor, percebe-se então que a dor passa a se alimentar do que resta de sua vida:

Nunca sentira tristeza tão grande e tão estranha, nem mesmo quando fora vendido pelos seus antigos senhores, pois não nascera ali, e sim muito abaixo do rio, na humilde “situação” onde os donos morenos e pobres quase se confundiam com os escravos. Viera de lá com a respiração cortada de soluços, e às vezes parecia ter sido essa uma irremediável desgraça e sem medida que lhe acontecera, mas o coração lhe doía ao lembrar-se que, no caminho, o tinham assaltado as esperanças de comer bem e tornar-se “negro importante” da fazenda do novo Sinhô muito rico, que ia sempre à Corte e conhecia o Imperador (PENNA, 2006, p. 14).

A dor vai se estabelecendo por meio da memória. É característica do sujeito melancólico o pacto com o pensar em excesso. É, conforme Lambotte (2000, p. 10), a doença do pensamento em excesso, que leva mais a pensar, que alimenta a reflexão filosófica.

E neste sentido, o pensar torna-se direcionado ao tempo da menina. O tempo em que a menina era viva é o único possível na memória das personagens e mesmo por isso revela-se como um tempo já morto. É nesta memória da menina que as identidades de cada sujeito se revelam. A respeito da memória é válido salientar que:

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. (CANDAUI, 2011, p. 16)

A memória irá, por vezes, agir sobre o tempo da narrativa, a confusão promovida pela dor faz com que em alguns momentos as personagens descrevam a menina como se ela estivesse ainda ali “E a menina morta estava agora ao seu lado e sentiu suas mãos miúdas que puxavam suas vestes” (PENNA, 2006, p. 181), em outros momentos, leva a uma desordem da própria identidade:

Era ali que devia ser posto o pequenino caixão de cetim branco, nesse momento quase terminado por José Carapina, e fora esse trabalho demorado, porque o escravo o fazia sem enxergar bem o que tinha diante de si, de tal modo seus olhos estavam nublados. [...] 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 Sinhazinha. (PENNA, 2006 p. 12-13)

A partir das dores da personagem de José Carapina, testemunha-se uma crescente demonstração de consternação em determinadas personagens. Sua tarefa parece servir como a de um crime. O uso dos termos *crime* e *aprisionada* denotam a falta de naturalidade daquela tarefa. Por meio desta dor sentida de forma coletiva, pelas personagens de origem africana, firma-se um jogo de supressão da identidade por meio da rememoração da menina. Os olhos se nublam diante da dor presente. Até as categorias de poder passam a ser dissolvidas diante da morte:

Agora era para a morte que trabalhava, para ajudá-la a levar para bem longe, a um lugar de onde não se volta mais, a Sinhá-pequena, e ele se apressava

sem ser preciso que o feitor viesse ver se trabalhava mesmo, se cumpria bem as ordens recebidas. Mas, também o negro fiscal tinha os olhos vermelhos quando lhe dissera o que deveria fazer naquela manhã tão clara, de sol tão branco, e que, entretanto parecia ameaçadora e sufocante para todos os moradores do Grotão. (PENNA, 2006, p. 15)

Embora no início da trama estejam sendo feitos os preparativos fúnebres da criança repletos de lamentações, por meio de sua memória, ela permanece o tempo todo presente, como se estivesse viva. Assim como afirma Candau (2011), essas são escolhas feitas em relação à memória, uma vez que o ser humano incorpora determinados aspectos do passado por meio dessas escolhas que, de certo modo, auxiliam e participam na construção e formação de sua identidade.

Se a *escolha* feita em relação à memória é a da morte e essa escolha está relacionada à identidade, logo se pode inferir que a identidade dos que estão associados à memória da criança está também em processo de esgotamento. No entanto, há que se levar em consideração que o romance revela duas óticas distintas em relação à ausência. A primeira delas é a ausência sentida pelos escravizados, a exemplo do que se delinea no capítulo III com Bruno:

Ele tivera apenas ordem de aprontar tudo para levar alguém à cidade em busca do senhor Vigário, mas compreendera desde logo por que devia ir procurar o sacerdote, naquela mesma vitória, onde conduzia a menina de tantas vezes em alegres passeios pelos campos. Tinha vontade de cantar a plenos pulmões as canções aprendidas no Rio de Janeiro, quando lá estivera na qualidade de pajem do Sinhozinho, mas continha-se, a fim de ouvir as risadas em pequeninas gamas de som, em lindo guizo de ouro, a ressoar atrás dele, vindas da banqueta onde ela se assentava, bem na frente da Senhora. Era só sua voz cristalina que ele ouvia, por que a senhora Luiza ficava muda, intimidada pelo silêncio desdenhoso da Senhora. (PENNA, 2006, p. 17)

A ausência da menina vem associada ao desejo de cantar, mas seu intento logo é silenciado pelo desejo de ouvir os risos da criança. Em sequência vê-se que a descrição é deslocada para as mulheres adultas que se encontram silenciada a partir e, por conta também, da ordem estabelecida entre patroa e empregada. A senhora em seu silêncio acentuado pelo adjetivo desdenhoso e Luiza que se intimida pelo silêncio da senhora. No desenvolver do devaneio de Bruno, cessam-se as lembranças e volta-se ao presente pujante:

Mas agora Bruno sabia que o passeio seria bem triste... Ia buscar o padre que viria abençoar a Sinhazinha, para que ela pudesse partir para sempre. Como não iria ela para o Céu, se os anjos deviam estar ansiosos por tê-la em sua

companhia? Pensou, pois sempre imaginara que os serafins deviam ter aquele rosto pequeno e redondo, onde os dois olhos escuros e muito grandes se abriam com reflexos dourados, e eram grandes e leves como a menina. (PENNA, 2006, p. 19)

No início do capítulo III, vê-se a relação de Bruno com as bestas. Ele consegue silenciar os animais dizendo palavras intraduzíveis quando alguém lhe diz que aquele não era dia para barulhos. Essa relação com os animais, é retomada ao fim do capítulo:

As bestas olharam para ele, e pode ler naquelas pupilas luminosas compreensão de tal modo perfeita que não lhe foi possível resistir, e deixou as lágrimas correrem, sem ao menos espiar para todos os lados se alguém o via nesse estado, principalmente as mulatinhas de dentro, cuja aproximação lhe era proibida pelo feitor. (PENNA, 2006, p. 19)

Neste momento, em que Bruno se apercebe do luto pelo qual está passando, sua dor passa a ser autorizada, em outras palavras, a própria personagem masculina se deixa invadir pela sua tristeza e verte lágrimas que em outros momentos poderiam ser vexatórias. No entanto, ele já não se vale da necessidade de vaidades ou de aspereza.

Entre os momentos que primeiro apontam na narrativa, e demonstram tentativas de organizar dores relacionadas ao luto da criança, destaca-se o já mencionado, capítulo VIII. O trecho traz a proibição por parte do Comendador, que ordena que não haja qualquer tipo de manifestação fúnebre por parte dos escravizados. O dono da fazenda acentua, inclusive, que deveria se dar continuidade de forma normal aos trabalhos do campo. É Justino que recebe as ordens do patrão e tem a incumbência de repassá-la aos demais, ao dirigir-se para repassar a informação, ele se depara com Libânia:

Mas, ao passar pela porta da cozinha, viu, em pé junto ao poial que firmava a entrada, a mulata Libânia já pronta para sair, com vestido novo do Dia do Ano, todo de cassa branca. Era figura curiosa, muito corada, apesar da pele escura, e os olhos fulguravam como se descobrisse a todo momento a vida e o mundo. Seus braços roliços e pernas vigorosas, descobertas pela saia curta e redonda, graciosamente arregaçada na cintura, para a viagem a pé na estrada, eram admiravelmente esculpidas e lisas ostentavam saúde e força. (PENNA, 2006, p. 38)

O início da descrição de Libânia, estabelecida pelos olhos do administrador da fazenda, revela uma personagem repleta de vida. Seu viço se dá pela coloração de sua pele e olhos adjetivados pelo excesso de vida, também acompanhados pela robustez de suas pernas. Todo o corpo de Libânia parece estar preparado para acompanhar o cortejo da criança. Os

detalhes envolvendo a roupa já haviam sido pensados para que Libânia pudesse acompanhar a comitiva sem qualquer entrave. Ainda como continuação da caracterização de Libânia, trazida pelo narrador, vê-se o valor que lhe era concedido perante a família da menina:

Trazia pendente do pescoço boa corrente de ouro, com a cruz lavrada, para demonstrar assim bem claro seu valimento junto dos donos. Tinha sido ama de leite da menina, e podia fazer muita coisa que nenhuma outra escrava da fazenda nem sequer sonharia, mas conservava-se, ao mesmo tempo, tímida e audaciosa, infantil e amadurecida, e assim suas atitudes não ultrapassavam muito as das outras. (PENNA, 2006, p. 38)

O trecho revela a importância de Libânia perante a família, e ao mesmo tempo a inutilidade dessa importância em meios práticos, já que esse suposto valor que lhe é conferido ainda a deixa na mesma condição que as outras personagens escravizadas, como pode-se notar em “suas atitudes não ultrapassavam muito as das outras”. Essa representação dúbia que se insere na caracterização da personagem, que ora é infantil e ora é amadurecida, dá espaço para outra ambiguidade referente ao processo de escravidão no tocante à alforria. Esse processo de aparência versus realidade começa a eclodir com o anúncio de Justino feito à Libânia:

- Sua benção, senhor Justino...

O velho parou, pesadamente, com os pés bem longe um do outro, o grande alcobaça ainda nas mãos, e lhe disse com autoridade, engrossando talvez propositadamente a voz;

- Nenhum escravo ou escrava, negro algum da fazenda vai acompanhar o enterro, e se eu souber de alguém que desobedeça, receberá palmatoadas! Para alguns, ou algumas, mandarei por um grão de milho na palma da mão.... (PENNA, 2006, p. 38)

A declaração de Justino acrescida da ameaça detalhada de punições gera em Libânia um enorme descontentamento. E diante do impedimento anunciado, Libânia revela a sua carta de alforria. Mas, como parte da caracterização de todo o capítulo que se desnuda entre nuances de verdades, o documento de Libânia mostra-se sem valor:

Libânia tornou-se subitamente rubra, e as lágrimas saltaram longe, como se tivessem comprimidas. Esfregou as mãos nos braços com tanta força que produziram certo chiado áspero, e depois apanhou do bolso da saia um papel amarelado, com gestos rápidos e desenvoltos, e mostrou-o ao administrador com irreprimível insolência, exclamando: - Eu sou livre! eu sou forra! Aqui está a minha carta de alforria, passada pelo meu Senhor! Não sou negra nem escrava! (PENNA, 2006, p. 38)

É a partir deste desenrolar de acontecimentos que trazem à luz os problemas envolvendo a alforria e sua real aplicabilidade, que os sentimentos de Libânia desenvolvem-se em uma crescente de raiva e fúria.

Levando-se em consideração o sentir de Libânia, e sua reação envolvida pelo luto, é oportuno o aporte da obra de Elisabeth Kübler-Ross, *Sobre a morte e o morrer* (2008), em que a psiquiatra suíça desenvolve um trabalho de pesquisa elencando as diferentes reações de pacientes terminais diante da proximidade da morte. Para Kübler-Ross, há uma ordem expressa em estágios de acordo com a relação que se está estabelecendo com a morte. O primeiro estágio é o de negação e isolamento seguidos pela raiva, barganha, depressão e a aceitação. Além dos estágios, a autora ainda elenca reflexões acerca da esperança e demais questões relacionadas aos pacientes por ela entrevistados.

O estágio associado ao episódio que envolve a personagem Libânia é o segundo estágio, o da raiva:

“Não, não é verdade, isso não pode acontecer comigo!” Se for esta nossa primeira reação diante de uma notícia catastrófica, uma nova reação deve substituí-la quando finalmente formos atingidos: “Pois é, é comigo, não foi engano.” [...] Quando não é mais possível manter firme o primeiro estágio de negação, ele é substituído por sentimentos de raiva, de revolta, de inveja e de ressentimento. Surge, lógica, uma pergunta: “Por que eu?” (KÜBLER-ROSS, 2008 p. 55)

Quando o estágio da raiva se apresenta àqueles que estão tentando lidar com a recente morte, há a aparição de um estado de ira tal como encontra-se em Libânia e também nos demais personagens que estão distantes da família da menina:

Mas a explosão pareceu quebrar o ânimo altivo que a fizera revoltar-se. Logo dobrou-se toda, sacudida pelo pranto, e murmurava palavras indistintas, entre soluços, quase ajoelhada na pedra, e, talvez pronunciasse muitas vezes um nome, o nome da menina que mamara em seu seio. O velho português, que apenas tivera a intenção de mostrar a sua autoridade, e quem sabe vingar-se de ter sido alguma vez repellido, contemplou-a durante alguns momentos, sem compreender a violência do choque que sua recomendação tinha provocado. Depois, com receio de alguém julgar mal de sua atitude, ali no pátio, e ao ver que se aproximavam timidamente outras negras, dirigiu-se para a casa das máquinas, que formava um dos lados do quadrado, onde se resumia toda a vida inteira da fazenda. (PENNA, 2006, p. 39)

Ao término do primeiro momento de raiva de Libânia, a dor por ela sentida passa a ser ao mesmo tempo arrebatadora e incompreendida. Esse fenômeno da incompreensão é

tratado por Kübler-Ross ao se valer do comportamento e das relações entre moribundos, profissionais da saúde e familiares:

Contrastando com o estágio da negação é muito difícil do ponto de vista da família e do pessoal hospitalar, lidar com o estágio de raiva. Deve-se isso ao fato de esta raiva se propagar em todas as direções e projetar-se no ambiente, muitas vezes sem razão plausível. (2008 p. 56)

Em se tratando- da raiva expressa pela personagem, ela se projeta no ambiente, mas não sem razões plausíveis. Isso porque sua dor tem ligação primeira com a morte da menina por quem ela supostamente clama de acordo com a narrativa. Para além, a raiva de Libânia eclode também pelo seu estado de subalternidade imposto pela escravidão. Sua necessidade de expressar a dor e o luto são impedidos e são somados a dor da interdição, de seres em cerceamento. Neste capítulo da obra tem-se um exemplo de que a comoção da morte da criança passa a aplainar os níveis de poder. Mesmo o capataz da fazenda, tendo poderes claros sobre Libânia, acaba se preocupando com a reverberação de suas atitudes, já que a dor de Libânia, ou as dores, são expressas de maneira extremamente legítimas. O *velho português* pode não compartilhar a mesma dor de Libânia, vê-se pelo relato do narrador que ele não entende a violência do choque que sua recomendação causa, no entanto existe a preocupação em relação ao que os demais iriam julgar. Essa preocupação do capataz com a reverberação de sua ordem vem, não especificamente direcionada aos patrões, mas também com as negras que começavam a ocupar o pátio.

Vale ainda ressaltar que a dor de Libânia tem relação direta com a dor de uma mãe. Todo o silêncio, a retidão coadunada na imagem de Mariana, parecem ao contrário eclodir pelos lábios de Libânia que clama em desespero o nome da menina que *mamara em seu seio*. O capítulo VIII também sintetiza as distintas linguagens de dores entre a família da menina e as outras personagens. Além das personagens ligadas à família de Mariana e as do comendador, a expressão de retidão fica evidenciada pela própria fala do comendador:

-Está bem – interrompeu o Senhor, secamente. - Tinha a dar-lhe ordens. Não quero que nenhum dos escravos saia da fazenda, sob pretexto algum. O dia de trabalho há de se passar como todos os outros, logo que se acabe tudo, o que vai ser já. O carro irá com as senhoras Virgínia e Celestina, e mais ninguém da casa. As pessoas acompanharão...se quiserem. (PENNA, 2006, p. 37)

Faz-se notar o uso do termo *secamente* relacionado à fala do pai da menina e ainda

há necessidade de que tudo se acabe, ou seja, o cortejo fúnebre seja finalizado rapidamente, uma urgência acompanhada de aparente frieza como vê-se em “logo que se acabe tudo, o que vai ser já”. Essa contenção, economia dos sentimentos da família da menina, vai se contrapor aos sentimentos desvelados pelas personagens em estado de subalternidade, como em:

Libânia passou por eles, de cabeça erguida, com o olhar esgazeado pela raiva enlouquecedora e tinha no seio um punhal aguçado. Mas ninguém ousou dizer nada, pois sabiam os feitores que ela era forra, e de grande confiança dos senhores. Ficou no caminho, sentada junto a um tronco retorcido, sem conseguir ordenar os seus pensamentos, mas animada pela resolução inabalável de ir até a igreja, de acompanhar sua menina até o fim, e resistência que encontrara, a ideia de que o administrador a quisera impedir de fazê-lo, transformava essa sua resolução em vingança, um desafio a tudo e a todos. Com o calor da luta que se travava dentro dela, não podia ainda compreender bem que a Sinhazinha se fora para sempre, que tudo estava agora destruído em sua vida, pois o seu filho verdadeiro morrera logo ao nascer... (PENNA, 2006, p. 40)

A fúria de Libânia assemelha-se a de uma mãe desorientada pela perda de seu filho. Disposta a travar uma guerra com o mundo que a cerca para poder despedir-se da menina, ela representa o símbolo de uma mãe em luto que vem fortemente associado ao medo que ela impõe aos outros. O relevo da dor que ela está sentindo parece estar acima de qualquer entendimento e também, essa dor de mãe vem duplamente representada pela associação que o texto traz entre a morte da menina e a de seu filho legítimo. Os sentimentos devastados e o desconsolo da personagem são repassados pela condensação das dores vindas por meio da menina morta. O símbolo da menina reforça as dores contidas, e escondidas. É por meio da rememoração da morte da Sinhazinha que ela relembra a dor de perder seu filho legítimo.

Os sentimentos de Libânia são de extrema angústia e a levam para perto do corpo da menina mentalmente, e como é característico do movimento do capítulo – e das demais rememorações - as dores presentes a remetem a dores passadas ou recônditas. Assim, ao avistar os carros que levariam o corpo da menina e as duas senhoras, ela se condói fisicamente:

Libânia acompanhou mentalmente cada solavanco do carro, e sentiu o coração apertar-se, tornar-se quase imóvel, ao lembrar que talvez os bracinhos se magoassem de encontro às tabuas escondidas sob o cetim branco. O marceneiro não sabia fazer as coisas delicadas necessárias à Sinhazinha... Tudo dela viera da Corte, e até mesmo do estrangeiro...Devia ter preparado almofadas de seda fina, enchidas com raízes de capim

cheiroso, para prender delicadamente o corpinho... Mas como poderia tê-lo feito, se apenas obedecia às ordens que lhe davam? Ninguém teria admitido que ela sugerisse essa lembrança, e seria tratada com o frio desdém que lia nos lábios da Senhora, quando lhe dirigia a palavra, sem que fosse autorizada a isso... Era preferível fugir ou morrer... (PENNA, 2006, p. 41)

A imagem da ama de leite que nutriu e foi quem conhecia e acompanhava a criança, aparece em contraposição a imagem da mãe da menina. Esta que além de reforçar o estado de subalternidade de Libânia, ainda é associada ao silêncio corrosivo que acentuam as forças de controle que cerceiam a ama da menina.

As duas óticas da ausência, a da família e a do grupo de origem africana, expressam duas possibilidades, duas linguagens das dores. Como já fora ressaltado anteriormente, o silêncio é uma marca permanente na narrativa, essa constância abre caminho para possibilidades de análise diante do que é autorizado como vocalização e o que deve permanecer silente. O ponto de partida para essa reflexão insere-se na própria diferença cultural que esses dois grupos expressam.

A família da criança está inserida na lógica da ausência regida pelo catolicismo. Ou seja, o pensamento dominante em relação à morte é, como afirma Jacobucci (2020), vindo a partir da crença em um único verdadeiro deus que integra a Santíssima Trindade. Além disso, o catolicismo defende a existência de vida após a morte, essa vida seria regida pelos estágios de céu, inferno e purgatório. Para os católicos, a morte simboliza um caminhar ao encontro da eternidade, a vida não é tirada, mas transformada.

A vontade soberana de um único deus pode auxiliar no entendimento de mundo e tratando-se da morte passa a agir como uma força onisciente que não deve ser contestada, já que se acredita que é por meio deste saber supremo que tudo se organiza. Como pode ser visto em citação bíblica (João 6,37-40):

Todo o que o Pai me dá virá a mim; e o que vem a mim de maneira nenhuma o lançarei fora.

Porque eu desci do céu, não para fazer a minha vontade, mas a vontade daquele que me enviou.

E a vontade do Pai que me enviou é esta: Que nenhum de todos aqueles que me deu se perca, mas que o ressuscite no último dia.

Porquanto a vontade daquele que me enviou é esta: Que todo aquele que vê o Filho, e crê nele, tenha a vida eterna; e eu o ressuscitarei no último dia

A vontade do católico deve ser sobreposta à vontade divina, pois ela oferece a recompensa da vida eterna. A partir desta convicção, é possível perceber que, o silêncio ao

qual estão integrados os membros da família da criança, é um modo de contenção próprio do religioso. Em outras palavras, a não-vocalização tem o peso da religião e da tentativa de viver-se em conformidade com os preceitos religiosos. Assim como é visto em excertos trazidos referenciando o silêncio familiar, porque calar denota o não afrontamento com deus.

A outra linguagem da ausência que se desenha é feita através das personagens de origens africanas. A multiplicidade passa a ser mais ampla, pois como o próprio romance aponta, ali estão pessoas vindas de diferentes regiões, o que pode conferir uma maior pluralidade ao encaminhamento religioso. No entanto, toma-se como aporte de análise o pensamento de Bandeira (2010) ressaltando o fato de que na cultura africana a morte em idade avançada é recebida com muita festa, um bom funeral e enterro são sinônimos de boa sorte. Isso porque para os povos lorubá, Fon, Bantu, como outras nações africanas, a morte em si não representa o fim, mas sim um momento repleto de contentamento onde celebra-se o encontro do morto com seus ancestrais.

A referência a um ritual que envolve movimento e festividades também pode ser encontrada no mito africano de OIÁ. Conforme Jacobucci (2016), a jovem, OIÁ, buscou homenagear a morte de seu pai adotivo em cerimônia que reuniu seus pertences favoritos e cantou e dançou por sete dias consecutivos. E assim, todos os caçadores da Terra se encontraram naquele local. Desde então, todos os que morrem têm seus espíritos levados do Orum por OIÁ.

Identifica-se que há uma preponderância, nas religiões africanas, pelo movimento. A tentativa de homenagear o morto envolve o corpo e seus sentidos, como dançar e cantar.

Sem que se pretenda adentrar ao longo percurso que seria o estudo dos preceitos das religiões mencionadas, fez-se significativo o cotejo entre alguns elementos dos universos católicos e africanos. São esses elementos que corroboram para o esclarecimento das interioridades das personagens representativas de cada segmento.

Além dos excertos já mencionados, relacionados à Libânia, em que se vê a distinção entre as expressões de dor distintas entre os dois universos, a obra é permeada de indícios que marcam alterações em relação ao luto. Entre as marcas encontram-se o uso das roupas ltuosas destinadas aos brancos “Os negros não usavam luto, e somente os brancos teriam necessidade daquela grande quantidade de tintura...” (PENNA, 2006, p. 171). A cor da roupa informa uma generalização, uma ordem de sentimento compartilhada. Contudo, como aponta o texto, os negros não podem usar luto, não podem se assemelhar aos brancos nem

na dor. Em outro momento da obra, depara-se com o indício de que os ritos eram distintos “Correram todos para os seus postos, mas pouco tiveram o que fazer, pois os negros estavam, os da casa na capela, os do eito em suas senzalas, onde alguns deles celebravam, às escondidas, os ritos africanos de morte”(PENNA, 2006, p. 39).

A necessidade de vocalizar a morte, de exteriorizar os sentimentos, em oposição ao silêncio assombrado, são dois elementos presentes nas personagens de Libânia e Mariana. Embora uma análise completa possa se estender por outras personagens e marcas da obra, a imagem dessas duas mães condensa e dimensiona o que se passa na fazenda com a morte da menina. O chorar de cada uma carrega particularidades:

De repente 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 fossem de vidro. E só então pode chorar... (PENNA, 2006, p. 42)

O ato simbólico de Libânia encerra o capítulo VIII e condensa toda a dor sentida pela interdição de viver seu luto com plenitude na destruição do documento que acaba mostrando-se sem valor efetivo. E, então, Libânia sente-se autorizada a chorar. Toda a dor e agonia de Libânia se contrapõem a postura da outra mãe, Mariana, que como já fora descrita, permanece isolada, sem manifestar sua dor.

A norma silente imposta diante da morte é questionada por Virgínia e Celestina ao se darem conta da pequenez do cortejo fúnebre acompanhado só pelas duas:

-Deus me perdoe, mas parece que a menina continua viva lá em casa, e isto que trazemos aqui nada significa. Como compreender que vamos fechar aquela criança buliçosa em um carneiro da igreja, onde ela vai... Horrível visão fê-la calar. Talvez tivesse sentido as lágrimas ardentes de Celestina caírem-lhe sobre os dedos, talvez algum leve estremecimento do pequeno corpo encerrado no caixão a tivesse prevenido que fora longe demais... e de novo tudo ficou em silêncio, novamente parecia ter cessado a existência humana naquela estrada [...] (PENNA, 2006, p. 44)

A irrealização da morte pela qual as duas personagens passam, leva ao silêncio. A verbalização do que se sente é entrecortada e a construção narrativa aponta para uma dor que é sofrida com retidão, que está sendo abafada. Assim como se percebe com o pedido de perdão a deus que abre a fala da personagem assinalando uma contrariedade com a ordem

divina e a dor retida expressa quando Virgínia *sente* as lágrimas de Celestina. A tentativa de Virgínia em entender a própria dor vem com a quebra do silêncio:

-Por que não se fez a vontade das negrinhas, que desejavam acompanhar o corpo de sua Nhanhã? Por que não se mandou reunir a banda de música da fazenda, para que acompanhasse com as marchas tristes o enterro? Nós vamos assim, sozinhas, empurradas neste carro sem um laço de crepe, sem um ramallete de flores como se levássemos uma mendiga, uma doente de doença má... Se o padre capelão não tivesse partido, isto tudo não aconteceria. Foi para isto mesmo que ele foi mandado embora! Celestina fitou-a com espanto. (PENNA, 2006, p. 46)

O que se enxerga pelas palavras de Virgínia é um descontentamento em relação ao processo que estão passando. No entanto, esse desabafo ocorre fora da fazenda e mesmo podendo ser coerente choca Celestina por parecer ousado. Em outras palavras, verbalizar a situação, exteriorizar por meio da fala, mostra-se anormal. A família deveria seguir a naturalidade de um sentir sem ruídos. Em outra medida, a busca pela vocalização dos afrodescendentes é também uma busca por identidade, pela tentativa de entendimento de mundo.

Tomados os exemplos de tentativa de vocalização, anteriormente colocados, vê-se que externar a dor é uma maneira de tornar-se visível. É também uma tentativa de transgressão à norma do dominador, mesmo que as marcas da sua religião estejam sendo representadas, como é o caso da cruz que Libânia carrega, busca-se o retorno aos ritos ancestrais africanos como forma de voltar-se a uma identidade que fora esfacelada. Neste sentido, o choro de Libânia pela morte da menina não é um choro solitário, mas um lamento coletivo que exterioriza não apenas uma morte, mas todas as mortes simbólicas que estão soçobradas na imagem da criança. De forma ampla, a morte é um agente generalizador. Divide-se uma igualdade diante do assombro do fim. No entanto, ela revela camadas de dores que vão variar de acordo com as mortes que cada personagem já carrega.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou evidenciar a força e o caminho traçados pelas representações femininas envolvidas por processos de morte e melancolia na obra escolhida. Procurou-se expor a força destruidora dos símbolos da morte, expressa, sobretudo pela imagem sempre constante da menina morta. Sendo assim, viu-se que a morte ganha suas densidades por meio de personagens que, ora pela voz do narrador, ora vezes na voz de outros, têm reveladas as suas amarras e agruras de vida.

A morte é o elo condutor das narrativas, como se mostrou, é ela que se aplica no romance não somente pela forma física, mas também nas mortes simbólicas, essas vividas pelas primas, empregados, escravizados e pelas imagens nebulosas dos donos da fazenda e de seus filhos.

Assim como se intentou corroborar, a morte em *A Menina Morta*, não encontra apenas um único meio, ou uma única classificação, ela é múltipla, plural. A morte está na ausência da religião, nas estruturas em declínio e também encarnada em cada espaço da fazenda, em cada memória.

A partir do viés condutor da morte, encontra-se um mundo soçobrado pela melancolia. Em um contexto em que as imposições sociais são sufocantes, não haveria outra possibilidade que a vivência acentuada da melancolia e, sobretudo, como foi dito, uma melancolia encarnada nas imagens femininas.

Por fim, objetivou-se evidenciar que as dores e as mazelas da fazenda são expressas por uma linguagem de dor própria, que tendem a mostrar um universo em desordem. Essa seria a linguagem das dores. O sentir acaba por ganhar uma profundidade de extrema grandeza, já que está fincado em um mundo repleto de eflúvios funestos.

Acredita-se que este trabalho não tenha encerrado os diálogos e leituras possíveis em relação à obra, ao contrário disso, esse é apenas o início de uma reflexão diante de uma obra tão rica.

O que se pretendeu foi dar ênfase à relevância das personagens e de como a morte está inteiramente ligada à ideia de subjetividade. Esse sujeito revelado em seu mais amplo desnudamento, tomado no âmago de dores interditas e não verbalizadas aponta para um olhar necessário, em qualquer época; para o sentir. Assim como assinala Kübler-Ross:

Se déssemos ao relacionamento humano e interpessoal a ênfase que

dispensamos ao ensino de novos avanços técnicos e científicos, não há dúvida de que faríamos progresso, mas não se este novo conhecimento for ministrado ao estudante à custa de um contato interpessoal cada vez menor (2008, p. 15-16).

Seguindo essa ideia de que o sentir é um tom fundamental à vida, deixo de lado a voz em terceira pessoa para adentrar numa quase *pós-considerações*, na tentativa de me ver inserida em primeira pessoa neste trabalho e mostrar como ele chegou até mim.

No ano de 2011, ao cursar o mestrado no programa de pós-graduação da UEL, fui instruída a me matricular na matéria *A morte na literatura e nas artes*, gostaria de frisar o termo *instruída*, já que eu mesma por livre escolha jamais teria optado por uma matéria que tem no nome a palavra *morte*. Além do mais, havia um burburinho generalizado sobre o rigor do professor ministrante. A minha expectativa em relação à matéria não foi equivocada, eu realmente parecia estar no lugar errado. Eram fotos de caveiras, túmulos, cemitérios... eu me contorcia tanto na cadeira que um dia o professor me perguntou se eu estava bem. Comecei a olhar o encanto dos outros colegas e passei a me perguntar o que havia de errado comigo, a minha fragilidade diante da imagem da morte me incomodou. O que fez com que eu mudasse de ideia não foi propriamente o tema, mas a forma como a aula era conduzida. Dizem que os alunos se envolvem mais diante de aulas que denotam apuro e cuidado, é verdade. A minha turma “da morte” de 2011 era a mais entusiasmada e animada para estudar o tema. Nós líamos e debatíamos obras com muito afinco. Foi a partir dessa matéria que surgiu a minha dissertação e este trabalho. No ano de 2020, a matéria foi novamente ofertada e eu, aluna do programa cursando doutorado, pedi ao professor se poderia participar novamente. Uma década depois, eu revi os temas que me inquietaram no início de minha pós-graduação, o mais interessante é que eu me lembrava de quase tudo. E isso não é um sinal de arrogância, nem boa memória, é só a marca de quando sentimos a aprendizagem se dá efetivamente. Os alunos, para meu quase espanto, pareciam tão apaixonados pela matéria como nós éramos em 2011. No entanto, nesse ano eu não consegui prosseguir o curso até o fim. Eu acreditava que não existia lugar mais triste do que o Grotão até ver o mundo com o surgimento da Covid-19. A morte presente em cada espaço de nossas vidas fez com que eu não conseguisse mais diferenciar o que era arte e o que era realidade. Parte desta tese foi escrita em meio ao contexto pandêmico. Às vezes a vida pode ficar cinza. É difícil encontrar uma cor que faça sentindo quando o cinza está impregnado. As minhas cores só passaram a voltar porque a literatura me contorna e sem o ensino ou sem aqueles que se colocam à disposição do outro

para transmitir o que sabem isso não seria possível. Toda a minha existência foi repleta de professores apaixonados pelo seu trabalho, o exemplo é realmente um combustível imensurável. Subvertendo a ordem dos agradecimentos, o meu muito obrigada aos meus professores e ao querido “professor da morte”, Almir Aquino Corrêa.

## REFERÊNCIAS

- ADONIAS FILHO. *Os romances da humildade: introdução geral aos Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- ANDRADE, Mario de. Romance de uma antiquário. *In: FÁRIA, Rodrigo. Alma Branca e outros escritos/Cornélio Penna*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.
- ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- BANDEIRA, Luís Cláudio Cardoso. A morte e o culto aos ancestrais nas religiões afro-brasileiras. *Último Andar*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 45-52, jul. 2010. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/ultimoandar/download/LuisClaudioBandeira.pdf>. Acesso em: jan. 2022.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987.
- BAYARD, Jean-Pierre. *Sentido oculto dos ritos mortuários – morrer é morrer?*. São Paulo: Paulus Editora, 1996.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. Tradução Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.
- CANDIDO, Antonio. [et al.] *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CERTEAU, MICHEL de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2014.
- COUTINHO, Afrânio. Literatura Primeiro. *In: FÁRIA, Rodrigo. Alma Branca e outros escritos/Cornélio Penna*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.
- CUNHA, Fausto. A dor em câmara lenta *In: FÁRIA, Rodrigo. Alma Branca e outros escritos/Cornélio Penna*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.
- DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. Tradução Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente (1300-1800): uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos: seguido de envelhecer e morrer*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

EULALIO, Alexandre. *Tempo reencontrado: ensaios sobre arte e literatura*. São Paulo: Editora 34, 2012.

FERREIRA, Jerusa Pires. O Judeu Errante: a materialidade da lenda. *Revista Olhar*, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 1-7, jun. 2000. Disponível em: [www.olhar.ufscar.br/index.php/olhar/article/viewFile/21/20](http://www.olhar.ufscar.br/index.php/olhar/article/viewFile/21/20). Acesso em: jan. 2022.

FREUD, Sigmund. *(1892-1899) Extratos dos documentos dirigidos a Fliess*. ESB. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. I.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose, perversão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOMES, Laurentino. *Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares, volume I*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

JACOBUCCI, Nazaré. *O significado da morte e o processo de luto nas religiões de matrizes africanas*: Candomblé. 2016. Disponível em: <https://perdaseluto.com/2016/06/07/o-significado-da-morte-e-o-processo-de-luto-nas-religoes-de-matrizes-africana-candomble/>. Acesso em: nov. 2021.

JACOBUCCI, Nazaré. *O significado da morte e o processo de luto para os católicos*. 2020. Disponível em: <https://www.portaldoenvelhecimento.com.br/o-significado-da-morte-e-o-processo-de-luto-para-os-catolicos/>. Acesso em: nov. 2021.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer: o que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da

Universidade Estadual de São Paulo, 2007.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *A estética da melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019.

LIMA, Luiz Costa. *Melancolia*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornelio Penna*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

MORIN, Edgar. *O Homem e a Morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PENNA, Cornelio. *A menina morta*. Lisboa: Edições Cotovia, 2006.

PENNA, Cornelio. *Fronteira*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

PENNA, Cornelio. *Repouso*. Rio de Janeiro: Artium, 1998.

MORRISON, Toni. *A origem dos outros: Seis ensaios sobre racismo e literatura*. Tradução Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PIGEAUD, Jackie. *Metáfora e melancolia: ensaios médico-filosóficos*. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2009.

RUFINONI, Simone Rossinetti. *Favor e Melancolia: estudo sobre A Menina Morta, de Cornélio Penna*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2010.

SCHMIDT, Augusto. Cornélio Penna. In: FARIA, Rodrigo. *Alma Branca e outros escritos/ Cornélio Penna*; São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Tradução Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.