



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

BETHÂNIA CRISTINA GAFFO

**A HISTÓRIA DO BRASIL NAS PÁGINAS DA LITERATURA:
ESCRAVISMO E DOMINAÇÃO NO ROMANCE “A MENINA
MORTA” (1954) DE CORNÉLIO PENNA**

Londrina
2014

BETHÂNIA CRISTINA GAFFO

**A HISTÓRIA DO BRASIL NAS PÁGINAS DA LITERATURA:
ESCRAVISMO E DOMINAÇÃO NO ROMANCE “A MENINA
MORTA” (1954) DE CORNÉLIO PENNA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina, em cumprimento às exigências para a obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Ivano.

Londrina
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

G131h Gaffo, Bethânia Cristina.
A história do Brasil nas páginas da literatura : escravismo e dominação no romance "A menina morta" (1954) de Cornélio Penna / Bethânia Cristina Gaffo. – Londrina, 2014.
96 f.

Orientador: Rogério Ivano.
Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social, 2014.
Inclui bibliografia.

1. Penna, Cornélio, 1896-1958 – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Escravidão na literatura – Teses. 4. Patriarcado – Brasil – Séc. XIX – Teses. I. Ivano, Rogério. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 869.0(81)-31.09

BETHÂNIA CRISTINA GAFFO

**A HISTÓRIA DO BRASIL NAS PÁGINAS DA LITERATURA:
ESCRAVISMO E DOMINAÇÃO NO ROMANCE “A MENINA MORTA”
(1954) DE CORNÉLIO PENNA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social, do Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina, em cumprimento às exigências para a obtenção do título de Mestre em História Social.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Rogério Ivano
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Antonio Celso Ferreira
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Profa. Dra. Célia Regina da Silveira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 13 de maio de 2014.

AGRADECIMENTOS

Concluir o mestrado na Universidade Estadual de Londrina significa muito mais do que a obtenção de um título que, com certeza me proporcionará muitas possibilidades futuras, mas também minha despedida desta instituição onde passei sete anos de minha vida. Significa dizer adeus a grandes profissionais e amigos que me possibilitaram chegar até aqui e às tantas lembranças que me ocorrem cada vez que por aqui estou de passagem.

É o fim de um ciclo que se iniciou há alguns anos atrás quando fiz a minha escolha por ser professora, a mesma profissão de minha mãe, e ela me advertiu quanto a todas as consequências dessa escolha, boas e ruins. Quando percebeu a minha certeza, seu pedido - quase que uma ordem - foi de que eu não parasse na graduação, mas que eu continuasse meus estudos até o fim, e foi por isso que decidi cursar a especialização e agora estou finalizando o mestrado. Por isso meus agradecimentos começam por aquela que me deu à luz e com muita dedicação, responsabilidade, amor e respeito me conduziu e me educou até aqui, assim como educou e alfabetizou milhares de crianças e adultos, à minha mãe Vera Lucia, todo o meu amor, respeito e admiração.

Um caminho jamais é percorrido só, com certeza muitas pessoas me auxiliaram. Agradeço ao meu marido, Rafael por não ter medido esforços em me auxiliar e me apoiar em todos os momentos, por estar ao meu lado, e por compartilhar comigo a sua vida me proporcionando amor e felicidade, os sentimentos mais preciosos que temos. Aos meus irmãos Flavio e Marlon, por terem me servido de exemplo, por ter sido muito mais do que irmãos muitas vezes e por terem me auxiliado em todo o processo sempre que precisei.

A toda a minha família por sua admiração e respeito, por meus sogros Maraci e Ranulfo, que além de família, através de sua empresa me apoiaram sempre que precisei.

Às minhas queridas amigas pela companhia constante, por me servirem de abrigo quando precisei desabafar. À Aline que me acompanhou mais de perto, a qual eu conheci na graduação e quem me fez pensar que fosse possível o mestrado, que não estaria tão longe.

Principalmente com muito carinho e admiração ao meu professor, orientador e protetor Rogério Ivano, por ter me apoiado e feito com que essa pesquisa chegasse até aqui, por ter me proporcionado concluir a graduação, a especialização e o mestrado, por ter ido muito além de seu papel de orientador, mas sim de amigo me aconselhando, me incentivando, me auxiliando sempre que precisei, por ter me feito acreditar que era possível.

Por fim às professoras, Célia Regina da Silveira, por seus conselhos na banca de conclusão da graduação e na banca de qualificação do mestrado. Às professoras Maria de

Fátima da Cunha e Edméia Aparecida Ribeiro, que na banca de especialização muito contribuíram com essa pesquisa. À professora do departamento de Letras Amanda Perez Monatnez pelos conselhos na banca de qualificação. A todos os professores que contribuíram para a minha formação, muito obrigada por compartilharem comigo seus conhecimentos, por me auxiliarem e por muitos, terem me servido de inspiração, a todos(as) minha admiração e respeito.

Epígrafe:

“Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos.”

Sobre o conceito da história, em Walter Benjamin, Obras Escolhidas.

“Testemunha da minha juventude, amigo meu, vejo-te vivo, à espera da barca, ou sentado no café nas noites quentes, ou caminhando comigo longamente, pelo Passeio Público, a contar-me histórias, a revelar-me coisas que não sei se saberei transmitir um dia, a história do teu exílio neste tempo, exílio que acabou de findar agora e sempre.”

Augusto Frederico Schmidt em As Florestas páginas de memórias.

GAFFO, Bethânia Cristina. **A história do Brasil nas páginas da literatura: escravidão e dominação no romance “a menina morta” (1954) de Cornélio Penna.** 2014. 96 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

RESUMO

O presente trabalho aborda o romance *A menina morta* de Cornélio Penna, a partir de um viés historiográfico. A obra foi publicada no ano de 1954, completando 60 anos neste ano de 2014. O enredo conta a história de uma família que vivia na fazenda de café, denominada Grotão localizada no Vale do Paraíba. A família é o centro da narrativa e é apresentada em sua vivência diária, os dramas dos personagens são interiores e o narrador nos deixa a par dos sentimentos que os rondavam, numa perspectiva psicológica. Trata-se da família patriarcal que acompanha a formação do nosso país desde a colonização, caracterizada pelo mandonismo local expresso na figura do Senhor, pela utilização do trabalho escravo africano e pela submissão das mulheres. O autor descreve com riqueza de detalhes a esfera de poder dentro da fazenda e vai problematizando a existência dessas características que compõem o sistema patriarcal, nos colocando em profunda reflexão sobre o quão sólidas as raízes desse sistema estavam fincadas no solo econômico, social e cultural de nosso país. O romance de Cornélio Penna é utilizado neste trabalho como importante fonte para a pesquisa historiográfica sobre o sistema patriarcal e escravocrata do Brasil.

Palavras-chave: Literatura. Cornélio Penna. Sistema patriarcal. Escravidão.

Gaffo, Bethânia Cristina. **The history of Brazil in the pages of literature: slavery and domination in the novel "the dead girl" (1954) Cornelius Penna. 2014. 96 f. Dissertation (Masters in Social History) - State University of Londrina, Londrina, 2014.**

ABSTRACT

This paper discusses the novel *A menina morta* by Cornélio Penna, from a historiographical bias. The book was published in 1954, completing 60 years in this year of 2014. The plot is about a family which lived in a coffee farming, the Grotão, localized in the Vale do Paraíba. The family is the center of the narrative and it is presented in their daily lives, the dramas of the characters are internalized and the narrator informs us about the feelings that were around, from a psychological perspective. The book treats of a patriarchal family that accompanies the formation of our country since its colonization, characterized by local authoritarianism expressed by the picture of the Master, by the use of African slave labor and the women's submission. The author describes in great detail the sphere of power in the farm and he goes questioning the existence of these features that compose the patriarchal system, putting us in deep reflection on how strong the roots of this system were planted in the economic, social and cultural fertile soil. The romance of Cornélio Penna is used in this work as an important source for the historical research about the patriarchal slave system in Brazil.

Key words: Literature. Cornélio Penna. Patriarchal system. Slavery.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - Romance para historiador ver: <i>A menina morta</i> como romance histórico	17
CAPÍTULO II - Cornélio Penna: “dissecador das sutilezas da alma” do Brasil	36
2.1 Do tempo de onde nos fala Cornélio Penna	52
CAPÍTULO III - Retratos de família: o patriarcado nas páginas de <i>A menina</i> <i>morta</i>	60
3.1 O outro lado da moeda: a voz do feminino e as tentativas de subversão da ordem	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
FONTE BIBLIOGRÁFICA	93
REFERÊNCIAS	94

INTRODUÇÃO

O retrato de uma menina que foi pintada morta. Essa foi, para Cornélio Penna, a herança mais valiosa recebida de sua família. Inspirado nesse quadro, há sessenta anos após ser escrito, *A menina morta*, romance resultado da sua profunda devoção, carinho e orgulho por essa imagem, que se transformou, a seus olhos, em joia rara capaz de mostrar não apenas um antigo costume, mas o recente passado de nossa nação. Isto é, o retrato de uma criança sem vida materializou um passado recente, abriu os olhos da memória e possibilitou o autor a formular numa obra literária o drama da escravidão, que por séculos deitou raízes na sociedade brasileira.

Em *A menina morta*, Cornélio Penna nos fala sobre o sistema patriarcal do Brasil do fim do século XIX. Para isto, ele conta a história de uma família que vivia na fazenda do Grotão, uma propriedade que cultivava café, e localizada no Vale do Paraíba. Na fazenda, os personagens vivem suas tragédias pessoais, muitas partilhadas, outras nem tanto. A tragédia principal dividida por todos é a morte da filha mais nova do Comendador, proprietário da fazenda. Conforme o tempo vai passando, o autor nos apresenta o dia a dia dos moradores em seus afazeres, e é nos eventos diários que vemos a historicidade sendo relatada na obra.

O principal produto cultivado, o café, era explorado com o uso de mão-de-obra escrava africana e de seus descendentes. Cabia aos negros e às negras todo o trabalho da fazenda, desde o cultivo da planta às atividades dentro da casa. Havia assim os ‘escravos de dentro’ e os ‘escravos de fora’. Percebemos no cotidiano de trabalho que os cativos obedeciam aos feitores contratados pelo Comendador e pelo administrador da fazenda. Todo o trabalho nos eitos era vigiado de perto, e aquele que tentasse empreender fugas ou aquele que não trabalhasse direito ou descumprisse alguma ordem era severamente castigado.

A crueldade dos castigos está presente em toda a obra, entre muitas passagens, uma chama a atenção, as negras lavadeiras, antes de iniciar o trabalho, decidem por contra própria ir visitar o túmulo da menina que falecera um dia antes. Porém, no meio do caminho os capitães do mato as impedem e as levam de volta à fazenda. São colocadas na sala de castigos e são chicoteadas por não cumprir a ordem do Comendador, qual seja, de que negro nenhum deveria ir visitar o túmulo, pois o dia de trabalho deveria ocorrer de maneira normal. Assim o sofrimento a que elas são submetidas é duplo, primeiro por não poder chorar diante do túmulo da criança e segundo por serem castigadas.

O autor nos coloca a par dos diversos trabalhos exercidos dentro da fazenda. Nos leva ao mundo dos escravos, suas angústias, sua solidão, seu sofrimento, o excesso de trabalho, os castigos, a vigilância constante, os ritos de seu país de origem praticados muitas vezes às escondidas, as escravas forras que não saíam da fazenda e os incentivos por parte do proprietário de terras para que o escravo permanecesse refém do sistema, como, por exemplo, os casamentos entre os negros, a fim de que formassem famílias e estabelecessem raízes mais profundas dentro da propriedade.

Outra característica bastante presente no romance é a dominação. É do Senhor que emanavam as ordens, os dominados eram a esposa, os filhos e filhas, os escravos, os funcionários, as agregadas. Cabia a ele o sustento de todos e a manutenção da ordem. As mulheres eram severamente repreendidas, viviam sob vigilância constante. Eram educadas para servir, e para que um dia, ao se casar com alguém escolhido por seu pai pudessem educar seus filhos da mesma maneira com a qual foram educadas.

Porém em *A menina morta*, há uma ruptura nessa ordem. O Comendador se ausenta de sua propriedade e nela permanece sua única herdeira, Carlota, a filha mais velha que voltara a viver na fazenda após anos de estudos na Corte. Ela se posiciona contra a estrutura vigente do patriarcado, negando-se a um casamento imposto e, por fim, assumindo a administração da fazenda após a morte de seu pai, colocando um fim no sistema escravista e levando a fazenda à ruína. Assim veremos, além das formas de dominação, as formas de subversão da ordem em que se encontravam presos os personagens.

No primeiro capítulo veremos que Cornélio Penna, ao produzir um documento sobre a escravidão no Brasil, utilizou-se de sua própria experiência de vida, seja através das histórias que ouvia seus parentes contarem, ou através de seu passado imerso em leituras e estudos, que o levaram a pesquisar para escrever um romance tão próximo à realidade. Assim, a obra *A menina morta* é explorada neste primeiro capítulo, a partir das definições de romance histórico, ou romance de costumes.

Veremos que é possível encontrar na obra diversos elementos que aproximam a narrativa a este tipo de romance. Frederic Jameson nos fala que o que caracteriza um romance histórico não é apenas uma ambientação histórica com seus trajes de determinada época, mas também uma forma narrativa que se organiza ao redor do dualismo entre o bem e o mal. No caso de *A menina morta*, a narrativa é ambientada no século XIX e a figura do vilão é personificada no Comendador, enquanto que o bem é representado por Carlota.

A libertação dos escravos se configura como um golpe fatal que leva a fazenda à ruína. Esse evento interfere diretamente na vida dos personagens, mudando o destino de cada um. Trata-se de uma narrativa ambientada no passado, com suas práticas e vivências específicas de determinada época. O romance histórico é aquele que narra os fatos ocorridos no passado, quanto mais distante do autor mais próxima da história está a narrativa. Sendo assim, neste capítulo veremos Cornélio Penna como um autor que produziu um romance com características de romance histórico, pois trata de um período muito anterior ao seu.

Segundo Perry Anderson, trata-se de um gênero essencialmente político, por tratar a história como uma concatenação de acontecimentos públicos do passado. O romance histórico trata de temas públicos, onde há a transformação da vida popular, suas vivências são remodeladas a partir de acontecimentos que marcam rupturas, transformações. Segundo Anderson, na América Latina o romance histórico tratava de acontecimentos de grande magnitude que marcaram a sociedade da época em que ocorreram, como guerras, tragédias, preconceitos entre outros. Há grande variedade de temas que denunciavam atrocidades humanas como o nazismo e ditaduras militares. No romance de Cornélio Penna, o tema central é uma das maiores atrocidades cometidas contra o ser humano ao longo dos tempos: a escravidão.

Veremos neste capítulo o interesse por parte de Cornélio Penna em tratar de um tema caro ao passado de nosso país, por meio de um romance que faz a denúncia sobre como foram erigidas as bases de nossa sociedade e a que custos nossa nação foi formada. Segundo Anderson, essa seria uma característica essencial do romance histórico na atualidade: abrir os olhos de determinada geração sobre o passado que a formou.

No segundo capítulo conheceremos melhor o criador da obra em questão e seu projeto de escrever sobre a história do Brasil. Seus livros carregam sua exuberante personalidade, são repletos de mistérios, mas o que nos chama a atenção e se configura como o principal objetivo deste trabalho é a história presente em seus enredos, o que nos revela ser o autor um homem interessado pela história do Brasil. O veremos como um escritor preocupado em tratar dos problemas humanos, isto é, os conflitos que o ser humano enfrenta em seu tempo e em sua vivência.

Em seus quatro romances publicados, Cornélio Penna procurou tratar do Brasil enquanto tema. Neles estão contidas as sociedades que formaram nosso país; nos três primeiros ele reconta a história das fazendas de Minas Gerais e no último, retoma a

escravidão e o cotidiano na fazenda do sudeste brasileiro, ou seja, o autor trata dos dois principais centros de riquezas do Brasil do século XVIII e XIX.

O quadro recebido de herança o levou a escrever seu último romance, *A menina morta*, lançado em 1954. Pode-se dizer que a morte o instigou, pois o momento retratado era costume de um tempo que, junto de diversos outros modos de vida de uma sociedade remota, chamou a sua atenção e o levou a investigar essa sociedade do passado recente, mas tão complexa, repleta de superstições e costumes.

No terceiro capítulo adentraremos a obra em sua complexidade. Veremos as análises feitas em relação ao enredo, perceberemos as nuances, as características de linguagem expressas por Penna, para compreendermos a obra e encontrarmos a historicidade que nela investigamos. Veremos também a riqueza de detalhes de que se utiliza o autor para nos colocar dentro da cena, assim como todos os elementos que ele explora para nos apresentar o sistema patriarcal com suas problemáticas e fraquezas, no que diz respeito às diferenças sociais, raciais e de gênero.

No romance os dramas dos personagens são interiorizados, o autor nos descreve os atores a partir de seu íntimo, de sua psique. Em diversos momentos os personagens aparecem refletindo sobre sua condição dentro do sistema patriarcal, como as agregadas que não eram escravas mas estavam presas à propriedade, não tendo para onde ir nem a quem recorrer. Vemos também os personagens refletirem sobre suas angústias, sobre seu passado e sobre as dores do presente.

Carlota, a filha mais velha do proprietário de terras, é a personagem que marca a ruptura, importante elemento da obra. É a ruptura que nos dá margens para interpretações sobre as intenções do autor ao nos apresentar o sistema de submissão das mulheres e colocar uma delas como a heroína que rompe com as regras: nega o noivo e assume a posição antes sempre ocupada por homens, a de proprietária de terras. Como última ação ela liberta os escravos, o que leva a fazenda à ruína. Assim, além de nos colocar para dentro do sistema patriarcal do Brasil do século XIX, o autor nos apresenta a sua decadência.

Ao nos apresentar os horrores da escravidão, o romance contém um tom de denúncia, que com riqueza de detalhes nos põe a par do drama vivido pelos negros africanos e seus descendentes longe de sua terra natal e presos às fazendas brasileiras. Um mundo onde a eles era negada sua humanidade, onde lhes era imposto o *status* de “coisa”.

Trabalhar com literatura como fonte histórica vem tomando novas conotações com o tempo. Nem sempre o arsenal de fontes para a historiografia foi tão vasto como hoje. Na segunda metade do século XIX, a história passou a ser uma disciplina

acadêmica, e fonte significava documento. Estas conduziam o pesquisador à verdade histórica e como representava o real, a história passou a buscar um *status* de ciência. A Escola Metódica francesa se encarregou de definir quais parâmetros utilizar para a pesquisa historiográfica. Neste contexto, apenas documentos oficiais poderiam ser utilizados para atestar a verdade histórica. Textos literários e demais fontes artísticas não poderiam ser considerados documentos capazes de levar o historiador a construir uma pesquisa digna de atestar o que foi verdadeiro no passado, pois compreendia-se que tais documentos eram demasiado subjetivos, ‘artísticos’, portanto, distantes da realidade.

No século XX mudanças significativas no repertório de fontes possibilitariam a ampliação do que pode ser considerado objeto para estudo da história. Conhecido como Nova História ou História Cultural, o movimento começou na França com a revista *Annales d’Histoire Économique et Sociale*, fundada em 1929 por Lucien Febvre e Marc Bloch. “Contra-pondo-se à historiografia político-factual da Escola Metódica, eles colocaram em pauta uma *História problema*”. (FERREIRA, 2009, p. 63) Com o passar do tempo, a *Annales* passou a ser chamada de escola quando se afiliou à *Sexta Seção da Ecole Pratique des Hautes Etudes*. Fernad Braudel foi quem presidiu a Sexta Seção assim como a revista nas décadas de 1950 e 1960. Com este movimento houve uma “ampliação no repertório das fontes históricas e a metamorfose do próprio conceito de fonte”. (FERREIRA, 2009, p. 63)

Os historiadores deste período passaram a atentar para a sociedade em seus aspectos políticos e econômicos, mas também sociais e culturais. Passaram também a se dedicar a investigar o homem em sua complexidade, não apenas o que ele deixou registrado em documentos oficiais, mas também o que legou de relevante para a análise de seus aspectos mentais. O foco de abordagem passou a ser o ser humano que vivia à margem. Não só as grandes personalidades históricas mereciam destaque, mas também aquele que vivia a história ‘por baixo’, de quem foi vencido e não apenas dos que venceram.

Assim, estes historiadores deixaram de privilegiar a história contada a partir dos grandes líderes e passaram a investigar o homem a partir de seu caráter social, outros grupos passaram a ser objeto de inquirição, como mulheres, criados, operários, crianças, marginais, entre outros.

É nesse momento de renovação da escrita da história que a literatura passa a ser vista e utilizada como fonte para a pesquisa historiográfica. É na mudança do foco de abordagem que uma contribui de maneira significativa com a outra. Ambas compartilham do

mesmo interesse, ou seja, o interesse em narrar acontecimentos humanos. “O homem alçado à condição de objeto de conhecimento.” (CAMILOTTI; NAXARA, 2009, p. 20)

Dessa forma, num extremo, o literário é tomado como substrato de inquirição pelo historiador, tendo em vista a reconstituição do que é identificado pelo nome de História, como algo que o antecede; no outro o literário é tomado como substrato para o escrutínio de percepções, representações, figurações, por meio das quais se busca os movimentos de instituição de imaginários e da própria temporalidade enquanto tal. (CAMILOTTI; NAXARA, 2009, p. 28)

Segundo Virginia Camilotti e Márcia Regina Naxara, a utilização de fontes literárias para a história ocorre através de múltiplas formas, pois os significados operados também são múltiplos e podem variar dependendo dos gêneros, sejam prosas, contos, romances, ou outros. Cada qual com suas características específicas podem nos fornecer diversificado aparato para a pesquisa histórica. (CAMILOTTI; NAXARA, 2009, p. 40) Cabe ao historiador recolher, organizar e selecionar qual a espécie de narrativa mais adequada para a figuração e dotação de sentido do passado que deseja retratar. Essas fontes podem nos dizer muito sobre os personagens e a época em que viviam, nos proporcionam grandes possibilidades de compreensão e de interação com tempos passados.

Sobre a relação que se estabelece entre a história e a literatura, Nicolau Sevcenko afirma: “nem reflexo, nem determinação, nem autonomia: estabelece-se entre os dois campos uma relação tensa de intercâmbio, mas também de confrontação.” (SEVCENKO, 2003, p. 299) O intercâmbio seria uma troca de informações em que ambas dispõem de instrumentos enriquecedores uma à outra. Confrontação no sentido de que uma não só auxilia, mas coloca a outra em averiguação e debates.

Na visão de Sevcenko, “a criação literária revela todo o seu potencial como documento” (SEVCENKO, 2003, p. 299) no sentido de que se apresenta de forma complexa, construída a partir de inúmeras significações e incorporando a história em todas as suas questões e formas. A literatura se apresenta como expressão da sociedade, exibindo-a em seus mais diversos códigos de ação e de linguagem. “Instituição viva e flexível, já que é também um processo, ela possui na história o seu elo comum com a sociedade. O ponto de interseção mais sensível entre a história, a literatura e a sociedade está concentrado na figura do escritor.” (SEVCENKO, 2003, p. 299) É através do escritor que a literatura estabelece seu diálogo com a história, pois é a partir de sua obra que as duas narrativas se comunicam e se influenciam.

Para Antonio Celso Ferreira, o romance está diretamente inserido na história assim como também está repleto de história, “não só porque integra os modos de produção, circulação e consumo da cultura em épocas determinadas, mas também por ter o tempo como elemento básico de sua estrutura narrativa.” (FERREIRA, 2003, p. 75) Afinal, o próprio romance nos conta uma história, nos apresenta a vivência de determinada sociedade imbuída de particularidades, costumes e inserida em seu tempo. A história como desenrolar de acontecimentos coletivos é utilizada com frequência como tema de narrativas literárias.

Compreender a multiplicidade de tempos históricos não é possível somente através dos documentos oficiais, mas também através de produções artísticas e intelectuais realizadas na época que se almeja investigar. O passado, além de um emaranhado de fatos, consiste também em uma série de produções que o homem, objeto de investigação historiográfica, realiza impulsionado por seu pensamento e seu comportamento. Como o homem nunca pode ser considerado sozinho, pois está inserido em sociedade, ao produzir ele não somente expressa seu sentimento, pensamento e comportamento, mas do grupo social ao qual pertence.

Para March Bloch, a história só se configura como tal a partir do momento que passamos a compreender o homem, já que ele é quem produz os vestígios que o historiador utiliza para suas pesquisas. Sendo assim, a partir do momento que se estabelece uma narrativa sobre o homem, sua forma de pensar e de viver o seu tempo, esta se configura como uma importante fonte histórica. Neste sentido, o romance, ao retratar um momento de determinada sociedade inserida em seu tempo, nos mostra a história preenchida por elementos significantes para a sociedade da qual se refere.

Ora, a obra de uma sociedade que remodela, segundo suas necessidades, o solo em que vive é, todos intuem isso, um fato eminentemente “histórico”. Assim como as vicissitudes de um poderoso núcleo de trocas. Através de um exemplo bem característico da topografia do saber, eis portanto, de um lado, um ponto de sobreposição onde a aliança de duas disciplinas revela-se indispensável a qualquer tentativa de explicação; de outro, um ponto de passagem onde, depois de constatar um fenômeno e pôr seus efeitos na balança, este é, de certa maneira, definitivamente cedido por uma disciplina à outra. O que se produziu que parecera apelar imperiosamente à intervenção da história? Foi que o humano apareceu. (BLOCH, 2001, p. 54)

Para Antonio Candido, a arte é “um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe um jogo permanente de relações entre os três” (CANDIDO, 1973, p. 38) o público, que dá sentido à obra, a obra em si e o escritor. Sem o público o autor não se realiza, pois é este quem dá sentido à obra. “Os artistas incompreendidos, ou

desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra.” (CANDIDO, 1973, p. 38)

Veremos que o romance de Cornélio Penna, *A menina morta*, se trata de obra inspiradora, em que o autor nos demonstra o quão diversa é nossa sociedade. Por outro lado, ela é, também resultado das investigações de um romancista que produz um documento valioso a respeito de nosso passado colonial, patriarcal e escravocrata. O romance denuncia a crueldade com que o trabalho compulsório foi estabelecido e praticado no Brasil, o modo como se diferenciavam homens e mulheres, os ditames de uma sociedade masculina e principalmente as maneiras de subversão dessa ordem. É esta a leitura historiográfica que esta pesquisa propõe.

CAPÍTULO I

ROMANCE PARA HISTORIADOR VER: A *MENINA MORTA* COMO ROMANCE HISTÓRICO

Cornélio Penna teria tido como inspiração para escrever o romance *A menina morta*; histórias de família que ouvia seus parentes contarem. Com certeza o autor também se utilizou de vasta pesquisa sobre o período da escravidão de nosso país, dada a riqueza de detalhes com que compõe a sua obra. Não é possível saber ao certo os títulos utilizados por ele para tal intento, porém podemos presumir que Gilberto Freyre tenha sido um dos autores utilizados, conforme a ideia de “intérprete do Brasil”.

A menina morta é um romance que nos leva a conhecer o passado de nosso país, agrário e escravocrata. Uma história que estaria escondida entre as matas e as plantações. Penna escreveu sua última obra com o desejo de se fazer ouvir, de rever um passado que nos revela nossa própria história. Neste capítulo veremos *A menina morta* como um romance histórico a partir das características que este tipo de narrativa apresenta.

Publicado em 1954, trata-se de uma obra em que o autor narra a história da família de certo Comendador que vivia na fazenda do Grotão, onde cultivavam café por meio do trabalho escravo. A narrativa se inicia com a morte da menina, personagem do romance, ainda criança, cujo nome não aparece em momento algum do enredo. O autor vai criando aos poucos os cenários, fazendo com que o leitor visualize cada cena, composta com muito cuidado e com riqueza de detalhes.

Tudo começa com os diversos grupos de homens e mulheres preparando o corpo da menina para o velório e o enterro. A primeira cena é de Frau Luiza, uma das diversas agregadas que vivia na fazenda, senhora de meia idade imigrante alemã. Na sala de costuras ela, juntamente da negra Lucinda, confecciona a roupa que vestirá o pequeno cadáver. A negra a adverte quanto ao acabamento do vestidinho, afirmando que Frau Luiza não poderia costurar babado no vestido, pelo menos não “naquele” vestido. A alemã fica aborrecida em ter que ceder a uma ordem de alguém subalterno a ela:

Era simples mortalha que confeccionava ajudada pela mucama de dentro cujo gôsto e bom-senso ela confessava em seu íntimo sem nunca deixar transparecer, pois era perpétuo absurdo aquela criatura disforme, cômico de chocolate, com enormes olhos coruscantes, ora acesos ora apagados, iguais aos das aves domésticas, ter critério e tato para saber o que ficava melhor e mais elegante nos trajes confeccionados por elas, para pessoas tão diferentes. (PENNA, 1970, p. 5)

A Senhora Luiza sentia-se mal por ter de confessar a si mesma que a negra tinha razão, que alguém tão inferior teria melhor senso do que ela mesma. A morte de seu anjinho, a menina tão doce que a alegrava tanto a deixara sem rumo, e ela confeccionava sua última vestimenta com muito sacrifício, envolta em um sofrimento sem fim.

[...] e a senhora Luiza fechou os olhos e procurou apoio junto de si, pois pareceu-lhe que o mundo todo girava em torno dela e lhe fugiam todos os bons princípios que tentara transmitir à sua alma. Seria o pior sacrifício, o serviço mais triste que se poderia exigir de suas mãos cansadas e mercenárias, o de tocar de novo naquela boneca de carne imóvel, enrijecida, que tinha sido a sua menina, e representara toda a doçura que lhe fora possível encontrar no exílio. (PENNA, 1970, p. 7)

A velha senhora encarava sua vida na fazenda como um exílio porque não pertencia àquele local, estava lá por não ter para aonde ir, e contava com a caridade do Senhor em lhe permitir viver ali. Veremos mais adiante que este era o sentimento de todas as agregadas que estavam na fazenda, o de intrusas por viverem em local onde nada lhes pertencia e onde estavam praticamente presas, pois não havia mais alguém a quem recorrer.

Ao mesmo tempo, na sala de oratório o carpinteiro produz o esquite que guardará para sempre o pequeno corpo da doce menina.

Ora duvidava se não estavam muito grossas as pranchas que aplainava, ora corria nervosamente as mãos sobre elas, para sentir se não tinham ficado ásperas, de forma a ferir aqueles bracinhos redondos, que tantas vezes tinham passado em torno de seu pescoço cheio de cordas. (PENNA, 1970, p. 9)

Percebemos, nas recordações do negro carpinteiro, que a menina também lhe servia de consolo. Penna faz entender que para ela não havia distinção racial, que ela convivia juntamente com todos da fazenda; na recordação dele, a menina o consolava no momento em que estava preso ao castigo, por isso o pescoço cheio de cordas.

Do lado de fora da casa, Bruno, o cocheiro, aguardava com o carro de bestas; o pequeno caixão para transportá-lo até o local do enterro.

Num quarto, duas senhoras, Celestina e Dona Virgínia, embebidas em lágrimas, banhavam o corpinho a fim de prepará-lo para o enterro.

No quarto que separava a sala de visitas da de jantar em alcova, pois havia outro cômodo cujas janelas se abriam para o jardim, duas senhoras cumpriam certo dever que as fazia chorar de tristeza. A mais velha mantinha o corpo da menina morta dentro da banheira de zinco, posta sobre a banca muito baixa, de óleo vermelho com abertos em triângulo, e a outra o lavava, passando pelos bracinhos ainda redondos, as covinhas do cotovelo bem visíveis, pelas perninhas muito grossas, a esponja embebida em água perfumada com alfazema e sabão francês. (PENNA, 1970, p. 14)

Vê-se no romance, a frieza dos pais da menina, o Comendador e Dona Mariana, que durante o funeral, se apresentam junto ao corpo apenas por alguns minutos e logo se dirigem aos seus aposentos, deixando na sala de oratório os que vieram acompanhar o luto, na maioria senhoras das fazendas vizinhas. Nem mesmo receberam ao padre, nem sequer acompanharam a encomendação do corpo. Dona Virgínia, ao se desculpar com o religioso sobre a ausência dos senhores dizendo que estavam doentes, respondeu-lhe ele que já havia visto o Comendador quando este passava para ver os trabalhos na fazenda. O curto diálogo revela a frieza do senhor, pois nem em dia de luto ele deixava de trabalhar.

O Comendador dá ordens para que negro algum da fazenda acompanhe o cortejo, o trabalho deveria transcorrer de maneira normal. O esquife foi levado apenas por Dona Virgínia e Celestina, e alguns negros que auxiliariam no transporte com o carro de bestas até a margem do rio, onde pegaram a balsa para a cidade de Porto Novo.

A causa da morte da menina não é apresentada pelo narrador, porém, algumas passagens nos levam à conclusão de que teria sido algo repentino, como se ela tivesse sido vítima de algum tipo de acidente doméstico, pois em momento algum os convivas se lembram dela numa cama adoentada, mas sim correndo, pulando e dando gargalhadas, como se tivesse brincado poucas horas atrás. Em certo momento Dona Virgínia deixa escapar sua indignação, pois para ela os pais haviam se descuidado da criança, deixando ainda mais evidente a teoria da morte por algum acidente, alguma falha na observação da menina.

Dona Virgínia, depois de atravessar o rio na companhia de Celestina e chegar à igreja de Porto Novo, faz uma reflexão sobre momentos antes, quando ainda observava a menina brincar:

A figurinha ainda guardada em suas retinas, de tão poucas horas antes, que parecia nem sequer tocar a terra com seus pezinhos, tão aérea, tão leve, suportada no ar pelo balão que se evadia de sua cinturinha, e fazia dela um pássaro de côres suaves. O riso, um verdadeiro gorjeio, que se desprendia sempre de seus lábios tão vivos e coloridos, tornava ainda mais flagrante a leveza, o seu poder de fugir para o alto a qualquer momento, e quando alguém corria atrás dela, para a agarrar e a levar para a mesa das refeições, ou para o sono da tarde, era quase impossível seguir o ritmo de sua fuga, a

destreza inverossímil com que deslizava pelos soalhos e pelos gramados do jardim, por entre as flôres em desordem, nascidas à vontade, sem quase se moverem, quando ela passava na corrida.

Como poderiam acreditar que agora se transformavam naquele pesado fardo, que as fazia sufocar, só por tê-lo tirado sem saltar da banquetta do carro, onde o tinham pousado, para poderem saltar? (PENNA, 1970, p. 43)

A expressão “de tão poucas horas antes” nos dá a dimensão de que o suposto acidente que teria levado a criança à morte teria ocorrido ainda no mesmo dia ou então no dia anterior.

Ao anoitecer todos se reúnem como de costume, na sala de jantar, e após a refeição todos se recolhem aos seus aposentos, menos o Comendador, que inicia uma caminhada pelos corredores da casa e depois se dirige ao quintal. Tudo ocorre sem interrupções, mesmo em dia de luto os costumes não são interrompidos, as atividades nos eitos ocorreram sem suspensões e a refeição noturna foi realizada normalmente.

Em seu passeio noturno pela casa, o Comendador é envolto pelas sombras da noite, que serve como artifício do autor para assustar o leitor.

A luz regular e dourada da vela que levava, fazia sair da sombra armários negros e carrancudos que pareciam esconder em seu bôjo algum assaltante que ali aguardava o momento de sair e abrir as portas para o bando assassino. (PENNA, 1970, p. 51)

Após atravessar o corredor, ele se depara com o local onde o corpo de sua filha foi velado.

O Senhor parou petrificado quando viu que ao ser tirada a mesa onde estivera exposto o corpo da menina tinham ficado algumas marcas dos pés do móvel que era todo de jacarandá maciço, e os riscos pareciam sinais de luta como se tivessem arrastado alguém que se agarrasse a tudo em selvagem defesa e resistência. (PENNA, 1970, p. 52)

A impressão que se tem é de que a morte, traiçoeira, tivesse vindo buscar repentinamente sua pequena filha, que resistira, pois não queria ser levada; mas, sem forças ela, sem direito de defesa não conseguira se libertar.

Após a ronda pelo interior da residência, ele se dirige ao quintal onde se depara com o exterior da casa e em uma das janelas era possível ver alguns filetes de luz.

Uma delas, porém, deixava passar pálidos raios de luz que formavam, pelas frestas, um quadro vago e suspenso na grande muralha espectral. Devia ser pela sua posição a do quarto da Senhora, mas não era o reflexo de lamparina bruxuleante e própria para tornar mais tranquilo o sono com seu prato e redoma de cristal vermelho e sim a iluminação bem forte de quem velava desperta pela preocupação ou pelo remorso. (PENNA, 1970, p. 53)

Neste trecho, o autor nos deixa repleto de dúvidas: o que teria levado a senhora a sentir remorso? Seria ela a responsável pela morte da menina, sua própria filha? Por que esta perda tão dolorosa a todos? Porque ela e o Comendador mal acompanharam o velório e o enterro? São perguntas que ficarão sem respostas, pois como característica da escrita de Cornélio Penna, os fatos são apresentados mas nunca revelados; o autor não esclarece as situações, apenas as apresenta deixando-nos sempre repletos de questões não respondidas.

Na narrativa percebemos a grande diferença entre o dia e a noite, entre o jardim e a casa. À noite tudo é sombrio, mórbido, assustador e toma proporções ainda maiores. Durante o dia é tudo mais tranquilo e leve. Percebemos isto na cena em que Celestina apanha flores para levar até o túmulo da menina, na manhã seguinte ao acontecido. O autor descreve a casa com severidade, como uma fortaleza bruta e imperial: “Alguém sentara-se na calçada que bordava a fachada enorme da fazenda erguida daquele lado com sua muralha pesada e branca cortada apenas pelas janelas todas fechadas, sombria e severa.” (PENNA, 1970, p. 55) O jardim ao lado da casa onde Celestina colhe as flores emana leveza, beleza e suavidade.

Na senzala as negras aguardavam, com os cestos já separados, o feitor abrir as portas para que se dirigissem ao rio para lavar as roupas. Porém, antes de cumprir o dever, elas correriam até o rio para pegar a primeira balsa até Porto Novo a fim de visitar o túmulo da menina. E assim o fizeram, porém, no meio da floresta os capitães do mato as capturaram e as fizeram voltar, pois as ordens do senhor eram de que ninguém fosse visitar o túmulo.

Em poucos momentos estavam de volta e foram conduzidas para a sala dos fundos, bem longe da residência, onde se viam instrumentos de ferro enferrujado espalhados por toda a parte, ao lado de grandes peças de madeira carcomida jogadas ao acaso no chão duro e cortadas de forma estranha e sinistra. Das paredes mal caiadas onde se distinguiam em toda a volta, até a altura de um homem, manchas escuras que formavam desenhos inexplicáveis com grandes borrifos espalhados em direções diversas, como se tivessem sido atirados com violência, pendiam muito seguros em grandes cunhas de pau, argolões também de ferro, brilhantes pelo uso, e algumas correntes de elos gastos e desenrolados até o solo... (PENNA, 1970, p. 64)

Verdadeira sala dos horrores é o que Cornélio Penna nos descreve. O autor não nomeia; nem diz explicitamente o que seria a sala, mas chegamos à fácil conclusão de que trata-se da sala de castigos, onde os negros eram açoitados por ordens que descumpriam, ou por algum serviço mal feito. Repleta de instrumentos de tortura, manchas de sangue recobriam suas paredes denunciando o que ocorria sempre ali.

Nesta sala as negras lavadeiras foram castigadas, levaram chicotadas por terem descumprido a ordem do Comendador, proprietário e senhor daquelas terras, a quem ninguém deveria desobedecer; quando isso ocorria o castigo não tardava em chegar. O amor pela menina as levou ao desacato e por consequência, à punição brutal.

O ponto central do romance não está na morte da criança, mas sim nas consequências que esta morte acarreta para a fazenda do Grotão. Devido à perda de sua filha mais nova, o Comendador pede para que Dona Virgínia vá até a Corte buscar sua filha mais velha, Carlota. Mas quando chega ao Grotão, ela já não encontra sua mãe, que teria fugido enlouquecida, nem seu pai que dias antes partiu para encontrar a caravana que estaria a escoltando, mas não a encontrou e esta chegou antes que ele voltasse. Por se encontrar sozinha, Carlota se decepciona.

Quanto à fuga de Mariana tudo ocorre dias depois de um escravo chamado Florêncio aparecer morto enforcado numa árvore. Ainda antes disso, ouviu-se no Grotão um tiro, que teria sido para o Comendador, mas que não o acertou. A morte do negro teria sido castigo, pois ele é quem teria atentado contra a vida do Senhor.

A princípio, todos diziam que a morte de Florêncio teria sido suicídio, porém muitos escravos falavam em assassinato, pois ele teria tentado matar o Comendador. O motivo não é revelado por Penna, mas no dia seguinte da morte do negro, Mariana pede para o padre Estevão encomendar a morte do escravo. Todos ficam escandalizados, pois na teoria não se encomendava a alma daquele que se suicidou. Os fatos escondem algo maior, não apresentado, mas poderia nos levar a pensar que Florêncio pudesse ter tido uma relação íntima com Mariana, por isso a tentativa de assassinar o Comendador; por sua vez, este teria descoberto o envolvimento e já estaria à procura do negro.

Em conversa na cozinha as negras se referem a Florêncio como um negro solteiro e cobiçado entre as escravas, que morava no alojamento dos brancos junto dos outros trabalhadores e que estes “contavam que muitas vezes o tinham visto saltar a janela do casarão, descer pelos galhos de enorme mangueira e desaparecer sem ruído na noite.” (PENNA 1970, p. 199) O que fazia Florêncio de madrugada na Casa-grande? Não sabiam,

mas achavam o fato estranho. Outra curiosidade é que o negro era sozinho e nunca olhava para as graças que as escravas lhe faziam, na certa porque já possuía alguém.

São fatos que nos levam a pensar sobre uma aproximação entre Florêncio e Mariana, que dias após a morte do negro se vai do Grotão no meio da madrugada, sem se despedir dos demais.

Não há temporalidade explícita no romance. Sabe-se que a história se passa anos antes da abolição, porém quantos anos? Em diálogo travado entre o Comendador e os poucos homens que viviam no Grotão, podemos perceber o contexto político do romance. Na mesa falam sobre dois partidos que existiam no Brasil durante o período Imperial: “luzias” e “saquaremas”, o Partido Conservador.¹

É mesmo coisa de “luzia”, e eu sempre fui pelos “saquaremas” _ disse o Comendador com desdém. _Em tudo isso há muita coisa romanceada, como a história das cem léguas de linha de navegação que afinal só eram trinta e a companhia passou a ser de estrada em vez de ser de navegação... (PENNA, 1970, p. 76)

Em outro momento falam sobre uma estrada de ferro que teria sido prometida, mas que estará longe de chegar perto das dependências do Grotão.

Esperava na realidade a estrada de ferro, mas esta continua a ser um pequeno sonho... que decerto se tornará grande. Porém quando vi no mapa do Império o traçado de nosso único caminho de ferro parado diante da Serra da Estrêla, tão pequenino, compreendi que as palavras, os discursos e os artigos que tenho lido eram apenas de entusiasmo eleitoral. (PENNA, 1970, p. 141)

Os dois partidos políticos mencionados passaram a dominar a cena política do Brasil a partir de 1840, após D. Pedro II ter sido declarado maior de idade e investido de poder, finalizando assim o Período Regencial e dando início ao Segundo Reinado após a morte de D. Pedro I em Portugal. A estrada de ferro a que se refere o Comendador seria aquela construída pelo Barão de Mauá em 1854, que inicialmente ligava o Porto de Mauá, no

¹ Luzias e saquaremas são dois partidos políticos que se revezavam no poder durante o Império. Os luzias receberam essa denominação devido ao fato de terem sido derrotados pelas forças do Barão de Caxias no combate de Santa Luzia. Os liberais mineiros passaram a ser chamados por seus adversários políticos pelo nome da cidade onde foram derrotados. Os luzias almejavam conduzir a política a fim de garantir maior autonomia às províncias. Em 1845, quando os liberais ocupavam o poder, um Padre José de Cêa de Almeida, então subdelegado na vila de Saquarema, a fim de garantir triunfo nas próximas eleições, teria autorizado o assassinato de todos os eleitores que se posicionasse contra o governo votando em seu adversário político. Dois fazendeiros conservadores conseguiram livrar os seus protegidos da ordem do subdelegado. Assim a denominação saquarema foi estendida a todos os conservadores do Império. Os saquaremas defendiam uma política mais unificada e menor poder às províncias. (ROHLOFF, 1987)

município de Magé, até o município de Fragoso, no Rio de Janeiro. A extensão até a raiz da serra se deu em 1856. Assim, podemos nos aproximar do contexto histórico da obra; trata-se do Segundo Reinado, após o ano de 1856, quando o país atravessava um momento de modernização e de conflitos políticos.

O ponto chave do romance se inicia quando Carlota, em reunião com seu pai após este retornar ao Grotão, fica sabendo que havia sido prometida em matrimônio.

Algumas semanas se passam e o Comendador precisa se afastar da fazenda para ir até a Corte. Carlota permanece na fazenda na companhia das outras agregadas, do administrador e dos escravos.

Em uma das visitas de seu pretendente até o Grotão, ela o presencia chicoteando um escravo por ter deixado um objeto seu cair. Carlota sente repulsa de seu noivo e se coloca contra a punição dos escravos e também contra o casamento.

Por fim, ela rompe o matrimônio, seu pai é acometido por uma doença na Corte que o leva à morte e Carlota fica com a administração da fazenda em suas mãos. Sua primeira ordem é a libertação dos escravos, que sem compreender o que isto significava, sabiam apenas que agora não teriam para onde ir, encontrando-se totalmente desamparados. A fazenda não subsiste sem mão-de-obra e morre nas mãos de Carlota.

John Gledson em sua obra “Machado de Assis ficção e história” se utiliza de um método próprio para fazer a análise da obra do escritor: percebeu que para compreender a dimensão política do romance era preciso se enveredar pelos caminhos da história, “e foi assim que parte como resultado de minha percepção de quanto é revelador o conhecimento de História do Brasil para a compreensão da obra.” (GLEDSON, 1986, p. 15) Com este trabalho de análise, Gledson intentou reconstruir a visão machadiana da História do Brasil, ou seja, o mesmo intento deste trabalho em buscar na obra *A menina morta* de Cornélio Penna a visão que este autor tinha do passado histórico brasileiro quando escreveu o romance.

Gledson cita ainda como a obra *Memorial de Aires* “é uma admirável demonstração de como uma abordagem inicial dos eventos históricos, e de sua função dentro do romance, pode subverter as leituras convencionais do texto e revelar uma obra de arte mais coerente, legível e consistente.” (GLEDSON, 1986, p. 16) Ele considera que “os romances, como um todo, pretendem transmitir grandes e importantes verdades históricas, de surpreendente profundidade e amplitude.” (GLEDSON, 1986, p. 17)

Em *Casa velha*², Machado de Assis, assim como Cornélio Penna, faz uma abordagem do sistema patriarcal, porém, em seu meio urbano. A trama gira em torno da líder familiar D. Antônia, mas como nos adverte John Gledson, não devemos cair no erro de considera-la uma história matriarcal, pois o próprio Machado de Assis chama a casa de patriarcal, “e deixa bem claro que os deuses domésticos – os ancestrais de Dona Antônia, do sexo masculino, e seu marido morto – são todos homens.” (GLEDSON, 1986, p. 51) A casa velha era uma aristocrática casa situada nos arredores do Rio de Janeiro. A casa grande do Grotão de Cornélio Penna era rústico palácio que se encontrava em meio à mata e às plantações.

O romance *Casa velha* também trata de um drama familiar em que a personagem principal é uma mulher. A obra trata de D. Antônia, chefe da família, viúva de um ex- ministro de Pedro I. Félix, seu filho, se apaixona por Lalau, agregada criada por D. Antônia; ela se recusa a aceitar o casamento de seu filho com alguém abaixo de sua condição social. Ela sugere que o casamento seria incestuoso, pois Lalau seria fruto de um caso ilícito de seu marido com a mãe da menina, que falecera. O padre ajuda D. Antônia a separar o casal. Porém, o padre encontra um bilhete do ex-ministro sobre uma criança morta “anjinho”, concluindo que este anjinho é quem seria fruto do caso incestuoso e não Lalau, como supunha D. Antônia. Em conversa com a tia de Lalau o padre descobre a verdade. Quando informada sobre a história, D. Antônia fica atordoada, pois a primeira versão do caso seria uma mentira inventada por ela para separar o casal, e agora descobrira que realmente seu marido havia sido infiel. Porém, mesmo sabendo a verdade, Lalau se recusa a casar-se com Felix, pois não podia se casar com alguém cujo pai desposou sua amada mãe. Ao fim da trama cada qual se casa dentro de sua condição social.

Assim como em *A menina morta*, há uma hierarquia em torno da qual a sociedade se organiza. Lalau não poderia se casar com alguém de classe inferior. Há também um controle por parte dos mais velhos sobre a vida dos filhos, personificado na figura de D. Antônia em *Casa velha* e na figura do Comendador em *A menina morta*.

De acordo com a análise de John Gledson, a heroína Lalau é muito decidida. Ela rompe com as normas de conduta da sociedade de então, negando-se ao matrimônio com Félix e “pedindo a Vitorino, o filho do cocheiro de D. Antônia, que se case com ela. Mais do que isso, é mostrada sua simpatia especial pelas classes que lhe são inferiores.” (GLEDSON, 1986, p. 40)

² A obra foi publicada pela primeira vez em 1885-86, na revista “A Estação” em 25 episódios. Para John Gledson teria sido a primeira tentativa de Machado de Assis de narrar uma situação histórica.

A heroína Carlota de Cornélio Penna também rompe com as estruturas sociais negando-se ao matrimônio, porém, ao contrário de Lalau, ela decide-se por passar o resto de seus dias na solidão. Sua simpatia pelas classes inferiores aparece em relação aos escravos, ao final da trama ela os liberta.

Segundo Gledson, “*Casa velha* é um drama de família, mas que Machado utilizou com o objetivo claro de refletir realidades sociais, e também políticas, mais amplas.” (GLEDSON, 1986, p. 45). Em *A menina morta* está claro o intuito de Cornélio Penna em refletir sobre a realidade do passado, principalmente no tocante à relação entre senhores e escravos, homens e mulheres.

Em relação às personagens femininas, Gledson afirma:

Embora Machado tenha criado, mais uma vez, essas mulheres fortes, e há sugestões, de que existe uma tradição dessas mulheres na cultura brasileira, parece que elas aparecem nem tanto para contradizerem a norma patriarcal, e mais por permitirem que ela seja questionada: embora, no final, através de uma aliança com alguma força repressiva (aqui, é a Igreja), elas consigam reafirmar o poder dessa norma. Em outras palavras, permitem que o sistema seja testado e se descubra sua solidez. Essa me parece a mais satisfatória explicação para a dupla trama. (GLEDSON, 1986, p. 51)

Em *A menina morta* ocorre o mesmo, Carlota se coloca contra a ordem vigente negando-se ao matrimônio e libertando os escravos. Sendo assim, há uma dupla ruptura: em primeiro lugar, com o social, e em segundo lugar com o político. Se considerarmos a partir da análise de Gledson, transportando-a ao romance de Penna, quando a fazenda do Grotão não subsiste ao fim da escravidão, ou seja, vai à falência a partir do momento que uma mulher toma conta de sua administração, a figura imperativa de Carlota está mais para colocar o sistema patriarcal em xeque do que para contrariá-lo. Ela permite que o sistema seja testado até o limite de sua solidez, pois ao rompê-lo, a fazenda não resiste.

Gledson encontra em *Casa velha* possíveis elementos autobiográficos, pois alguns detalhes do cenário do romance e da vida do autor coincidem, assim como o ano em que transcorre o enredo é o ano de nascimento do autor.

Claro, é muito difícil especular sobre as razões para essas coincidências, por mais fascinantes que sejam. Uma explicação possível, embora apenas conjectural, é a de que Machado se sentiu preparado para empregar um pano de fundo tão pessoal para a sua história porque alcançara, pela primeira vez, algo próximo a uma real e exata crítica do mundo que o alimentara e formara. (GLEDSON, 1986, p. 54)

Talvez possamos associar esta interpretação de Gledson a Cornélio Penna. No romance há duas passagens que podem ser associadas ao passado do autor. A primeira aparece numa conversa entre duas agregadas, Sinhá Rola e Dona Inacinha, as duas irmãs: “_ Mas mana tinha me contado que tudo se passou na mineração de ouro de propriedade dêles lá para os lados de Minas Gerais...” (PENNA, 1970, p. 138) A família paterna de Cornélio Penna era da cidade de Itabira do Mato Dentro, no interior de Minas Gerais; seu pai havia nascido na fazenda do Jirau, que em outros tempos teria sido a sede de uma empresa de mineração.

A segunda associação que podemos fazer à história pessoal de Penna é quando o Comendador em conversa com os outros senhores durante o almoço passa a falar sobre os rumores de uma estrada de ferro que demoraria muito a chegar perto de sua fazenda, por isto teria comprado mais bestas de carga para o transporte do café. Ele diz: “Mandei vir agora bêstas de São Paulo da fazenda de meu pai na sesmaria de Pindamonhangaba.” (PENNA, 1970, p. 141) Cornélio Penna passou a residir em Pindamonhangaba com sua mãe e seus irmãos após a morte de seu pai em 1898.

Estes fatos obviamente não fazem da obra *A menina morta* uma autobiografia, mas nos permite associar alguns elementos da trama a um passado familiar, como faz Gledson com *Casa Velha*, algo próximo a um real, a uma crítica de um passado que o alimentou, que principalmente alimentou e formou nosso país.

Ambos os autores, Cornélio e Machado, se utilizaram cada um de seus artifícios para elaborar uma trama que aborda um tema central da sociedade brasileira do século XIX, como também do período colonial: o poder absoluto do chefe de família.

Ao fim de sua análise, Gledson afirma:

Casa velha não apenas faz parte de uma tendência mais ampla: é a primeira tentativa de escrever um romance histórico plenamente estruturado no qual os personagens, os detalhes incidentais e, acima de tudo, a trama em si, contêm significados históricos inter-relacionados. (GLEDSON, 1986, p. 57)

Talvez o mesmo se possa dizer em relação à obra de Penna. Teria sido uma tentativa do autor em escrever algo aproximado a um romance histórico?

Romance histórico ou ainda, nas palavras de Frederic Jameson em seu artigo “O romance histórico ainda é possível?”, romance de costumes, “não é tanto uma ambientação histórica exótica que inclui trajes pitorescos, mas uma forma melodramática que pressupõe o vilão, ou seja, que se organiza em torno do dualismo ético do bem e do

mal.” (JAMESON, 2007) Em *A menina morta*, o mal é figurado pelo Comendador, o proprietário de terras que leva o escravo à exaustão para benefício próprio e se utiliza da violência para manutenção da ordem; o bem é representado por Carlota, que rompe com a estrutura rígida de submissão e se anula para benefício dos negros escravos; sendo assim, no romance, ela assume o papel de heroína.

Jameson nos indaga se seria possível o romance histórico no contexto do modernismo: “não seria o caso de que tais romances históricos modernistas, como se pode argumentar, se mostrariam relativamente indistinguíveis de outras obras modernistas não-históricas?” (JAMESON, 2007, p. 187). Para ele o pós-modernismo salva a situação:

Com seu fundamental desafio à estética modernista, às formas narrativas e aos procedimentos linguísticos caracteristicamente modernistas, ele (o pós-modernismo) volta a abrir um campo em que o romance histórico possa renascer, mas mediante uma reestruturação inteiramente nova. (JAMESON, 2007, p. 187)

O plano histórico se traduz na relação do indivíduo com a sociedade de seu tempo, ou então com os antepassados. No romance de Cornélio Penna os personagens vivem em constante ligação com o passado, seja através de retratos ou de memórias. Estão em constante contato com o que viveram, ou melhor, revivem principalmente os sentimentos como angústia, dor, solidão e sofrimento em face de acontecimentos passados.

_ Mana, eu estava pensando na última vez que vi a nossa menina... - murmurou depois de algum tempo, e agora parecia mais animosa – ela estava sentada na cadeirinha baixa, junto de nossa prima, e a saia de seu balão que estava muito arranjada, aberta como um leque, tapava as pernas e deixava aparecer unicamente as botinhas. Parecia uma figura de cromo tão linda estava. (PENNA, 1970, p. 71)

Além disso, vivem intensa relação com os que estão ao seu redor e até mesmo dos que estão por vir, como é o caso de Carlota, que é mencionada diversas vezes pelos personagens antes mesmo de sua chegada.

Para Jameson, “o romance histórico não deve mostrar nem existências individuais nem acontecimentos históricos, mas a interseção de ambos: o evento precisa trespassar e transfixar de um só golpe o tempo existencial dos indivíduos e seus destinos.” (JAMESON, 2007). A libertação dos escravos se caracteriza como um golpe que leva o sistema patriarcal na fazenda do Grotão à morte, o evento interfere diretamente na vida dos

personagens, caracteriza-se como uma ruptura drástica numa ordem que estava arraigada na estrutura social econômica e política do país de então.

O romance histórico, portanto, não será a descrição dos costumes e valores de um povo em um determinado momento de sua história (como pensava Manzoni); não será a representação de eventos históricos grandiosos (como quer a visão popular); tampouco será a história das vidas de indivíduos comuns em situações de crises extremas (a visão de Sartre sobre a literatura por via de regra); e seguramente não será a história privada das grandes figuras históricas (que Tolstói discutia com veemência e contra o que argumentava com muita propriedade). Ele pode incluir todos esses aspectos, mas tão-somente sob a condição de que eles tenham sido organizados em uma oposição entre um plano público ou histórico (definido seja por costumes, eventos, crises ou líderes) e um plano existencial ou individual representado por aquela categoria narrativa que chamamos de personagens. (JAMESON, 2007, p. 192)

Sendo assim, o romance histórico, para Jameson, não se apresenta como uma narrativa de descrição de costumes de um povo em seu tempo, nem de grandes eventos históricos, ou de seres humanos em situações de crise, ou de grandes figuras históricas, mas sim de todos esses aspectos organizados em oposição entre o plano histórico e o plano individual representado pelos personagens. O modo de olhar deste personagem pode variar do convencional ao incomum. No caso de *A menina morta*, os personagens vêem sua vida de maneira introspectiva, suas emoções e seus pensamentos são descritos a partir de seu interior, como vemos no trecho Dona Virgínia refletindo sobre sua rivalidade em relação à Senhora: “Pouco a pouco conseguiu emergir do mar de amarguras secretas que a afogara, e sua altivez restabelecida a fizera tornar-se, em seu íntimo, a rival da Senhora nos deveres da educação e saúde da menina.” (PENNA, 1970, p. 74)

Ou então no próximo trecho, em que Celestina, enquanto conta o dinheiro que recebeu do administrador durante os dias que ali estivera, faz uma reflexão sobre sua situação na fazenda e seu desejo secreto de se libertar:

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... e agora quem nem sequer tenho a menina para me dedicar, mesmo de longe e depois de todos, até mesmo da mucama Libânia... Devo juntar esse dinheiro, e ajuntar até conseguir meu pequeno pecúlio para viver na cidade, independente. (PENNA, 1970, p. 109)

Para Jameson, o centro gravitacional do romance histórico “não será constituído por tais personagens ou por sua psicologia, suas vivências, suas observações, suas

alegrias ou seus sofrimentos. Esse plano existencial pode incluir todos ou qualquer um desses aspectos.” (JAMESON, 2007, p. 192)

Ao fim de seu artigo, ele afirma que o romance histórico não desaparecerá, mas que será reinventado ao longo dos tempos:

Contudo, podemos estar certos de que, por mais longo que seja o curso percorrido, o nosso tempo não é nem o do fim da história, nem o do fim da política e nem mesmo o do fim da arte, e de que no que toca ao romance histórico a necessidade irá produzir mais invenção, de modo que insuspeitadas novas formas do gênero inevitavelmente irão abrir seus caminhos. (JAMESON, 2007, p. 202-203)

Maria Siqueira dos Santos em seu artigo “Romance histórico: um debate teórico entre Jameson e Anderson” afirma que para Jameson a proximidade do tempo do autor com o tempo histórico narrado fragiliza o caráter histórico da narrativa. (SANTOS, 2012). A história se configura como a ciência que narra os feitos do homem em seu tempo. Ciência essencialmente do passado que coleta os fatos a fim de construir uma narrativa coerente sobre as transformações que a sociedade sofreu por interferência humana ao longo dos anos. O romance verdadeiramente histórico seria aquele que narra os fatos que ocorreram no passado, por isso quanto mais distante do autor mais próxima da história a narrativa se localiza. O centro gravitacional desse tipo de romance deve girar em torno do âmbito coletivo e não do protagonista.

Há um lapso de tempo entre Cornélio Penna e sua obra. O romance *A menina morta* foi concluído em 1953 e trata da sociedade do café, patriarcal em sua essência e escravista em sua vivência, sistema que teve sua origem no Brasil desde a sua colonização, mas que Cornélio Penna retrata a partir de 1867. Penna pode ser visto como um romancista histórico, por retratar uma sociedade passada, a fim de rever o passado de um Brasil que segregava, que aniquilava o negro enquanto ser humano, transformando-o em objeto.

Perry Anderson em resposta a Frederic Jameson publicou o artigo “Trajetos de uma forma literária”. Nele o autor trata do romance histórico como um dos tantos gêneros da literatura de ficção que entende a história como uma concatenação de acontecimentos públicos no passado, por isto o gênero mais político. “Na imensa multiplicidade do universo da prosa de ficção, fervilhante de tantos gêneros diferentes, o romance histórico foi, quase que por definição, o mais consistentemente político.” (ANDERSON, 2007, p. 205)

Em sua forma clássica, o romance histórico é uma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo vagalhão das forças sociais. Figuras históricas famosas aparecem entre os personagens, mas seu papel na fábula será oblíquo ou marginal. A narrativa será centrada em personagens de estatura mediana, de pouca distinção, cuja função é oferecer um foco individual à colisão dramática dos extremos entre os quais se situam ou, mais freqüentemente, oscilam. (ANDERSON, 2007, p. 205)

Nesta reflexão, Perry Anderson traça o trajeto do romance histórico desde a sua origem, sua decadência e esquecimento e sua ressurreição no âmbito do pós-modernismo. Para falar sobre o início da trajetória do romance histórico, Anderson recorre à Lukács em sua obra “O romance histórico”, que é construído a partir da obra de Sir Walter Scott. A principal assertiva da obra, segundo Anderson, é que em sua forma clássica, o romance histórico é “uma épica que descreve a transformação da vida popular através de um conjunto de tipos humanos característicos, cujas vidas são remodeladas pelo vagalhão das forças sociais.” (ANDERSON, 2007, p. 205) “Assim, os romances de Scott encenam uma trágica disputa entre formas declinantes e ascendentes da vida social, em uma visão do passado que respeita os perdedores, mas sustenta a necessidade histórica dos vencedores.” (ANDERSON, 2007, p. 206)

Na concepção de Lukács o romance histórico é o grande precursor ou abreviatura do romance realista do século XIX. Uma geração depois, Balzac “adaptou as técnicas e a visão de mundo de Scott ao presente em vez de voltar-se ao passado.” (ANDERSON, 2007, p. 206) O grande sucessor de Balzac foi Tolstói, “cujo “Guerra e paz” representa a um só tempo o auge tanto do romance histórico como do romance realista no século XIX.” (ANDERSON, 2007, p. 206)

Por volta dos anos 1848, o romance histórico vive a sua decadência no continente europeu:

Em sociedades mais avançadas que a Rússia, por outro lado, o desenvolvimento do capitalismo nessa época lançara a classe trabalhadora revolucionária contra uma burguesia que não mais acreditava trazer o futuro consigo e que estava decidida a esmagar qualquer sinal de alternativa a seu domínio. Nessa situação muito diversa — mas após 1848 muito mais típica — as conexões do passado com o presente foram cortadas na ficção européia e o romance histórico foi gradualmente se tornando um gênero morto, de antiquário, especializando-se em representações mais ou menos decadentes de um passado remoto, sem conexão viva com a existência contemporânea, ou funcionando como rejeição dela e evasão. (ANDERSON, 2007, p. 206)

Cerca de trinta anos após a Segunda Guerra Mundial, Perry Anderson afirma que a cena começou a mudar, numa “das mais impressionantes transformações da história da literatura” (ANDERSON, 2007, p. 216) O romance histórico assumiu novas formas, e segundo ele, assumiu como nunca lugar nos âmbitos superiores da ficção; foi uma ressurreição acompanhada de uma mutação que anunciava a chegada do pós-modernismo.

Anderson, ao final de seu trabalho, traça um rápido trajeto do romance histórico na América Latina:

Em termos de origem, há pouca dúvida sobre onde começou a ficção metahistórica. Ela nasceu no Caribe com *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, que apareceu em 1949, seguido por *O século das luzes*, de 1962. Cenários: Haiti, Cuba, Guiana Francesa. Cinco anos depois surgiu *Cem anos de solidão*, de García Márquez. Ao longo dos trinta anos que se sucederam, a ficção histórica da América Latina se tornou uma torrente, com vários tributários além de Carpentier e García Márquez — Roa Bastos, Carlos Fuentes, João Ubaldo Ribeiro, Fernando del Paso, Mario Vargas Llosa e muitos mais. (ANDERSON, 2007, p. 218)

As obras destes autores retratam em sua maioria a derrota, ou seja, “a história que deu errado no continente a despeito do heroísmo lírico e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão das ditaduras militares, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período.” (ANDERSON, 2007, p. 218)

Os temas tratados pelos autores dessa espécie de narrativa são geralmente de cunho social e representam rupturas. São eventos que marcam revoluções no período em que ocorreram ou que revelam crueldade, tragédias, preconceitos. Vemos também que há grande ocorrência de temas que denunciam as atrocidades cometidas entre seres humanos de determinada geração, como é o caso das ditaduras militares, nazismo, guerras. No caso de Cornélio Penna, a escravidão.

No texto de *A menina morta* encontramos características semelhantes. Como tema central o desastre, a despeito da heroína Carlota, a liberdade concedida aos escravos fracassa, ou seja, é aquilo que deu errado. Vemos o retrato do Brasil que torturava seus trabalhadores, fazendo-os escravos, de ditadores rurais, fragmentos de um país visto a partir do esmagamento dos despossuídos.

Ditaduras militares, assassinatos raciais, vigilância onipresente, guerra tecnológica e genocídio programado. O persistente pano de fundo da ficção histórica do período pós-moderno está nos antípodas de suas formas clássicas. Não a emergência da nação, mas as devastações do império; não o progresso como emancipação, mas a catástrofe iminente ou consumada. Em termos joycianos, a história como um pesadelo do qual ainda não conseguimos despertar. Mas se não olharmos apenas as fontes e os temas dessa literatura, mas também as suas formas, Jameson sugere que deveríamos reverter o julgamento. O revival pós-moderno, ao jogar a verossimilhança ao vento, fabricando períodos e verossimilhanças intoleráveis, deveria ser visto antes como uma tentativa desesperada de nos acordar para a história, em um tempo em que morreu qualquer senso real dela. (ANDERSON, 2007, p. 219)

O interesse por parte de Cornélio Penna em rever as origens do país, recontando o modo de vida na fazenda, nos adianta um caráter essencial do romance histórico pós-moderno: a tentativa de acordar a sua geração para a história, para um passado que jamais deveria ser esquecido. Em seu artigo, Perry Anderson se utiliza muito bem de uma frase de Walter Benjamin em “Sobre o conceito da história”: “a necessidade de acordar os mortos e juntar os fragmentos.” Para Anderson o impulso do romance-histórico contemporâneo pode também estar nesta afirmação. (ANDERSON, 2007, p. 220)

Para Ligia Chiappini Moraes Leite em “O foco narrativo, ou a polêmica em torno da ilusão”, narração e ficção nascem juntas, pois quem narra, narra o que viu, o que testemunhou, o que imaginou, (LEITE, 2002, p. 6) ou como Cornélio Penna, o que ouviu e o que pesquisou. A autora realiza uma aproximação entre o mundo das idéias de Platão e o lugar de criação da ficção. O mundo sensível em que vivemos é uma imitação do mundo das idéias de onde descendemos. O romance é uma cópia desse mundo sensível, ele nasce no ambiente em que vivemos e toma formas no mundo das idéias de quem o cria. Esta criação serve para deixar os homens cada vez mais presos ao domínio dos sentidos. Para Aristóteles, a ficção não é somente uma imitação do sensível, mas é reveladora das essências; para ele, imitar diferencia o ser humano dos outros seres vivos, além de lhe proporcionar prazer. Sendo assim, o romance enquanto ficção é uma produção a partir do real; quem o escreve baseia-se em elementos do mundo real, seja de sua própria temporalidade ou de tempos remotos.

No romance, ao contrário da epopéia, a narrativa passa a priorizar os pequenos acontecimentos do dia a dia, as relações familiares, os sentimentos e as vivências de homens comuns, e não mais as aventuras de grandes heróis.

Por retratar o cotidiano dos homens comuns, “o narrador do romance se aproxima da narrativa, porque se dirige diretamente ao leitor, ou porque nos aproxima intimamente das personagens.” (LEITE, 1994, p. 12) Essa proximidade pode nos dar à ilusão

de que é o próprio narrador quem vivenciou a história narrada, porém ele próprio é um personagem fictício. O romance de ficção se caracteriza pela verossimilhança, ou seja, não é necessariamente real, mas parece sê-lo.

No século XX o romance sofre transformações profundas em sua estrutura. Segundo Ligia Chiappini, abala-se a cronologia e fundem-se passado, presente e futuro. Vemos essa característica amplamente difusa em *A menina morta*, a narrativa acontece no passado, nela os seres revivem seu próprio passado no tempo presente e lançam perspectivas para o futuro, como no caso dos escravos, que quando são libertados se vêem sem ter para onde ir, ou de Carlota, quando se nega ao matrimônio e se vê sozinha em seu futuro. No romance do século XX, o onírico invade a realidade; no romance de Cornélio Penna, as personagens frequentemente se vêem em devaneio no mundo real.

"Fôra até ali levada pelo desejo incontido de pensar em outras e de fugir do ponto crucial a que chegara, depois de se perder em si mesma, nos caminhos que não podiam ser percorridos senão por ela mesma". (PENNA, 1970, p. 72)

Ainda na análise de Ligia Chiappini, Diderot defende o romance dizendo que a história é cheia de mentiras e que o romance é cheio de verdades, pois a história retrata alguns indivíduos, o romance retrata a espécie humana; a história atribui a alguns indivíduos o que não disseram ou o que não fizeram, já o que o romance atribui ao homem, ele o fez. Enquanto a história abarca apenas uma porção de tempo, o romance abarca todos os lugares e todos os tempos. Ainda para a autora, Diderot sai em defesa do romance porque para ele a ficção estaria investida do poder de revelar as ilusões que criamos do mundo em que vivemos. (LEITE, p. 76)

O romance nos revela o ser humano em sua complexidade, não somente como um espelho; mas, a partir da criação, vemos a visão de quem criou do mundo que retrata. O espelho retrata o mundo como é; o autor o retrata a partir do que vê ou do que sente, assim o romance nos levaria a compreender melhor a realidade, a partir de uma visão mais profunda.

Para Ligia Chiappini, a ficção conta a história dos vencidos e que foram impedidos de entrar para a história que aprendemos na escola, aquela que privilegiava os heróis. "No confronto, entretanto, a ficção continua levando vantagem, porque ela, pelo menos, assume a sua fragilidade e não tenta escamotear uma determinada VISÃO da realidade sob a máscara da verdade." (LEITE, 1994, p. 78)

Dos heróis daquela HISTÓRIA que nos formou, que nos ensinaram na escola e que, até hoje, nos diz: os índios são preguiçosos; as mulheres são menos racionais; o camponês é ignorante; o negro é supersticioso... Uma HISTÓRIA que frequentemente e paradoxalmente foi desmentida pela ficção, de Balzac a Machado de Assis, de Euclides da Cunha a Simões Lopes Neto, de Lima Barreto a Antônio Callado, entre tantos outros que aí estão para prová-lo. (LEITE, 1994, p. 85)

E por não, entre estes autores, Cornélio Penna?

CAPÍTULO II

CORNÉLIO PENNA: “DISSECADOR DAS SUTILEZAS DA ALMA” DO BRASIL

Pertencente a uma das gerações artísticas mais importantes de nossa história, Cornélio Penna nasceu aos vinte dias do mês de fevereiro do ano de 1896 em Petrópolis, no Rio de Janeiro. Nascido no contexto pós-abolição, viveu em sua juventude o período da Primeira Guerra Mundial e aos vinte anos de idade foi contemporâneo dos movimentos artísticos de vanguarda e das manifestações culturais da Semana de 1922.

Cornélio era filho de Dr. Manoel Camilo de Oliveira Penna que nascera na cidade de Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais, na fazenda do Jirau, que em tempos remotos fora a sede da empresa de mineração Itabira Iron, e que depois tornar-se-ia a Companhia Vale do Rio Doce.

Seu pai, em viagem com a mãe a Paris onde realizou a especialização em residência médica, conheceu sua futura esposa, Dona Francisca de Paula Marcondes de Oliveira, nascida na fazenda do Cortiço, uma das muitas fazendas da região de Sapucaia, Rio de Janeiro, que se dedicava ao cultivo do café.³ Casaram-se e decidiram mudar para o Brasil, onde tiveram quatro filhos, sendo que Cornélio Penna era o mais novo.

Quando atingiu dois anos de idade, seu pai faleceu. Passaram a residir em Pindamonhangaba, onde viveram por um ano. Mudaram-se então para Campinas, onde permaneceram por dez anos. Nessa cidade Cornélio estudou o curso primário e logo nos primeiros anos de vida escolar relata que gostava de ler Alexandre Dumas e Camilo Castelo Branco. “_ Ah! Eu adorava Camilo Castelo Branco – exclamou Cornélio Penna, animado” (IVO, 1950)

Em 1910 iniciou o curso secundário no Ginásio Culto à Ciência, também em Campinas. Já nessa época Penna demonstrava sua preferência ao afastamento e introspecção, pois dizia não ter muitos amigos, preferindo os livros e sua leitura em silêncio, prazer que lhe foi tirado aos dez anos de idade quando feriu e perdeu a vista direita. Era proibido de ler, principalmente durante a noite, quando havia pouca luz.

Aos quinze anos concluiu o curso ginásial e mudou-se com a família para São Paulo onde ingressou no ano de 1914 na Faculdade de Direito. Já neste período passava a degustar com mais afinco de sua introspecção, pois afirma que se sentia infeliz e que gostava

³ Aqui percebemos as raízes agrárias de Cornélio Penna e de onde surgiu o seu interesse em retratar a vida no campo. As informações aqui contidas foram retiradas da entrevista concedida pelo autor a Ledo Ivo do Jornal de Letras no ano de 1950 e reproduzida na obra *Romances Completos – Cornélio Penna* (1958).

de discutir sobre o fim da humanidade. Nesse período ele se entendia como pintor, talento que descobriu aos onze anos de idade.

Passou a escrever matérias para jornais, o que o levou à dúvida que o atormentaria por alguns anos: seria ele pintor ou escritor? Concluiu o curso de Direito e voltou a viver no Rio de Janeiro em 1919. Com sua carreira já decidida, entrou definitivamente para a imprensa. Trabalhou durante cinco anos n'O Jornal, onde, juntamente com a faculdade de Direito, teria descoberto sua vocação para a pesquisa, o que o levou a escrever romances que retratavam a História do Brasil.

Alguns de seus quadros foram expostos no Salão da Primavera, e alguns de seus desenhos foram publicados n'O Jornal. Em 1928 foi organizada uma exposição com suas obras, onde conseguiu vender alguns de seus trabalhos. Pouco tempo depois, após a finalização de um quadro que batizou de Anjos Combatentes, Cornélio Penna chega à triste conclusão de que não era pintor. Em sua opinião, o que fazia era uma “literatura desenhada”.⁴

Minha intenção primitiva, na pintura, era significar alguma coisa, criando uma linguagem que falasse ao espírito. O quadro, [...] deveria ser um mundo independente, sem limites na sua realização, e a idéia que representasse deveria ter uma representação indefinida. Quem visse um quadro, devia vivê-lo para sempre. [...] Convenci-me de que não seria possível conseguir isso. (IVO, 1950)

Entre 1937 e 1939 voltou a viver na cidade de seu pai, Itabira do Mato Dentro. Toda a atmosfera daquele lugar, as histórias que ouvia lhe perturbavam de tal forma que ele não podia deixar de escrever sobre aquela gente. Escrevendo, pôde se libertar da obsessão que sentia em relação àquele ambiente e àquelas pessoas. Em 1935 publicou seu primeiro romance, *Fronteira*, onde estão contidas as histórias e os sentimentos que Itabira do Mato Dentro deixou gravadas em sua alma e em sua sensibilidade. Neste romance Cornélio Penna demonstra seu talento em retratar a história do Brasil, pois é ambientado na época da mineração. Para ele, em Itabira está “toda a magia daquela gente, que representa para mim a alma livre do Brasil, poderosa e escondida entre as montanhas.” (IVO, 1950)

Repleto de mistério, *Fronteira*, narrado em primeira pessoa, conta a história de um jovem e sua conturbada relação com Maria Santa. O romance trata de seu retorno à casa de D. Emiliania, que morava com esta sua única filha. Alguns anos após a volta, o narrador escreve o ocorrido em seu diário. A jovem estava sendo preparada por sua mãe para o dia da revelação de sua santidade, até que o encontro dela com ele causam um misto de

⁴ Expressão utilizada pelo próprio autor em entrevista concedida a Ledo Ivo.

atração, ódio, pecado e remorso. Porém, a causa de inúmeros afetos e desafetos não é revelada. Outro mistério ronda a ligação entre Maria e o Juiz, que teria sido desfeito se o narrador tivesse lido alguns papéis que encontrou, mas porém este se recusa a ler, o que deixa o leitor sem saber o vínculo que existia entre Maria e o Juiz, e sobre um assassinato que teria ocorrido no passado, envolvendo Maria e o próprio narrador. Ao final do romance um personagem se identifica como o leitor deste diário. Este teria voltado à mesma casa e por meio de uma mucama teria tido acesso ao manuscrito. Essa relação entre aquele que escreveu o diário e aquele que o recebeu da serviçal e o leu é bastante complexa, de forma a deixar o leitor bastante confuso e repleto de dúvidas, pois os mistérios não são revelados ao final como se espera de enredos misteriosos.⁵

Na leitura e análise de Josalba Fabiana dos Santos em “O castelo (quase) vazio: algo de gótico em *Fronteira* de Cornélio Penna”, todos os romances do autor estão marcados pelo gótico, principalmente este, a obra inaugural do autor, e que estenderá a atmosfera de mistério aos três próximos romances. Para definir o gótico, a autora afirma que “nas narrativas góticas tradicionais o isolamento é um ingrediente fundamental que contribui para a atmosfera de medo e mistério reinante.” (SANTOS, 2012, p. 321) A família de Maria Santa vive isolada num sobrado numa cidade do interior mineiro. O isolamento seria devido ao assassinato do noivo de Maria Santa por sua família. A família o teria assassinado porque Maria se entregou a ele antes do casamento. Por isto fora isolada, pois perdera os atrativos para a sociedade que a cercava, não podendo se casar.

Ela se tornou o tesouro que foi guardado porque perdeu o valor. [...] Depois de fazer sexo com o noivo, Maria teria perdido o seu valor para a família patriarcal e, por extensão, para toda a cidade. Logo, ela é isolada ou presa no sobrado numa atitude exemplar: um aviso a todas as outras mulheres. (SANTOS, 2012, p. 327)

Viver só, para Maria Santa, não era sinônimo de liberdade, assim como para Carlota de *A menina morta*, que ao final também se vê só na fazenda do Grotão. Para ambas a solidão era como que um castigo; no caso de Maria vivia só por ser renegada aos olhos da sociedade patriarcal. Já no caso de Carlota, por ter se negado ao matrimônio e por ter colocado um fim na escravidão dentro do Grotão.

⁵ As informações sobre os três primeiros romances de Cornélio Penna foram extraídas da dissertação de mestrado de Marcelo Tadeu Schincariol, apresentada ao curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2001. Meu intuito aqui é apenas apresentar parcialmente as três primeiras obras de Cornélio Penna para que o leitor possa entrar em contato com a narrativa do escritor. Em sua dissertação, Marcelo Schincariol imbuído de seu conhecimento em teoria literária e utilizando-se de valioso arsenal, analisa com riqueza de detalhes os três enredos e suas muitas significações.

Em *Fronteira*, o Juiz sabia do assassinato, mas não tomou partido para julgar os assassinos. O silêncio dele, representante do Estado, demonstra a magnitude do poder patriarcal, que era maior até do que o poder público. O poder patriarcal será novamente retomado em *A menina morta*, porém o cenário não será mais o urbano, e sim o rural.

Após publicar *Fronteira*, Cornélio Penna concede uma entrevista em que pouco fala ao jovem escritor paranaense Newton Sampaio. Na entrevista há poucas palavras de Penna, porém, o mais importante é que o autor fala sobre sua visão em relação ao romance, o que esclarece seu modo de escrever.

O romance, como eu o entendo, é aquele que vem de dentro para fora. Romance interior e não exterior. Ele precisa entender a alma. Dissecar a alma. Penetrar na alma. O romance brasileiro, via de regra, tem sido apenas romance de paisagem, romance de fotografia. (SAMPAIO, 1979, p. 104)

No trecho podemos perceber certo tom de crítica por parte de Penna em relação aos romances de sua época, “romance de fotografia”, aquele que não fala sobre a alma humana, não coloca o ser humano em dúvida, não mostra suas angústias nem seus devaneios sobre sua existência. Para ele, romance é aquele que fala sobre a alma humana através de seus personagens, interior aos seres. “O sol, o vento, a árvore, o rio, o gesto, o grito, o esgar, a boca, o nariz, - tudo isso é a parte do documento. A parte mais importante é a outra. Aquela que comanda o esgar. Que impõe o gesto. E que nem sempre aparece. Que nem sempre dá sinal de si.” (SAMPAIO, 1979, p. 104)

Para o romancista, o que há de mais importante em uma obra literária é o que esta por trás, ou seja, os sentimentos que levam os personagens a determinados atos. Aí reside a importância do romance para o autor: tratar daquilo que há de mais humano, o sentimento. “Pela descrição minuciosa do cocar de um índio, acaso a gente explica o ‘drama’ desse índio, o complexo de sua alma?” (SAMPAIO, 1979, p. 104) Para ele, romance é mais sério do que se pensa, há muitos autores que descrevem, e há outros como Machado de Assis que trata da alma humana. Ao fim ele indaga: quem viverá mais tempo, os que descrevem como José de Alencar ou os que seguem a linha de Machado de Assis?

No final da entrevista, Newton Sampaio indaga se com *Fronteira* Penna defendia alguma coisa; ele responde que o autor quase sempre tem algo a defender, mas que em *Fronteira* não há nada disso.

Em 1939, após retornar a Itabira, publica seu segundo romance: *Dois Romances de Nico Horta*, que conta a história da fazenda de mineração de ferro, Rio Baixo,

um universo sombrio, marcado pelo isolamento. Nela D. Ana recebe os irmãos, que trazem consigo um amigo chamado Nico, que mais tarde se casaria com ela. Quando Ana decide anunciar o casamento ao pai, este lhe manda embora. O relacionamento entre ela e Nico é bastante conturbado, culminando com a morte dele. Ana se casa pela segunda vez e dá à luz dois filhos: Pedro, o nome de seu atual marido e Antônio, o nome do marido anterior. Com o tempo este passa a ser chamado de Nico Horta e desde a infância convive com o estigma de ter recebido o nome do primeiro marido de sua mãe. Com a morte de seu pai, Nico Horta muda-se para a cidade. Após algum tempo, Nico e sua mãe Ana voltam para a fazenda. Porém, logo Nico volta a viver na cidade e sua mãe, que fica na fazenda, anuncia o noivado de Nico com Maria Vitória, moça que ambos conheceram quando moravam na cidade e que levaram consigo para a fazenda. Após ter ficado doente, Nico vem a falecer. A história toda se passa na mente de Ana, é como se ela estivesse se recordando do passado, num devaneio, e vai narrando a história.

No ano de 1949 publica seu terceiro romance, *Repouso*. Neste a figura do narrador é mais presente, ele pode ver os personagens ‘de fora’, descrevendo seus atos, mas também pode os acompanhar ‘por dentro’ de seus pensamentos e sentimentos, como o que ocorre em *A menina morta*. O cenário se repete: antiga fazenda de mineração e mais uma vez há um casamento triste, Dodôte e Urbano, que se unem em matrimônio por imposição familiar. A melancolia e o isolamento também são características que se repetem em *Repouso*. O casamento é uma prisão para os personagens, que os sufoca e os distancia. Após algum tempo, Urbano é acometido por uma doença e morre. Dodôte se descobre grávida em um momento bastante crítico de decadência de sua família, que culmina com a venda da fazenda do Jirau. Outro ponto semelhante a *A menina morta* é o desmantelamento da família e a consequente queda da propriedade familiar rural; no caso de *Repouso*, termina com sua venda.

Esses foram os três primeiros romances escritos por Cornélio Penna. No primeiro e no segundo há uma confusão entre os personagens e o narrador, e também no que diz respeito à trama. Os acontecimentos são desconexos, o tom de mistério percorre toda a narrativa sem que sejam desvendados ao final. Em *Repouso* vemos uma abertura por parte do autor em relação à figura do narrador, que podemos desmembrar da figura dos personagens; nesta obra os fatos são mais esclarecidos. Por último, em *A menina morta*, o narrador é predominante, porém não se restringe aos ambientes externos, mas também nos coloca dentro da cena, mais precisamente dentro até dos personagens. O tom de mistério ainda percorre o enredo; os fatos, entretanto, são apresentados com maior clareza.

Para Simone Rufinoni os três primeiros romances insistem em retratar “seres impalpáveis presos por um medo e angústia absolutos que chegam a contaminar as malhas da prosa, marcando-a por uma série de indeterminações, mistérios e fantasmagorias.” (RUFINONI, 2010, p. 17)

Durante a entrevista concedida a Ledo Ivo, Cornélio Penna é indagado se as fazendas de café de São Paulo também não lhe serviriam de inspiração, uma vez que Itabira lhe inspirou a escrever os dois primeiros romances. Penna responde-lhe mostrando um retrato de uma “menina de vestido de brocado branco, estendida em seu bercinho, muito branca com uma coroa de rosas também brancas. Era uma tia, falecida em 1852, que tinha sido retratada morta, na Fazenda do Cortiço em Pôrto Novo.” (IVO, 1950)



O quadro da menina morta pertencente a Cornélio Penna. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/o-exilio-de-uma-menina-morta-por-ana-vilela/>>.

Segundo Luiz Lima Vailati, em seu artigo, “As fotografias de ‘anjos’ no Brasil do século XIX”, no acervo fotográfico do Museu Paulista da USP é possível encontrar fotografias de crianças mortas encomendadas pelas famílias. Vailati afirma que o motivo para tais registros seriam o fato de ser a única oportunidade de se registrar o membro que acabava de morrer, assim como a chance de “acrescentar à memória familiar a imagem dos que partiram prematuramente” (VAILATI, 2006). Para a sociedade da época a morte prematura era de fundamental importância, uma vez que havia uma crença de que era garantia de

salvação e ainda acreditavam no poder de intercessão que as crianças possuíam “junto às autoridades celestes em favor dos seus”. (VAILATI, 2006)

Ainda de acordo com Vailati, os funerais desses “anjinhos” eram realizados de maneira a expor o corpo da criança para que os demais se colocassem diante dele a fim de obter proteção. No momento do enterro, levavam-no pelas ruas, não com o objetivo de apresentar o morto, mas de permitir que todos se colocassem sob a proteção do “anjinho”. Ao se oferecer à proteção da criança morta, louvando e admirando o corpo, não estariam apenas pedindo proteção, mas também estariam prestigiando a família.

Através de relatos de viajantes, Vailati constatou que havia preocupação por parte da família em enterrar as crianças em mortalhas cuidadosamente preparadas, repletas de riquezas. Usavam-se muito a cor branca, como vimos no retrato que pertencia a Cornélio Penna, o vestidinho branco e a coroa de rosas também branca. Vimos também o cuidado com que os personagens do romance prepararam o funeral da menina costurando com carinho suas vestes e confeccionando e enfeitando o esquife.

Vailati associa o branco aos mártires que nos primeiros tempos do cristianismo eram representados por esta cor sendo depois substituída por vermelho, que de acordo com a pesquisa de Vailati, foi a segunda mais utilizada nas mortalhas das crianças. Sendo assim havia forte aproximação entre as crianças e os mártires, assim como ao sacrifício “nas quais já é possível entrever uma concepção que investe a criança de atributos de santidade.” (VAILATI, 2006). Há também a associação da cor branca à inocência e à pureza.

Além das mortalhas, o autor também observou nas fotografias a presença constante de flores principalmente em coroas, iguais as da figura da menina que serviu de inspiração a Cornélio Penna. Segundo ele a coroa significa salvação eterna ou associava-se ao batismo e à visão do paraíso.

O retrato da menina morta serviria de inspiração para Cornélio Penna escrever sua mais completa obra, segundo a crítica literária, *A menina morta*, que foi publicada pela primeira vez no ano de 1954, quatro anos após a entrevista a Ivo.

Era a fazenda de café que se fazia ouvir, com sua voz murmurejante, onde o pranto dos escravos se mistura com a alegria da riqueza dominadora em marcha. [...] Os velhos momentos em Pindamonhangaba, o sangue materno, as recordações, os sentimentos que me tinham embalado, sobrepujados mas não vencidos pela força sôbre-humana de Itabira, vieram à tona, e vou escrever outro livro, que se chamará simplesmente *A Menina Morta*. (IVO, 1950)

Quando indagado sobre o fato de não freqüentar os círculos literários, responde que não o faz porque não se considera um literato, não se vê vivendo uma vida que não é sua, como se fosse um personagem que vive uma vida artificial. Afirma que não gostaria de viver um personagem literário, ser prisioneiro de um personagem criado para dizer coisas artísticas. “Vivo apenas a minha vida, e acho tão difícil, tão complicado o vivê-lo, já me sinto tão cansado, só com isso, que o isolamento para mim é um refúgio e uma necessidade”, diz Penna. (IVO, 1950)

Para ele, viver na reclusão significava manter-se distante dos modismos, o que para um escritor era de grande valia, pois assim estaria livre para criar, partindo de seu interior e não a partir do que é considerado moda. Marcelo S. Bessa em artigo publicado na revista eletrônica Semear intitulado: “Cornélio Penna: um escritor na contramão”, nos chama a atenção para o fato de que se seguir modismos significa o “gosto pelo contemporâneo”, Cornélio Penna estava na contra mão porque desde seu primeiro romance nos mostra seu apreço pelo passado:

Num momento em que novo, ruptura, moderno, revolução, presente e futuro são, entre outras, as palavras de ordem, Penna encaminha-se pela contramão, isolando-se em um mundo e tempo particulares. Como o Drummond de Sentimento do mundo, o tempo também é a matéria de Penna, mas, ao contrário do primeiro, não é o tempo presente, os homens presentes e, tampouco, a vida presente que o seduzem. É, antes, o passado que o fascina, cultuado com um fervor quase religioso. (BESSA, 1997)

Bessa considera Cornélio Penna como um artista plástico e escritor que assim como muitos autores brasileiros possui uma obra pouco lida ou reeditada e “como fios soltos, sem um lugar definido no tecido histórico.” E observa ainda que a obra de Penna “fica deslocada na história literária brasileira.” (BESSA, 1997) Seu trabalho foi classificado pela crítica de “psicológico”, “análise de interior”, “intimista” e “introspectivo”, além disso, o autor se utilizava de duas categorias pouco usadas por seus pares: “sombrio” e “tenebroso”, categorias que para Bessa são características presentes nos trabalhos de Penna e que não encontra par entre os contemporâneos do romancista.

A possível proximidade de sua obra com o romance gótico do século 18, indicada pelo recurso do mistério e do fantasmagórico — afastando-se, assim, da produção literária de então, na qual eram privilegiados a linguagem clara e coloquial, e o realismo dos romances nordestinos —, parece ter sido um dos motivos para o silêncio crítico que acompanha seus romances. (BESSA, 1997)

Ainda de acordo com Marcelo Bessa, Cornélio Penna possuía amigos como Lúcio Cardoso, Augusto Frederico Schmidt, Octávio de Faria, Rachel de Queiroz, entre outros. Porém, apesar do círculo de amizades, quase não saía de casa para frequentar cafés ou meios literários. Casou-se tarde, com 47 anos de idade, e passou a viver quase que em total reclusão com sua esposa até a sua morte. Justamente esse isolamento é que tornam a vida do autor mais sedutora. Para o pesquisador, as denominações de que Penna era “sombrio”, “tenebroso” entre outras qualificações citadas acima, deixavam-no extremamente irritado. Segundo amigos⁶, Penna dizia que essas denominações o expunham ao ridículo. Talvez seja justamente por temor ao ridículo que o autor se recusava cada vez mais a sair de sua casa.

Penna optou por uma vida reclusa, demonstrava isto através de seus hábitos e seus pensamentos. Sua casa estava sempre fechada, com pouca iluminação, e não gostava de falar sobre sua vida pessoal, principalmente no tocante à religião, pois quando indagado sobre este assunto, afirmava que achava um erro a curiosidade das pessoas em quererem conhecer o autor em sua vida interior; este conhecimento deveria ser feito somente através daquilo que o próprio deixava, ou seja, seus livros. Sendo assim, não é de se admirar a escassez de material relacionado à sua pessoa. “Tudo o que deve persistir dêles, em minha opinião, é somente sua obra de ficção.” (IVO, 1950)

Foi seu amigo mais próximo quem, em minha opinião, melhor definiu seu caráter tão dedicadamente especulado por seus contemporâneos. Augusto Frederico Schmidt, em “As Florestas - páginas de memória”, num capítulo pequeno de apenas oito páginas, escreve saudoso sobre seu amigo tão admirado que acabara de partir para sempre.

⁶ Principalmente Augusto Frederico Schmidt. Nascido em 18 de abril de 1906 no Flamengo, Rio de Janeiro, aos oito anos de idade mudou-se com a família para a Suíça onde viveu até o ano de 1916 quando seu pai faleceu e sua família retornou ao Brasil. Aqui continuou os estudos no Instituto O’ GrandBerry, em Juiz de Fora. Retornou ao Rio de Janeiro em 1922 e começou a trabalhar como caixeiro de um armazém no centro da cidade. Publicou seus primeiros versos em um jornal de bairro chamado “O Beira-Mar”. Em 1924 ficou desempregado e passou a frequentar os cafés da cidade tornando-se amigo de grandes autores que seriam muito conhecidos futuramente. Conseguiu um emprego em São Paulo e mudou-se. Nesta cidade conheceu a nova geração de artistas e intelectuais da famosa Semana de 1922, entre eles, Mário e Oswald de Andrade e Plínio Salgado. Em 1928 retornou ao Rio de Janeiro onde lançou seu primeiro livro de poesias: “Canto do brasileiro Augusto Frederico Schmidt”. Em 1930 se tornou editor e fundou a editora Schmidt, responsável pelo lançamento de grandes nomes da literatura brasileira como, Vinícius de Moraes, Graciliano Ramos, Gilberto Freyre, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Lucio Cardoso, entre outros. A editora durou apenas três anos. Na década de 1950, abre o primeiro supermercado do Rio de Janeiro: O Disco, inaugurado em 1952 em Copacabana. Na política ajudou o então presidente eleito Juscelino Kubitschek a elaborar a operação Pan-Americana. No ano de 1965 morre vítima de um ataque cardíaco. Augusto Frederico Schmidt publicou mais de trinta livros, entre prosa e poesia, além de milhares de artigos em diversos jornais e revistas da época.

Cornélio Penna era um dos escritores de maior riqueza e melhor qualidade que em nossa língua se exprimiam. Vivia há vários anos retirado do mundo, por temperamento, e, ultimamente, pela extrema fragilidade da saúde. Era um homem pouco conhecido, extremamente delicado, polido e composto no seu comportamento exterior. Mas seus próximos sabiam que ele gostava de brincar e rir-se, não só das fraquezas alheias, como também das próprias. (SCHMIDT, 1997, p. 205)

O fato de ser um “homem pouco conhecido” fez com que a crítica o julgasse fantasmagórico, misterioso. Mas Schmidt abre uma nova possibilidade de entendimento desse escritor: um homem que gostava de rir das fraquezas humanas. Em nenhum outro artigo, página ou capítulo escrito sobre Cornélio Penna alguém se utilizou de algo tão descontraído para retratar o autor. Somente um amigo com tamanho grau de aproximação o conseguiria fazê-lo.

Schmidt reconhece que a aparência que seu amigo dava aos outros era de um ser grave, que se tratava de um ser exilado. “Um exilado que procurava consolar-se, cercado-se de tudo o que lhe lembrava o passado, passado incessantemente revivido” (SCHMIDT, 1997, p. 205). Revivido em seus livros, em seu saudosismo e nas vezes que por horas contava ao seu amigo, o que fazia com que Schmidt tivesse a certeza de que não era um homem de seu tempo, de sua época, mas sim do passado.

Sempre se voltava para os reinos perdidos do passado, para parentes remotos, avós e tios, para damas já esquecidos e de que ele somente era conhecedor e testemunha. O passado para Cornélio Penna, o passado brasileiro, de fazendeiros e de gente de bem, titulares e escravos, nada tinha de parecido com o passado dos bisbilhoteiros da história, dos colecionadores, dos nostálgicos do que não viram sequer. (SCHMIDT, 1997, p. 206)

Era um homem que esperava da vida um pouco de paz, que gostava de “objetos raros, caixinhas de música, leques, móveis de outro tempo, retratos antigos” (SCHMIDT, 1997, p. 205) Objetos que lhe trouxessem de volta o saudoso passado perdido.

Schmidt revela ainda alguns percalços da vida do autor: durante a noite, trabalhava a contra-gosto como redator do jornal “O Brasil”, de circulação reduzida, e durante o dia enfrentava um tedioso trabalho na repartição pública, na qualidade de oficial-amanuense⁷ do Ministério da Justiça. Apesar disso, na opinião de seu amigo, exercia com extrema facilidade o jornalismo, discutia política, “lia e encontrava tempo para saber muitas

⁷ Oficial-amanuense era aquele que copiava os textos dos documentos à mão.

coisas da vida dos outros, e examinar o tecido da sociedade em que vivíamos.” (SCHMIDT, 1997, p. 207)

Após seu ingresso no Ministério da Justiça, deixou o jornal, mas tempos depois, alegando necessidade com gastos extras, entrou em outro jornal denominado “O Jornal”. Por essa época, como ilustrador, começou a ganhar notoriedade. O chamavam de “artista estranho”, e Schmidt conta que isso o deixava irritado, de cara fechada e perguntava “por que estranho?”

Sim, porque você é estranho – respondia eu. – Basta olhar os fantasmas, as figuras longas, quase apenas de ossos apontando, e os pássaros que você faz, e o roxo que escorre de você e que é visto mesmo nos seus desenhos branco e preto; por tudo isso é que chamam você de estranho. “O que faço é muita literatura. E isto é mau, não conduz a lugar nenhum”, concluía ele. (SCHMIDT, 1997, p. 208)

Literatura desenhada referia-se Penna sobre a sua arte, o que teria levado o pintor-romancista a abandonar de vez a carreira de pintor e ingressar na de romancista.



Cornélio Penna, 1924.⁸

⁸ As imagens estão disponíveis em: < <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0017c.html> >.



Cornélio Penna, 1920.



Cornélio Penna, Caboclos, 1924.

Schmidt recorda que Penna dizia: “Se repetir a alguém que sou um torturado, não falo mais com você. Você acaba me expondo ao ridículo”, pois teria ele ficado revoltado quando ouviu seu amigo o definir assim. O que nos revela ser o romancista bastante preocupado com a imagem que pudessem fazer dele. Schmidt se lembra ainda que ele detestava os qualificativos que usavam com abundância: “torturado, estranho, artista raro, misterioso, sombrio”. “Todo o seu segredo terá sido essa inconfessa necessidade de abrigo, esse medo de perder o caminho da casa paterna, de não ser levado pelo mundo para onde este costumava levar os homens como ele, com a sensibilidade endolorecia todo.” (SCHMIDT, 1997, p. 210)

Sobre sua última obra, *A menina morta*, Schmidt afirma que a seu ver é um livro destinado a durar, pois “uma das mais bem realizadas, mais luxuosas obras de nossa literatura.” (SCHMIDT, 1997, p. 211) Os primeiros romances, originais na opinião de Schmidt, anunciavam o último que viria a ser escrito. Penna o teria mostrado sua relíquia favorita, o tal quadro da menina morta, na época ele acabava de recebê-lo de alguém da família. Mas, quando seu amigo o perguntou quem era a menina, respondeu-lhe que era sua noiva. Cornélio Penna se apaixonara pelo quadro no momento que o recebeu, sua fixação por ele o levou a escrever obra de tamanha complexidade e riqueza histórica.

Daquela imagem tocante de simplicidade, daquela “menina morta” nasceria o seu romance estranho (que Pena perdoe o adjetivo), o seu romance de que, uma vez lido, ninguém se esquecerá, o seu livro que não tem semelhança com nenhum outro pelo fausto e roupagem do estilo, pelo processo vagaroso e firme de pôr de pé alguns seres, de transformar fantasmas em criaturas, de ressuscitar alguma coisa que estaria para sempre esquecida, se o gênio do escritor não tivesse reanimado todo um mundo de desespero, resignadamente aceito. (SCHMIDT, 1997, p. 211)

Adonias Filho⁹, em nota editorial de “Romances Completos”, afirma: “Na sua lúcida e valente reclusão, criou a moldura em que vivia como um doutor sutil, a dissecar os subterrâneos da alma” (ADONIAS FILHO, 1958, p. IX). Expressa em seus romances estaria a sua aptidão em retratar os mistérios da alma humana. Havia uma preocupação por

⁹ Adonias Aguiar Filho nasceu em Itajuípe, Bahia em 1915. Concluiu o curso secundário no Ginásio Ipiranga em 1934, ingressando no mesmo ano no curso superior de jornalismo na cidade de Salvador, Bahia. Em 1936 transferiu-se para o Rio de Janeiro, atuando como jornalista, crítico literário e escritor. Colaborou nos jornais, O Correio da manhã, O Estado de São Paulo, Folha da Manhã e Commercio. Em 1946 publicou “Os servos da morte”. No ano de 1966 foi vice-presidente da Associação Brasileira da Imprensa, membro do conselho federal da Cultura em 1967, reconduzido em 1969, 1971 e 1973, presidente da Associação Brasileira da Imprensa em 1972 e presidente do Conselho Federal de Cultura entre 1977 e 1990. Em janeiro de 1965 foi eleito para a Cadeira número 21 da Academia Brasileira de Letras.

parte do escritor em tratar do ser humano como o agente da história, aquele que a modifica, que rompe com estruturas arraigadas.

De acordo com André Luis Rodrigues em sua tese de doutorado: “Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna”, os romances de Penna só foram reeditados porque em 1996, Maria Helena Alves, estudiosa e apaixonada por seus livros, abriu uma editora, a Artium, que durou somente cerca de dez anos. No geral as obras dele não alcançaram público numeroso, nunca passou de alguns leitores logo que eram publicados, e só recentemente estudiosos se viram encantados diante de sua escrita intimista. Porém, a crítica sempre o aclamou. Entre 1930 e 1950, que foram os anos em que publicou suas obras, foi considerado “um dos maiores escritores brasileiros.” (RODRIGUES, 2006, p. 10) “A recepção crítica dessa obra, a despeito de seu indiscutível valor, também não é muito extensa, e em larga medida concentrada ao longo da publicação de seus romances, entre os anos de 1930 e 1950.” (RODRIGUES, 2006, p. 10)

De acordo com Rodrigues, a atitude de Cornélio Penna diante do mundo em que vivia era de recusa, negação de seu tempo, do tempo presente. O mundo o pagou na mesma moeda, negando um lugar ao escritor.

Amante do passado, seus romances são ambientados em tempos antigos, que voltam nas páginas de seus livros. Lugares habitados por sua gente, histórias contadas por seus parentes, que imaginadas, investigadas, pesquisadas e reescritas, foram reinventadas por ele. Ainda de acordo com André Luis Rodrigues, a obra corneliana está carregada de tensões:

Entre passado e presente, entre natureza e cultura, entre o campo e a cidade, entre arcaico e o moderno, entre o subjetivo e o objetivo, entre o sujeito e o mundo, entre o indivíduo e a multidão, isto é, as tensões mesmo que caracterizam o homem dos primeiros decênios do século XX, especialmente daquele que vive nesse país “fronteiriço” (RODRIGUES, 2006, p. 18)

As tensões que marcam a sua obra também revelam um escritor complexo. Entre o reconhecimento e o anonimato, entre o desejo de escrever em sua solidão e somente ser reconhecido pelo que escrevia, ele buscava por algo maior, almejava reencontrar algo que estaria perdido, a verdadeira alma brasileira, aquela que ele encontrou no interior de Minas e nas plantações de café do Vale do Paraíba. A alma perdida do brasileiro que tentava se encontrar em meio aos vestígios da miscigenação e do desenvolvimento econômico do Brasil.

Mesmo com o reconhecimento da crítica da época, Penna seria condenado a um gradual esquecimento que, segundo Teresinha Aparecida Perón Bueno, se devia provavelmente “à prevalência do realismo – naturalismo como cânone literário privilegiado,

nos anos de 1930 e 40, mediante o qual o espiritualismo de *Fronteira*, concebido por Afrânio Coutinho, seria rechaçado pelos adeptos do romance social.” (BUENO, 2009, p. 25)

Marcelo Tadeu Schincariol, em sua dissertação: “Em busca da alma de Itabira: uma leitura de Cornélio Penna”, também afirma que o esquecimento a que foi remetido estaria vinculado ao fato de o público leitor estar fortemente influenciado pelos parâmetros estéticos do realismo e do naturalismo. A literatura de 1930 estava fortemente enraizada no público leitor, o qual dificilmente se libertaria para uma nova literatura. Além disso, seus romances apresentam elevado grau de dificuldade de compreensão o que faz com que o leitor não se interesse por sua narrativa.

Como penso, a marginalização da obra de Cornélio Penna não se explica somente pelas dificuldades impostas por seus romances. Deve-se a questões que dizem respeito diretamente ao modo cornelianiano de fazer romance e ao contexto em que seus romances se inserem, não por acaso marcado pela estética realista e naturalista. (SCHINCARIOL, 2001, p. 26)

Os personagens de Cornélio Penna vivem uma luta interior. Suas angústias, suas dúvidas, suas perspectivas em relação à morte os levam a um sofrimento sem fim. Estão sempre prontos a receberem certo castigo por pensamentos pecaminosos, ou por pensarem mal das pessoas. Vivem com olhos no passado, revivem-no a todo instante, como que para sentir as mesmas emoções e até as mesmas angústias.

De acordo com Schincariol, a introspecção dos romances de Cornélio Penna, - tanto afirmada e reafirmada pela crítica - estaria ligada, além do interesse do autor em tratar da problemática humana, ao interesse em aspectos específicos das cidadezinhas mineiras, de sua gente e de sua realidade “apreendidos de um modo peculiar e intimamente atrelado à alma humana.” (SCHINCARIOL, 2001, p. 39) Os personagens de Cornélio Penna, são seres atormentados que provocam estranhamento.

Em decorrência da opção pela introspecção profunda, os elementos exteriores - como as paisagens física e humana e a dimensão social -, de uma forma geral, não são compostos de maneira sistemática ou caracterizados objetivamente nos romances de Cornélio Penna. A realidade, em última instância, configura-se como a projeção de estados internos das personagens. (SCHINCARIOL, 2001, p. 145)

Outra característica de suma importância da narrativa de Cornélio Penna, apontada por Schincariol, é a decadência: “Esta inunda as páginas dos romances e se configura de várias formas, desde os dados superficiais até a trajetória de aniquilamento

interno das personagens.” (SCHINCARIOL, 2001, p. 151). Em *Fronteira*, há placas que indicam minas de ouro abandonadas, as encostas das montanhas denunciam cidades decadentes que nos remetem ao tempo da mineração. Em *Dois romances de Nico Horta* há referência a uma antiga fazenda de ferro que assinala os traços de decadência nesta obra. Em *Repouso* a decadência se faz perceber pela fazenda do Jirau, de seu passado de mineração ao seu presente de pobreza. Por fim, em *A menina morta* a decadência é evidente, primeiro em relação ao Grotão, que vai à falência ao fim do enredo, e segundo pelo sistema patriarcal, que vai à ruína com a negação de Carlota ao matrimônio imposto e a morte do proprietário de terras, ficando a fazenda sob a administração feminina.

Marcelo Schincariol bem afirma que não se trata simplesmente de decadência, mas sim do “contraste entre um passado de riquezas e um presente decadente” (SCHINCARIOL, 2001, p. 163)

No primeiro capítulo de sua tese, *Negro e amargo: vestígios da história no romance do café*, Rogério Ivano em análise de *O Tronco do Ipê* (1871) e *Til* (1872) de Jose de Alencar, e *A Mocidade de Trajano* (1871) de Visconde de Taunay, observa a tendência em se tratar da vida senhorial nos romances dos anos 1870.

Nesse momento, a percepção generalizada de que esta vida, aparentemente sólida e fechada em seus valores, não aprofundava suas raízes, nem no tempo nem no solo, tornava O tronco do ipê não somente uma narrativa de costumes, mas uma memória da aristocracia senhorial, que começava a agonizar. (IVANO, 2005, p. 19-20)

A fixação em tratar das fazendas a partir de sua decadência estende-se a Cornélio Penna, que em 1954 trata do Grotão a partir do momento que começa a ruir, não só a fazenda, mas antes a própria estrutura social. Para Ivano, nos romances de 1870 a decadência não era apenas “um tema, mas uma situação que podia ser amplamente explorada numa trama romanesca.” (IVANO, 2005, p. 20) Situação que colocou em dúvidas a rigidez do sistema patriarcal.

De acordo com Ivano, em *A mocidade de Trajano*, a ruína da fazenda inaugura uma nova ordem. Após a falência, Trajano parte para a guerra do Paraguai e de lá redige um testamento em que alforria os escravos e manda dividir a fazenda entre os colonos. Essa nova ordem “prevê a restituição de um mínimo de humanidade ao negro cativo por meio da concessão da liberdade, e a promoção do status social do colono pela multiplicação da propriedade privada.” (IVANO, 2005, p. 38)

Semelhante ordem é fundada em *A menina morta*. Após a morte do pai, Carlota liberta os escravos, porém não dá chances da fazenda continuar através de outro sistema, ela apenas encerra a fazenda em si só. Outra característica importante apontada por Ivano é que a queda dessas fazendas ocorre por razões privadas.

2.1 DO TEMPO DE ONDE NOS FALA CORNÉLIO PENNA

Quando lançou seu primeiro romance, *Fronteira*, em 1935, a literatura brasileira passava por um período de renovação, conseqüência do movimento modernista de 1922. Nos anos de 1930 esta renovação estava sob a égide do grupo nordestino, eram romances que se caracterizavam por tratar de assuntos sociais e políticos. A situação narrada era, predominantemente, os problemas sócio-econômicos provenientes da seca, como a miséria, a fome, o retirante, enfim, narrativas de cunho realista, retratando os problemas que assolavam a população nordestina.

Após a Revolução de 30 e a queda da República Velha, podemos notar que a literatura regionalista passou por certo amadurecimento. Havia agora uma nova compreensão da realidade. A tendência regionalista atraía para si as atenções sobre os problemas enfrentados por cada região do país. Esse tipo de literatura acabava oferecendo ao brasileiro uma nova visão, ou seja, uma nova compreensão da realidade do país. (BUENO, 2009, p. 133)

Deste modo, entre 1930 e 1945/50, a literatura brasileira se dividia entre duas principais tendências: de um lado, a ficção regionalista, “o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza.” (BOSI, 1994, p. 432) Do outro lado, vinha se afirmando lentamente o romance introspectivo, representado por Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, José Geraldo Vieira, Cyro dos Anjos e Cornélio Penna, entre outros. Havia neste grupo de escritores uma “busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério” (BUENO, 2009, p. 134)

Para Teresinha Aparecida Perón Bueno, era uma época de radicalização “crítica e ‘progressista’, marcada por traços mais salientes, vai além da ‘consciência social’, no anseio de reinterpretar o passado social.” (BUENO, 2009, p. 136). Havia um interesse de “resgatar” o passado, de contar a história do negro no país, o sistema escravocrata e patriarcal que fundou nossa nação. Gilberto Freyre publica *Casa-Grande & Senzala* em 1935, mesmo ano em que Sérgio Buarque de Holanda publicou *Raízes do Brasil*, “agudo estudo das

conseqüências nefastas do autoritarismo brasileiro.” (BUENO, 2009, p. 136). Na visão de Teresinha Bueno, através desta tendência psicológica é possível perceber que se aprofundava em nossos escritores a consciência das contradições sociais que havia no Brasil

Neste contexto escreve Cornélio Penna seu primeiro romance, *Fronteira*, que se caracterizava como um romance de oposição, “como uma bandeira antiesquerdista.” (COUTINHO, p. 7). A obra marcava uma mudança drástica no cenário literário do momento. Ao contrário dos romances de então, a cena não mais dominava o enredo, mas sim o homem, com seus problemas, suas angústias, suas reflexões sobre a morte, a vida, o além, ou seja, o ser humano em seu interior. “Era um romance introspectivo, psicológico, na linha interiorista de Machado de Assis e Raul Pompéia, denotando preocupações metafísicas.” (COUTINHO, p. 7) No trecho a seguir podemos perceber a escrita intimista de Cornélio Penna e a descrição das ações de seus personagens a partir do que sentiam ou o que pensavam.

Instintivamente, sem o perceber, ela murmurava as orações que devia dizer lá na Capela. Prometera bem no íntimo de sua alma rezá-las todos os dias para livrar-se dos sentimentos estranhos que sentia ocultos dentro de si, aprisionados pelo próprio terror por eles inspirado, mas que sabia estavam bem vivos e latentes, tal tumor maligno a espera de instante propício para irromper sem piedade e matar...(PENNA, 1970, p. 54)

Percebemos que havia um interesse por parte do autor em nos revelar os sentimentos “impuros” que assolavam a alma da personagem, que vivia sob a égide do patriarcalismo brasileiro. Por isto, para Teresinha Bueno, Penna “assim como outros, se afasta dos trilhos batidos do naturalismo. Neles houvera por igual o esforço de decifração literária do homem e da sociedade do tempo, e do passado brasileiro.” (BUENO, 2009, p. 138) Desta forma, Cornélio Penna reiniciava uma tradição que sempre esteve lado a lado com a outra tendência da ficção brasileira, tradição esta que se prolongaria até Clarice Lispector, como afirma Afrânio Coutinho na Introdução de *Fronteira*.

Exemplo de fidelidade absoluta à literatura, criou a sua posição à parte de dissecador das sutilezas da alma humana sem esquecer as peculiaridades do homem brasileiro, pois a sua alma se havia povoado dos arquétipos da vida do seu país e de sua infância no interior. (COUTINHO, p. 7)

Os anos 1930, período em que Cornélio Penna se lançou ao público como escritor, foram marcados por grandes transformações: a crise cafeeira, a Revolução de 1930, o ‘declínio’ do nordeste, a ascensão de Getúlio Vargas, as tensões do entre-guerras, a urbanização acelerada, entre outros acontecimentos. Estes fatos condicionaram o

desenvolvimento de novos estilos literários marcados pela “rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevalecia. Esse romance novo precisou passar pelo crivo de interpretações da vida e da História para conseguir dar um sentido aos seus enredos e às suas personagens.” (BOSI, 1994, p. 436). Era preciso ser conhecedor da história e do homem para se aventurar na escrita do romance psicológico.

No caso do romance psicológico, cairiam as máscaras mundanas que empotecavam as histórias medíocres do pequeno realismo *belle époque* (de Afrânio Peixoto e Coelho Neto, por exemplo). O renovado convite à introspecção faz-se-ia com o esteio da Psicanálise afetada muita vez pelas angústias religiosas dos novos criadores (Lúcio Cardoso, Otávio de Faria, Cornélio Penna, Jorge de Lima). (BOSI, 1994, p. 436)

A geração de 1930 estava embebida pelos ideais do Modernismo que se iniciara com a Semana de 22. “A *Semana* foi um acontecimento e uma declaração de fé na arte moderna” (BOSI, 1994, p. 429), lançou diversos pensamentos, renunciou mudanças profundas na literatura de então. “A principal finalidade do movimento era superar a literatura pós-naturalista, pós-parnasiana e pós-simbolista.” (CANDIDO, 1964, p. 7). O movimento visava uma renovação tanto do conceito de literatura como também no conceito de escritor. A classe artística que vivera o contexto pós Primeira Guerra Mundial, o crescimento da indústria nacional, os levantes político-militares que acabariam triunfantes com a Revolução de Outubro de 1930, ano em que se fundou o Partido Comunista Brasileiro, a queda da Bolsa de Valores de Nova York, e conseqüentemente, a crise do café, que abalou a oligarquia agrária, permitindo a vitória dos liberais na Revolução de 1930, passava a “se questionar sobre a legitimidade do sistema político, dominado pela oligarquia rural.”

A arte e a literatura nacionais deixaram de ocupar a margem e passavam a ser vistas como “expressão legítima da nossa sensibilidade e da nossa mentalidade.” (CANDIDO, 1964, p. 7)

Cornélio Penna não só dá continuidade ao trabalho de “sondagem psicológica” iniciado por Machado de Assis e Raul Pompéia, mas a acentua, “reintegrando à ficção brasileira aquela área que a novelística nordestina abafara com o rumor de vozes famintas e de passos em retirada sedenta.” (COUTINHO, 1958, p. IX). A literatura dos anos 1930 tinha por finalidade relatar o social, havia a preocupação com as crises e os problemas enfrentados socialmente, o que deixava de lado os problemas do ser, o que o ser humano cultivava em seu interior; sendo assim, o romance psicológico de Cornélio Penna trazia a fuga

à realidade, consistia numa interpretação da vida “retratando, como nenhum outro o fez melhor, um drama social como o da escravidão, nas dobras mais escuras que produziu o contacto entre brancos e pretos.” (COUTINHO, 1958, p. IX) Contato cuidadosamente retratado em *A menina morta*.

Mas, o que teria levado Cornélio Penna a retratar um período de suma importância para a história do Brasil como foi o período escravista? Por que teria escrito de forma tão cuidadosamente um passado que muitos almejavam esquecer? As respostas a estas perguntas, talvez possam ser encontradas se pensarmos no contexto em que Penna escreveu *A menina morta*, publicado em 1954, mas escrito nos longos anos que antecederam sua publicação.

Para Josalba F. dos Santos, as palavras proferidas pelo autor em entrevista revelam seu projeto de escrita literária, ou seja, de retratar o verdadeiro Brasil escondido entre montanhas e plantações.

As histórias sobre a escravidão, ele ouvia de parentes da família de sua mãe que habitavam a fazenda de Porto Novo, onde era cultivado o café. A criança que deu origem à história realmente existiu e seu retrato feito quando ela havia falecido pertencia a Cornélio Penna, que o guardava como um tesouro.

Dessa obsessão por histórias nasceram seus romances, porém, não basta para nos responder às questões colocadas acima. Qual era o Brasil de 1940/50? Em 1941, Caio Prado Jr escreve sobre o país de então, uma nação que ainda estava em processo de transformação que se iniciara com a emancipação política e a vinda da família real para o Brasil e tomou novos rumos após a abolição.

Em *A menina morta*, os negros ganham espaço evidente na narrativa, que denuncia a forma como eram tratados nas fazendas. Após 1758 quando se promulgou o decreto de liberdade definitiva dos índios é que o trabalho escravo passou a depender da importação de negros. Mesmo após a decadência da mineração, a procura por braços negros não cessou, pois em São Paulo alguns sertanistas mineiros passaram a dedicar-se à lavoura da cana-de-açúcar, onde o trabalho do negro escravizado fora explorado. Assim, no século XVIII o negro era “o principal instrumento da produção agrícola.” (FERNANDES, 1955, p. 28) “Nessa época, cada fazenda absorvia de 20 a 30 escravos em média, havendo, contudo plantações em que se empregavam escravarias superiores a 100 ou a 150 indivíduos.” (FERNANDES, 1955, p. 31)

A partir de meados do século XIX, o café passou a ser o principal produto da economia paulista e de exportação do país. “A planta encontrara nas terras paulistas

condições climáticas e ecológicas bastante adequadas à sua exploração em larga escala.” (FERNANDES, 1955, p. 37) Devido ao clima favorável, as plantações de café atingiram crescimento progressivo, passaram do Vale do Paraíba, região mais propícia ao cultivo, para o oeste paulista. Com o declínio da produção de cana-de-açúcar no nordeste, os negros eram enviados para as plantações do sudeste, resultando num alto contingente de migrações internas da população escrava que “alimentavam, com os africanos importados ‘ilegalmente’ pelos traficantes e negociados no mercado do Valongo, as necessidades de braços nas fazendas paulistas.” (FERNANDES, 1955, p. 39)

Após a abolição e a entrada dos imigrantes europeus no país, os negros e seus descendentes foram lançados à própria sorte, pois de acordo com as leis, o seu antigo senhor não passa a não ter nenhuma obrigação para com o seu ex-cativo. Estes receberam a liberdade sem nenhuma espécie de subsídio econômico, nenhum tipo de assistência nem por parte de seu antigo senhor, nem por parte do Estado, fato relatado por Cornélio Penna em *A menina morta*. Quando Carlota, a filha do senhor, toma posse da fazenda de seu pai, liberta os escravos antes da abolição. Estes, sem entender o que a liberdade significava, ficaram extasiados, sem saber para onde ir. Desta forma, a abolição se configura como um marco de suma importância para a história social do país. Representa o fim de um sistema social de servidão e inaugura outro, onde os negros passarão a competir diretamente com os brancos e com os mestiços.

Nascido poucos anos após a abolição, Cornélio Penna cresce em meio à trajetória e às mudanças na vida dos negros que outrora trabalharam nas fazendas e que nos anos 1940, quando escreve *A menina morta*, habitam as cidades.

Os resultados do censo de 1940 mostram que os trabalhadores de côr de ambos os sexos exercem suas atividades em empresas ou estabelecimentos que abrangem todas as esferas da vida econômica. Todavia, os serviços que absorvem maior mão de obra de côr ainda são, predominantemente, os ligados com as atividades domésticas e com as tarefas manuais ou braçais. (FERNANDES, 1955, p. 56)

É possível perceber a desigualdade que se operou nos anos 1940 entre brancos e negros no que se refere ao quadro profissional. Os negros não eram beneficiados pelos trabalhos de remuneração superior, a eles eram reservadas vagas de remuneração inferior ou de trabalho considerado de nível baixo.

As famílias tradicionais não aceitavam o dito “novo negro”, que se vestia como os brancos ou mestiços. Essas famílias continuavam com sua ideologia do tempo da

escravidão, quando o negro realizava o trabalho braçal e as mulheres negras eram integradas ao cotidiano da família com seus afazeres domésticos.

Essas famílias tradicionais não aceitam “o novo negro”, que se veste “à americana”, ousado e empreendedor, que, numa palavra, “não sabe ficar no seu lugar”. Que, filho de empregada, senta-se numa poltrona em vez de ficar respeitosa em pé. Que recusa um convite para almoçar se fôr servido na copa em vez de na sala de jantar. (BASTIDE, 1955, p. 124)

Havia os que estavam sob a proteção social do senhor. Os senhores brancos costumavam distinguir entre os cativos os que apresentavam certa inteligência, e procuravam auxiliar com sua influência para que pudessem subir na escala social, prática que continuou sendo desenvolvida após a abolição.

Quando o negro decidia respeitar a velha hierarquia e conservar uma postura de subordinação em relação ao branco, era bem tratado, considerado quase que membro da família.

Quando se estabeleceu no país, o imigrante europeu não tinha preconceito com o negro, mas ele o aprendeu com o passar do tempo com as famílias tradicionais. Encontravam no preconceito de cor uma forma de conseguir elevação na sociedade na qual almejam pertencer.

Muitas famílias não aceitavam empregadas de cor, alegavam que bebiam, fumavam, cheiravam mal e que preferiam as mulatas às negras; só as aceitavam na ausência de brancas e mestiças, principalmente entre o grupo dos sírios. Já nas famílias de portugueses “não encontramos essa repulsa, do português com relação aos homens de cor, e muitos vizinhos escuros acentuaram, ao contrário, o seu espírito de camaradagem, e mesmo de amizade.” (BASTIDE, 1955, p. 130) Em relação ao grupo italiano observou-se que o “imigrante, que nunca viu negros na sua terra, sente-se a princípio assustado à vista deles, e os da primeira geração nem sempre conseguem dominar êsse espanto.” (BASTIDE, 1955, p. 130) Os negros causavam-lhes temor, muitos achavam que não eram seres humanos. As mulheres brancas não queriam lavadeiras de cor, não aceitavam que negras pegassem em suas roupas. As costureiras, ainda, não aceitavam clientes de cor.

Percebemos ainda, através da pesquisa de Roger Bastide que “o imigrante toma, em geral, com relação ao negro, a atitude do grupo em que entrou. Se fôr a classe baixa, não se recusará à camaradagem. Se fôr um grupo burguês, tomará atitudes altaneiras.” (BASTIDE, 1955, p. 132)

Porém, houve mudanças significativas neste quadro. Após a II Guerra Mundial, São Paulo, por exemplo, passou por um intenso processo de crescimento e desenvolvimento. A cidade recebeu grandes levadas de trabalhadores, o que aumentou consideravelmente a oferta de mão-de-obra, ao mesmo tempo em que o crescimento industrial aumentava a procura da mesma. Assim, as empresas tiveram que aceitar pessoas sem qualificação para o trabalho e elevar os níveis dos salários.

Os negros conseguiram se aproveitar dessa expansão do mercado de trabalho para ingressar em profissões que antes lhes eram negado. “Por meio de entrevistas e da observação direta, verificamos que essas circunstâncias foram responsáveis, em grande parte, pela aceitação do elemento de cor em diversas atividades econômicas (desde as braçais e manuais até as administrativas e burocráticas).” (FERNANDES, 1955, p.57)

Se o negro não era aceito devido ao fato de pertencer à classe inferior, após elevar a sua situação econômica a repulsa desaparecerá gradualmente; porém, se for repellido pela cor da pele, dificilmente ele será aceito por seus pares.

Nos anos 1950, de onde nos fala Cornélio Penna, é que essas modificações em relação ao ingresso do elemento de cor no mercado de trabalho são acentuadas. A nova mentalidade passa a dar maior importância aos estudos, à qualificação e passam a reconhecer a importância de se aprender uma profissão. Os negros passam a se animar para competir com os brancos por vagas no mercado de trabalho.

A proletarização dos indivíduos de cor e a integração concomitante de uma porção deles às classes médias marcam o fim de um período e o começo de uma nova era na história do negro na vida econômica de São Paulo. Estamos diante de um processo de recuperação econômica desse elemento, de sua reabsorção pelas condições materiais e morais de existência social vigentes contemporaneamente na cidade. (FERNANDES, 1955, p. 60)

Este contexto vivido por Cornélio Penna o leva a escrever sobre o tempo em que o negro era mercadoria, ou seja, o leva a retratar a história do país que passa por significativas transformações em relação à sua economia, seu mercado de trabalho e suas relações sociais, principalmente raciais.

A sociedade da qual nos fala Penna está repleta de elementos significativos em relação ao negro. Brancos e negros encontram-se por toda a parte, convivendo juntos, dividindo os mesmos ambientes. Porém, o quanto puder evitar o contato com o negro o branco o fará, ou seja, ambos frequentam o mesmo espaço, mas nem sempre estão em contato direto. Um negro frequenta o mesmo ônibus que um branco, porém o branco prefere não se

sentar no banco ao lado do negro. A priori, o negro é considerado, na maioria das vezes, mal vestido, bêbado, vagabundo, sem educação.

A partir do momento em que o negro passou a buscar instrução, a ingressar no mercado de trabalho, nos mesmos postos ocupados por brancos, estes passaram a sentir-se ameaçados e revidavam com preconceito. A segregação passou a aparecer também nas escolas. Através do preconceito, os brancos tentavam manter os negros no fim da escala social. A industrialização permitiu ao negro melhorar sua situação econômica, porém, em certos setores era rara a presença deles, enquanto que nos setores de trabalho mais pesado ou sujo, como na construção, por exemplo, notava-se a presença massiva de elementos de cor. “Consinto que os pretos trabalhem aqui, disse-nos um diretor de serviço, mas não que ocupem bons lugares que poderiam dar aos brancos.” (BASTIDE, 1955, p. 147)

O preconceito de cor somente começou a diminuir em maior grau, na medida em que ocorreu cada vez mais a miscigenação; o negro foi tornando-se mais “claro” e passou a ser em maior número. Com o decorrer do tempo, tornou-se comum sua presença entre os brancos. O negro se aproveitou de todas as oportunidades para melhorar de vida, o branco já não soube mais como agir diante da presença de negros, este é o quadro social com o passar do tempo, na cidade de São Paulo, e em maior ou menos grau em todo o país.

Assim, em meio às contrariedades das relações entre negros e brancos, do preconceito de cor e dos altos e baixos do negro na sociedade dos anos 1940 e 1950, Cornélio Penna volta ao passado para rever as origens de todo esse preconceito que está ao seu redor. Em *A menina morta* recorda o passado de um país que, em meio à industrialização e modernização, tenta se adaptar às diferenças que a sociedade patriarcal e escravocrata construiu.

CAPÍTULO III

RETRATOS DE FAMÍLIA: O PATRIARCADO NAS PÁGINAS DE *A MENINA MORTA*

Composto por 458 páginas pela edição da livraria José Olympio, o romance *A menina morta* de Cornélio Penna foi escrito até o ano de 1953 e publicado em 1954. Porém, o projeto de escrita desta obra iniciou muito antes, como vimos no segundo capítulo, em que Penna, em entrevista a Ledo Ivo, nos fala sobre seu plano de escrever o romance baseado no quadro da criança, sua tia avó que foi retratada morta.

André Luis Rodrigues observa que o autor nutria verdadeira fixação pelo quadro, mostrava-o para quem o visitasse, cultivava-o com zelo, passava horas a observá-lo. Para Rodrigues, este fascínio pelo retrato, assim como outros quadros de família, seria porque antes de escritor, ele fora pintor. Mas não só por isso. Também porque os quadros se ligam a elementos fundamentais presentes nas obras cornelianas: arte, criação, memória e preservação da história e da alma brasileiras.

Carregado de um intimismo sombrio e de tensões psicológicas, o romance conta a história da família do Comendador¹⁰, que vivia na fazenda do Grotão, localizada no Vale do Paraíba. “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 [...]” (PENNA, 1970, p. 107)

Sujeita à lei da interdição de contato e comunicação, a fazenda do Grotão é traduzida em uma narrativa de pesadelo, da qual, depois de fugirem as personagens, foge o próprio leitor. Sem exceção mesmo dos que parecem se preocupar exclusivamente com a literatura brasileira. (LIMA, 1989, p. 241)

Simone Rufinoni em sua análise da obra, destaca que os dramas interiorizados dos personagens ganham o primeiro plano na narrativa, giram em torno da morte e apresentam a vida na fazenda durante o regime escravista, “cuja tonalidade predominante é a do aperfeiçoamento da submissão e da humilhação.” (RUFINONI, 2011, p. 194) Além disso, para a autora, a peculiaridade do intimismo da obra é a presença de

¹⁰ O nome do personagem não aparece em momento algum do enredo, apenas o chamam por Comendador. Tratava-se de um título conferido a quem recebia alguma condecoração, podendo ser uma medalha a comenda, ou então uma porção de terras ou qualquer outro objeto que possuísse algum valor. Entre as atribuições do Comendador estava a de defender a terra, que havia recebido, de eventuais inimigos.

personagens “fantasmagóricas, emudecidas, petrificadas”. Aliado ao intimismo, outra peculiaridade é a densidade dos conflitos humanos.

A autora bem observa que os agregados e os escravos são a maiores vítimas do sistema patriarcal; assim, nesse contexto de supressão, a menina aparece como uma espécie de símbolo capaz de lhes devolver a humanidade roubada.

Sem nome ou face, a criança comparece como núcleo regulador da harmonia no Grotão. Ela congrega desejos e sonhos e não lhes ocorre o quanto sua presença é parte integrante do mundo que os espezinha. Veem-na enquanto símbolo, o que a faz sobrepassar as contendas terrenas e assumir, do ponto de vista das personagens que lhe rendem culto (dependentes e escravos, não os senhores), estatuto de ícone sagrado. (RUFINONI, 2011, p. 196)

Para Rufinoni, o culto à menina esta associado à alienação, pois serve para apagar os conflitos reais e torná-los natureza, impedindo que sejam revelados os males existentes no tratamento para com os que a cultuam. Carlota não dará segmento ao culto, “agirá como instrumento de uma incipiente racionalidade moderna no seio da decadente família patriarcal.” (RUFINONI, 2011, p. 197). Ela consegue com esforço romper com o mito e ver que por trás no ícone sagrado esta um plano para sustentação da opressão.

Luis Costa Lima se refere à *A menina morta* como uma narrativa de pesadelo porque os personagens vivem atormentados por seus próprios fantasmas, ou seja, criam dentro de si sentimentos que os assolam, os levam à loucura, à fuga do próprio sistema em que foram criados, à culpa ou à tragédia da morte, que é vista como um castigo, enfim, subterfúgios utilizados como escape à realidade.

Entreolharam-se, de novo, geladas pela lembrança de que seria necessário abri-lo [o caixão] dentro da igreja, quando se realizassem as últimas cerimônias antes do sepultamento. Ao tirarem a tampa, ainda prêsa com os laços de fita branca por elas mesmas atados, quando abrissem o cadeado [...] surgiria diante delas um rosto inchado, deformado pelo calor e pela podridão que decerto já se procedia ali dentro, no afã de transformar o anjo que elas tinham vestido e perfumado com água de alfazema em um monstro repelente? (PENNA, 1970, p. 44)

É como se vivessem num mundo à parte, assumindo sempre o papel de vítimas. Diz um liberto.

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, 1970, p. 109)

O leitor foge talvez deste tipo de narrativa, justamente pelo caráter sombrio em que ela é escrita, páginas carregadas psicologicamente, e que fazem com que a leitura seja um tanto penosa, exceto para os fiéis e entusiastas leitores da literatura brasileira, como se expressa Lima.

Dadade, antiga ama de leite e agora idosa que não mais trabalhava, que ficava encostada sempre em algum canto, conta uma história de horror a Celestina. O autor-narrador conta a história como se fosse Dadade e ao fim surpreende o leitor que em sua mente se vê diante de um fantasma. Na história a Sinhá velha estava muito brava com as mucamas e mandou todas embora de seu quarto. Depois de um tempo percebeu que não estava sozinha, pois havia sobrado uma mucama. Esta lhe auxiliou a se arrumar para dormir, ela tinha as mãos tão leves que a Sinhá mal podia sentir os dedos dela. A Sinhá pensou em ficar somente com esta negra, que era melhor do que todas as outras. Porém, ela não conseguia ver o seu rosto, pois ela fugia sempre da luz. Quando terminou o seu trabalho se inclinou para apagar a vela ao lado da cama e a Sinhá a puxou pelo braço e então pôde ver que a negra não tinha rosto. Tratava-se de um fantasma, como que enviado como um castigo pelas maldades que a branca praticava contra as negras. São mecanismos que o autor encontra para que sua narrativa se torne cada vez mais sombria.

Mas a mucama manobrando para não se voltar estendeu o braço e ia apertar o pavio com os dedos, sem que fizesse um só gesto para descobrir o rosto, quando a senhora puxou-lhe a mão e conseguiu chegar a luz bem perto dos olhos dela, para iluminar em cheio a sua cara...ela não tinha rosto. (PENNA, 1970, p. 113)

Na fazenda o sustento de todos provinha do comércio do café, cultivado por meio da mão-de-obra negra escrava. Os ditames do patriarcalismo e as atrocidades cometidas pelos brancos aos negros são tratados no romance de forma bastante realista.

A narrativa se inicia com os preparativos fúnebres do enterro da filha mais nova do senhor, realizado pelas agregadas que viviam no Grotão sob a proteção do Comendador. Nestas cenas o teor psicológico é carregado de tristeza, pois a menina era a alegria de todos da casa, inclusive das negras que cuidaram dela durante sua breve permanência na fazenda. Ela não fazia distinção entre negros e brancos, era carinhosa com todos. Quando ela estava presente, os negros sabiam que não corriam riscos de sofrerem açoites, pois na frente da menina negro nenhum era castigado. Por isto a morte da menina desencadeava uma tristeza sem fim nos moradores do Grotão, que presos em seu dia a dia sem muitas novidades, a menina era o passatempo mais divertido e acolhedor que possuíam.

A morte da menina traria ao Grotão mudanças profundas. Mariana, a esposa do Comendador e mãe da menina foge. Todos diziam estar ela enlouquecida por ter perdido sua filha caçula. Porém, outros motivos teriam levado a Senhora à fuga, como vimos no primeiro capítulo. A causa da fuga de Mariana não é citada no romance. Há alguma sondagem sobre a loucura, o desespero, ou teria uma ligação mais íntima com a morte de Florêncio, ou trata-se da fuga ao sistema patriarcal.

O Comendador ordenara que a governanta da casa fosse à Corte buscar sua filha mais velha, Carlota, que para lá teria se mudado ainda muito jovem com o objetivo de estudar. “__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!” (PENNA, 1970, p. 85) A volta de Carlota ao Grotão trouxe à fazenda rupturas drásticas que mudariam o destino de todos, inclusive dos escravos.

Após sua chegada, Carlota é avisada por seu pai de que ele teria lhe arranjado casamento. A princípio ela aceita e se propõe a conhecer seu noivo. Seu pai viaja para a Corte e ela fica só na fazenda com as agregadas. Em uma das visitas, seu pretendente a surpreende com uma cena que a deixou revoltada: ele açoita um escravo na frente de todos.

Carlota pôde ver bem a dificuldade com a qual o negro retirava a bagagem, e só compreendeu o acontecido quando viu o escravo receber em cheio o caixote sobre um dos pés, pois não o conseguira reter na sua queda brusca, ao se romperem as correias que o prendiam às grades do assento. Mais rápido ainda, o moço agarrou o prêto pelo peito da japona por êle vestida e fustigou-o às cegas em furiosos golpes com o chicote que trazia na mão direita. (PENNA, 1970, p. 353)

Neste momento ela se coloca em posição contrária ao noivo, demonstra que é contra a escravidão e nega o matrimônio ao pretendente. “Carlota teve vontade de correr, de gritar, de rasgar o seu vestido, mas pôde manter-se imóvel agarrada ao balaústre do alpendre e tinha certeza de que se dêle desprendesse os dedos cairiam no chão sem amparo.” (PENNA, 1970, p. 353) Assim, Carlota assume sua posição que vai contra duas estruturas rígidas do sistema patriarcal: a autoridade masculina e a prática da escravidão.

Ao rebelar-se contra seu pai, rompendo o casamento que ele arranjara, ela sai do equilíbrio estável em que se encontra. “O casamento é um negócio a que ela parece se deixar arrastar. Instrumento da vontade paterna, sua aparente resignação indicaria que a moenda da ordem está prestes a triturá-la.” (LIMA, 1989, p. 277)

Aos matrimônios impostos, sempre cabe algum tipo de resistência, ainda que silenciosa. A mais notória de todas é a empreendida por Carlota, em *A menina morta*. A princípio a jovem parece aceitar a decisão do pai de casá-la com João Batista. No entanto, no transcorrer da narrativa, torna-se evidente que o matrimônio é um negócio. Sua família ganharia a dignidade representada pelos títulos pomposos do noivo. Este ganharia a rica fazenda do Grotão. Carlota se recusa ao casamento e interrompe qualquer continuidade, tanto pela questão do marido – um provável novo patriarca – quanto pela de eventuais filhos. (SANTOS, 2005, p. 82)

Desta forma, rompe com a estrutura vigente, vai contra a ordem de seu pai em uma sociedade onde a ordem senhorial era a lei local. Após este fato ela recebe más notícias da Corte: seu pai enfrentou uma séria doença, que o levou à morte dias depois. Carlota se torna a proprietária do Grotão. Sua primeira ação é libertar os escravos antes mesmo da abolição, levando a fazenda à ruína.

Sendo assim, em *A menina morta* não é a estrutura da fazenda que vê a sua ruína, nem o declínio financeiro, mas sim a estrutura psicológica, social e o sistema patriarcal. “O patriarcalismo morre nas pequenas e delicadas mãos de Carlota.” (SANTOS, 2005, p. 82) Desta forma, a família, na obra de Cornélio Penna:

[...] é a um só tempo metáfora e metonímia da nação, de uma nação que já nasce morta, que está impossibilitada de ser desde a origem. É metáfora porque espelha as relações do país. Tem uma hierarquia social, fechada, rígida, de pouca ou nenhuma mobilidade. Separa os habitantes entre ricos e pobres e cria uma grande massa de excluídos, de pessoas que são menos que pobres, pois, além de não possuírem nada, integram a propriedade de alguém. A família corneliana também é metonímia. Na medida em que compõem uma nação desagregada e esfacelada, torna-se parte desse todo desintegrado. (SANTOS, 2005, p. 82)

Para Luis Costa Lima, Carlota escolhe a fuga de suas obrigações como forma de se voltar contra a ordem social vigente. Lima aponta que Carlota se identificava com o sofrimento dos escravos e por isto, por conta própria, os alforria antes de 1888. Prossegue na conduta de uma sucessora pelo avesso, tornando-se herdeira universal ao romper o casamento e assumindo a liderança da fazenda após a morte de seu pai. Porém, Lima aponta que não há nada de triunfal no comportamento de Carlota e a considera como “a personagem melancólica por excelência da literatura brasileira”.

Para retirar o cetim que escondia a rudeza das tábuas, para desfazer a inversão de que se nutria a sociedade patriarcal, em que o suor dos escravos dignificava apenas o luxo da casa-grande, teve ela de se sacrificar a si própria: de aceitar-se como órfã e fantasma e destruir a ordem que a privilegiava. (LIMA, 1989, p. 280)

Segundo André Luis Rodrigues, em *A menina morta* se misturam três personagens: a figura da menina morta através do quadro ou das lembranças que todos nutriam dela, Carlota que retornou à fazenda por conta da morte da irmã e Mariana, com quem Carlota fica cada vez mais parecida ao longo da narrativa. Assim, o título do livro compreende uma pluralidade de sentidos: “o primeiro remete obviamente a essa menina; o segundo, ao quadro que a representa; o terceiro, a Carlota, porque ao retornar ao Grotão, acaba de algum modo assumindo o lugar da irmã mais nova para boa parte dos moradores, especialmente dos escravos.” (RODRIGUES, 2006, p. 125)

A casa-grande se configura como uma “fortaleza das interdições” (LIMA, 1989, p. 242), cada qual está submetido à sua função e à sua posição social dentro da fazenda. Os personagens obedecem a uma hierarquia que vai do Comendador, o poder supremo, passa pelas mulheres, entre elas as agregadas e sua esposa, e termina com os funcionários e escravos submetidos à autoridade de todos. A hierarquia senhorial se realiza por duplo critério, de sangue e de proximidade espacial. O de sangue seria expressa na relação do Comendador com Carlota, Mariana e seus sentimentos e pensamentos relacionados à menina morta, e espacial seriam os agregados (aqueles que por um motivo ou outro vivem sob a proteção financeira do senhor). Esta hierarquia que reina no Grotão determina o sentimento de superioridade, a frieza e o horror do contato com os escravos.

Em “Sob as trevas da melancolia: o patriarcado em *A menina morta*”, Lima aponta para o caráter de denúncia que o romance possui ao apresentar com detalhes os horrores a que os escravos estavam submetidos dentro da fazenda de café. Horrores estes que garantiam a manutenção do sistema de dominação e de obrigações.

Para Simone Ruffinoni:

Contraposto à modernidade das relações sociais, o mundo de *A Menina Morta* ampara-se na esfera da família e dos laços de sangue, retrato de um sistema que, ao desconhecer a individualidade burguesa, afasta como malefício qualquer traço de emancipação, visualizando no trabalho o demérito do braço negro. (RUFFINONI, 2011, p. 195)

Trata-se de uma obra em que o autor revê a história do Brasil a partir da ruína. Penna aborda a queda da fazenda em decorrência da morte, partindo da morte da

menina, a volta de Carlota ao Grotão, como consequência da morte, a partida do Comendador que vitimado por uma doença morre, deixando as estruturas sólidas de sua fazenda em mãos femininas, que leva a propriedade também à morte e por fim se vê como a verdadeira menina morta do Grotão. Para Rufinoni (2010, p. 20), “a morte e a destruição, presentes no corpo físico da casa, contaminam o corpo social, como se a decomposição do espaço externo refletisse os espaços internos, fazendo emergir um corpo que mata e morre”. No caso de Carlota, ela mata o sistema e morre interiormente, vítima de sua escolha. Os escravos libertos se vêem abandonados, e realmente estavam, agora lançados à própria sorte sem ter para aonde ir.

Josalba F. dos Santos também ressalta a denúncia crítica por parte de Cornélio Penna em relação à sociedade em que vivia. Em *A menina morta* há “um interesse concreto do escritor em tratar o Brasil enquanto tema, enquanto um projeto de escrita literária na busca de revelações e de conhecimento.” (SANTOS, 2005, p. 79). Em “Metáforas da Nação: Cornélio Penna e Gilberto Freyre”, a autora afirma que Penna pode ser considerado um colecionador, pois narra em seus romances histórias contadas por seus parentes e, neste sentido, eram importantes não somente por pertencerem à sua família, mas por narrar momentos da história do Brasil. Desta forma, “a memória do Brasil” estava presente em suas obras.

Note-se ainda que os relatos familiares se constituíam em “tesouro preciosíssimo”. Esse tesouro nada mais é do que a memória de Itabira e, por extensão, a memória do Brasil. [...] É quase impossível não pensar em pilhagem, em saque, em exploração e nas consequências: o empobrecimento e a ruína. A ruína é uma imagem cara ao romancista e isso pode ser relacionado ao fato de ele ser um escritor no século XX que narra o XIX. O que ele tem em mãos são apenas os vestígios da história e as ruínas que ela produziu. (SANTOS, 2005, p. 79)

Assim Penna escreve um documento sobre a escravidão brasileira. Nas palavras de Luis Costa Lima, “as riquezas geradas escondiam pelo resplendor a crueza que exigiam. Cetins, veludos, baixelas, em lugar de duras tábuas rudes. É por uma torção interna que o autor, mais do que denunciar, nomeia a vida naquele universo.” (LIMA, 1989, p. 246) Para Lima, Penna teria escrito *A menina morta* para denunciar a que custos a aristocracia feudal teria construído suas fortificações e multiplicado suas riquezas, na crueldade da escravidão. Trata-se de um romance que longe de estereótipos e preconceitos, dramatiza a situação do negro no Brasil “de modo a fazer jus a sua grande complexidade.” (RODRIGUES, 2006, p. 127)

Para Teresinha Aparecida Perón Bueno, “os romances de Cornélio Penna consistem em representações deformadas da identidade nacional, desconstruindo-se assim mitos edênicos sobre o país, e desnudando-se a realidade histórica da escravidão.” (BUENO, 2009, p. 96) Os escravos aparecem em constante submissão, os açoites são correntes, qualquer ordem não cumprida é motivo de castigo, revelando a crueldade com que foram tratados nas fazendas; além do que, quando libertos foram lançados à própria sorte sem nenhuma política de integração à sociedade e ao mundo do trabalho assalariado ou qualquer espécie de proteção estatal. O Estado que foi conivente com a escravidão não assumiu a responsabilidade sobre os escravizados.

Revestido de autoridade suprema, o Comendador é quem ditava as regras no Grotão até a sua partida, pouco após a chegada de Carlota. Como ordem social vigente no país de então, o poder estava centralizado na figura do Senhor, o proprietário de terras e de escravos. Dele emanavam todas as ordens dentro da fazenda, tanto no que se referia aos trabalhadores quanto a sua família, principalmente as mulheres. Analisando a sociedade do café do Vale do Paraíba fluminense à mesma época descrita no romance, diz o historiador Stanley Stein.

A esposa do fazendeiro, filhos e filhas, sobrinhos e sobrinhas, familiares e dependentes, agregados, feitores e escravos – deviam obediência ao fazendeiro. Mesmo as autoridades municipais evitavam qualquer violação da ampla susserania do proprietário de terras. (STEIN, 1990, p. 183)

Ainda segundo Elizabeth Anne Kuznesoff,

[...] o costume português e os códigos legais designavam o marido e pai como o chefe da família, encarregado da administração, controle, disciplina e proteção de todos aqueles que habitavam seu domicílio, incluindo a esposa, filhos, empregados, agregados ou escravos. (KUZNESOFF, 1989, p. 45)

O fragmento a seguir nos mostra a presença imperativa do Comendador sobre os escravos do Grotão.

Era o dono do Grotão, de volta de sua quotidiana 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 seu cavalo, e imediatamente os negros redobravam os golpes das enxadas e das foices. (PENNA, 1970, p. 19)

As refeições consistiam no momento de encontro entre os comensais. O fazendeiro sentava-se à cabeceira e era o único que podia conversar durante o tempo em que permaneciam à mesa e o fazia, na maioria das vezes, somente quando havia convidados.

Crianças e parentes dependentes comiam em silêncio, só falavam quando alguém lhe dirigia a palavra. Segundo Stanley Stein, o senhor costumava bater levemente eu seu prato a fim de avisar o copeiro para trocar os pratos. No romance há a presença do pajem ao lado do senhor: “O pajem do senhor ficava junto da cabeceira atento aos gestos e desejos de seu dono” (PENNA, 1970, p. 49)

Os limites entre o poder público, o Estado, e o privado, a família, se confundem na narrativa. Segundo Josalva F. dos Santos, “os poderes se embaralham a serviço da manutenção do poder de poucos e da sujeição de muitos.” (SANTOS, 2006, p. 65) Ou seja, dentro dos limites da fazenda os trabalhadores escravos e a família estavam sob a autoridade local que se concretizava na figura do Comendador. Na obra, o público estaria representado pela Corte, isto é, o meio urbano em que ocorre intensa movimentação, troca de experiências e informações, para onde Carlota se mudou a fim de estudar. A fazenda representa o privado, na qual os dias passam num ritmo lento, sem muitas mudanças; quando estas ocorrem, marcam rupturas, pois não são mudanças cotidianas mas, sim eventuais.

Para Hebe Castro (1997, p. 338), nas sociedades patriarcais o privado se opunha ao poder público “antes como poder do que como direito”. É o poder do senhor, ou seja, o poder privado sobre os escravos que definia essencialmente a ordem escravista. Segundo a autora, a continuidade da escravidão se deu no Brasil porque estava fundamentada no direito positivo¹¹: “o direito de propriedade dos senhores sobre seus escravos, assimilados estes, juridicamente, a simples mercadorias.” (CASTRO, 1997, p. 341)

Podemos observar que até mesmo dentro da fazenda existe o público e o privado. Alguns espaços são frequentados por todos, enquanto que outros apenas poucos habitantes o frequentam. Segundo Josalva F. dos Santos, a casa representa bem essa distinção.

A casa-grande da fazenda é um simulacro da cidade. A sua construção é uma intervenção do homem que se afasta do selvagem, do bárbaro. A casa, como uma cidade, divide-se em casos públicos e privados. Os quartos são privativos de seus respectivos moradores, mas os parentes pobres têm os seus invadidos sem cerimônia. [...] O leitor só adentrará a alcova dos senhores, por exemplo, quando eles já não estiverem no Grotão. Os lugares públicos são os de convívio social, especialmente a sala de estar e de jantar. (SANTOS, 2006, p. 68)

¹¹ Entende-se por direito positivo, o direito escrito, gravado nas Leis, Códigos e na Constituição Federal. O direito positivo deve ser respeitado por toda a sociedade e quando da violação das normas deve ser aplicado pelo juiz na condição de intérprete e aplicador da lei, o direito que normatiza, tipifica determinada conduta como uma sanção pelo Estado.

A estrutura familiar construída pelo Brasil de então mantinha os moradores das fazendas presos ao poder patriarcal. No meio rural encontravam tudo o que precisavam para sobreviver, havia a capela, alimentação, lugar para tratar os doentes, hospedaria para viajantes, cabendo assim pouco espaço para o poder público atuar. No romance, percebemos ainda a presença em massa de agregados, mulheres em geral, que foram acolhidas e viviam sob a proteção do Senhor.

As estruturas sociais estabelecidas no Brasil desde a sua colonização teve suas raízes no setor agrário. Gilberto Freyre afirma que no Brasil é que os portugueses realizariam a prova definitiva de sua experiência com o clima tropical realizadas nas plantações da África e Índia. A base sobre a qual erigiram os pilares da sociedade brasileira consistia na agricultura, as condições se deram através da estabilidade que a família patriarcal proporcionava, encontraram no escravo a regularidade do trabalho que garantiu a manutenção da ordem. A união dos portugueses com as mulheres índias incorporando a cultura indígena à do invasor, também auxiliou, segundo Gilberto Freyre, na fundação da sociedade agrária brasileira. Sendo assim, “formou-se na América tropical uma sociedade agrária na estrutura, escravocrata na técnica de exploração econômica, híbrida de índio – e mais tarde de negro – na composição.” (FREYRE, 1998, p. 4)

Freyre lembra ainda que a sociedade colonial brasileira, principalmente no nordeste, desenvolveu-se à sombra das grandes plantações, em casas-grandes e não em pequenas palhoças com grupos a esmo. As fazendas eram grandes organismos vivos e estáveis que cresciam à volta da casa-grande, que abrigava a família patriarcal. “É efetivamente nas propriedades rústicas que toda a vida da colônia se concentra durante os séculos iniciais da ocupação européia: as cidades são virtualmente, senão de fato, simples dependências delas.” (HOLANDA, 1963, p. 57) Sérgio Buarque de Holanda afirma ainda que durante a monarquia eram os fazendeiros que monopolizavam a política, fazendo eleger os candidatos aprovados por eles, dominando assim os parlamentos, os ministérios, ou seja, as posições de onde emanavam as ordens.

Já nos primeiros anos a ocupação das terras brasileiras caracterizava-se pelo domínio da família rural. Para Freyre, a família - e não o indivíduo ou o Estado - foi a grande responsável pelo sucesso da colonização do Brasil. Esta se tornou grande unidade produtiva, “o capital que desbrava o solo, instala as fazendas, compra escravos, bois, ferramentas, a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América.” (FREYRE, 1998, p. 18)

Além da política, os senhores rurais dominavam também o cenário econômico.

Dos senhores de engenho brasileiros, e não somente deles como dos lavradores livres. [...] Eram, pela solidez de seus estabelecimentos, considerados como a mola real da riqueza e do poder na colônia, os animadores reais da produção, do comércio, da navegação e de tôdas as artes e ofícios. (HOLANDA, 1963, p. 66).

Nas fazendas tudo se fazia consoante à vontade do proprietário, sua autoridade não podia ser desrespeitada, o escravo que o fizesse sofria as consequências, sendo presos ao tronco sob o estalar do chicote.

O engenho, primeira instituição agrária do Brasil, se configurava como organismo que se bastava por si só, assim como as fazendas de café do século XIX, e como o Grotão retratado em *A menina morta* possuía também a capela onde celebravam as missas, escola de primeiras letras, alimentação, serrarias onde montavam o mobiliário das casas, além das ferramentas utilizadas no engenho.

A família patriarcal fornece, assim, o grande modelo por onde se hão de calcar na vida política, as relações entre governantes e governados, entre monarcas e súditos. Uma lei moral inflexível, superior a todos os cálculos e vontades dos homens, pode regular a boa harmonia do corpo social, e portanto deve ser rigorosamente respeitada e cumprida. (HOLANDA, 1963, p. 73)

A fazenda do Grotão de Cornélio Penna, assim como todas as que movimentavam a economia do país no século XIX, é fruto dos primeiros engenhos que fundaram a organização social de nosso país. O que Penna escreve sobre o nosso passado retrata uma organização social que deu origem à nação, e que permaneceu arraigada em nossas estruturas durante muitos séculos após a colonização e anos após a abolição da escravatura.

Como estrutura mantenedora do sistema patriarcal, a escravidão aparece no romance não como pano de fundo, mas sim como primeiro plano na narrativa: “dificilmente existirá romance brasileiro, antes ou depois de sua publicação, que tenha tratado desse tema na mesma extensão e profundidade.” (RODRIGUES, 2006, p. 127)

Os escravos estavam sob constante vigilância quando não do Senhor, dos feitores pagos para vigiar e punir aqueles que não obedeciam às ordens ou que não trabalhava direito. “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.” (PENNA, 1970, p. 19)

Stanley Stein afirma que a supervisão e o controle da disciplina era uma necessidade absoluta nas fazendas afinal, na ausência de máquinas, o trabalho braçal era a fonte mais poderosa de lucros, por isso o controle exacerbado do trabalho negro. Além do Comendador em pessoa, havia os feitores e capitães do mato que fiscalizavam os negros nos eitos.

Ao escravo cabia apenas a função de servir, não deviam falar na presença dos brancos, apenas quando lhe indagassem, não deviam participar das conversas entre os brancos, “pois negro não precisa saber do que se passa com os senhores.” (PENNA, 1970, p. 11) Era seu dever servir ao seu senhor, garantir lucros através de seu trabalho, por isto desempenhava diversas funções dentro da fazenda, trabalhavam duro, do nascer ao pôr do sol, em troca, o proprietário de terras tinha por obrigação garantir sustento, pouso e roupas aos trabalhadores, itens de pouca ou nenhuma qualidade.

A repressão era uma das formas de controle. O temor inibia eventuais tentativas de fuga, evitava a preguiça ou até mesmo a doença. O medo dos açoites fazia com que os negros trabalhassem mais e por mais tempo, fazia com que não tentassem desobedecer nenhuma ordem proferida pelo feitor a comando do Senhor, como podemos perceber neste trecho de *A menina morta*:

Nenhum escravo ou escrava, negro algum da fazenda vai acompanhar o enterro, e se souber de alguém que desobedeça, receberá dez palmatoadas! Para alguns, ou para algumas, mandarei pôr um grão de milho na palma da mão... (PENNA, 1970, p. 31)

A palmatória era utilizada para infrações menores para as mais graves, utilizavam o tronco “de pau comprido no qual eram aprisionados os pés de quatro ou cinco escravos.” (STEIN, 1990, p. 172)

O cativo era obrigado a trabalhar sob vigilância constante e disciplina rígida. Estavam sob constante ameaça de punição, eram “forçados a dormir em alojamentos trancados, proibidos de se comunicarem com escravos de fazendas próximas e desprovidos de todas as armas que possuíssem.” (STEIN, 1990, p. 169)

Para Stanley Stein, o chicote era o símbolo mais visível da autoridade do senhor para com seus escravos. Porém, o ato de chicotear não era praticado pelo patriarca, mas pelo feitor. “Depois de chicotear, os feitores esfregavam nas feridas uma ‘mistura de

pimenta, sal e vinagre’, provavelmente para cauterizar, mas que era interpretado pelos escravos como uma forma de ‘fazer machucar mais.’ (STEIN, 1990, p. 171)

Os castigos serviam como incentivo à obediência e ao trabalho árduo, porém não reprimia toda fuga, muitos se aventuraram nas trilhas para a liberdade. Stein constatou que muitos escravos das fazendas de café fluminenses escapavam para os bosques até que fossem encontrados pela polícia local e pelos fazendeiros. “Já em 1824, as fugas causavam tantos problemas que os fazendeiros solicitaram à Câmara Municipal de Vassouras a contratação dos chamados capitães-do-mato para localizar e recapturar fugitivos.” (STEIN, 1990, p. 177)

No caso do município de Vassouras, Stein pôde constatar que havia cerca de 80 a 100 escravos em cada fazenda de café. Estes eram responsáveis pela manutenção da sede e das senzalas e pelo cultivo do café e dos gêneros alimentícios. Para tanto, a quantidade de escravos, na maioria das vezes, não era suficiente; sendo assim, “o dia de trabalho do escravo era longo, iniciando-se antes do amanhecer e terminando muitas vezes várias horas após o repentino pôr-do-sol do platô do Paraíba.” (STEIN, 1990, p. 197)

Despertavam antes do nascer do sol com o badalar do sino de ferro fundido ou ao som do berrante. Alguns se dirigiam à sede, outros para os eitos: “a maioria colocava a enxada no ombro e, velhos e jovens, homens e mulheres iam para o trabalho, que era o mesmo quase o ano inteiro, a capina, acompanhados por capatazes que puniam a vadiagem.” (STEIN, 1990, p. 198)

Mesmo sob constante vigilância, os africanos não deixavam de praticar seus ritos de costume, que haviam quase se perdido pela distância de sua terra natal, mas que permaneceram guardados na memória. Alguns ritos eram constantemente lembrados. Stein aponta que aos fins de semana a rotina era um tanto diversa, aos sábados à noite as tarefas eram suspensas a fim de que os escravos pudessem viver um pouco sem fiscalização rigorosa: “Perto de uma fogueira no terreiro de secagem, ao som das batidas de dois ou três tambores, os escravos – homens, mulheres e crianças -, conduzidos por um de seus mestres-cantores, dançavam e cantavam até as primeiras horas da manhã.” (STEIN, 1990, p. 205)

No romance *A menina morta* os negros praticavam seus ritos às escondidas: “Correram todos para os seus postos, mas pouco tiveram 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 da morte.” (PENNA, 1970, p. 32) Mesmo diante da rotina de trabalho, certos costumes eram praticados. “Depois da retirada do tratador os negros iam queimar ervas na cocheira e nos estábulos, convencidos de que ele lançava sorte nos pobres animais, que não

estavam doentes e ficavam logo com alguma coisa depois da sua retirada.” (PENNA, 1970, p. 127)

A mão-de-obra escrava não era apenas uma necessidade para o trabalho, mas também para a obtenção de sesmaria da coroa portuguesa, mais conhecida como concessão real de terra. A coroa doava uma porção de terras àqueles que possuíssem certa quantidade de escravos em sua fazenda, quantidade suficiente para cultivar a porção recebida. Assim o sistema agia para perpetuar o trabalho escravo africano, os senhores não eram incentivados à prática do trabalho assalariado; por isto, com a abolição, muitos fazendeiros foram à falência. O Império incentivava a escravidão, pois esta também lhe garantia lucros. Stein aponta que na década de 1830 as finanças do Império estavam apoiadas na prosperidade dos cafeicultores, “aproximadamente 60% do imposto de contribuição de Vassouras para a província do Rio vinham de um imposto sobre a venda de escravos”. (STEIN, 1990, p. 93)

Os escravos que trabalhavam nos municípios do Vale do Paraíba provinham da costa africana, mas muitos deles vinham de outras províncias do Brasil, principalmente as do nordeste: Maranhão, Pernambuco, Bahia, quando o tráfico interprovincial substituiu as importações africanas. No trecho a seguir de *A menina morta* encontramos essa presença de escravos de outras províncias; porém, utilizando-se de sua liberdade de criação, o autor descreve o escravo de outra região a partir de sua saudade, de sua tristeza, além de nos colocar a par de que nem todos os Senhores que possuíam escravos eram ricos fazendeiros: “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, 1970, p. 9) Percebemos que a situação dos mulatos, os filhos de brancos com negras que nasciam libertos, mas com poucas chances de ascensão social, possuíam poucos escravos e a pobreza em que se encontravam fazia com que vendessem o pouco que tinham.

Robert Slenes também chama a atenção para o tráfico interprovincial:

O comércio interprovincial deslanchou nos anos 1850, após o final do tráfico atlântico. Trazendo para o Centro-Sul escravos ladinos do Norte, esse movimento prenuncia a influência cultural da fala e dos costumes nordestinos no Rio e em São Paulo. (SLENES, 1997, p. 251)¹²

¹² Anúncio de escravos no Jornal do Comércio de 1854, transcrito no capítulo Senhores e Subalternos no Oeste Paulista de Robert Slenes, p. 251: “vende uma pessoa chegada a pouco do norte, bonitos e moços, entre elles notão-se um official de ourives, uma bonita crioula, uma parda de 18 a 20 anos com habilidades, um preto padeiro e forneiro, um bonito pardo de 17 anos, optimo para pagem, e mais pretos e moleques; na rua da Alfândega n.278.” Notamos que os que chamavam a atenção para serem comprados eram os mais jovens e de

Nos mercados de escravos, os negros eram mantidos precariamente até serem comprados. Com um grito, levantavam-se de suas esteiras, lavavam-se e se vestiam para a inspeção. Eram enfileirados num pátio, “rosto, olhos, orelhas, braços, pernas [...] todas as partes do corpo eram submetidas a um exame minucioso, que tornaram mais torpes as piadas vulgares do vendedor e sua linguagem cínica para esconder um defeito ou apontar uma qualidade.” (STEIN, 1990, p. 101) Alguns mascates levavam os escravos para serem vendidos diretamente nas fazendas: ”Aproximando-se de uma fazenda, eles eram enfileirados ‘como gado’ para a inspeção do fazendeiro e seu feitor. O fazendeiro escolhia os escravos que desejava, pagava em dinheiro, dava aos africanos nomes novos e os enviava para as senzalas.” (STEIN, 1990, p. 102)

Robert Slenes (1997, p. 236), ao se referir aos senhores das grandes fazendas, afirma que se tratava de uma “classe senhorial prepotente e frequentemente arbitrária, mas sobretudo ardilosa.” . Ardilosa, pois se utilizava de múltiplos mecanismos, entre eles a força e o favor, para manter o negro preso ao sistema. Estimulavam, por exemplo, a formação de laços de parentesco entre os escravos, estimulando uniões matrimoniais; assim, o cativo que possuísse mulher e filhos, por temor, não empreenderia fugas, pois longe da fazenda não teria como garantir sustento à sua prole. Desta forma, os cativos tornavam-se reféns de seus próprios anseios. Cornélio Penna descreve a família de um escravo: a mulher figura como um objeto que o Senhor oferece a alguém. Outro ponto importante no fragmento, é que o escravo sente-se satisfeito em permanecer na fazenda, pois ali ele possuía tudo o que sua família necessitava para viver bem, e até melhor do que viveria em qualquer outro lugar; é a visão do escravo como refém do sistema:

Hoje a mulher que o Senhor lhe tinha dado, os filhos que tinham nascido, andavam todos de camisa branca e calça de zuarte, e a negra Almerinda tinha coragem de usar colar vermelho sobre o vestido de chita de tundá. (PENNA, 1970, p. 10)

Ela tem roupas melhores do que as que usava na antiga propriedade que habitava antes de ser vendida, onde os negros eram “maltrapilhos vestidos de calças sem surtum, ou então simples trapo passado na cintura, já sem côr nem feitió.” (PENNA, 1970, p. 10)

boa saúde, os senhores precisavam de escravos fortes para o intenso trabalho na lavoura e em muitas outras funções.

Nos plantéis médios e grandes a proporção de escravos casados era alta: “variando entre 60% e 69% em 1801, 1829 e 1872”. (SLENES, 1997, p. 274). Segundo Slenes, 68% das crianças de 1 a 9 anos de idade viviam com os pais casados e 12% viviam com o pai viúvo ou a mãe viúva. Os dados mostram que havia forte tendência nas médias e grandes propriedades de não separar os cônjuges, ou pais de crianças pequenas, ou seja, não vendiam os que possuísem filhos pequenos, “em suma, a família escrava transformava os cativos em ‘reféns’, tanto de seus próprios anseios quanto ao proprietário.” (SLENES, 1997, p. 676)

Historicamente, como estratégia de coerção, os senhores escravocratas procuravam unir negros de diferentes nacionalidades, dificultando assim os diálogos que poderiam promover parcerias e eventuais projetos de rebelião em massa e fugas. No trecho, Cornélio Penna retrata situação semelhante:

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 muito presos de fora, falavam em voz baixa 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 linguagem secreta de uma só algaravia. (PENNA, 1970, p. 61)

Hebe Castro afirma que a vida de escravo na América, para os africanos, foi “uma experiência dolorosa de ressocialização em condições adversas.” (CASTRO, 1997, p. 353) Tais condições permitiam uma aproximação e a construção de uma identidade que seria impensável se estivessem na África, unindo malês e iorubás. Diferentes etnias, rivais entre si, mas que em terra desconhecida enfrentavam as mesmas dificuldades, os mesmos maus tratos e que tinham como única opção unir-se.

Ao afirmar que a classe senhorial era frequentemente arbitrária, Robert Slenes se refere aos maus cuidados a que estavam submetidos os escravos. A precária alimentação somada às horas exaustivas sob o sol nos eitos e aos maus cuidados com os enfermos reduzia drasticamente a expectativa de vida do cativo.

Retrata-se a precária situação de saúde da população cativa. As taxas de mortalidade escrava em Capinas no período sugerem uma expectativa de vida, ao nascer, de dezenove a 26 anos, ou de mais de 34 a 38 anos para quem conseguisse chegar aos dez anos de idade. Vislumbram-se, ainda, as práticas médicas da época: um flagelo não apenas para escravos, mas também para pessoas livres. Nesse caso a receita era de ‘pouca dieta’. Em outros casos podia ser sangria – como numa fazenda em que o barbeiro aparecia com alguma frequência para aplicar ‘bichas’ (sanguessugas) em escravos doentes. (SLENES, 1997, p. 259)

A abolição da escravatura coloca um fim ao sistema de dominação senhorial exercido pelo homem branco em relação ao negro. Também finda a legitimidade dos castigos brutais exercidos pela classe escravocrata. Com a gradual chegada de imigrantes, o proprietário de terras precisou se adaptar às novas condições de trabalho. Adaptações que levaram tempo para se efetivarem, pois o colono não queria ser tratado como prisioneiro, nem viver em ex-senzalas que mais pareciam cárcere privado. A chegada de imigrantes é retratada por Cornélio Penna em *A menina morta* no seguinte fragmento:

Trabalhavam em silêncio, mas de vez em quando erguia-se uma voz em grito prolongado entre gemido e uivo, sem palavras, a cortar o ar tal afiada faca, tão espessa e pesada estava a atmosfera, carregada de perfumes dos arbustos maltratados por aquelas mãos que se levantavam e abaixavam em movimentos ritmados. De espaço a espaço, muito longe, lenta canção portuguesa se ouvia em outra tonalidade inteiramente diferente, e essa modulada com melancolia...eram os brancos que cantavam sua saudade da terra lá longe! (PENNA, 1970, p. 131)

Para Luis Costa Lima, é importante observar o caráter capitalista existente na grande fazenda autárquica, onde as mudanças que ocorrem no interior das estruturas sociais como, por exemplo, a morte, a fuga e os personagens que voltam enlouquecidos não interferem na vida econômica da fazenda, as atividades seguem seu curso normal. O dia-a-dia na obra se desfia sem mudanças, a mudança seria dos próprios seres e não do modo de produção. Os personagens se encontram inseridos em seu próprio tempo: em vez de apenas viverem sua própria história, a sofrem, pois são diretamente afetados por tudo o que ocorre dentro da fazenda.

Os personagens de *A menina morta* vivenciam uma espécie de obsessão pelo passado. Do presente devastado pela tragédia da morte nascem os fantasmas trazendo o horror em relação ao futuro. Comungam da vontade de fuga, na adoção da morte ou da loucura como únicas vias de saída. Pressionam para que o passado possua força suficiente para se prolongar no presente.

Lima aponta ainda que o Grotão é o “continente da ficção” a fazenda seria o centro da trama e divide o espaço com a Corte que seria o “limite geográfico central” com que os personagens se preocupavam, haja vista que seria o único espaço ao seu alcance, com exceção da própria fazenda. Do Grotão partem dois caminhos, um que leva à Corte e ao porto, a que se destina a produção do café, e o caminho de direção contrária, que leva à mata, tendo como centro a clareira, para onde Mariana, a esposa do Comendador, se dirige quando pretende se recolher para meditação; ela o utiliza como fuga à realidade em que vive. Sendo assim, os dois caminhos opostos figuram, para Lima, uma bifurcação que se reveste de teor simbólico; significa que há dois caminhos opostos, o masculino, representado pelo caminho da Corte e o feminino, que seria o caminho que leva à clareira.

A corte figura o masculino porque é para onde os homens se dirigiam para tratar dos negócios, raramente levavam as esposas, e o caminho da clareira representa o feminino, pois é utilizado por Mariana, demonstrando que a mulher estava presa à fazenda.

Assim, o masculino e o feminino são colocados em lados opostos por Cornélio Penna na intenção de representar uma guerra travada silenciosamente entre os sexos, que nos leva a encontrar a fragilidade que existia por trás da máscara de rigidez que vestia o patriarcalismo. Há no romance o início de uma passagem do domínio de uma ordem para outra, a feminina.

3.1 O OUTRO LADO DA MOEDA: A VOZ DO FEMININO E AS TENTATIVAS DE SUBVERSÃO DA ORDEM

Luis Costa Lima nos aponta Mariana, a esposa do Comendador, como aquela que move surda resistência contra o poder patriarcal. É a primeira que tenta subverter essa ordem. Na impossibilidade de mover resistência sem escrúpulos, se recolhe sutilmente em sua solidão, rejeita os jantares em família se refugiando em seus aposentos, desobedecendo assim às normas da sociedade de então, que previa a presença da mulher ao lado de seu marido na mesa. “Não seria de se admirar que a prima adoecesse gravemente com aquele modo de vida por ela adotado, de não sair do quarto, quase sempre no escuro!” (PENNA, 1970, p. 101) Para tanto se utiliza de sua suposta doença, ou fragilidade, diante da perda precoce de sua filha. Outro passo importante de sua resistência é a fuga: pautada na loucura, liberta-se das amarras da fazenda e de seu mundo repleto de privações. “Contrariada pela insubmissão de Mariana, a ordem masculina, depois de afincar-se em todas as formas de

interdição, termina por perder o domínio sobre seus meios de controle.” (LIMA, 1989, p. 262)
Assim o masculino começa a ruir.

O romance de Penna nos apresenta o feminino no patriarcalismo a partir da multiplicidade de funções e posições que elas ocupavam. Fala-nos tanto das mulheres negras quanto das brancas e as diferenças que havia dentro de cada um desses grupos.

Mariana, a primeira a romper com o mandonismo masculino, era vista como um ser arrogante, que dispensava a companhia de todos e vivia reclusa em seu mundo sombrio e enigmático. “A senhora, todos diziam ter ela porte de rainha, e a governante verificava todos os dias que a sua figura e seus gestos eram muito mais imperiosos e altivos do que o das louras e adiposas princesas por ela entrevistadas em sua cidade.” (PENNA, 1970, p. 7). A rejeição começou quando se casou com o Comendador, pois a família de Mariana não tinha mais posses, apenas prestígio político. A parenta do Comendador, Dona Virgínia, era a governanta da casa, daí a rejeição à Mariana, única mulher de posição mais elevada que a sua.

Em outra passagem, o autor relata os sentimentos que a senhora causava em uma das agregadas, chamada Dona Luiza:

Se sentia esmagada, enterrada bem fundo pelo olhar verdadeiramente imperial da fazendeira, ou quando tremia e se curvava, ao vê-la passar com seus passos pequenos e precipitados, sem fazer mover a fímbria de seus vestidos enormes, de cabeça erguida. (PENNA, 1970, p. 7)

Ao escravo que a levava para os passeios que costumava fazer até a clareira, a ordem era explícita:

Deviam andar pelos campos sem cultura para evitar sempre, com todo o cuidado, os eitos, porque a Sinhá não gostava de ver os negros no trabalho, e dava ordens ríspidas quando viam ao longe o grupo de homens, seguidos pelo capataz, ou ouviam trazido pelos ventos o canto lamentoso dos que cavavam. (PENNA, 1970, p. 12)

Os escravos também não se sentiam à vontade com a presença de Mariana:

O negro, vestido de surtun alvadio¹³, estava furioso com o trabalho dado pelos animais e ainda com a agravante de saber que todos os seus sacrifícios eram para aquela dona impertinente, a qual nunca o saudava sequer com um “para sempre seja louvado”. (PENNA, 1970, p. 98)

¹³ Espécie de jaleco esbranquiçado, costurado com tecido de lã felpudo.

Os agregados formavam o grupo de pessoas mais numeroso da casa-grande. Em sua maioria eram mulheres, havia apenas uma exceção: Manoel Procópio. Para Simone Rufinoni (2011, p. 195), o favor na narrativa faz o mundo dos personagens se caracterizar por meio de gestos comedidos repleto de desconforto. É sobre o favor que recai o foco do romance. A prática do patronato seria uma espécie de “adequação social do homem branco livre e pobre sob a escravidão.”

O favor é a sentença dessas mulheres, condição social que legitima o drama encenado: desprovidos da via da autonomia pessoal como instância legitimadora da liberdade, homens livres sem trabalho tornam-se fantoches de uma situação intransponível. Advém daí a compleição fantasmagórica das personagens – que, qual espectros, deambulam pela casa-grande – corolária da desindividuação inerente a um mundo sem autonomia pessoal. (RUFINONI, 2010, p. 195)

A autora observa ainda que o trabalho livre pressupunha cidadãos autônomos e remunerados, condizente com o trabalho no mundo burguês. Do contrário, o favor implica a negação dessas características: “o favor é condição disfarçadamente servil, já que substitui o salário pela compensação degradante da proteção do senhor, mecanismo que não permite ao sujeito dependente um lugar social digno.” (RUFINONI, 2010, p. 42). Ou seja, as agregadas ocupavam lugar semelhante ao do negro, pois encontravam-se em posição servil, não recebiam remuneração, estavam em constante atividade de trabalho e presas às dependências da fazenda.

No romance, as agregadas consistiam em parentas, que por distintas eventualidades ficaram pobres, sem apoio financeiro algum. Sem ter onde morar, o que comer ou o que vestir, foram acolhidas pelo Comendador e no Grotão passaram a viver, no trecho a seguir vemos como se sentiam as agregadas quando refletiam sobre a sua situação na fazenda:

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 lhe podiam servir de arrimo, as trouxera para ali a fim de passar alguns dias e as deixara ficar pelos anos em fora, sem dizer-lhes se aquela casa era sua, onde deviam permanecer o resto da vida, pois não tinham mais ninguém no mundo para as querer (PENNA, 1970, p. 50)

Algumas ficaram órfãs, outras viúvas e há também o caso de Celestina, a prima pobre “recolhida no Grotão, vinda depois da morte de seus pais, criadores de gado perdidos com a chegada do café em sua região.” (PENNA, 1970, p. 15)

Josalba Fabiana dos Santos, em “Entre o público e o privado: a obra de Cornélio Penna”, lembra que o corpo é a única posse dessas mulheres, por isso com o corpo elas se defendem e se atacam. A fazenda cumpre papel de asilo que as abrigam sob a proteção do Comendador.

Dona Inacinha e Sinhá Rôla vivem uma situação indefinida, o que para Josalba dos Santos é típica das relações de favor. As duas irmãs foram morar no Grotão provisoriamente, mas por lá ficaram por muitos anos. Ambas dependem do Comendador se nunca sabem se permanecerão no Grotão para sempre ou se a qualquer momento serão convidadas a se retirar. “O favor se nutre justamente da vulnerabilidade do agregado. É no território das incertezas que se constrói essa relação.” (SANTOS, 2006, p. 84)

Ambas viviam com os pais em uma fazenda. Após a morte da mãe, o pai vendeu o que possuía e partiu para a Corte, deixando-as desamparadas. Na Corte perdeu tudo o que lhe restou no jogo. As duas viram a fazenda ser dilapidada para saldar as dívidas.

As duas senhoras tinham visto a família paterna desfazer-se aos pedaços, mutilada de cada vez em grandes lotes de terreno que se iam nas vendas urgentes e inteiramente loucas ordenadas pelo pai, de lá da Côte. Vinham homens desconhecidos de grandes melenas sôltas pelos ombros, os rostos vincados por rugas ignóbeis, os chapelões à cabeça, e entregavam a elas papéis selados que representavam casas, gado e lavouras que tinham visto ganhar com esforço e com sacrifício constante da sua pobre mãe, morta de trabalhos e de cansaço. (PENNA, 1970, p. 67)

Por fim, a fazenda foi vendida, receberam a notícia da morte de seu pai que deveriam deixar o local. Desesperadas, sem saber para onde ir, recebem a visita do primo Comendador, que fora busca-las e as levou para o Grotão.

Por sua vez, Dona Virgínia, a parenta do Comendador, viera habitar o Grotão em decorrência da falência de seu marido, que tudo perdeu por causa do jogo. Conseguindo salvar somente as terras, após a morte do marido ela procurou o Comendador. O fato de um dia ter sido senhora e no Grotão ter sido rebaixada à condição de agregada fazia dela um ser arrogante que a todos maltratava.

Cabiam às parentas pobres as atividades de comandar as escravas que trabalhavam dentro da casa, costurar e auxiliar em todas as atividades que diziam respeito à família mais próxima do senhor: esposa e filhos. No romance, o Comendador contou com sua

prima Virgínia para ir buscar Carlota na Corte. Além disso, elas é que ficaram responsáveis por preparar o corpo da menina para o enterro.

Entre o grupo de mulheres havia claras distinções tanto no que se refere à cor da pele quanto à posição social. No topo da hierarquia estava a senhora, ou Sinhá, esposa do dono da fazenda, seguida pela filha mais velha; logo após, as parentas de sangue do Comendador, respeitando o critério idade, e depois as parentas da senhora. Abaixo estavam as escravas que eram divididas entre as escravas de dentro e escravas de fora. No trecho a seguir percebemos que a hierarquia estava presente em todos os momentos, principalmente os de reunião social:

Com viva surpresa verificou ser o fazendeiro em pessoa quem dirigia a prece da noite, e ajoelhou-se diante do oratório com seu grande lenço branco nas mãos. [...] Ainda na porta, Dona Virgínia viu o grupo formado por ele, poucos passos à frente dos outros e logo seguido pelos quatro homens hóspedes então da fazenda. Mais atrás, as senhoras vestidas todas de negro, e formavam a vanguarda das mucamas de dentro, uniformizadas de xadrezinho prêto e branco com as cabeças ocultas pelos lenços em harmonia com as rendas das mantilhas postas nos cabelos das parentas e da governante. (PENNA, 1970, p. 120)

As escravas de dentro se dedicavam aos serviços domésticos, cada qual com sua função: havia as que cozinhavam, as arrumadeiras, lavadeiras e as mucamas que acompanhavam a senhora em todos os momentos, desde se vestir aos eventuais passeios pela fazenda.

As de fora eram as que trabalhavam nos eitos, seja nos plantéis de café, ou no plantio de grãos para subsistência dos moradores da fazenda, como vemos no romance: “Era já a época da colheita, e ao longe surgiam os bandos de homens e mulheres de roupa branca com listas de cores muito vivas, todos de cabeça coberta, ocupados em derriçar os galhos e enchiam os grandes cestos pousados junto de cada um.” (PENNA, 1970, p, 131). Em outra passagem vemos negros e negras voltando dos campos após o dia de trabalho:

E todas olharam ao mesmo tempo para o quadrado, pois chegavam os três grupos de escravos que iniciavam a colheita, na escolha dos primeiros grãos maduros do café. Na frente vinham as negras com os grandes balaies cheios de frutas ainda salpintadas de prêto e de escarlata, e logo seguidas pelos homens que traziam dois ou três cestos superpostos em altas tôres, acompanhados pelos tombadores de conta dos eitos. Fechavam o cortejo mulatas gordas, que traziam nos ombros os paus das barracas enrolados na lona grossa, e samburás com latas e garrafas destinadas ao leite dos negrinhos e aos refrescos, acompanhadas por moleques e meninas em desabrida algazarra, com pequenos sacos às costas. (PENNA, 1970, p. 136)

Entre as escravas de dentro, uma não desempenhava o serviço da outra, como nos afirma Stanley Stein:

As senhoras sabiam que não podiam mandar uma cozinheira realizar outras tarefas domésticas. Lavadeiras ou babás escravas ‘recusavam-se a lavar o chão ou o faziam de maneira relaxada, manchando paredes e cortinas; a réplica já estava pronta: ‘não é meu serviço’’. Ou, numa forma mais sutil de reação, no sentido de uma diminuição de produtividade, elas forçavam seu amo ‘a repetir várias vezes cada detalhe novo’. (STEIN, 1990, p. 175)

A vida da escrava que trabalhava dentro da casa parecia ser mais fácil do que a daquela que trabalhava nos eitos, estavam sempre dentro da casa em afazeres menos pesados; porém, as do campo dispunham de maior liberdade por estarem mais distantes dos olhos do senhor e de sua família. Às escravas, os castigos eram aplicados da mesma maneira do que o eram em relação aos escravos, como vemos no romance:

O feitor com uma praga gritou-lhes qualquer coisa que não entenderam. Entretanto já conheciam o que era, puseram-se todas no meio da grande quadra, elas mesmas desprenderam as pesadas camisas que lhe cobriam os bustos de formas opulentas e exageradas, e ficaram nuas até a cintura. Sabiam que não podiam receber palmatoadas como as outras porque então não poderiam lavar a roupa naquele dia porque ficariam com as mãos inchadas e sangrentas...e também não queriam rasgar os vestidos que tinham de chegar até o dia de festa próxima, quando seriam feitas novas distribuições! (PENNA, 1970, p. 65)

Robert Slenes nos aponta o quanto eram usuais os castigos nas fazendas, como meio de punição e manutenção da ordem:

Os anúncios de escravos fugidos nos jornais de Campinas são instrutivos nesse ponto. Na década de 1870, um em cada doze cativos anunciados carrega, explicitamente, as marcas ou os grilhões da punição: ‘tem sinal de castigo nas costas e nádegas’, ‘tem sinais no pescoço [e nos tornozelos] provenientes de ferros’, ‘está com ferro nos pés e gancho no pescoço’ (SLENES, 1997, p. 277)

As escravas com mais idade que já não serviam para os serviços na casa ou nos eitos, ocupavam um papel marginal entre a escravaria, estavam sempre encostadas em algum canto tecendo algum tipo de artesanato:

Do engenho vinham os ruídos latejantes dos pilões e o barulho da água caindo da grande roda-d'água. Na sombra do engenho, uma velha escrava tecia esteiras e cortinas com tiras de bambu. Lavadeiras, batendo e espalhando roupas para quasar ao sol, trabalhavam ritmicamente 'no tom das melodias tristes' (STEIN, 1990, p. 202)

Em diálogo com Carlota, Dadade, a negra mais velha do Grotão e que fora sua ama de leite lhe revela o quanto se sente inválida perante os demais negros da fazenda: “– A negra velha está muito mal, não pode andar, não pode mais trabalhar para os brancos, e fica jogada aqui nesta cama, tanto tempo, tanto tempo!” (PENNA, 1970, p. 116)

O branco se fazia o proprietário do corpo das cativas também no quesito sexual. As escravas deveriam se deitar com seus senhores ou com os filhos deles, muitas cediam pelo temor dos castigos, outras com o intuito de receber favores dos brancos. Havia também o desejo por parte do Senhor de possuir o maior número possível de crias. Com os abusos viriam as doenças:

A sífilis fez sempre o que quis no Brasil patriarcal. Matou, cegou, deformou à vontade. Fez abortar mulheres. Levou anjinhos para o céu. Uma serpente criada dentro de casa sem ninguém fazer caso de seu veneno. O sangue envenenado rebentava em feridas. [...] no ambiente voluptuoso das casas-grandes, cheias de crias, negrinhas, mulecas, mucamas, é que as doenças venéreas se propagaram mais à vontade, através da prostituição doméstica. (FREYRE, 1998, p. 318)

Gilberto Freyre aponta que foram os senhores das casas-grandes que contaminaram de sífilis as negras das senzalas. “Negras tantas vezes entregues virgens, ainda mulecas de doze, treze anos, a rapazes brancos já podres da sífilis das cidades.” (FREYRE, 1998, p. 317) Há também o caso da contaminação das amas de leite que amamentavam as crianças brancas contaminadas de sífilis desde o ventre de suas mães.

Robert Slenes nos revela o curioso caso de Isidoro Gurgel Mascarenhas, proprietário da escrava Ana, sua própria mãe. No documento analisado, Isidoro tendo atingido a maior idade, alforriava sua escrava, ou melhor, sua mãe. O caso incestuoso do senhor com a sua escrava acarretava esse tipo de consequência, quando o branco alforriava o filho mulato. Alguns eram criados com privilégios, tornando-se proprietário de escravos, no caso de Isidoro, de sua própria mãe. O caso nos revela o poder de relações entre homens dominantes e mulheres subalternas.

Quanto às esposas dos senhores, estas eram criadas em uma sociedade em que a obediência era conquistada através da força. Na ausência do marido se vingavam das

escravas suspeitas de se deitar com o senhor “mandando os feitores marcarem seus rostos com ferro em brasa ou chicoteá-las até a morte.” (STEIN, 1990, p. 194). Alguns fazendeiros mantinham as suas amantes escravas em cantos escondidos da fazenda para evitar confusões domésticas, “enviavam-nas aos amigos para receberem proteção ou libertavam-nas; ou instalavam-nas em pequenos lotes de terra e forneciam-lhes um ou dois escravos.” (STEIN, 1990, p. 194). Para Gilberto Freyre, a mulher no Brasil ocupava o lugar de vítima do domínio ou do abuso do homem, reprimida sexual e socialmente pelo pai ou pelo marido; assim havia também o sadismo com que a senhora tratava os escravos, principalmente as mulatas que serviam de objeto sexual de seus maridos.

No período colonial, as mulheres que cometiam adultério estavam atentando contra a própria vida, pois a lei permitia que o homem que flagrasse sua mulher em adultério poderia matá-la, assim como o homem que fosse pego com ela. A lei não impedia, apenas inibia os casos de traição, muitos deles terminados em tragédia. Segundo Emanuel Araújo em “A Arte da Sedução: Sexualidade Feminina na Colônia”, alguns maridos não assassinavam, mas internavam a adúltera em algum recolhimento, ou pediam divórcio ou a surravam como forma de castigo. (ARAÚJO, 1997, p. 60)

Importante papel cumpriu as amas de leite, que se dedicavam a amamentar e cuidar dos filhos do senhor. A convivência com a ama negra fazia com que os pequenos recebessem influência direta na fala e na alimentação. Estas os criavam juntos, brancos e negros na única fase de suas vidas em que eram tratados de maneira igual.

Os anos de infância, meninice e início da adolescência na fazenda eram iguais para os filhos dos fazendeiros e de seus escravos. As parteiras negras atendiam suas senhoras no parto, e estas retribuía; ‘tias’ negras amamentavam seus próprios filhos e os de suas senhoras e tomavam conta dos bebês assim que começavam a engatinhar, a falar e andar. A constante atenção carinhosa da escrava nutria nos filhos dos fazendeiros a imagem da ‘Mãe Preta’, que muitos carregavam pelo resto da vida. (STEIN, 1990, p. 185)

Nas cidades era comum a prática de alugar as amas, pequenos senhores de escravos exploravam esse mercado a fim de obter renda extra. Mas a partir de 1850 era comum anúncio como este: “Se aluga senhora branca com abundância de leite, moça, sadia, robusta e carinhosa para criança.” (ALENCASTRO, 1997, p. 64) Neste período a imigração portuguesa na Corte propiciou uma oferta de ama de leite branca.

Entre os 10 e 12 anos de idade os meninos negros passavam a manejar a enxada, auxiliando nos trabalhos da fazenda, enquanto que os brancos iam para a escola, na

maioria das vezes em colégios internos; por outro lado, as famílias começavam a procurar pretendentes para as meninas. As moças estavam em constante vigilância, sempre por pessoa mais velha: mãe, irmãos, mucama, tias. Seus quartos ficavam no centro da casa, rodeados pelos quartos dos mais velhos: “Mais uma prisão do que aposento de gente livre. Espécie de quarto de doente grave que precisasse da vigília de todos.” (FREYRE, 1998, p. 339) Toda essa vigilância, dos pais, irmãos, tutores, tios e até mesmo da Igreja, tinha como objetivo abafar a sexualidade feminina. Caso decidissem se rebelar contra o domínio masculino e institucional, ameaçariam “o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas.” (ARAÚJO, 1997, p. 45) Como nos mostra Emanuel Araújo, elas carregavam o peso do “pecado original”, por isso sua sexualidade deveria ser vigiada muito de perto. Raramente as mulheres saíam de casa, que se resumia muitas vezes a ida à missa aos domingos.

A vigilância era tão cerrada que os estudos também eram fiscalizados de perto. Deveriam aprender apenas o necessário para ministrar o futuro lar, ou seja, ler, escrever, coser e bordar. Apenas as que mais tarde freqüentariam conventos é que aprenderiam latim e música.

Os pretendentes que lhes eram arranjados geralmente eram dez, quinze ou até vinte anos mais velhos que elas. Deveriam se casar com quem sua família lhe arranjasse, o que acontecia muito cedo, geralmente aos 12 anos de idade. A maternidade consistia no objetivo final para o qual a mulher era criada, casar-se era um meio para atingir o ponto alto de sua vida: dar continuidade à linhagem sanguínea das famílias, como nos aponta Emanuel Araújo:

Finalmente, com prazer ou sem prazer, com paixão ou sem paixão, a menina tornava-se mãe, a mãe honrada, criada na casa dos pais, casada na igreja. Visão da sociedade misógina, a maternidade teria de ser o ápice da vida da mulher. (ARAÚJO, 1997, p. 52)

No romance, vemos o Comendador alertando Carlota de que seu pretendente já havia sido escolhido: “_ Pois bem... – pareceu hesitar e sua respiração era difícil – creio não ter podido explicar por escrito o que devia dizer-lhe, porque você está moça, e já foi pedida em casamento. Em breve será uma senhora, e nos deixará...” (PENNA, 1970, p. 233)

Como se casavam muito jovens, envelheciam cedo por conta dos muitos filhos que geravam. Havia um “desmazelo com o corpo das matronas de mais de 18 anos

ficavam gordas, moles. Criavam papada. Tornavam-se pálidas. Ou então murchavam.” (FREYRE, 1998, p. 347)

Muitas jovens morriam no parto; estes eram feitos pelas parteiras, geralmente pretas velhas que tratavam tanto da vida quanto da morte, uma vez que os partos eram feitos em condições precárias de higiene. “Tinham um sinal lúgubre pintado na frente das casas que habitavam – uma cruz preta -, indicativo de sua profissão”. (ALENCASTRO, 1997, p. 71). Perdiam muitas crianças para o tétano umbilical, ou então as próprias mães faleciam deixando o filho recém nascido para as amas criar. “Raro o que não foi amamentado por negra. Que não aprendeu a falar mais com a escrava do que com o pai ou com a mãe. Que não cresceu entre muleques. Brincando com muleques.” (FREYRE, 1998, p. 349)

Casadas, sucediam-se nelas os partos. Um filho atrás do outro. Um doloroso e contínuo esforço de multiplicação. Filhos, muitas vezes nascidos mortos. [...] todos deixando as mães uns mulambos de gente.” (FREYRE, 1998, p. 360)

No caso de *A menina morta*, Carlota, a filha mais velha, é mandada para a cidade estudar, o que nos revela uma pequena abertura no sistema rígido de submissão. Talvez este tivesse sido o motivo pelo qual levou Carlota a desenvolver a coragem que muitas não possuíam, de romper com as ordens de seu pai negando-se ao matrimônio imposto.

Consideradas abaixo dos homens, cabia às mulheres o governo da casa. Desde muito jovens eram criadas para educar os muitos filhos que teriam e para servir ao seu marido:

Dependendo unicamente de sua ‘beleza física e riqueza’, as mulheres eram consideradas inferiores aos homens. As jovens aprendiam a cortar, costurar, bordar, fazer renda, preparar bolos e doces e supervisionar as cozinheiras, arrumadeiras, copeiros e costureiras da fazenda. Algumas aprendiam a assinar o nome e a cuidar das contas da casa. Na segunda metade do século XIX, tornou-se mais comum os fazendeiros permitirem que suas filhas aprendessem a ler, escrever, tocar piano e falar francês, embora alguns fazendeiros fizessem pouco dessas inovações sob o pretexto de que suas filhas tivessem poucas oportunidades de utilizar esses conhecimentos. (STEIN, 1990, p. 188)

Na casa as mulheres costuravam, bordavam, preparavam doces em dias festivos e a dona da casa assumia a direção dos afazeres, ela governava o restante das mulheres em suas funções. Em dias festivos o trabalho era dobrado, pois tinham que costurar os trajes especiais para a ocasião, além dos pratos especiais que deveriam cozinhar. As

diferenças sociais eram marcadas pelos trajes, as mulheres abastadas vestiam “sedas, veludos, serafinas, cassa, filós, debruados de ouro e prata, musselina”, enquanto as menos favorecidas utilizavam “raxa de algodão, baeta negra, picote e xales baratos.” (ARAÚJO, 1997, p. 54) As escravas se vestiam com tecidos mais baratos e grossos como linho e cassa grossa.

Cabia à governanta a responsabilidade de ficar com as chaves da dispensa para evitar que as escravas de dentro consumissem os alimentos da população branca: “Sob sua direção, as escravas faziam as camas, arrumavam, varriam e espanavam a poeira, enquanto as babás cuidavam das crianças menores e as amas-de-leite amamentavam bebês aos gritos”. (STEIN, 1990, p. 203). No romance, as mulheres se reuniam para costurar e bordar:

As senhoras trariam os seus bordados finos, os lenços para neles serem abertas as bainhas de olho ou pregadas as rendas finíssimas vindas de Bruxelas ou Malinês e as negras já estavam sentadas em seus bancos abertos em ângulo, tendo no regaço as almofadas onde os bilros dançavam àgilmente. (PENNA, 1970, p. 47)

Durante o século XIX mudanças significativas começam a ocorrer no universo feminino dentro do patriarcalismo, por exemplo, as mulheres começam a gozar de certa privacidade. Com a consolidação do capitalismo e o desenvolvimento dos centros urbanos, a convivência social com outras famílias passou a fazer com que as mulheres saíssem de suas casas para encontros sociais com senhoras de outras famílias burguesas. Desta forma, o feminino passava a criar laços de afetividade entre famílias abastadas, o que auxiliava os negócios de seu marido. Como os encontros em cafés eram reservados apenas às mulheres, estas ficavam longe dos olhos dos homens e passavam então a vivenciar uma privacidade que antes era impensada.

Neste período as casas também ganharam novos aspectos, como corredores. Antes a circulação era feita entre os quartos, ou seja, não havia privacidade. Com os corredores as pessoas passavam a ter mais intimidade.

A mulher da elite passava a freqüentar cafés, bailes, teatros e demais acontecimentos sociais, por isto ela estava em constante avaliação de outras pessoas e não somente de sua família, como era na fazenda. O feminino agora estava mais livre, com maior liberdade sobre suas emoções, pensamentos, falas e gestos, passava a ter autonomia sobre seus próprios atos. Elas tiveram que aprender a se comportar em público de maneira bastante educada, num mundo repleto de regras de etiqueta.

As mulheres que habitavam os centros urbanos gozavam de maior ociosidade, não havia a quantidade de atividades que praticavam nas fazendas; com isto, passaram a realizar leituras em grupos ou sozinhas. O ócio incentivou

[...] absorção das novelas românticas e sentimentais consumidas entre um bordado e outro, receitas de doces e confidências entre amigas. As histórias de heroínas românticas, langorosas e sofredoras acabaram por incentivar a idealização das relações amorosas e das perspectivas de casamento. (D' INÁCIO, 1997, p. 229)

O casamento ainda era utilizado como meio de ascensão social. As mulheres casadas ganhavam uma nova função: “contribuir para o projeto familiar de mobilidade social através de sua postura nos salões como anfitriãs e na vida cotidiana, em geral, como esposas modelares e boas mães.” (D' INÁCIO, 1997, p. 229) Ser mulher era sinônimo de ser boa mãe, atenciosa com a educação dos filhos, pois agora elas eram as responsáveis diretas por educá-los, não os deixavam mais nas mãos das amas de leite. Elas eram a base moral da sociedade, pois eram responsáveis por educar os futuros homens e mulheres de família, além de levar o sobrenome dos senhores aos cafés e salões públicos. Nos centros urbanos, a família era vista se locomovendo da seguinte forma:

As famílias iam para as cerimônias ‘guiadas pela lanterna ou pelos archotes dos negros escravos’ com o chefe à frente seguido pelos ‘rebentos – sinhazinhas e sinhozinhos, sinhamoças e sinhadonas – e a matrona; mais atrás iam as amas, as mucamas, os escudeiros e outros escravos de estimação’ (D' INÁCIO, 1997, p. 231)

Com isto, vemos mudanças de suma importância para a sociedade de então, atribuindo à mulher um espaço de atuação e autonomia. Ambiente propício para fazer delas seres independentes, era o início de mudanças profundas que vieram com o decorrer dos anos, até os dias atuais. Neste ambiente de transformação é que Carlota viveu quando habitava a Corte para estudar.

Por ter sido criada fora da fazenda, Carlota não tem apresoço pela propriedade e nem pelas pessoas que a habitam. Quando retorna da Corte encontra-se sozinha, abandonada por sua mãe que fugira e por seu pai que teria se dirigido à Corte a fim de resolver negócios da fazenda. Como a segunda personagem a romper com a ordem, ela se coloca em posição contrária à escravidão, talvez por ter presenciado as notícias sobre a abolição que corriam a cidade. Nela havia um sentimento de renúncia: renunciava à

propriedade familiar pelo bem que faria de libertar os escravos, deixando-os abandonados à própria sorte.

Num segundo momento ela se nega ao matrimônio imposto por seu pai. O casamento é algo a que inicialmente ela se deixa arrastar, pois desejo paterno é como “a moenda que está prestes a triturá-la” (LIMA, 1989, p. 277) Pouco depois, quando presencia seu pretendente açoitarem um escravo, parece despertar de um pesadelo. Em seu pensamento, negar-se ao casamento e assumir atitude de repulsa à escravidão seria uma forma de se identificar com o sofrimento dos cativos que a serviam; assim ela se sente no dever de fazer algo por eles.

O contato com pessoas diferentes, a abertura mental que os estudos proporcionaram a fizeram a única capaz de romper com a ordem vigente.

Mas, Cornélio Penna não deixaria tudo tão simples assim, a heroína que, repleta de boas intenções e sede de justiça decide abolir a escravidão de sua propriedade, não sairia tão ileso. Sua última ação, libertar os escravos antes da abolição, leva a fazenda à ruína. Da mesma forma que Penna coloca a mulher como a única capaz de romper com o sistema, nos mostra que talvez ela seria incapaz de governar, sendo este ato apenas competência dos homens. Ou então Cornélio Penna nos mostra que a rigidez do patriarcalismo fincou raízes profundas em nossas terras, não sendo fácil a sua dissolução.

A fazenda de Carlota não sobrevive em suas mãos porque as estruturas estavam tão arraigadas que o ato de libertar os escravos, sem planejamento de substituição de mão-de-obra, levaria os proprietários à ruína. O fato de a fazenda não suportar a abolição não é de responsabilidade exclusiva de Carlota, mas do sistema que não criou maneira mais eficiente de subsistir às mudanças.

Para retirar o cetim que escondia a rudeza das tábuas, para desfazer a inversão de que se nutria a sociedade patriarcal, em que o suor dos escravos dignificava apenas o luxo da casa-grande, teve ela de se sacrificar a si própria: de aceitar-se como órfã e fantasma e destruir a ordem que a privilegiava. (LIMA, 1989, p. 280)

Carlota não age de maneira racional ao romper com a ordem, chama os escravos de “meus filhos” (PENNA, 1970, p. 447) e estes respondem clamando para que sua sinhozinha não os abandone. Não compreendiam que estavam prestes a receber a liberdade, mas que estavam sendo abandonados; daquele momento em diante eles não teriam para onde ir, estavam abandonados à própria sorte. Como nos chama a atenção Josalva F. dos Santos,

Carlota não mede conseqüência de seus atos, seu único desejo é destruir o Grotão como “instituição usurpadora” (SANTOS, 2006, p. 91)

Para Simone Rufinoni, Carlota ao romper com o culto à irmã e com a ordem social arraigada no Grotão, assume o caráter de heroína:

Carlota assume o caráter demoníaco do herói moderno ao desencadear a morte do sistema de que faz parte, sua função na narrativa é a de portadora do poder e da destruição, trajetória que acolhe o processo de decadência no seio mesmo do seu apogeu. Para isso precisará romper o círculo tenaz da inação, no único ato verdadeiramente digno do sujeito moderno no romance: a abolição. (RUFINONI, 2011, p. 198)

Para a autora, em *A menina morta*, a história do país é apresentada enquanto ruína, negatividade e morte. Em 1954, Cornélio Penna lança “mediante o moderno romance de introversão, um olhar impiedoso para o passado brasileiro”, onde nos apresenta o fim de uma era, “sem os auspícios de uma renovação humanizadora.” (RUFINONI, 2011, p. 199)

Com isto, para Luis Costa Lima são criadas duas imagens contrárias da sociedade brasileira: “do ensaio de Freyre deriva um critério de identidade nacional, fundada na confraternização, no amaciamento dos conflitos, na prática tortuosa dos valores, que por certo deveríamos preservar” (LIMA, 1989, p. 281) e o romance de Penna, onde há um princípio de corpo radicalmente dilacerado, seja pelo teor psicológico dos seres atormentados por suas angústias, seja pelo teor do castigo aplicado aos escravos, marcado por interdições e por forte repressão.

O romance de Cornélio Penna possui teor de denúncia dos conflitos acentuados pelo critério de raça que marcaram a sociedade brasileira desde a sua colonização. Foi no lombo do escravo que nossa sociedade patriarcal se formou, na supressão de uma classe pela outra, ou de um gênero pelo outro. O que Penna faz é rever a história de nosso país a partir de um viés decadentista que não nos deixa sombra de dúvidas do quanto cruel e avassaladora nossas raízes foram fincadas no solo fértil da colônia de Portugal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da obra *A menina morta*, jamais chegará a sua exaustão, porque há no romance muitas questões passíveis de serem abordadas. O tom de mistério nos coloca em dúvidas a cada leitura da obra, leitura esta executada com afinco. O desafio proposto neste trabalho não se restringia a esgotar a fonte, mas sim coloca-la em debate, análise e nela encontrar o documento historiográfico produzido por Cornélio Penna sobre a escravidão e o sistema patriarcal em toda a sua magnitude. Para tanto investigamos os caminhos que nos levaram à fonte. O primeiro caminho foi o próprio autor, ingressando em seu tempo, e em sua personalidade conseguimos compreender melhor a obra. Os outros caminhos foram os próprios críticos e amigos contemporâneos ao autor, as análises realizadas por outros acadêmicos e literatos e por fim a historiografia sobre o período tratado no romance.

Vimos que Cornélio Penna desejava escrever essa história desde que recebeu o quadro de sua família. Para tanto na certa ele se utilizou de diversificado aparato histórico, o que o permitiu transcrever para o papel com responsabilidade o que tinha de mais valioso: as histórias de família que para ele expressavam a história do Brasil diferente daquela que ele encontrava nos manuais escolares.

Há uma tendência por parte dos críticos de sua época em tratar sobre sua personalidade. O fato de evitar falar de si aguçava ainda mais a curiosidade em desvendar os mistérios que rondavam a figura de Cornélio Penna, porém o que vimos é que talvez tenha havido mais polêmica do que mistérios. O autor dizia não gostar de frequentar círculos literários e debater sobre literatura, pois quanto mais distante dos modismos, melhor. Talvez seja por isso que tanta gente resolveu o qualificar como sombrio, enigmático, misterioso, ser estranho e assim por diante. Parece que quanto mais o autor fugia de denominações assim, que o parecia ser ridículo, mais era alvo das adjetivações. Seu amigo Augusto Frederico Schmidt bem nos diz que o que Penna tinha na verdade era o medo do ridículo, fugia de espaços públicos para que não falassem de sua personalidade estranha. Talvez o que ele buscava era reconhecimento profissional e que deixassem de tentar qualificar o impossível, ou seja, a personalidade de cada um.

Um homem que vivia em tempos remotos, assim o definiu Augusto Schmidt. Um ser que se deliciava com objetos antigos, em recontar histórias já ouvidas talvez até com detalhes a mais que em sua imaginação foram criados e anexados ao que ouvia, com tamanha verdade que até ele próprio já se confundia se o que recontava era o que ouviu ou o que criou. Em sua imaginação o passado se tornava presente, e sua dedicação em escrever

sobre o que passou o fazia pertencer a um tempo que não o seu próprio, mas sim muitos anos antes. Assim escreveu suas obras, com base no passado que para ele, tratava-se de precioso material sobre a história de seu país.

O trabalho no jornal juntamente com o passado acadêmico o possibilitou escrever os seus romances, pois no jornal o exercício de leitura e investigação o propiciaram a se enveredar no universo da pesquisa, assim era com facilidade que escrevia sobre política e demais atualidades. Seu passado acadêmico contribuiu de forma que o autor-jornalista, pudesse escrever sobre a história do Brasil pela qual tanto se interessava.

Assim ao escrever obra de tamanha magnitude histórica, Cornélio Penna nos coloca a par do sistema patriarcal e de todos os elementos que o caracterizam como tal, sendo eles: autoridade masculina, trabalho compulsório e submissão feminina. Os personagens são descritos a partir de seu interior, os dramas são interiorizados e passamos a conhecer a vida na fazenda inclusive a partir do que seus moradores pensavam e sentiam.

Ao aproximar o enredo de *A menina morta* com a historiografia sobre o patriarcalismo no terceiro capítulo percebemos o quanto o romance está próximo da história, o quanto as duas artes, literatura e história se complementam e o quanto os elementos presentes no romance se tornam mais claros quando o compreendemos diante da historiografia.

Vemos no romance de Cornélio Penna o universo feminino que eleva a menina morta à condição de mito e Carlota à condição de heroína, aquela que abre mão de sua existência repleta de mordomias às custas da escravidão, para a liberdade daqueles que sempre a serviram a ela e à sua família, que a esta altura já desmoronara há muito tempo. Carlota é aquela que rompe com o sistema imposto há séculos e inaugura a era das ruínas, primeiro a ruína da autoridade masculina e depois da própria fazenda. Ela rompe com a estrutura social vigente para assassinar o que dessa estrutura restou: a fazenda familiar.

Ao romper com o sistema de dominação, Carlota conquistou a sua própria liberdade. Liberdade condicionada à sua solidão, pois com o gosto amargo da angústia de viver só, Carlota vê em si os traços da menina morta, a menina que não poderia encontrar o caminho da felicidade, pois morta por dentro, já não mais possuía forças para lutar.

FONTE BIBLIOGRÁFICA

PENNA, Cornélio. **A menina morta**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970.

REFERÊNCIAS

ADONIAS FILHO. **Romances completos**: introdução geral. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

_____. Biografia. Disponível em: <<http://www.adoniasfilho.com.br/biografia.html>>. Acesso em fev. de 2014.

ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In: _____. (Org.). **História da vida privada No Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1997. v. 2, p. 11-93.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. In: **Novos Estudos**. CEBRAP, n. 77. São Paulo, março 2007. Acesso em: 17 jan. 2013.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1997. p. 45-77.

BASTIDE, Roger. Manifestações do preconceito de cor. In: **Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo**: ensaio sociológico entre as origens, as manifestações e os efeitos do preconceito de cor no município de São Paulo. São Paulo: UNESCO-Anhembi, 1955.

BESSA, Marcelo Secron. Cornélio Penna, um escritor na contramão. **Revista Semear 4**, Rio de Janeiro, 1997. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_09.html>. Acesso em: 19 jan. 2010.

BLOCH, March. A história, os homens e o tempo. In: _____. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp, 2006. p. 525-549.

BUENO, Terezinha Aparecida Perón. **Um romance entre fronteiras**: uma leitura do primeiro romance de Cornélio Penna. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-05032010-124616/pt-br.php>>. Acesso em: 15 jan. 2013.

CAMILOTTI, Virgínia; NAXARA, Márcia Regina C. História e literatura: fontes literárias na produção historiográfica recente no Brasil. **História**: questões e debates, Curitiba, n. 50, p. 15-49, jan./jun. 2009. Disponível em: <ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/download/15670/10411>. Acesso em: 2010.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. História e antologia III modernismo. In: _____. **Presença da literatura brasileira**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

CASTRO, Hebe M. Mattos de. Laços de família e direitos no final da escravidão. In: ALENCASTRO, Luis Felipe. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997. v. 2, p. 337-383.

D' INÁCIO, Maria Ângela. Mulher e Família Burguesa. In: PRIORE, Mary Del. (Org.) **História das mulheres no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 1997. p. 223-240.

FERNANDES, Florestan. Do escravo ao cidadão e cor e estrutura social em mudança. In: BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo**: ensaio sociológico entre as origens, as manifestações e os efeitos do preconceito de cor no município de São Paulo. São Paulo: UNESCO-Anhembi, 1955.

FERREIRA, Antonio Celso. A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla; LUCA, Tânia (Orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: contexto, 2009.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Herança Cultural. In: **Raízes do Brasil**. 4. ed. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 1963. p. 57-84.

IVANO, Rogério. **Negro e amargo**: vestígios da história no “romance do café”. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras Universidade Estadual Paulista. Assis, 2005.

JAMESON, Frederic. O Romance histórico ainda é possível? **Novos Estudos** CEBRAP, São Paulo, n. 77, mar., p. 185-203, 2007. Disponível em: <http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/37/20080622_o_romance_historico_ainda_e_possivel.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2013.

KUZNESOFF, Elizabeth Anne. A família na sociedade brasileira: parentesco, clientelismo e estrutura social. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.9, n. 17, set. 88/ fev.89. Disponível em: <www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=24>. Acesso em: 27 dez. 2011.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo, ou a polêmica em torno da ilusão**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002.

LIMA, Luis Costa. **O romance em Cornélio Penna**. Minas Gerais: UFMG, 2005.

_____. Sob as trevas da melancolia: o patriarcado em A Menina morta. In: _____. **A aguarrás do tempo, estudos sobre a narrativa**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 239-281.

MATTOS, Ilmar Rohloff. **O tempo Saquarema**. São Paulo: HUCITEC, 1987.

PENNA, Cornélio. **Fronteira**. [S.l.: s.n., 19--]. Introdução e notas de Afrânio Coutinho, p. 7-8.

RODRIGUES, André Luis. **Fraturas no olhar**: realidade e representação em Cornélio Penna. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

RUFINONI, Simone Rossinetti. **Favor e melancolia estudo sobre A menina morta, de Cornélio Penna**. São Paulo: Nankin Edusp, 2010.

_____. Subjetividade negativa sob o signo da escravidão. **Revista USP**, São Paulo, n. 90, p. 193-199, jun./ago. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/34825/37563>>. Acesso em: jan. 2014.

SAMPAIO, Newton. **Uma visão literária dos anos 30**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979. p. 100-105.

SANTOS, Maria Siqueira dos. **Romance histórico**: um debate teórico entre Jameson e Anderson. Abril, 2012. Disponível em: <<http://agenciadupin.blogspot.com.br>>. Acesso em: 14 jan.2013.

SANTOS, Josalba Fabiana. Metáforas da nação: Cornélio Penna e Gilberto Freyre. **Revista Letras**, Curitiba, n. 66, p. 77-89, maio/ago. 2005. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/view/5099/3848>>. Acesso em: mar. 2010.

_____. O castelo (quase) vazio: algo de gótico em *Fronteira* de Cornélio Penna. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 62, p. 319-340, jan./jun. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2012n62p319/23166>>. Acesso em: dez. 2013.

SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. **Em busca da alma de Itabira**: uma leitura de Cornélio Penna. Campinas: [s.n.], 2001. Disponível em: <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/51028503.html>. Acesso em: jul. 2010.

SCHMIDT, Augusto Frederico. **As florestas páginas de memórias**. 2. ed. Rio de Janeiro, Topbooks, 1997. p. 205-212.

_____. Biografia: Augusto Frederico Schmidt. Disponível em: <<http://www.fundacaoschmidt.com.br/>>. Acesso em: fev. 2014.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SLENES, Robert. Senhores e subalternos no oeste paulista. In: ALENCASTRO, Luis Felipe. **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997. p. 235-290. v. 2.

STEIN, Stanley J. **Vassouras um município brasileiro do café, 1850-1900**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

VAILATI, Luiz Lima. As fotografias de anjos no Brasil do século XIX. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 51-71, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v14n2/a03v14n2.pdf>>. Acesso em: fev. 2014.

Foto do quadro da menina morta. Disponível em: <<http://www.blogdoims.com.br/ims/o-exilio-de-uma-menina-morta-por-ana-vilela/>>. Acesso em: jan. 2014.

Obras de Cornélio Penna: Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0017c.html>>. Acesso em: fev. 2014.