

LUIZ EDUARDO DA SILVA ANDRADE

O MEDO À ESPREITA: *A MENINA MORTA*, DE CORNÉLIO PENNA

São Cristóvão
2013

LUIZ EDUARDO DA SILVA ANDRADE

O MEDO À ESPREITA: *A MENINA MORTA*, DE CORNÉLIO PENNA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Josalba Fabiana dos Santos

São Cristóvão
2013

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

A553m Andrade, Luiz Eduardo da Silva
O medo à espreita: *A menina morta*, de Cornélio Penna / Luiz Eduardo da Silva Andrade; orientadora Josalba Fabiana dos Santos. – São Cristóvão, 2013.
110 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2013.

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Medo. 3. Labirintos. I. Penna, Cornélio, 1896-1958. *A menina morta*. II. Santos, Josalba Fabiana dos, orient. III. Título.

CDU 821.134.3(81).09

Para Dani

AGRADECIMENTOS

À professora Josalba Fabiana dos Santos, pela confiança, paciência e pelas diversas orientações desde o tempo de graduação quando me deu a oportunidade de trilhar os caminhos labirínticos da pesquisa acadêmica, sem os quais eu não chegaria até aqui.

À minha esposa Dani, pela companhia amorosa, encorajamento e paciência nesse período, inclusive durante minha convalescença, dividindo comigo as agruras e as doçuras da vida.

Ao amigo Mario Resende, pelos valiosos incentivos, cobranças e leituras.

Ao amigo-irmão Francisco de Assis Gama Alves, pela generosidade com que sempre me tratou.

Ao amigo Salomão Santana, pelo despertar da centelha para a vida acadêmica.

Ao amigo Eugênio Pagotti, pelos debates enriquecedores e pelo estímulo.

À minha mãe, pela vida labiríntica a que me submeteu.

Aos meus avós, sertanejos, que, entre o armazém e a lanchonete, nunca mediram esforços para garantir a minha formação.

Aos meus tios Aécia, Marcos e Edmilson, pela acolhida familiar e inúmeras ajudas na vida.

Aos meus alunos da UFS, com os quais convivi durante o tempo do mestrado, pelos profícuos debates.

Aos membros da banca examinadora, os professores Wander Melo Miranda (UFMG) e Carlos Magno Santos Gomes(UFS), pela qualidade das observações e comentários enriquecedores.

À Capes, pela bolsa.

Nem haverá senão estrume de tantas conquistas futuras.

Fernando Pessoa

RESUMO

Cornélio Penna (1896-1958) é conhecido pela escrita misteriosa que imprime em seus romances. Em *A menina morta* (1954), encontramos um ambiente penumbroso, marcado por expressões contrastantes, ancoradas em uma atmosfera de medo e poder. Partindo inicialmente do jogo de claro-escuro, este trabalho aponta traços barrocos na narrativa estudada, almejando discutir a possibilidade dessa sombra, tão cara à estética barroca e aparentemente constante no romance, metaforizar a construção de uma sociedade pautada no medo e numa interdição velada dos discursos. Desse modo, conscientemente ou não, Cornélio faria uma releitura modernista de recursos seiscentistas. Percebe-se um clima aflitivo de relações cáusticas entre as personagens. Mesmo assim, as ações são silenciosas, seja no questionamento da estrutura patriarcal vigente, ou na agressão ao outro. Nesse ínterim, as personagens parecem teatralizar as relações entre si, traço reforçado pela angústia de se saberem presas ao labirinto espacial da casa-grande e ao labirinto discursivo construído pelo desencontro de informações que, paradoxalmente, movimentam a narrativa. Para discutir os traços barrocos criados pela ilusão do claro-escuro, as imagens labirínticas e o histrionismo das personagens (MIRANDA, 1979), nos valem, dentre outros estudiosos, de Ávila (1971), Peyronie (1997), Sant'Anna (2000) e Maravall (2002). A partir dessa delimitação inicial, outros campos de análise são abertos, considerando que os elementos estéticos da narrativa, como o labirinto, o claro-escuro, a linguagem oral e os ouvintes/leitores, são convertidos em instrumentos de investigação social. Todos situados na interface de um olhar crítico que visa elucidar o funcionamento de uma estrutura do medo, alimentada pela manutenção de um poder que age modelando os comportamentos e discursos (FOUCAULT, 2009; 2010), com vistas a garantir a tradição do sistema patriarcal.

Palavras-chave: Barroco. Labirinto. Medo. *A menina morta*. Cornélio Penna.

ABSTRACT

Cornélio Penna (1896-1958) is known by his mysterious writing that takes effect in their novels. In *A menina morta*, we face a shadowy environment, marked by contrasting expressions, based in an atmosphere of fear and power. Starting from concept of chiaroscuro, the paper shows baroque traces in narrative, aiming to argue the possibility of this shadow, seemingly constant, to express metaphorically, in a reread modernist form from sixteenth century resources, the constructing of a regulated society in fear and in a veiled ban of arguments. Despite relationship caustic, though silent, the restricted subject can confront the patriarchal structure in the novel, dramatizing each more the intrigue. In this intermediate moment, the characters seem to dramatization their relationships, a reinforced trace by the anxiety of knowing they are prey into the spatial labyrinth of the house and discursive labyrinth built by some divergences that, paradoxically, moves the narrative. According to discuss some baroque traces which come up with the chiaroscuro illusion, the labyrinthic images and dramatization from some characters (MIRANDA, 1979), we believe, among other scholars, of Ávila (1971), Peyronie (1997), Sant'Anna (2000) and Maravall (2002). For instance of this initial delimitation, other analysis fields are open, considering some aesthetic elements of narrative, like the labyrinth, the chiaroscuro, the oral language and the listeners/readers, are converted in social investigations tools. They are all situated on a critical interface eye which aims to elucidate fear structure functioning based by on a power maintaining that acts modeling some behaviors and discourses (FOUCAULT, 2009; 2010) in order to ensure the patriarchal system tradition.

Keywords: Baroque. Labyrinth. Fear. *A menina morta*. Cornélio Penna.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 VISÕES SINGULARES	19
1.1 Leitores do medo	21
1.2 Olhares sobre o barroco	28
1.3 Um romance labiríntico	35
2 TRAÇOS DO BARROCO EM <i>A MENINA MORTA</i>	43
2.1 Uma ambientação muito estranha.....	45
2.2 As dobras e desdobras do labirinto	55
3 LABIRINTOS DO MEDO	66
3.1 A presença do medo.....	68
3.2 As narrativas tortuosas	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	104

INTRODUÇÃO¹

A prosa de Cornélio Penna tem referencialidade icônica na história literária brasileira. Apesar de pouco conhecida, apreende estilos e temas peculiares, raras vezes tratados na nossa literatura. Ao contrário do que se possa imaginar para uma nação tropical, nascida a partir de narrativas que exaltam o colorido da natureza, o clima penumbroso da obra corneliana é verossímil. Representando, dentre outros aspectos, a fragmentação e a nebulosidade do percurso histórico do Brasil. Paradoxalmente, suas narrativas clareiam esse processo e/involutivo, ao passo que revelam fraturas da nossa formação social, econômica, política e cultural.

Cornélio de Oliveira Penna nasceu em Petrópolis em 1896 e faleceu na cidade do Rio de Janeiro em 1958, onde viveu a maior parte da vida. Embora o autor destaque, em entrevistas e na sua literatura, a importância de ter passado a infância em Itabira do Mato Dentro, Minas Gerais. Ao deixar a carreira como pintor, lança-se à literatura e publicando quatro romances: *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1948) e *A menina morta* (1954), sendo este o mais conhecido e objeto de nosso estudo.

O autor fez parte do grupo dos escritores católicos, juntamente com Lúcio Cardoso, Adonias Filho, Jorge de Lima, Octávio de Faria, dentre outros. Devido ao grande sucesso que obtiveram os romances regionalistas do Nordeste, a partir da década de 1930, os escritores intimistas ficaram à margem do cânone literário nacional, por não serem ou não terem sido os seus livros considerados preocupados com os problemas sociais ou históricos do país. Leitura unilateral, facilmente aclarada com uma análise mais minuciosa.

A obra corneliana tem como ponto comum o retorno ao passado. Envolvidos em mistérios, os romances cornelianos são reflexivos no que concerne à reconstituição da memória histórica e subjetiva das personagens. Numa escrita marcada por fortes traços intimistas, o mundo de Cornélio Penna é opaco, sugerindo uma profundidade na leitura que muitas vezes é mostrada com uma máscara de superficialidades.

A menina morta remonta ao Brasil Império, na segunda metade do século XIX. A narrativa é ambientada numa fazenda produtora de café no vale do rio Paraíba, fronteira entre as províncias de Minas Gerais e do Rio de Janeiro. Na fazenda do Grotão vivem a família do Comendador – dono da propriedade –, D. Mariana – sua esposa –, vários agregados e mais de trezentos escravos. A história se inicia com os preparativos para o sepultamento da filha do

¹ Optamos por ajustar as citações deste trabalho à ortografia vigente, dada pelo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, promulgado pelo Decreto Presidencial nº 6.583/2008.

casal: menina morta. Personagem que não tem o nome revelado no romance e que arrasta consigo as virtudes do lugar, aludidas pela sensação de perda que todos sentem, inclusive os escravos. O clima de mistério é constante, o assunto da morte prematura parece abafado na fazenda, bem como na voz do narrador. Em verdade, fala-se pelos cantos muito mais na falta e nas irrealizações advindas dessa morte, que necessariamente sobre a vida da menina.

A morte, a finitude do ser e outros fatores que levam à ruína moral e econômica permeiam o romance do início ao fim. Esse ciclo é iniciado com o falecimento da criança e “fechado” com a falência do Grotão. Vejamos na passagem a seguir uma mostra de que a articulação da trama não se dá somente pela perda de um ente, mas também pelas impressões de falta, fratura, desregulamento, desajuste no ordenamento lugar:

Uma grande mola parecia ter se quebrado na fazenda e todo aquele enorme organismo, até ali movido com regularidade dos cronômetros [...] toda aquela grande máquina perdera o seu ritmo e hesitava afrouxada no seu agitar constante. (PENNA, 1970, p. 225).

Na mesma passagem é dito que “cada qual [dos moradores] sentia no íntimo, ter o Grotão se fendido de alto a baixo, na iminência de ruir, e algum mal estranho corroía suas entranhas...” (PENNA, 1970, p. 225). Vemos nas citações que essa morte é tratada sob dois prismas: um, como problema de foro político-econômico – do ponto de vista da manutenção da fazenda; e outro, relacionado aos dramas íntimos das personagens. Da mesma forma são os discursos empreendidos sobre o tema, haja vista ser ele um dos mistérios da história. Contudo, aquilo que se refere ao âmbito do público é abafado pelo Comendador, restando assim as narrativas privadas sobre o caso.

No fundo, como diz Josalba F. dos Santos, a causa da morte da menina torna-se irrelevante, pois “é a sua falta que significa” (2004, p. 200). É justamente no preenchimento desse espaço que os problemas da família Albernaz vêm à tona, embora eles não estejam restritos à falta da criança. Enquanto metáfora, ela é apenas uma centelha a expor os conflitos. Por outra via, podemos supor que a representação dessa morte é uma cortina do palco que abre para os espectadores – moradores e leitores – a insuportável realidade da vida no lugar. Não é à toa que Carlota, a filha que vivia na Corte, é trazida com certa urgência para o Grotão. O propósito disso é encobrir a lacuna que a morte prematura deixou.

Há na casa-grande uma fragmentação entre os parentes. O Comendador e D. Mariana funcionam semelhante a polos opostos. Divisão que se estende à configuração familiar, visto que do lado do Senhor estão as suas primas D. Virgínia, D. Inacinha e Sinhá Rola; já pela Senhora há somente Celestina, agregada sempre subjugada às demais, exatamente por conta deste parentesco. A hierarquização na conformação social demonstra como são representados

os níveis de poder na casa. De modo que o discurso patriarcal, reforçado principalmente pela prima Virgínia, parenta mais considerada pelo Comendador, predomina em detrimento dos demais. Situação que vai se alterando conforme a narrativa se encaminha para o fim e, paulatinamente, Carlota assume o governo da fazenda.

O romance avança com a tensão entre esconder e revelar a história da família. O apagamento da memória se dá em vários pontos, mas principalmente quando o Senhor do Grotão manda buscar Carlota na Corte. Ela nem chega e já tem um casamento arranjado. Como já dissemos, a moça está retornando com a dupla função de “renovar” o nome dos Albernaz e, conseqüentemente, dar sobrevida ao sistema patriarcal escravocrata através do casamento/negócio com outra família tradicional. Destarte que há por trás um interesse velado do Comendador em substituir a memória da menina morta pelos “novos ares” trazidos por Carlota. E quem sabe esconder a chaga aberta, com a extinção do pensamento coletivo de que algum mal tinha se estabelecido na fazenda. Assim, como também, cumprir o papel social que seria desempenhado pela mãe, haja vista a ausência desta: primeiro porque vivia reclusa desde o início da narrativa; depois porque deixou o Grotão.

Vale ressaltar que embora não saibamos a causa exata do dissenso entre os senhores, a saída de D. Mariana teve como estopim a afronta direta ao marido, quando em presença dos comensais na mesa de jantar, ela pede ao padre que encomende a alma do escravo Florêncio. Encontrado suspenso pelo pescoço, sugerindo um suicídio, não por coincidência no dia seguinte à tentativa de assassinar o Comendador, com um tiro que passou de raspão.

Consoante aos mistérios que rondam a fazenda, marcada por crimes e transgressões, há uma estrutura de poder que dissemina o sentimento de medo nas personagens, por isso o aparente silêncio. Em contrapartida, o esclarecimento da memória, pelas conversas à boca miúda, avilta a segurança do patriarca. Por via indireta, o leitor observa que a todo custo tenta-se apagar ou fragmentar a história, sugerindo a existência de um passado problemático à manutenção da regularidade do Grotão.

Com a supressão das falas, as relações hierárquicas na família servem para sustentar os mistérios. Há várias passagens em que uma personagem fala algo indevido e depois se dá conta, ou mesmo dissimula uma opinião imprópria, em forma de segredo, para indiretamente afetar outrem, e, assim, disseminar/revelar alguma história, como veremos nas discussões entre as amas Joviana e Libânia. Forma-se um verdadeiro labirinto narrativo, em que a voz do patriarcalismo, na tentativa de encobrir a memória, apressa sua revelação. Porém, em contrapartida, há o discurso misterioso das negras que, em suas narrativas orais, criam histórias assombradas e vão tecendo uma malha discursiva que duplica as versões da

memória, abrindo margem para a possibilidade de haver “histórias” do Grotão. Sendo esse movimento um recurso paródico, utilizado pelo escritor numa possível sugestão de espelhamento entre as narrativas “menores” e a história “oficial” do Brasil.

Vemos que a oralidade ocupa um lugar privilegiado no romance. Ela interfere diretamente no desfecho, sobretudo quando Carlota se “inscreve” nessas histórias e vai se dando conta dos males, percebendo que tamanho mistério no tratamento de certos assuntos serve para encobrir as violências, representando uma forma de interdição. O próprio Cornélio Penna, como veremos adiante, admite em entrevista a Lêdo Ivo (IVO, 1958, p. LXI-LXII) que as histórias antigas ouvidas quando criança marcaram-no profundamente. *A menina morta* é, por sinal, um romance motivado a partir do quadro de uma tia materna do autor que morreu ainda criança (ADONIAS FILHO, 1958, p. XXXVII).

Retornando ao cerne da questão, importa-nos apontar a instituição de um poder hegemônico que logrou à oralidade um lugar secundário nas sociedades letradas, em troca de um discurso controlado e limitado pelo registro, sobretudo, o escrito em forma de livro (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 167). Embora a escrita pareça ter mais duração, por conta do suporte físico quase permanente onde se escreve, a linguagem oral é mais dinâmica, viva e fácil de ser atualizada. Condições impróprias quando está em jogo a manutenção de um poder assentado na invenção de uma tradição, lembrando o conhecido livro de Eric Hobsbawm e Terence Ranger.

A fala das negras, principalmente na figura de Dadade, é comparável a atividade dos griôs africanos. Griô ou *griot* eram pessoas encarregadas de manter viva a memória de uma família ou comunidade, muitos deles viajantes que viviam de contar histórias. Os griôs foram perseguidos na África pelos colonizadores, que tentavam a todo custo apagar a memória da tradição oral (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 176). Segundo Hampaté Bâ (2010, p. 193), existem três tipos básicos de griôs: músicos, tocam instrumentos e são cantores de música antiga, tal como menestréis, trovadores; embaixadores, são cortesãos que mediam alguma desavença entre as famílias, estão sempre ligados à nobreza; genealogistas, historiadores ou poetas, contadores de histórias que fazem grandes viagens, nem sempre estão ligados a uma família. Diz Hampaté Bâ (2010, p. 196) que “é pela repetição do nome da linhagem que se saúda e se louva um africano”. O griô é uma espécie de historiador, sua força está na arte de manejar as palavras e encantar os ouvintes.

Dadade, escrava antiga do Grotão, embora não viaje, pois está presa ao catre, é responsável pelas “viagens” no tempo das demais personagens. Sua tarefa de elucidação da história dos Albernaz seria comparável ao griô africano. Nas suas narrativas prodigiosas,

Dadade consegue trazer à baila o passado indesejado pelo sistema patriarcal. E como se transveste numa imagem de anciã caduca, seu discurso não é diretamente interdito. De modo que, aos poucos, o valor das suas palavras é compreendido e passa a interferir diretamente no andamento da narrativa, imprimindo um sentimento de angustioso medo sobre o futuro para quem a escuta. Formam-se, assim, labirintos de histórias que se confrontam com as versões “oficiais”, ou mesmo, preenchem as falhas deixadas no percurso.

A nossa empresa visa destacar, a partir dos labirintos, nesse caso narrativos, a construção desse medo que todos sentem, seja no ataque ou na defesa de algum ideal. Inclusive o Comendador, pois fica claro o desconcerto dele em várias cenas nas quais percebe ter o seu poder questionado. Ou mesmo quando se apressa no apagamento da imagem da menina, com o “negócio” envolvendo Carlota, uma demonstração indireta do seu temor sobre a possibilidade do “projeto” ruir. Nesse sentido, o medo é uma forma de poder que age ambigualmente: seja no exercício da força ou na possibilidade de perdê-la. Se bem que ambas as situações estão relacionadas à emoção.

A institucionalização do poder é ratificada num ponto de vista externo à vida na fazenda com as hierarquias bem delimitadas. Enquanto, internamente, as personagens estão em profundo conflito sobre os seus destinos. O poder que sucede da hierarquia só tem valor no embate com o outro, é no palco – dos ambientes comuns compartilhados entre os moradores – que as cenas são representadas; enquanto nos bastidores – dos segredos narrados nos quartos – os dramas pessoais corroem os moradores da casa. *A menina morta* parece estar assentada em duas camadas conflituosas: ética e existencial. De um lado, o drama da convivência em “família”; do outro, a sensação de prisão, em que parecem perdidas esquecidas no isolamento do Grotão e da lei imposta que tenta cercear as vontades.

Se por um lado é preciso manter as aparências, por outro se ensaia a vontade de se libertar daquele mundo. A necessidade econômica de viver sob a proteção do patriarca e a vontade de agradá-lo impulsionam a tensão entre algumas agregadas. Dona Virgínia, por exemplo, inveja a mocidade de Celestina, enquanto a jovem tem de se sujeitar a condições e comentários humilhantes. Em outra leitura, a inveja parece sustentar a tensão que há entre D. Virgínia e D. Mariana. A prima do Comendador, vinda de um casamento arruinado, almejava da outra a condição de “Senhora” e a maternidade – e novamente temos uma ligação com o vigor. Da fazendeira recebe o desprezo, e o carinho que dedica à filha mais nova dos senhores é cerceado pela morte.

A chegada de Carlota reforça esse rompimento ético-existencial, uma vez que a moça não reconhece o “lugar” da prima Virgínia e empreende aos poucos a busca da memória da

mãe. Nesse aspecto, a jovem recém-chegada altera os níveis de relação entre os moradores, haja vista ela ser em potencial a nova “Senhora” do Grotão, obrigando os fluxos discursivos e comportamentais a girarem, agora, em torno dela. Ou seja, ainda que a jovem não perceba logo essa nova dinâmica do poder, isso já é o bastante para que as agregadas, por exemplo, repensem nas suas vidas e inclusive planejem sair dali.

Enquanto os conflitos de D. Virgínia ficam muitas vezes expostos com suas ações, Inacinha e Sinhá Rola vivem os seus dramas no silêncio. Assim, conseguem manter o teto e não desagradar o primo. É na alcova e nos acessos à memória, fornecida pelo narrador, que encontramos as impressões das irmãs sobre a história da família e a amargura de viverem como agregadas, sem qualquer perspectiva de mudança. Exceto quando veem o Grotão desmoronando e vão morar na fazenda do irmão do Comendador, o Visconde.

Ocorre que essas camadas narrativas, apresentadas em ações e sentimentos, não estão simplesmente justapostas como blocos individuais, elas estão encaixadas umas nas outras. A família patriarcal é sustentada pelo adestramento dos comportamentos, para isso necessita de agregados, assim como do controle dos escravos. Sendo fatores inseparáveis, o poder na trama parece sustentado por uma espécie de simbiose negativa, em que a supressão das personagens é também a ruína do sistema. Contudo, o patriarcado só se institui a partir dessa “dominação” do outro, enquanto, na mesma medida, constrói uma prisão para si. Numa linguagem metafórica, seria a criação de um labirinto mantido pela necessidade de poder, mas destruído pelas consequências dessa imposição. De um modo ou de outro, tudo parece apontar para um fim.

Desde o título do romance há uma noção de finitude: “menina” – uma criança suscitando vida e esperança –, contrastada pela ideia de “morte” prematura. A criança é aparentemente a chave da memória e do esquecimento na trama. De forma que o silenciamento do passado, empreendido pelo Senhor, pode revelar o medo que ele sente da memória. Curioso é notar que a fala é limitada, contudo o espaço está repleto de móveis antigos, reveladores dos costumes de pessoas que por ali passaram. O problema da memória não estaria na simples lembrança dos antepassados, mas no modo como seria feita: através das falas. Essa palavra é dinâmica, ela muda e recria a realidade, sendo capaz de (des)orientar o ouvinte, algo que a tradição do sistema patriarcal tenta afastar.

Pensando na mobília antiga e na concretude dessa ocupação espacial, podemos presumir, em um polo oposto à aparente subjetividade da fala, que a permanência no tempo é muito valorizada pela família. Entretanto, a focalização demasiada para descrever os ambientes revela uma preocupação na manutenção da tradição. Isso nos faz entender que o

medo do fim é o movente mais caro da narrativa. Dizem Francis Wolff (2007, p. 17) e Jean Delumeau (2007, p. 41) que, seja qual for o medo humano, a tendência é que ele aponte para o medo da morte.

A noção de finitude é sempre algo complexo. No caso de Cornélio Penna, a morte não é propriamente “o fim” de alguma circunstância naquele espaço-tempo determinado do romance. A morte é uma espécie de desdobra, abrindo uma fissura que funcionará como ponto de partida de outra dimensão espaço-temporal. A menina morta carrega um paradoxo por representar o fim – da vida – e o início – da história. A morte da criança promove uma abertura que conduz o leitor à ruína, neste caso da fazenda, da família e do sistema patriarcal.

A narrativa não é uma autópsia do corpo, ao contrário, ele é logo sepultado. Resta, então, a fantasmagoria incitando uma autópsia coletiva e individual da(s) história(s) que produziu(ram) aquele pequeno cadáver. Ou seja, o entendimento da morte no romance passa por uma autoanálise que só “des-cobre” as ruínas e talvez por isso o medo da memória ganhe relevo a cada página movendo as personagens para dentro – de si – e para fora nas diversas transgressões no romance. Ainda que pareça um contrassenso ter medo do passado, *A menina morta* parece fazer uma anamnese da construção da nação, a qual não está imune às lembranças desagradáveis, porém necessárias ao processo. A falência do Grotão e a narração dos dramas familiares é a representação – externa e interna – de um sistema decadente que possivelmente estruturou o país, tal como uma máquina administrativa, desde o século XIX – assistida pela monarquia – até o início do XX – com república do café com leite – nos âmbitos econômico, político e social, em relação ao qual não seria forçoso sugerir a existência de resquícios na atualidade.

Essa memória desagradável é um discurso histórico que o romance, paradoxalmente, revela no silenciamento das personagens. O medo de falar é um dos fatores que aparentemente torna a vida na fazenda do Grotão insuportável. A falta de comunicação deixa as moradoras ensimesmadas ao ponto de suspenderem a noção entre realidade e fantasia, e não raramente verem fantasmas, bem como entidades diabólicas. O mistério, a imprecisão e a dúvida enevoam o romance, ao passo em que o passado é forçado ao esquecimento, como se houvesse fraturas na formação sócio-histórica daquele núcleo patriarcal. É notório o debate entre o silêncio e a revelação. Ambos potencializados em medo, representado por fantasmas e figuras diabólicas que assombram o Grotão. Temor que remete a um clima de conflito entre falar e calar. Motivos o bastante para as personagens se verem dentro de um labirinto existencial.

Do ponto de vista da espacialização, o romance é reordenado enquanto se encaminha para o fim. Paralelo a esse movimento há uma ética que sustenta as relações entre as personagens. Ambos se cruzam à medida que a impressão de ruptura espacial e familiar ganha corpo no modo como apreendem aquela realidade. O esvaziamento da casa com as parentas indo embora, por exemplo, acompanha a libertação dos escravos e a conseqüente “liberação” da memória, que agora se torna presente. Com a desintegração da fazenda, as personagens ficam vazias de significado, a estrutura simbólica que as mantinha está ruindo, restando-lhes apenas as ações mais imediatas visando à sobrevivência. Podemos ver isso na lacuna que se abre entre o governo do Comendador e o de Carlota: no dele, os agregados precisavam apenas manter a aparência de família construída na história; mas no da moça, que se via só, sem família, era preciso renovar as formas de interação, para quem sabe garantir a moradia. Para a tradição – de costumes cristalizados – a novidade – da nova moradora – é sempre problemática. Os símbolos estão em decadência e as ruínas estão aparecendo, mesmo porque o trabalho de recriação dos símbolos da tradição não é retomado por Carlota.

Ela é levada da Corte para morar numa fazenda e por uma série de motivos, tais como a ausência da mãe, a retirada do quadro da menina morta, o casamento arranjando às pressas, os cochichos e segredos, a atmosfera de culpa e ressentimentos, percebe que há desajustes no lugar. Nessa inquietude, a moça empreende uma busca por respostas que vão desestruturar a aparente normalidade da casa-grande. Naquilo que movimenta o “corpo estático” da fazenda, as dúvidas são evidenciadas e os segredos aos poucos aclarados. Dessa forma, a narrativa recebe uma nova camada discursiva que reordenará o curso da história, juntamente com uma mudança de perspectiva, sobretudo de Carlota, acerca daquela realidade misteriosa.

Com a fazenda indo à ruína, o labirinto espacial da casa-grande, de corredores imensos e inúmeros cômodos, de certa forma se transfere para ganhar corpo no pensamento das personagens, que parecem desorientadas e sem a real dimensão do que se passa. No claro-escuro das imagens refletidas, nos mistérios e revelações da trama, podemos identificar o uso de artifícios barrocos que vão desde a caracterização das personagens, profundamente deslocadas e mergulhadas nas suas dúvidas, até a tessitura labiríntica da narrativa, capaz de revolver o passado e criar ambientes sombrios povoados com objetos antigos. Como já mencionamos, *A menina morta* sugere, do ponto de vista sociocultural, a necessidade de uma autoanálise coletiva da memória da nação.

A opção por apontar traços do barroco no romance de Cornélio Penna não visa reescrever o lugar dos seus textos na história da literatura, mas antes tomar os aspectos dessa estética como opção metodológica. Destarte que a escolha não é gratuita, certamente nos

orientamos a partir da “vivência mineira” de Cornélio, já discutida por Albergaria (1982), Herbold (1993), Schincariol (2001; 2009), Santos (2004), Vieira (2008), em que o autor declaradamente tentou resgatar as tenras imagens e histórias de sua infância em Itabira do Mato Dentro. Em entrevista a Lêdo Ivo, revela que a

vida da cidade, o espírito belo e sombrio de seus habitantes, as histórias de impressionante força de caráter, de invencível coragem no drama que tudo lá representa, tinham ficado gravadas em meu cérebro e em meu coração de tal forma, toda a minha vida, que só pude me libertar de sua obsessão escrevendo. (IVO, 1958, p. LXI-LXII)

Mais que a simples memória visual de um lugar, vemos que Cornélio tem laços afetivos com a cidade, pioneira na extração de minério de ferro no Brasil, e que em séculos anteriores teve grande produção de ouro. Salvo *A menina morta*, a cidade é o cenário de todos os outros romances, com destaque para o livro *Dois romances de Nico Horta*, que é dedicado a Itabira. A partir dessa entrevista, podemos traçar uma fronteira curiosa entre a vida familiar do autor e a narrativa de *A menina morta*. Apesar de esse romance não se desenvolver na mesma cidade dos demais, Cornélio demonstra forte atração pela propriedade que fora da família de seu pai em Itabira do Mato Dentro. Por outro lado, revela, na mesma entrevista, que a fazenda materna, no Rio de Janeiro, foi pioneira na produção de café no Brasil (IVO, 1958, p. LIV). Seriam na verdade “histórias de fronteiras”, tanto no plano real, quanto no ficcional.

Consoante a essa livre associação, o Grotão – no romance, que se passa em meados do século XIX – fica na fronteira entre Minas e o Rio e é sustentada pela produção de café. Mas em alguns pontos temos passagens que remontam até três gerações dos Albernaz, em que se destaca a riqueza da família do Comendador. Sobre essa volta no tempo, podemos presumir que, se o momento da narrativa é a segunda metade do século XIX, em que a economia era centrada no café, então a rememoração dos antepassados do Senhor se aproxima bastante da pujança de ouro e diamantes do Brasil Colônia, em que o centro econômico era Minas Gerais. E, assim, mesmo em memória, retornamos à cidade mineira.

É pelo resgate do passado que o escritor demonstra a sua arte e nela o apego a Minas Gerais, contudo, mesmo assim, vemos que os romances não se furtam em destruir aquele mundo patriarcal. Rui Mourão (2007), ao tratar da ficção modernista mineira, diz que a mineração fez de Minas o centro econômico da colônia e quando a riqueza se esgotou a região ficou ilhada. Em termos disso se repete com o café, que também trouxe riqueza para a região. As fazendas do vale do rio Paraíba decaem, inclusive, na mesma época em que se passa *A menina morta*.

Entretanto, “depois de tantas transformações e tantas vicissitudes, o traço por excelência diferenciador do mineiro continua sendo certas projeções de uma herança colonial indisfarçável que dão linhas do seu perfil e conformam a sua maneira de encarar o mundo” (MOURÃO, 2007, p. 195). E na exemplificação do assunto Rui Mourão (2007, p. 200) cita Cornélio Penna, juntamente com Lúcio Cardoso e Aufran Dourado, para dizer que eles são dados a emoções arcaicas, entregues muitas vezes à impressão de pesadelo produzida pelas velhas cidades decadentes de Minas.

São escritores que, a partir de uma literatura na qual a morte é o tema recorrente, voltam no tempo como forma de afrontar e agredir o presente. Não obstante, a obsessão pelo tema da morte é o modo de questionar mais utilizado em suas obras. No caso restrito de Cornélio, a falência do Grotão pode ser vista como agressão à tradição mineira, fundada num passado arruinado. E mais que isso, como demonstra Josalba F. dos Santos (2004) em sua tese, é a morte do projeto de nação que foi idealizado numa falsa homogeneidade social e assentado em um modelo patriarcal de sociedade.

Antes de adentrarmos na fortuna crítica, cabe uma breve apresentação do nosso contato com a obra de Cornélio Penna. Embora já fosse do nosso conhecimento o conteúdo sumário do romance, mediante conversas, palestras e comunicações da professora Josalba Fabiana dos Santos, a leitura efetiva ocorreu em 2009. A oportunidade surgiu com a participação em um projeto de pesquisa de iniciação científica, também foi desenvolvido com apoio do CNPq. O objetivo foi estudar a questão do mal em *A menina morta* e na *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso.

De modo que, durante esse tempo de estudos, amadurecemos as impressões sobre o romance de Cornélio e o gosto pela sua escrita. Investigando a crítica em torno da obra, debatendo no grupo de pesquisa, produzindo artigos e participando de eventos, fomos nos aprofundando e percebendo as diversas possibilidades de análises. Após esses anos de preparo, dentre outras incursões, o passo adiante é o mestrado. Dentro das diversas possibilidades de análise e leituras já empreendidas, percebemos que havia margem para trabalharmos uma ligação entre os possíveis traços barrocos do autor, juntamente com a questão dos labirintos e o medo premente das personagens. E assim, o resultado será desenvolvido e apresentado neste trabalho.

1 VISÕES SINGULARES

Na primeira parte desta pesquisa, fazemos um levantamento crítico do romance e dos pressupostos teóricos acerca dos temas que abordaremos adiante. O intuito é fundamentar o trabalho a partir daquilo que já foi produzido, sem, contudo, perder de vista as ligações com o eixo da nossa leitura: barroco, labirinto e medo em *A menina morta*. O foco desta parte inicial consiste na revisão da literatura, observando as aproximações e distanciamentos de outros leitores de Cornélio Penna perante os nossos objetivos.

Apresentados o autor e a obra, a nossa empresa tem como dorso a análise de traços barrocos do romance, alinhavando-os com os labirintos que podemos encontrar na narrativa. Embora presentes desde a Antiguidade Clássica, é na estética barroca que as representações labirínticas adquirem novos significados, alcançando agora uma leitura mais “humana” de um sujeito que se encontra perdido e angustiado em meio a um mundo cheio de transformações. Há uma gama de imagens seiscentistas “atualizadas” na escrita de Cornélio, e, em que pese um possível louvor ao passado, temos nele um olhar sobre o tempo que revela uma condição de ruína iminente, alimentada, acima de tudo, por valores que estariam arraigados ao patriarcalismo no Brasil.

Dessa ligação “barroco-labirinto”, que estruturaria uma visão de mundo interna à narrativa, procuramos extrair as representações do medo, principalmente na forma como as personagens apreendem os espaços que ocupam ou tendem a ocupar. Um dos pontos que mais se destaca nos comentadores, acerca do período barroco, é a mudança sofrida pelos indivíduos com relação às suas concepções de mundo. É também nesse momento que se potencializa uma espécie de (re)descoberta do “eu”, ou seja, as mudanças afetariam inclusive o modo de se enxergar, causando certa desorientação e a angústia de estarem perdidos no mundo e em “si”. Por isso, a profusão de imagens labirínticas na literatura da época.

Em *A menina morta*, o drama não é de ordem meramente pessoal ou existencial, podemos até visualizar uma maior preocupação pelo reestabelecimento da normalidade, muitas vezes narrada, com vistas a garantir o sustento dos agregados. Só com essa postura das personagens, já conseguimos entender que os conflitos têm uma raiz política, econômica e ética. Mas certamente a morte de uma criança é um evento chocante e inesperado, ainda que no século XIX não houvesse todo o desenvolvimento médico para prevenir doenças que temos hoje. Independente da causa – uma personagem afirma ter sido doença –, é mais frutífero entender o significado da falta que a causa dela. Mesmo porque, da forma como o

romance termina, vamos confirmando aos poucos o que representam essas lacunas que foram factualmente abertas pela morte.

O pior disso tudo para os moradores é sentir que a morte, antes de ser um fechamento, é na verdade uma abertura para um tempo caótico. Isso resulta no clima de insegurança e isolamento, marcantes no romance, assim como foi nos Seiscentos. Sendo assim, o medo pode ser lido como um fator que extrapola a questão emocional para ser uma chave de leitura das transformações na história. Principalmente quando podemos encontrá-lo nas movimentações das personagens, enquanto “caminham” nos labirintos da história.

Em um ambiente fortemente regrado, como na fazenda escravocrata do romance, há quem tente infringir a norma. São práticas e discursos internos que tangenciam o andamento da história e a vida das personagens. Mesmo com a aparente contradição na afirmativa anterior, da presença “interna-tangente” de seres estranhos àquele núcleo, cabe ressaltar que a condição de existência não depende da percepção das personagens. São objetos e símbolos da ruína e do mal que sempre estiveram ali, de modo que o estranhamento se dá justamente quando são finalmente “notados”. A percepção do ambiente pelos moradores redimensiona a forma como serão narradas as cenas de um mesmo lugar. Circunstância importante para aumentar o clima de incerteza do leitor sobre as ações e descrições.

Vemos a atmosfera de medo e angústia aumentar a cada página quando as personagens “veem” o labirinto de suas vidas e o modo como estão ligadas àquele mundo. As imagens elípticas que *A menina morta* evoca promove, aos poucos, essa sensação de aprisionamento no tempo-espaço. A cada volta da narrativa o labirinto fica mais denso, redimensionando a percepção que os moradores têm de si e dos outros. Nesse momento, as relações de poder se dinamizam, as trocas – muitas vezes simbólicas – de posições lapidam o medo que as personagens têm de perder aquele chão. Dessa reconfiguração espacial, podemos extrair novas concepções do poder, o qual até então parecia homogêneo, e que aos poucos cede lugar para os discursos das negras, por exemplo. Estes são entidades “estranhas”, mas presentes desde sempre.

O medo pode ser o operador desse novo traçado narrativo. As negras constroem labirintos de histórias orais que confrontam a materialidade da casa-grande em sua arquitetura confusa e artificial. A história que desejamos estudar funcionaria nos intervalos, nos claros-escuros que *A menina morta* abre. Dessa forma, os valores estabelecidos pelo patriarcalismo são deslocados para lugares onde são relativizados e a estrutura de poder que adentra os moradores da fazenda vai à falência.

1.1 Leitores do medo

A crítica literária em torno da obra de Cornélio Penna é pequena, se comparada a outros escritores inscritos na tradição literária brasileira. O mesmo ocorre em relação à questão do medo, que na maioria das vezes é relacionada ao debate histórico-religioso ou psicológico. Enquanto que a nossa proposta procura empreender uma análise que parte da esfera sociocultural, lendo o medo como um elemento estético que contribui para a sustentação da narrativa. Sobretudo porque há poucos trabalhos no âmbito da crítica literária que estudam o medo inscrevendo-o na cultura e como elemento de tensão social – ético-estético –, pois que na maioria das vezes ele é tratado a partir da noção individual do sujeito.

Na esteira do diálogo estabelecido entre literatura e sociedade, a partir de *A menina morta*, o intuito é demonstrar a evocação de um passado obscuro, manifestado no uso de imagens caras à estética barroca, presente no Brasil colonial do século XVII e que se manifestou marcadamente em Minas Gerais no século seguinte, cenário privilegiado em Cornélio Penna. Dessa maneira, é possível dizer que, para ele, a memória assumirá um papel fantasmagórico, na medida em que suas obras são assombradas por um passado rico e promessas de futuro grandioso, contraposta a um presente, o do seu momento histórico, angustiante.

A narrativa corneliana parece desajustada no tempo e no espaço. O cenário rico é o invólucro de uma escrita que delinea a mazela da vida e a insegurança presente, com personagens arruinadas do ponto de vista moral, social e econômico. Seja por terem perdido ou nunca encontrado o seu lugar no mundo, os seres criados por Cornélio Penna vivem a inconstância de se sentirem deslocados. E não seria estranho identificar essa impressão de mundo dissonante na forma como o escritor compõe os tempos dos seus romances, cada vez mais afastados do presente da escrita.

Com uma técnica abundante e ao mesmo tempo lacunar, são imprecisas as classificações para Cornélio Penna. Bosi (1978, p. 440) diz que ele escreve “romance de tensão interiorizada”, no qual figura a cisão do homem com o mundo, em termos de retorno à esfera do sujeito. Para Mário de Andrade, que cunhou o termo “Romances de um Antiquário”, por conta do regresso no tempo e quantidade de detalhes sobre o ambiente das histórias, Cornélio trabalha com a hipótese de que dois e dois somam cinco. Ou três (ANDRADE, 1958, p. 172). O ponto comum entre os críticos é o destaque acerca do clima sombrio e

misterioso, incomum na literatura brasileira, rendendo comentários, feitos por Luiz Costa Lima (1976, p. 76), de que seria precursor do gênero gótico no Brasil.

Acerca dessa filiação gótica de Cornélio Penna, entende Josalba F. dos Santos (2004, p. 190-191) que não é de todo desapropriada, contudo a estudiosa marca que o gênero se refere a um momento estético europeu específico, o qual pretendia envolver o leitor com sustos e medos. Pensando neste último aspecto, a literatura de Cornélio tem nos elementos góticos uma máscara, como o uso de atmosfera sombria e misteriosa, para imprimir um discurso de estranhamento e crítica da memória nacional, comumente pintada com cores vibrantes, como apresentado no início deste trabalho. Ainda sobre a classificação, diz Josalba F. dos Santos que a maior parte da crítica só observa o mistério como um fim, não como um meio, daí as limitadas interpretações sobre o autor. Por outro lado, segundo a estudiosa, “a fortuna crítica sempre teve uma forte tendência a valorizar em demasia certos aspectos da biografia de Cornélio Penna, como a vida reclusa, os raros amigos, o apego ao passado. Tais aspectos turvaram a leitura da obra e diminuíram o seu potencial” (SANTOS, 2008b).

Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1977, p. 320) não se distanciam de outros estudiosos e repetem a questão do mistério e do romance psicológico. O fato de Cornélio Penna ser católico também será pontuado, marcando a oposição com o romance do Nordeste, engajado, de esquerda, em contraposição à direita católica nas décadas de 1930/40. Afrânio Coutinho (1986, p. 408) continua na mesma linha e vê a obra corneliana como “reação ao romance do Nordeste”. Perspectiva que na visão de Josalba F. dos Santos (2004, p. 3) restringe as análises, pois que uma leitura mais acurada verá que a obra não se furta à denúncia social. Da mesma forma, Cornélio não gostava de ser lido pela via de suas preferências religiosas, ele diz em entrevista a Lêdo Ivo que era preciso separar a obra do autor (IVO, 1958, p. LXII).

Tomamos o medo como proposta desse estudo visando analisar em *A menina morta* os modos como ele articula a tensão narrativa que domina as personagens e, de alguma forma, independente do interesse, seja do narrador principal ou das micronarrativas das negras, delinea a história. O romance é alinhavado pela sensação de finitude que move suas criaturas e o leitor na busca de alguma resposta para as inquietações da vida. Cria-se, assim, um ambiente dimensionado em dois planos, interno e externo. Ainda que a narrativa se projete no tempo, as personagens vivem em um plano atemporal como se estivessem “paradas em si”, perdidas em um labirinto que tem como saída apenas o caminho da maldade, da violência, da culpa, e da espera da morte, porque essas são as vias que encontram para resolver os seus conflitos. Não há garantias de que essas ações resolvam os dramas íntimos, haja vista existir,

num segundo plano, outro mundo, de “fora”, limitando as questões éticas e morais em toda a fazenda, reforçando a sensação de cárcere.

Rogério Luz (2000, p. 209) diz que há uma

circularidade em aberto, em espiral, do sentido: o movimento da escrita é antes vertical, para cima e para baixo, emergência e afundamento, do que linear e progressivo. Não há ‘resolução’ dos conflitos, nem são desfeitos os nós dramáticos: eles se desfazem em e por uma voz narrativa que se desfaz com eles.

É como se em Cornélio houvesse condições estáticas e extáticas para a efusão da história. Em que pesem as diferenças semânticas nos vocábulos, ambos se complementam: estático presume a condição de imobilidade quando há equilíbrio das forças que movem alguma matéria. No caso do romance, as personagens estão em um espaço praticamente fechado da fazenda, levando-lhes a uma reflexão que aprofunda ainda mais a situação de imobilidade diante de forças que suscitam medo (sentir ou impor) como condição para (se) manter vivo (n)aquele mundo. Já as circunstâncias extáticas presumem êxtase, deslumbramento que amedronta e atrai criando uma névoa entre a fantasia e a realidade, muitas vezes fundidas durante o romance.

Para Wander M. Mirada (1997, p. 473):

A sensação de estranhamento que a leitura de Cornélio Penna provoca talvez nasça da disseminação desse silêncio sempre renovado, através da construção de uma linguagem em dobras, atravessada por distintas formações discursivas, a dizer outra coisa debaixo do que diz, mas cuja chave de decifração está contida nela mesma.

A escrita corneliana teria como marca certa autorreferencialidade. O apego que o leitor possa ter à realidade, numa tentativa de encaixar *A menina morta*, muitas vezes é frustrado pela forma como os discursos se entremeiam, levando às vezes a lugar algum. Teríamos disso uma imagem labiríntica da história.

As “ausências” seriam o traço mais típico do autor, uma vez que a sua técnica avança lentamente tanto para criar quanto para preencher as lacunas. A dificuldade estaria mais na organização lógica das ausências que na tarefa de elucidá-las, pois as respostas já estão no texto. A chave que abre uma mesma porta pode não servir mais, as fechaduras são trocadas conforme a história avança, obrigando-nos primeiro a encontrá-las, para depois buscarmos uma forma de abri-las.

Diante dessa imprecisão, Costa Lima fala em uma estrutura cíclica para *A menina morta* e diz: “Por sistema cíclico entendemos aquele em que perseguidor e perseguido, percorrendo um mesmo espaço concêntrico, invertem suas posições, sendo o perseguidor

também um perseguido e o perseguido também um perseguidor” (2007, p. 77). Essa “regularidade dos cronômetros” seria mantida pelo medo e pela angústia. Vale ressaltar que o pensamento barroco teve grande importância para “sistematização” das imagens cíclicas e constantes (SANT’ANNA, 2000).

Vejamos que a ilusão e a inversão de papéis não foge à circularidade. E poderiam ser modos de “sentir sem sentir” temor. Simular a vida seria um meio de não se recusar a entrar no processo, mas também pode ser uma forma de exclusão. A teatralidade das ações, defendida por Wander M. Miranda (1979), se organizaria pelo medo da morte e da violência, e não por coincidência é nesse eixo que se movimenta a história.

A menina morta é uma narrativa profunda, a visão apocalíptica do mundo não é colorida – porque nem tudo o é –, não se prevê um “fim”, parece haver uma circularidade intrínseca ao mundo. O romance termina inclusive com a menção à luz de uma vela que iluminava o quadro da menina morta e que “deveria cessar de bruxulear, para se apagar para sempre...” (PENNA, 1979, p. 458). A maneira como o quadro é descrito nessa cena final nos ajuda a compreender a tensão entre o estático e o extático apresentada antes. Se por uma perspectiva a imagem pintada na tela aprisiona a menina enquanto fragmento de um espaço-tempo que está “morto”, por outro, o quadro promove em Carlota uma espécie de catarse negativa da história, não há como reverter a marca deixada pelo sistema patriarcal. A própria moça parece compreender a sua situação quando se nomeia a “verdadeira” menina morta.

O oxímoro do título do romance presumindo vida (menina) e morte, como discute Josalva F. dos Santos (2004, p. 41), a nosso ver funcionaria em sentido inverso para Carlota: morta porque está presa àquele lugar arruinado e menina porque está viva tendo que carregar a mácula deixada na história pelos Albernaz. A circularidade do tempo também é exposta no modo como o romance termina: com o advérbio “sempre” seguido de reticências. É a luz de uma vela que certamente se apagará em situação “real”, mas que historicamente permanecerá se apagando enquanto esse “sempre” durar na memória nacional. É nessa medida que o romance abre uma nova dimensão espaço-temporal, sem abandonar o passado e deixando em suspenso qualquer perspectiva de futuro redentor. Haverá sempre o retorno e a constante necessidade de destruição. Diz Adonias Filho (1958, p. XXXIX) que:

O romancista, sendo dos mais originais da literatura brasileira contemporânea, submete sua arte aos rigores de um artesanato consciente. Inimigo da improvisação, sua técnica é lenta, sua narrativa avança em espiral no sentido da profundidade, procurando sondar a alma humana até os mais ínvios recantos, graças ao manejo da introspecção.

Com a publicação de *A menina morta*, a literatura brasileira deu um salto quântico em relação à inovação técnica e temática. Adonias Filho (1958) nomeia este instante como “transcendência em nossa ficção” e continua dizendo que Cornélio amplia as possibilidades do romance brasileiro. “Mas, se estas possibilidades seriam aproveitadas pelas gerações posteriores, refletem o imediato entrosamento da ficção brasileira com a própria ficção universal na base dos problemas extremos que torturam a criatura humana” (ADONIAS FILHO, 1958, p. XLIV).

Diante desse fechamento do ponto de vista linear, resta um aprofundamento em si mesmo como única via de fuga. Os contatos entre as personagens são escassos e quando ocorrem são teatralizados, todavia sempre determinados pelo local da cena, como demonstra Wander Miranda (1979). O estudioso faz uma correlação em que as salas seriam palcos e os quartos bastidores (MIRANDA, 1979, p. 28). Entendemos que tais divisões espaciais são fundadas nos medos de si e do outro, e que teriam intrinsecamente uma espécie de ética “negativa”, tendendo à inversão do par “bem-mal”, para enfim sustentar a controversa convivência entre as personagens. Essa dinâmica de espacialização fundada numa ética própria do romance está ligada às percepções sensoriais das personagens, diante do modo como apreendem o seu entorno (SOETHE, 1999, p. 33-34). O espaço público das salas, ao contrário do que se poderia supor, é um local de “não-relação” entre os sujeitos. Já o quarto, sendo bastidor, é livre para expressão dos sentimentos, porém ele é fechado fisicamente, é um beco sem saída do labirinto, restando para os moradores o mergulho em si.

Lemos a teatralização das relações como tentativa de exclusão da percepção do outro e de si em determinado espaço. Uma vontade de anulação impossível de se realizar por completo dentro de uma casa que está viva, com seus móveis antigos e quadros da família nas paredes vigiando tudo. A casa como entidade ativa da história, parece ter uma ética particular que modalizaria os modos como as personagens vão se enxergar e até se relacionar com a própria construção.

Destarte que negar a si e ao outro presume a relação existente, dessa forma nega-se por um lado e ao mesmo tempo já se está afirmando. O modo encontrado pelas personagens do romance para se relacionarem está localizado na fronteira entre o universo lúdico e a realidade, de forma que o envolvimento com o outro revela somente a aparência, ficando o interior, assim como na metáfora dos quartos, supostamente intocável. Ao levantarmos a suposição de permanecerem intocados, estamos nos valendo do primeiro argumento em que a negação de algo presume uma afirmação anterior agora contradita. Wander Miranda (1979, p. 19) diz que o espaço é alienado e de tão carregado com elementos externos ameaça e desloca

as personagens. Fica patente nessa alienação a sensação de medo, de violência que na vontade de autoexclusão – não-relação – acaba por transformar o sujeito assustado em um ser violento, como se assim fosse ter menos medo da violência que sofre (BLANCHOT, 1971, p. 72). Isso ocorre em diversos momentos da narrativa, sem necessariamente estar ligado a uma mesma personagem. O Comendador seria o melhor exemplo, haja vista a sua potência ser a todo instante questionada apenas com a presença de D. Mariana na fazenda e pela forma como essa imagem avivava a cisão familiar. Principalmente quando o mascaramento de sua “prisão”, com diversas desculpas, já não serve sequer para os visitantes, quanto mais para os moradores. E desse modo, a insegurança do patriarca se converte literalmente em violência quando, além da reclusão forçada, a Senhora parte do Grotão na mesma noite em que afronta o marido na mesa de jantar pedindo a encomendação da alma de Florêncio.

O Comendador pouco aparece na história, é uma figura narrada mais pela boca alheia do que pelas suas próprias ações, ficando patente nesse desvio de foco narrativo o modo “impessoal” como é materialmente apresentado. Resta, assim, a sombra da sua lei, a qual não se institui factualmente, senão pela retração do contato humano e a consequente imposição normativa pautada na dependência material e moral de seus agregados.

O tema da violência em debate já havia sido mencionado. Luiz Costa Lima, em *A perversão do trapezista* (1976), é o primeiro estudioso a analisar de forma sistemática a obra de Cornélio Penna e já fala sobre esse medo do contato, de uma culpa que nasce de uma preocupação ética sobre alguma falta supostamente cometida (COSTA LIMA, 2005, p. 37). Entendemos que essa culpa tem como matriz o pensamento cristão intrínseco às personagens. Diz o estudioso que o clima de “insegurança tem, portanto, uma motivação econômica; e o ódio uma explicação biográfica. Aquela gera o medo; esta gera a necessidade de realizar a violência” (COSTA LIMA, 2005, p. 124). O ponto de interseção do medo na casa-grande é o Comendador, pois na impossibilidade de se relacionar com os moradores, surge uma necessidade de requintar a hierarquização a ponto de cada um ocupar uma posição distinta no espaço simbólico (COSTA LIMA, 2005, p. 196). A institucionalização do poder é um modo de ratificar os limites na fazenda do Grotão, com as hierarquias que nem sempre estão claras, visto que internamente as personagens estão em profundo conflito com as demais, delimitando os espaços de si ou de outrem. Em contrapartida há o sentimento de que nunca se é bom o bastante, não só para garantir o que mais importa, que é o abrigo na casa, como também para receber um (im)possível perdão divino.

A ficção de Cornélio Penna, segundo Costa Lima (2007), se estabelece em um pesadelo circular que gira entre a fuga, a loucura e a morte. As três atitudes que caracterizam

esse modelo ficcional são o medo, a repressão e o silêncio. “O medo é, de fato, tão familiar quanto a loucura estando naturalmente articulado à repressão e à violência” (COSTA LIMA, 2007, p. 82). Retornamos mais uma vez a uma das nutrizes do medo, a morte. Em um ambiente que exala violência, ainda que disfarçada pelas formas de poder dissolvidas no cotidiano, é notório que depois de uma morte prematura, no caso da criança, os sujeitos questionem acerca da natureza desse acontecimento. Mais ainda quando há um código de ética velado, no qual parece que a primeira regra é obedecer ao Comendador e a segunda é atentar para a primeira.

Na sua tese sobre a melancolia em Cornélio Penna, Flávia Vieira (2008) nomeia um subtópico de “O medo e a sintomatologia do impasse”, e diz que: “O mal-estar e o medo, bem como os estados suscitados por estes sentimentos convertem-se na prosa corneliana em uma chave interpretativa irrefutável” (VIEIRA, 2008, p. 24). Contudo, diferente da nossa concepção, a estudiosa marca que sua escolha para tratar do medo em Cornélio Penna tem como fundamento “identificar os pontos de ligação entre a vivência religiosa e os assomos provocados pelas oscilações da fé” (VIEIRA, 2008, p. 27). Embora se relacione a presença do medo, em *A menina morta*, à noção de culpa baseada na religiosidade do autor, nosso intuito é converter as crenças e o catolicismo dele em matéria de investigação artística, sem necessariamente tentar identificar intenções na escrita.

O interesse é destacar o medo observando as relações internas à obra, na possibilidade dele ser uma chave interpretativa do romance. Não descartando a possibilidade de, em algum momento, nossa leitura tocar em algum traço biográfico do autor. O foco da análise é tratar do medo sob o ponto de vista sociocultural e recortá-lo, considerando os modos como o espelhamento entre os labirintos da história se relacionam com a vida das personagens e consequentemente com estrutura da narrativa.

Ao tomarmos o medo como chave interpretativa do romance corneliano, estamos nos valendo de premissa já anunciada por Josalba F. dos Santos (2004, p. 1), para a qual o medo não presume um fim, antes é um elemento do mistério na tessitura da escrita de Cornélio Penna. E esse mistério, ainda no pensamento da estudiosa, “encobre com a mesma intensidade que revela”. A dinâmica do romance encaminha o leitor para dentro de um labirinto de imagens e histórias que confundem para explicar, prova disso são as micronarrativas das negras, que “elucidam” as lacunas justamente quando suscitam dúvida. Talvez, a dificuldade do leitor não seja encontrar uma porta de saída, mas escolher uma dentre as várias apresentadas.

1.2 Olhares sobre o barroco

O Seiscentos é uma época trágica, a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), por exemplo, envolve a Europa em um cenário de mortes com as pessoas abandonando suas terras, acarretando em fome, miséria e doenças. Embora haja questões que mereçam um tratamento especial, a nossa leitura destaca nesse cenário, com diversos tipos de violência, a tensão vivida no continente, capaz, segundo Maravall (2002), de reordenar a visão do mundo e da sociedade sobre si mesma. A partir dessas mudanças, o historiador aponta para uma tentativa de restaurar alguma ordem, sendo que já não se podia desconsiderar as transformações. No seu estudo centrado, mas não limitado, à Espanha o estudioso faz uma análise crítica que condiciona as mudanças do período a uma série de atividades político-econômicas que alteraram a vida na Europa dali por diante.

Com as artes não seria diferente, haja vista ser um período de transição do classicismo para as estéticas maneiristas, das quais o barroco seria componente, conforme Gustav Hocke (2005) e Ernst Curtius (1957). Sobre o uso do termo “maneirismo”, Curtius (1957, p. 281) sugere tal uso por serem maneiristas todas as manifestações e tendências literárias que se contrapõem ao classicismo, independentemente de serem anteriores, contemporâneas, ou posteriores a este período, postura também adotada por Hocke. O maneirismo seria um tipo de manifestação complementar ao classicismo. Curtius salienta que muito do que se denomina maneirismo hoje é tido como barroco, mas justifica que prefere o primeiro porque, “comparado com ‘barroco’, encerra um mínimo de associações históricas” (CURTIUS, 1957, p. 281). Contudo, diferente de Gustav Hocke e Ernst Curtius, preferimos utilizar “barroco” por estarmos lidando com uma realidade sócio-histórica brasileira que, de algum modo, convencionou o uso do termo. E mais que isso, tal escolha implica em um direcionamento consciente para uma associação histórico-estética pontual que os pesquisadores citados preferiram não abordar, tendo em vista a abrangência dos seus estudos sobre o maneirismo.

O barroco é uma arte de crise, não “da” crise, expressa uma mentalidade, não uma consciência (MARAVALL, 2002, p. 310). A estética não provocaria a mudança de pensamento, seria mais um efeito do curso da história numa tentativa artística de reorganizar uma “normalidade”. Apesar dessa aparente “inconsciência” do indivíduo seiscentista sobre as condições gerais do seu tempo, as concepções do barroco que temos hoje mostram uma época instável em questões de diversas ordens – política, social, econômica –, sendo que a arte ultrapassaria a manifestação puramente estética para fornecer uma complexa imagem do mundo e do sujeito daquele tempo. Para esse estudo sobre a imagem do mundo e do homem,

Maravall (2002) articula uma cosmovisão do século XVII assentada em pelo menos cinco tópicos fundamentais difundidos à época: “a loucura do mundo”, “o mundo ao avesso”, “o mundo como um confuso labirinto”, “o mundo como hospedaria de loucos” e finalmente “o mundo como teatro”.

Na “loucura do mundo”, o historiador apresenta um quadro de instabilidade que na literatura seria representado pela personagem do bufão, um ser cômico, um bobo que mostraria na sua anormalidade o desconcerto do mundo. Os papéis se inverteriam, ao passo que o bufão seria o “normal” para aquele tempo e os demais seriam os loucos, que não se enxergavam como tal. Haveria então uma crise, diante das incertezas econômicas e monetárias na Europa, principalmente na Espanha, Maravall (2002, p. 313) elege a inflação como fator preponderante para desordenar a vida das pessoas. Necessidades básicas, como por exemplo a alimentação, não estavam garantidas. A partir dessa atmosfera de incertezas nasce um discurso melancólico em que a felicidade, frente à insatisfação do presente, estaria em xeque. Desta feita, a arte barroca seria uma sátira contra o “hoje”, por isso a manifestação do “mundo ao avesso”. Um discurso que na aparente desordem de organização revelaria um pensamento enviesado, torcido ao extremo – quase torturado – com imagens grotescas, desproporcionais que revelam por oposição uma mentalidade da época. Como afirma Hocke (2005, p. 17), “nota-se uma ânsia por atingir o extravagante, o singular, o exótico e tudo o quanto se dissimula para além e no seio da realidade física ‘natural’”.

Essa concepção do mundo em crise que Maravall (2002, p. 317) e Hocke (2005) insistem em apresentar está ligada, sobretudo na literatura, à imagem do “mundo como um confuso labirinto”. Comenius (1592-1671), bispo da época, dedica um livro totalmente ao tema: *O labirinto do mundo e o paraíso da alma*. Nele, um peregrino deseja percorrer o mundo em busca de sua vocação, nessa vida errante acaba encontrando a desordem e as falsas aparências por onde passa. Numa sociedade profundamente sacudida, o labirinto barroco (ou maneirista) representa de forma alegórica uma crítica às perdições da vida, em que o sujeito não se encontra naquele tempo, nem tem lugar no mundo, como veremos adiante. Seria então uma “hospedaria de loucos” (MARAVALL, 2002, p. 319), e o viajante, muitas vezes apresentado em forma de personagens picarescas, vadia sem pouso seguro.

Para finalizar, Maravall (2002, p. 320) trata do “mundo como teatro”, que, segundo ele, é o tema barroco mais difundido e estudado. O qual, de certa forma, engloba os tópicos anteriores, a partir do momento em que a teatralidade simularia uma vida paralela sem proporções “naturais”, fragmentada e incerta. O caráter transitório e rotativo do papel assumido em cada instante mostraria uma realidade de aparências, que nunca chega a uma

substancialidade. A compreensão de mundo sequer afeta aquilo que o historiador chama de “último núcleo da pessoa”. Decerto, é mais suportável ficar no nível do aparente, pois no barroco a sensação de permanência é, paradoxalmente, apenas um estágio. A garantia de futuro é pouca, daí a apropriação da máxima horaciana: *carpe diem quam minimum credula postero*, que em sentido literal significa “colhe o dia, confia o mínimo no amanhã”. O impasse barroco é não poder voltar para casa – o passado – e não ter garantia de pouso na jornada – o futuro.

Sobre a inquietude e a falta de limites claros, diz Affonso Ávila (1971, p. 33) que “o artista barroco foi, pois, histórica e existencialmente, um ser em crise, sua arte registrou, como um grande radar, as oscilações das ideias e as linhas cruzadas das formas de expressão em mudança”. Segundo Hocke (2005, p. 17), o sujeito seiscentista tem medo do espontâneo e ama a escuridão, há a necessidade de organização lógica e talvez por isso as imagens descomedidas sejam a tônica da época. Em contrapartida, continua Hocke, o indivíduo tem prazer na “descoberta do sensível através de metáforas abstrusas e se esforça por captar o fantástico (*meraviglia*), graças a uma linguagem sumamente rebuscada” (2005, p. 17).

De certo modo, parece haver uma organização paradoxal de mundo no século XVII. O sujeito barroco, segundo Nicolau Sevcenko (2000, p. 39), é fortemente marcado por

extremos da fé, cupidez do poder, anseios messiânicos, ilusão de grandeza, impulso da contradição, exaltação dos sentidos, êxtase da festa, convivência das disparidades, atração das vertigens, mágica das palavras, sonho da glória, pendor para o exuberante e o monumental, gosto da tragédia, horror da miséria e compulsão à esperança.

Notemos que na maioria das características elencadas parece haver uma maior inclinação à representação da vida, maior do que a busca por experiências realmente “vivas”. A angústia do presente criaria uma projeção de mundo ideal que sempre entrava em choque com a realidade material. Conforme Hocke (2004, p. 14), “a metáfora do espelho quase se transforma em obsessão e em substrato da angústia, da morte e do tempo”. O medo e a falta de esperança seriam algumas das tônicas que organizavam o pensamento barroco, projetando os indivíduos cheios de culpa para dentro de si, no plano interno, e para a ficcionalização da vida, de modo a evitar contatos, no plano externo.

Principalmente aqueles que têm a culpa como lastro do pensamento coletivo e individual. Ao tratar da culpa, Herbold (1993, p. 81) já menciona que em Cornélio Penna o medo é muito presente. Sobretudo o medo de si existente nas personagens. Consciência que, segundo Delumeau (2003, p. 9-10), nasceu no século XIV com sujeitos “doentes de escrúpulos”, ao mesmo tempo em que é uma consciência coletiva, esse novo medo

individualiza as pessoas que se autoexcluem do convívio social. Nesse amargor da vida, sentem-se deslocadas do presente, recorrendo muitas vezes ao suposto passado glorioso da família ou sofrendo pela desgraça vindoura que pressentem.

Os traços do barroco em Cornélio Penna são o ponto de dissenso entre os estudiosos do autor. Maria Consuelo Albergaria (1982, p. 46-47), ao discutir características expressionistas no autor menciona uma espécie de neobarroco quando se refere aos elementos contrastantes da narrativa. Mas ainda assim exclui essa terminologia por dizer que nem só de jogos de luz e sombra, alto e baixo é feito o barroco, e dificilmente se poderia aplicar tal conceito à prosa de Cornélio Penna. Para a estudiosa, o autor não se encerra nessa estética porque utiliza as categorias antagônicas do barroco como forma de explorar as tensões narrativas e dramatizar o romance. Ao que parece, com essa negação, Maria Consuelo Albergaria está afirmando que para se apontar traços barrocos, Cornélio deveria se valer das oposições e antíteses apenas como recurso de estilo ou efeito decorativo. Todavia durante o seu texto a estudiosa faz pequenos apontamentos que de forma indireta aproximam Cornélio da estética seiscentista, principalmente àqueles ligados ao jogo de luz e sombra e à teatralização da vida (ALBERGARIA, 1982, p. 214).

Como já mencionamos, tomamos a estética barroca como premissa do nosso argumento, que visa destacar as representações do medo em *A menina morta*, pelo fato de que estamos lidando com um autor declaradamente tributário de uma “vivência mineira”, que é historicamente marcada pela riqueza barroca dos tempos coloniais, como aponta Rui Mourão (2007). E que não gratuitamente o escritor trouxe, por exemplo, esses “excessos” para sua residência definitiva em Botafogo, no Rio de Janeiro, como atesta Guilhermino César (1974), ao traçar paralelos entre a mobília do casarão do autor e o modo de vida que levava com a ambientação de suas histórias. Afora a questão pessoal, o jogo de claro-escuro e as inúmeras antíteses mencionadas por Consuelo Albergaria (1982) são pontos que, somados a outros, agregam ainda mais sentidos para visualizarmos traços barrocos em *A menina morta*.

Tomando como pressuposto a análise da melancolia a partir de imagens barrocas e neobarrocas, Denilson Lopes (1997), em sua tese, entende que há uma dupla crise do patriarcalismo e do individualismo. Supõe o estudioso que há num mesmo momento o início e fim da modernidade, de modo que as sociedades tradicionais passariam direto para a pós-modernidade, sem nunca terem sido modernas de fato. No caso de *A menina morta*, segundo Lopes, o autor empreende um discurso neobarroco, que ultrapassa a modernidade. Conquanto retrataria o declínio de uma sociedade rural que resiste às mudanças do século XIX e

permanece presa a valores mais antigos. Dessa forma, a retomada do passado já na década de 1950 é apresentada como um salto que ultrapassa a questão moderna.

Apesar de Denilson Lopes (1997, p. 21) declarar não ter o intuito de analisar com minúcia os romances selecionados para a sua tese, preferindo intercalar a sua leitura com a análise de filmes, vale ressaltar que a categoria de neobarroco na qual ele inscreve Cornélio Penna aproxima o autor da pós-modernidade. Embora não seja foco desse trabalho a classificação de Cornélio nesta ou naquela estética, ainda preferimos lê-lo como modernista. A inscrição do autor como neobarroco pode “adiantar” a leitura e, com isso, preterir aspectos como a linguagem e a espacialização do romance. Características que entendemos serem ainda marcas barrocas em *A menina morta*.

Seria uma releitura, muitas vezes paródica, de elementos próprios dos Seiscentos. Affonso Ávila (2007) ao tratar do modernismo ressalta que há uma ligação com o barroco no que concerne à criação de uma linguagem e uma realidade contextual a cada período literário, visto que ambos fazem parte de um projeto de literatura brasileira em que o barroco seria o período de “apropriação da realidade”; o romantismo, a “posse da realidade”; e o modernismo, a “reflexão sobre a realidade”. Desse modo, ato modernista de refletir sobre esse passado barroco seria uma forma de apropriação e reverificação do pensamento moderno. São ambos os períodos marcados sócio-historicamente por muitas transformações.

Antes de seguir a discussão, vale salientar que o fato de estarmos lidando com traços do barroco em um autor modernista tem como parâmetro a hipótese de que a literatura corneliana faz uma reflexão histórica. Sendo que o aspecto do vocábulo “reflexão” é dinâmico: no sentido de voltar para refletir, rever, como também se projetar para frente no intuito de reapresentar, reverificar e revelar. *A menina morta* permite esse trânsito, uma vez que o autor vive no século XX, mas projeta sua escrita para o século anterior e ainda pinça, quando mostra a decadência dos Albernaz, algumas imagens que entendemos serem caras à pujança barroca. A narrativa parece condensar um extenso período da memória nacional quando, na década de 1950, alude e destrói, imprimindo a marca da violência no passado áureo da cafeicultura, que mesmo tendo mudado de lugar durante esses anos, liga-se com as oligarquias da República do café com leite e a Revolução de 1930, épocas vividas por Cornélio Penna.

A ideia inicial é relacionar como a arquitetura e a mobília da casa-grande resgatam a memória do autor. E que de alguma forma espelha a cosmogonia que engendrou o romance. Além disso, Affonso R. de Sant’Anna (2000, p. 25) sustenta que as formas geométricas representam a visão de mundo da sociedade em diferentes épocas. Sendo o barroco e o

modernismo dois períodos de transições de diversas ordens, a nosso ver, o uso de alguns elementos eminentemente barrocos na literatura corneliana acena para a criação de novos significados já no século XX.

Tomemos como exemplo em *A menina morta* as formas de feição circular como a elipse, a espiral, a parábola, assim como a re-apresentação do labirinto e a discussão ética e moral do lugar do ser no mundo. Vemos assim que a conformação espacial no romance, sobretudo a paisagem e as construções, é o que mais contribui para que levantemos a hipótese dessa aproximação entre o barroco e o modernismo. Cabe destacar que, apesar da decadência ao final da história, a obra apresenta uma estrutura patriarcal assentada num modelo tradicionalista de organização social, nascido, no nosso caso, em tempos de Brasil Colônia. Tomemos como exemplo a permanência da escravidão, a subjugação da mulher, o casamento arranjado para manter o poder político e econômico, a menção à compra de título de nobreza, dentre outros.

Decerto que não pretendemos esgotar o tema, até porque estaríamos anulando a importância do século XIX, intrinsecamente heterogêneo do ponto de vista sociopolítico e do momento histórico em que se desenvolve a narrativa de *A menina morta*. Nelson Werneck Sodré (1982, p. 343) mostra inclusive que à época se desenvolve no Brasil uma burguesia comercial e outra agrária, representada por proprietários de grandes extensões de terra, escravistas, dentre outros que estariam ligados à economia rural. Traços que não podem ser apartados da fazenda do Grotão com seu patriarca.

Cabe nesse momento abrir parênteses para esclarecer que a nossa leitura dos traços barrocos não exclui outras que aproximem, por exemplo, a obra de Cornélio Penna ao romantismo e ao simbolismo, como o faz Rui Mourão (2007, p. 200) ao identificar marcas desta última estética nos romancistas mineiros contemporâneos do escritor. O tratamento minucioso dado à linguagem da narrativa, juntamente com a evocação de imagens densas, brumosas, fantásticas e misteriosas, aparentemente despegadas da realidade, promovem em meados do século XX uma espécie de ressignificação da expressão literária brasileira. A qual é profundamente marcada, no caso de *A menina morta*, por uma “atmosfera decadente” já encontrada desde o romantismo e, talvez, aprimorada no simbolismo.

Massaud Moisés (1967, p. 33) aponta que a literatura simbolista seria um prolongamento do ideário romântico, e vai além tratando como ponto pacífico a influência do simbolismo sobre o modernismo (MOISÉS, 1967, p. 86), principalmente no que concerne à liberdade criadora e à proximidade temporal de ambas. Continuando, Massaud Moisés cita Oswald de Andrade, um dos expoentes do modernismo brasileiro, quando este declara que há

uma linha ascendente na moderna poesia brasileira e na prosa de vertente introspectiva, incluindo Cornélio Penna, que seria derivada do simbolismo (MOISÉS, 1967, p. 87).

Retornando à discussão anterior, um dos primeiros estudiosos a reconhecer o barroco como categoria estética foi Heinrich Wölfflin em 1888 com o livro *Renascença e Barroco*. Nele, o teórico aponta cinco esquemas constitutivos do seiscentismo: “pictórico”, “visão em profundidade”, “forma aberta”, “unificação das partes a um todo”, “clareza relativa”.

Ainda que trate de maneira subjetiva o “espírito” dos Seiscentos, Wölfflin (2010, p. 48) diz que

o barroco exerce momentaneamente um efeito poderoso, mas em breve nos abandona, deixando-nos uma espécie de náusea. Ele não evoca a plenitude do ser, mas o devir, o acontecer; não a satisfação, mas a insatisfação e a instabilidade. Não nos sentimos remidos, mas arrastados para a tensão de um estado apaixonado.

Segundo o teórico, há no período um olhar complexo que exalta e ao mesmo tempo controla as paixões. É o arrebatamento das ilusões mundanas contrapostas às garantias espirituais religiosas (WÖLFFLIN, 2010, p. 48).

Enfim, o sujeito barroco sempre está de passagem, ele já não se contenta mais com a esperança de transcendentalidade da alma, visto que o mundo moderno “descobre” a ciência e a razão, colocando em dúvida desde as leis do universo às questões mais subterrâneas da atividade humana. Há no período uma transição do pensamento, as concepções teocêntricas e harmônicas de outrora são confrontadas pelo cientificismo, razão pela qual se aponta uma perturbação imanente no indivíduo moderno.

O trecho de Wölfflin, decerto, não resume a arte de Cornélio Penna, mas serve como uma porta de entrada para vermos como funcionam os jogos complexos e as dúvidas universais das personagens em *A menina morta*. O romance lida com diversos extremos, mas não faz oposições diretas. Com a descrição minuciosa, até excessiva, dos espaços e objetos, e/ou a imprecisão para falar da memória e dos sentimentos das personagens, o autor delinea algumas marcas fundamentais da sua arte. O jogo da escrita não mira a tensão constante. Nas dobras e desdobras da narrativa as consequências perdem suas causas imediatas e a trama por algum momento fica confusa, solta e sem nexos. Contudo, o leitor atento deve observar que esses desvios são novas aberturas para compreensão do romance.

Afonso Ávila discute acerca da escrita barroca e diz: “o que nos autores menores parecerá afetação, gratuidade, abuso, resultará no artista de maior estatura, pela via natural de reflexão e maturação, em técnica de adensamento expressional da linguagem.” (ÁVILA, 1971, p. 21). Vê-se na passagem que a literatura barroca de qualidade tem no excesso o

elemento mais forte para criar tensão e equilíbrio na sua arte. Após a formulação dessa premissa, Affonso Ávila diz ainda que a linguagem barroca se coloca sob o primado de três elementos básicos: o lúdico, a ênfase visual e o persuasório (ÁVILA, 1971, p. 22).

Tomando os três elementos mencionados acima como margem do que contemplaria a estética barroca, entendemos que a narrativa de *A menina morta* espelha alguns vestígios dessas características apontadas. Apesar da relação feita por Affonso Ávila, temos como proposta estabelecer um diálogo inicialmente assimétrico em que se relacione, por exemplo, o lúdico com a teatralização das personagens no romance, visto que a obra está baseada em relações histriônicas que ritualizam qualquer interação (MIRANDA, 1979). Diante desse quadro complexo os indivíduos enredam um maléfico jogo de interesses e desilusões. Como se tudo fosse uma encenação, troca-se de máscara a cada cena. E para desviarem da impressão de alguma identidade, as leis são alteradas e as fronteiras deslocadas de acordo com as necessidades de permanência no Grotão.

Essa falta de certezas cria labirintos dentro da narrativa. Realidade e ilusão são conceitos movimentados conforme os objetivos que se queiram alcançar, seja pela encenação característica ou pela confusão de informações nas micronarrativas das negras. Na literatura barroca, o labirinto remete ao mundo de aparências em que viveria o sujeito da época (MARAVALL, 2002). Pensando nisso, o disfarce é, paradoxalmente, o lugar seguro quando o indivíduo se reconhece ou não sabe o que pode vir. Na iminência de (se) encontrar com o monstro no labirinto, mais vale se passar por ele do que esperar ser encontrado efetivamente, haja vista ser essa uma possibilidade de garantir a sobrevivência por mais algum tempo quando nada mais lhe resta.

1.3 Um romance labiríntico

Toda tentativa de se criar uma teoria do labirinto deve ter em conta que no rigor do termo ele não é facilmente teorizável². É da sua natureza ser, ou parecer, sempre diferente. Os caminhos não podem se repetir sob o risco de serem mapeados, algo inconcebível para ele. Assim como pode parecer sempre igual, conforme as impressões repetidas impeçam quaisquer distinções.

² Sobre o conceito e a história do labirinto preferimos abordar os aspectos mais relevantes pertinentes ao nosso trabalho, justificando assim a supressão de alguns períodos históricos. Para um aprofundamento, cf. o *Dicionário de mitos literários* (1997), onde o termo é descrito por André Peyronie.

O labirinto encerra paradoxalmente um movimento duplo, ora ligado à perda, ora à descoberta. Diz André Peyronie (1997, p. 555) que “se o labirinto parecer pertencer ao domínio do espaço e envolver uma relação problemática com este, pode-se igualmente pretender que ele tem a ver com o tempo (o eterno retorno constituído, nesse caso, uma figura limite).” A ilusão da repetição seria a base do labirinto. Cria, assim, a noção de estar parado no tempo-espaço, ainda que fisicamente em movimento.

“O labirinto é antes de mais nada uma imagem mental, uma figura simbólica que não remete a nenhuma arquitetura exemplar, uma metáfora sem referente” (PEYRONIE, 1997, p. 556). A plasticidade do labirinto faz dele uma figura dinâmica que à distância tem traços de aparência homogênea e, conforme se aproxima, o olhar é que se percebe a heterogeneidade. A dimensão espaço-temporal do “fora” ou “dentro”, “aqui” ou “acolá”, “antes” ou “depois” tão comum à nossa lógica é forçada à dissolução, numa mostra de que o labirinto é uma representação sem limites para o corpo ou o pensamento. É uma figura histórica passível de experiência, seja ela física ou mental, conquanto é também um lugar de aparente perda da lógica e isolamento do mundo.

Segundo André Peyronie (1997, p. 556) e Gustav Hocke (2005, p. 167) os mais antigos labirintos que se têm notícia na literatura ocidental são os do Egito e o de Creta. Heródoto descreve como labirinto o edifício egípcio de três mil salas/quartos, com um centro quase impossível de se encontrar onde estavam os túmulos de faraós e crocodilos sagrados. Plutarco narrou os grandes feitos de Teseu, dentre eles a vitória sobre o Minotauro, no maior labirinto de todos: o de Cnossos, na Ilha de Creta, construído por Dédalo.

Desde então, em cada momento chave da história ocidental, essa imagem é retomada e sempre renovada. A época Clássica é marcada pelo labirinto de Creta. No artigo “Proposições sobre labirinto”, Autran Dourado (1974, p. 8) recupera esse mito e diz que embora tenha sido concebido por Dédalo para aprisionar o Minotauro, por um momento o arquiteto se esqueceu do monstro que o impulsionou a criar o lugar. Porém, é justamente esse o instante que o risco da construção se torna mais puro e tenso, pois com o esquecimento o monstro não deixara de existir, na verdade era nesse instante que ele se fazia mais presente nas linhas do labirinto.

Ao nos apropriarmos da concepção de Autran Dourado para estudar *A menina morta*, lidamos com a ideia ambivalente de que o labirinto é uma forma tanto de aprisionar, quanto de libertar o medo, estando presente na construção, enquanto espaço realizado, e na vontade do construtor. A ambivalência no romance ocorre a partir do momento em que o labirinto “faz” a narrativa e se “faz” a partir dela mesma e no modo como as personagens realizam o espaço e se colocam nele.

Na literatura barroca, o labirinto vem acompanhado de outras ideias como o teatro do mundo, em que a vida se revela um palco de aparências ordenado por Deus, sendo ironicamente essa a única realidade, conforme já discutido por Maravall (2002). Juntamente com essa concepção a figura está associada aos jogos de reflexo entre a realidade e a ilusão, marcados pela máscara e pelo disfarce. A quimera se desfaz quando se presume dos contrários a existência de um mundo verdadeiro, lugar central onde o sujeito errante se encontraria consigo e também com Deus (PEYRONIE, 1997, p. 563-566).

O semblante dessa estética, segundo Hocke (2005, p. 21), foi criado por Francesco Mazzola. A expressão poderia ser descrita em forma de um labirinto poético, ou mítico, que seria de fato o labirinto de Deus. A ordem política e moral estaria tão abalada que já não se podia representar o universo como um cosmos harmonioso. A preocupação está antes em encontrar uma saída que a entrada, desta feita, a sensação é que a sociedade estaria numa espécie de loucura permanente. O labirinto mítico conduz a um centro ou a uma célula primitiva, concebida como centro do mundo, local que simboliza o “eu” complexo do artista. (HOCKE, 2005, p. 163). Há, na literatura desse tempo, uma tendência que visa representar o mundo sob forma de imagem, revestida em alguma mágica ela suscita a busca de uma metáfora que, na realidade, representaria uma metáfora “universal” (HOCKE, 2005, p. 173). Desloca-se nesse momento a noção do ser e do parecer, ao cabo que a aparência adquire valores místicos incompreensíveis, metafísicos, indizíveis.

Na literatura do século XX, o labirinto figura de diversas formas. Retrata os transtornos da guerra; discute a relação entre o urbano e o rural com o sujeito perdido na cidade grande; mostra a burocracia do Estado; apresenta os dramas psicológicos das personagens e aqui vale ressaltar como ingrediente a efusão das ideias psicanalíticas freudianas no período; e também consolida-se a proposta em que o labirinto deixa de ser mera imagem representada para ser estrutura narrativa em forma de labirinto da escrita. Não há uma verdade a ser buscada, os limites ficaram mais tênues e dinâmicos. Na concepção de Peyronie (1997, p. 580) “os modernos buscadores de sentido acham-se, a todo instante, ameaçados de estar vagando indiferentemente e sem qualquer significação. O desmoronamento da imagem de um centro é, sem sombra de dúvida, a razão do prodigioso desenvolvimento do tema do labirinto”.

Ainda no século XX, Gustav Hocke chama a atenção para a criação de uma arte “não-figurativa”, que para ele é decorrente do maneirismo seiscentista, aprimorada no “fragmentarismo” cubista. Isto apresentado, Hocke (2005, p. 178) questiona: “Diante das telas ‘manchadas’ do nosso tempo, quem é que não se sente inclinado a descobrir delineações

concretas nestas estruturas reduzidas a zero?”. Seria então uma tarefa inócua buscar sentido no abstrato, no fragmento que contraria uma compleição absoluta do mundo, mas que no fim remete a uma estreita e complexa ligação entre a ontologia e a arte desse tempo, ambas fragmentadas. O labirinto na arte do século XX, que a nosso ver não contraria de todo a escrita de Cornélio Penna, em palavras de Hocke (2005, p. 179), aponta “a ‘atomização’ da nossa sociedade, a psicose do nosso século, o ceticismo diante da religião e suas promessas, o isolamento social do artista em meio a nossa sociedade de massa e o monólogo que daí resulta”.

O labirinto em *A menina morta* pode ser compreendido a partir de uma imagem angustiante. A narrativa intimista lidaria com a falta de ajuste entre o “eu” e o seu tempo. Problema refletido na busca de uma memória que situe o sujeito, principalmente quando este descobre que o passado está fragmentado, deixando mais complexo o jogo de rememoração. Tarefa duplamente articulada entre a posição do autor – declaradamente tributário da escrita memorialista – e os seres desajustados que cria nos seus romances. O mal-estar das personagens cria uma situação paradoxal marcada pela nostalgia, conquanto aos poucos se percorre o labirinto cornelianiano, percebe-se que aquele mundo está fadado ao fracasso. A consciência de morte e o aclaramento de uma memória dolente paralisam as personagens no centro dos seus dramas.

A cronologia dos romances de Cornélio, talvez, mostre como funciona essa questão: escrevendo narrativas cada vez mais deslocadas para o passado, o autor no último livro publicado retorna a meados do século XIX, aprofunda o debate sobre a finitude do ser, em meio a um cenário de incertezas, sem, contudo, obliterar as tensões que subjazem à revelação, ou não, da memória familiar a partir de narrativas que “atravessam” o foco principal. Pensar se há interesse na criação de um labirinto homogêneo em *A menina morta* significa desconsiderar as dimensões espaciais da casa-grande com seus corredores compridos, inúmeros cômodos, portas fechadas e janelas gradeadas que formam um verdadeiro labirinto espacial, realçado pela constância da pouca luminosidade e das cenas noturnas. Somado a essa construção há por outro lado os labirintos narrativos das negras, que movem com histórias fantásticas os seus ouvintes/leitores dentro da casa-grande.

Da forma como o romance é construído, às vezes fica difícil para o leitor saber onde está no tempo e no espaço. É um labirinto com muitas saídas e entradas que não levarão a nenhuma “verdade”, mas sim a leituras possíveis em que a sensação vacilante de esperar por respostas vem acompanhada pelo exagero das minúcias. Embora fique latente no romance uma crítica ao patriarcalismo, a escrita cornelianiana parece buscar antes inverter a perspectiva

que temos de mundo para daí em diante movimentar as peças no plano sociocultural. São linhas cruzadas, espaços em branco que não podem ser lidos sem o necessário descentramento do leitor.

O labirinto como categoria funcional da escrita corneliana já é mencionado desde a publicação de *A perversão do trapezista*. Luiz Costa Lima (1976, p. 101) faz uma análise confrontando o real e o simbólico do labirinto, tendo a casa como matriz dessa expressão. Contudo o estudioso se limita a ver no labirinto um meio de se entender as relações internas e opostas do romance, centradas nos significados do feminino e do masculino. Há outras análises, como a de Irene Simões (1990, p. 31-32), em que as formas labirínticas são tratadas como pano de fundo para exemplificar traços expressionistas do autor.

Quando empreende debate acerca do espaço, Denilson Lopes (1997, p. 9) mantém a leitura polarizada de Costa Lima (1976), que divide o romance entre espaços do masculino e do feminino. Como demonstra Josalva F. dos Santos (2004, p. 19), a divisão citada é deficiente, uma vez que coloca todas as mulheres e homens em grupos distintos, porém homogêneos internamente, e não leva em consideração que nem todas as divisões de gênero na obra são pertinentes, já que nem todas as mulheres estão do mesmo lado.

Outro problema que encontramos está na consideração sobre o labirinto, que não está claramente definido, feita por Denilson Lopes (1997, p. 34), quando sugere a existência de dois núcleos labirínticos: um temporal, que seria o quarto de Dadade, marcado pelo esquecimento; e outro espacial, localizado no quarto dos senhores, que é ao mesmo tempo sede do poder – Comendador – e da destruição – Mariana. A nosso ver inexistem esses dois núcleos labirínticos centrados nos quartos de Dadade e dos senhores. Muito menos a anciã seria sinônimo de esquecimento, uma vez que ela ao seu modo aparentemente fantasioso resgata a memória, provavelmente a contra gosto do ordenamento silencioso da fazenda, e dessa forma o seu quarto aparece como saída, é a porta de liberdade, de lembrança. Já o quarto dos senhores pode ser visto como parte do labirinto se pensarmos que funciona como uma prisão, um beco sem saída. Mas não como sede do poder, mesmo porque não existe essa centralização dentro do labirinto da casa-grande. Um espaço que seja ocupado unicamente pela representação do Comendador, se admitíssemos esse raciocínio, retornaríamos às dualidades de Costa Lima (1976).

Além disso, preferimos não separar tempo de espaço como faz Denilson Lopes, uma vez que lidamos com a concepção de cronotopo de Bakhtin (2010, p. 211), que diz:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história.

Ou seja, os labirintos espaciais são feitos no tempo-espaço, porque ele é mais do que uma ambientação. No caso dos labirintos narrativos, a memória ocupa lugar no espaço e o próprio narrador enquanto discurso intrínseco à narrativa é um espaço e um tempo. Ele é uma realização concreta na/da narrativa, assim como as palavras abrindo novas perspectivas de apreensão da realidade. A divisão que por ora venha a ocorrer seria a critério meramente didático, posto que o labirinto em Cornélio articula diversas imagens, tempos e espaços. O próprio enredo já estabelece relação de contiguidade com os labirintos internos ao romance.

No artigo intitulado “Reescrevendo o labirinto”, Josalba F. dos Santos (2011, p. 67-88) discute acerca dos espelhamentos que essa metáfora engendra. A estudiosa aponta na sua leitura a existência de pelo menos três dimensões do labirinto: a primeira trata dos segredos e mistérios que o fio narrativo principal cria; a segunda está na fissura aberta entre o narrador principal e as micronarrativas das mulheres; a terceira dimensão está no espelhamento que as narrativas mantêm com a estrutura labiríntica da casa grande, visto que ambas vão convergir para enredar o romance. Apesar de separar dessa forma, durante o texto Josalba F. dos Santos vai “reescrevendo” esses labirintos e mostrando como a interligação entre eles compõe a trama de Cornélio Penna.

Isto posto, a leitura que empreendemos está estribada na concepção de labirinto apontada por Josalba F. dos Santos, inclusive em trabalhos anteriores a esse apresentado acima (2004; 2008a; 2009a; 2011), para a qual essa imagem não só serve para conceber as relações entre as personagens, como também é a matéria de construção da narrativa corneliana. A estudiosa vê, no labirinto, uma metáfora que espelha as ligações entre o conteúdo psicológico, a forma narrativa, a formatação do tempo e do espaço, modelo que se repete e se diferencia na costura do romance. Nesse ínterim, Josalba F. dos Santos (2011, p. 81) já aponta para uma leitura do labirinto como um traço barroco presente em Cornélio Penna.

O tratamento do labirinto como um elemento que age na ambivalência de construir e se reconstruir a partir dos mínimos elementos do romance é pautado na concepção de “dobra” de Deleuze (2009), a qual tem como lastro teórico o pensamento barroco de Leibniz. Para Deleuze (2009, p. 17-18) “um corpo flexível e elástico tem ainda partes coerentes que formam uma dobra, de modo que elas não se separam em partes de partes, mas dividem-se até o infinito em dobras cada vez menores, dobras que sempre guardam certa coesão”. Entendemos

que a plasticidade da narrativa cornelianiana se dá na maneira como o autor utiliza a imagem do labirinto para compor a cena literária e o drama das personagens, de modo que ambos se espelham infinitamente, ao instante em que já não se tem como precisar os limites, as dobras e desdobras entre espaço construído e percebido porque o mundo é um labirinto de “dentro” e de “fora” do ser.

Continua Deleuze (2009, p. 18) a dizer que “o labirinto do contínuo não é uma linha que se dissolveria em pontos independentes, como a areia fluida dissolve-se em grãos até o infinito ou que se decompõe em movimentos curvos, sendo cada um deles determinado pela circunvizinhança consistente ou conspirativa”.

Quando partimos da concepção de labirinto pautada, sobretudo, na visão barroca dessa construção, procuramos lidar com a ideia de que ele é diferença e repetição do mesmo (DELEUZE, 2006), sendo preciso de uma regra geral para se repetir, mas que só ganha sobrevivência no tempo-espaço quando se diferencia. No caso de *A menina morta*, estamos lidando com uma construção que se faz pelo labirinto, mas que é eclipsado por outro tipo de labirinto, a partir do momento em que as micronarrativas das negras ganham mais corpo que a do narrador principal, movimentando as personagens com histórias fantásticas que incitam medos, os quais aos poucos se convertem em revelações.

Essas mulheres tecem uma camada discursiva transgressora, que contraria a linha da narrativa principal quando, mesmo seguido o curso do romance, promovem uma volta ao passado e a criação de enigmas a partir, inclusive, daquilo que já foi dito pelo narrador. Para Wander M. Miranda (1997, p. 473), as lacunas do romance são o modelo adotado pelo narrador, inclusive diante das micronarrativas. Em verdade, ambos os discursos são lacunares. Sendo que o narrador principal cede espaço para os demais, com diferença que a forma silenciosa, escondida e fantástica das escravas e libertas narrarem revela o cerceamento promovido pela violência da interdição patriarcal.

Circunstâncias que percebemos inicialmente na forma como os discursos são tolhidos. O mistério envolve tanto o leitor quanto os moradores. Por exemplo, o percurso de Carlota dentro da história é marcado pelo medo e pela curiosidade, ambos impingidos pelos silêncios que bloqueiam o acesso às histórias da família e do Grotão. Percorrendo os diversos caminhos dos labirintos – espacial e discursivo –, ela vai desvelando o passado e compreendendo o presente, até chegar ao clímax, quando efetivamente liberta os escravos.

Podemos ler as ações de Carlota como uma prova de que os mistérios, sobretudo aqueles carregados pelos discursos orais, foram compreendidos. E vale dizer que mesmo

sendo o narrador principal o real organizador dessa trama, há limitações discursivas dele que só vão se desenrolar na fala das negras.

São discursos interdependentes para a construção do enredo e dos demais desdobramentos narrativos. Não obstante, essas mulheres precisam da norma patriarcal para repetir na diferença, e é dessa forma que a sua camada discursiva acaba reescrevendo o romance. À medida que a imagem labiríntica avança ela aglutina a sua imagem anterior, formando e se deformando, dobrando e se desdobrando infinitamente nas lacunas deixadas durante a leitura.

2 TRAÇOS DO BARROCO EM *A MENINA MORTA*

No Brasil “o barroco não foi um estilo artístico passageiro, mas a substância básica de toda uma nova síntese cultural” (SEVCENKO, 2000, p. 39), promoveu uma ruptura na forma como o sujeito da época se via e compreendia a realidade. O veio central é o gosto pelo novo, sem modelos nem teorias, sentindo prazer naquilo que está para além da regra. Em âmbito geral, Wölfflin (2010, p. 34) afirma que o barroco propicia o surgimento de critérios de beleza até então desconhecidos como “caprichoso”, “bizarro”, “extravagante”, em que a perfeição das linhas harmônicas de outrora é suplantada pelo arrebatamento no exagero das formas, que reflete na arte a expressão de um modo novo de pensamento. Nasce aí um sujeito dividido entre os prazeres mundanos e a sobriedade divina. Circunstância que faz do barroco um estilo de expressões inacabadas, com uma arte carregada de grandes massas sempre pronta a aglutinar novas ideias na tentativa de ser infalível, enquanto por outro lado revela um ser preocupado com o instante, com a necessidade de representar o novo sem perder de vista o que já foi construído.

É muito comum aliar a existência do barroco no Brasil à questão religiosa, fazendo um contraponto com a arquitetura e as imagens das igrejas mineiras do século XVIII, ainda que não tenha se restringido àquela região. Decerto que o uso dessa base teórica neste trabalho não é gratuito, ainda mais quando estamos lidando com a obra de um escritor que, dentre outros aspectos, ficou marcado por pertencer a uma vertente católica da literatura brasileira, mesmo que preferisse se abster de ter seus livros lidos de acordo com esse pensamento (IVO, 1958, p. LXII). Contudo, é imprescindível marcar que a escrita de Cornélio Penna não se resume às impressões religiosas, embora sirvam como aporte dando relevo a uma série de questionamentos sobre a condição humana e sociocultural brasileira no transcurso da história, as quais certamente não podem desconsiderar a influência barroca, sobretudo em Minas, como mostram, dentre outros, Nicolau Sevcenko (2000) e Affonso Ávila (1971; 2007). Nesse sentido, o pensamento barroco é tomado como um artifício da escrita de Cornélio Penna, perpassando a construção da narrativa consoante à criação das personagens e à conformação espacial.

Mas o que convém marcar sobre os traços barrocos em *A menina morta* não se limita à questão religiosa ou à simpatia de Cornélio Penna por características dessa estética. Antes, o argumento defendido visa demonstrar como a narrativa é construída a partir de elementos que têm seu valor estético e histórico justamente porque ultrapassaram as questões religiosas para,

a nosso ver, problematizarem no romance as “novas” formas do sujeito moderno se enxergar e organizar o mundo. O autor parece dar uma mostra de que seria necessário reavaliar a história. Não custa lembrar que o momento vivido por Cornélio é bastante efervescente no que concerne ao progresso da nação, talvez não muito distante daquele na segunda metade do século XIX. O que podemos colocar em xeque nessa reflexão é a natureza desse “aparente” progresso, exercido, talvez, à força do medo no Brasil, o que nos faz lembrar de Walter Benjamin (1987, p. 225) dizendo que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”. Ao que parece, a recuperação desse passado em *A menina morta* é uma alegoria de que o processo de aculturação exercido no Brasil, nos dois períodos mencionados acima, teve nos bastidores diversas formas de violência.

A pretensão deste capítulo é discutir uma possível presença de traços barrocos em *A menina morta*, e à medida do possível, apontar as intersecções que encontramos na narrativa. Ainda que enviesado, esse nosso artifício de análise tem como propósito observar as possibilidades de sistematização da escrita e das imagens no romance como formas que remetem à figura do labirinto.

Em *A menina morta* o questionamento do lugar do ser no mundo coloca em discussão o problema do patriarcalismo, da escravidão e do papel da mulher na sociedade brasileira. São elementos metafóricos e metonímicos que se engendram do menor para o maior, do dentro para o fora, do eu para o outro e vice-versa. De um ponto de vista geral, a ficção de Cornélio Penna fala de um Brasil rústico, de dentro, que é metáfora da nação (SANTOS, 2004, p. 27). Preferência sempre afirmada, haja vista o autor dizer que em Minas se escondia a “alma livre do Brasil” (IVO, 1958, p. LXV). Ele, inclusive, como já apontamos no capítulo anterior, carrega marcas profundas da sua infância na fazenda do Jirau onde nasceu o seu pai, em Itabira do Mato Dentro.

Contudo, ao passo em que Cornélio retoma esse passado áureo, destaca nos seus quatro romances a fantasmagoria que ele representa para o Brasil, camuflando problemas da nossa história como a escravidão que sustentou a colônia e a metrópole por muitos séculos e que de algum modo espelha a identidade nacional, assentada no patriarcalismo. Sendo esta memória um fantasma, ela deforma a concepção europeia de nação (SANTOS, 2004, p. 8) e consequentemente assombra a sociedade brasileira. Em *A menina morta*, a imagem de uma criança morta funcionaria como metonímia da ruína, a parte de um todo que aos poucos desintegra a alma das personagens até destruir a imensa fazenda de café. A morte iminente acaba expondo as fragilidades humanas, ao passo que a tentativa de mascarar-la resulta em ações violentas.

A casa-grande é o núcleo do romance. Nos seus labirintos estão condensados os dramas mais profundos das personagens que vivem numa espécie de prisão do corpo e da alma. O lugar em que se passa o romance parece ser revestido de uma memória arquitetônica de Minas Gerais, onde Cornélio viveu na infância. O próprio livro foi construído a partir da “leitura” de um quadro, somado à memória das antigas histórias que o autor diz ter escutado sobre o passado da família. Para Irene Simões (1990, p. 15), o leitor de Cornélio Penna acompanha as histórias como se estivesse vendo um álbum de retratos, e enquanto isso Minas vai se fazendo presente em cada traço. Argumento este que fora desenvolvido, no prefácio de *Repouso*, por Letícia Mallard (1998), sob o título “Um antiquário apaixonado”.

O romance desenha uma compreensão elíptica da história, aproximando e afastando o leitor do drama. Na elipse o mistério é sustentado pela impressão de que alguma trama será resolvida, mas no momento em que se esperaria a revelação de algo, como a causa da morte da menina, a história dá uma volta e se distancia daquele foco. Os movimentos de ir e vir funcionam como um jogo para o leitor, propondo talvez a busca por respostas.

Fica a impressão de que avançamos em um eixo vertical que ganha profundidade a cada página, tornando complexa a recomposição da história, sugerindo uma espiral narrativa, imagem cara ao barroco (SANT’ANNA, 2000, p. 23). *A menina morta* simula os espaços ocupados e criados por personagens, narradores e leitores, de modo que o deslocamento dessas peças engendra uma dinâmica para a narrativa semelhante a um labirinto.

Para Autran Dourado (1974, p. 8) “o que impede a narrativa de ser perfeito labirinto é ter um ponto de partida e um ponto de chegada. Mas o labirinto possui também uma entrada e uma saída. Ponto de partida e entrada, ponto de chegada e saída, que podem ser os mesmos”. É a falta de limites claros que engendra a espiral narrativa mencionada, a qual mesmo em movimento aparenta estar imóvel, fazendo com que o leitor – ainda que saiba desse aspecto – olhe para a parte e para o todo ao mesmo tempo sem poder distinguir. Enquanto isso as imagens e ideias se condensam num único instante, até que por um lapso da história aparece uma lacuna e nos perdemos nos labirintos.

2.1 Uma ambientação muito estranha

A casa-grande em *A menina morta* é certamente o espaço mais mencionado durante a narrativa. A todo o momento são feitas referências contendo detalhes que à primeira vista

parecem triviais, mas que no decorrer da história vamos aglutinando e descobrindo os significados.

Exposto dessa forma, ao leitor desavisado, pode-se imaginar que a cada informação dada sobre um cômodo ou objeto construímos um quadro nítido da casa. Fato que não ocorre, pois cada parte tem uma representação única. Os espaços parecem desagregados do eixo central da narrativa, haja vista a difícil reunião de todos numa imagem homogênea. Clima sombrio e penumbroso que espelha as personagens no trato entre si. A casa-grande é metáfora espacial da morte, abrigando as vidas arruinadas dos parentes, o casamento fracassado dos senhores, fazendo da moradia uma prisão inevitável como se por força do destino tivessem que permanecer lá, condição reificadora das personagens, aproximando-as dos móveis velhos e quadros da família. A partir da morte, Wander M. Miranda (1979, p. 26) estabelece uma relação metonímica entre a casa e o caixão da menina, ambos teriam a mesma finalidade e não por acaso foram construídos usando madeira que passou pelas mãos de José Carapina (PENNA, 1970, p. 8).

É na permanência do claro-escuro dos ambientes que as atividades ditas transgressoras, pecaminosas e maléficas ganham corpo. Diz Josalva F. dos Santos (2004, p. 202) que “a narrativa corneliana propõe o não dizer como forma de conhecimento, propõe o espaço ‘em negro’ do mistério como o espaço do saber. A luz, grande metáfora do conhecimento, pode cegar e turvar a apreensão real; algumas coisas só podem ser reveladas no escuro”. Segundo Wölfflin (2010, p. 41), no barroco luz e sombra são os elementos indispensáveis na construção do objeto de arte, pois é esse jogo que dá o movimento necessário para se representar as constantes mudanças do mundo e o descentramento do ser. É um tipo de arte que ganha corpo nos intervalos.

Unindo essas ideias compreendemos que a sombra em *A menina morta*, embora seja uma marca espacial, funciona como um artifício narrativo dialógico mostrando apenas uma parte para que o leitor complete e seja capaz de organizar o “seu” todo. É um movimento duplo de esconder e mostrar próprio da estética barroca. Há um caráter pictórico no modo como Cornélio Penna constrói os espaços da narrativa. Para Wölfflin (2010, p. 39) o conceito de “pictórico” é um dos mais valiosos na história da arte, mas ao mesmo tempo é um dos mais imprecisos, visto que é caracterizado pelo movimento que a luz dá ao objeto, muito utilizado na arte barroca por ser um período de muitas transições. Embora Wölfflin esteja discutindo questões da arquitetura e artes plásticas seiscentistas, podemos nos apropriar desse conceito, uma vez que Cornélio Penna dá movimento a sua narrativa através do jogo de luzes e sombras.

A menina morta é tensionada com a densidade de informações sobre um objeto, um móvel ou um ambiente, e em contrapartida a vida dos moradores é narrada de forma intermitente, deixando lacunas que parecem ser preenchidas com a mínima descrição espacial. Segundo Wölfflin (2010, p. 54), há na arte barroca um efeito patológico, tudo é construído para afetar, por isso exige-se massas grandes e pesadas. Diante dessa circunstância, nota-se um trabalho estético que confere ao espaço características próximas ao barroco na descrição de tamanhos, cores, procedência e materiais, que em outra medida afeta as sensações das personagens por causa do peso do ambiente.

Segundo Affonso Ávila (1971, p. 20):

Há portanto, em toda a arte barroca declarada propensão para uma forma que se abre em indeterminação de limites e imprecisão de contornos, uma forma que apela para os recursos da impressão sensorial, que não quer apenas conter a informação estética, mas sobretudo comunicá-la sob um grau de tensão.

O romance é marcado por fortes sensações: o cheiro da senzala e das comidas fumegantes feitas pelas escravas; as dores dos castigos; as cores variam entre a extremidade de ser forte como o vermelho do sangue derramado, dos cafezais, das goiabas e aparente calma nas sombras que acobertam a violência; os sons são abafados, a senzala é distante e as personagens quando falam sempre estão apreensivas pela possibilidade de terem sido escutadas, ou seja, o silêncio dita a vida na fazenda.

Não são ações desmesuradas que levam a fazenda do Grotão à ruína. O processo é notado desde o início da narrativa com os contrapontos que o espaço mantém com os moradores. Sempre que é feita a descrição de um espaço no qual se encontra alguma personagem “sobram” alguns adjetivos para o ambiente, no destaque para um detalhe ou procedência de um móvel, como se isso suplantasse o problema existente. Esse excesso causa uma desproporção, típica do barroco, uma vez que o espaço regrado não dá movimento, sendo necessária a desordem para que se perceba vivo.

Em outra esfera, o romance parece descontextualizado, assimétrico, se levarmos em conta o tema “conservador”, considerando o fato de que foi escrito no progressismo da década de 1950, contudo sugere uma fantasmagoria da história brasileira. Cornélio dobra quase cem anos – o Brasil da segunda metade do século XIX com meados do XX –, notemos aí que os períodos se assemelham no tocante às transformações político-econômicas, provavelmente, mais importantes do país. Só que o processo de mudanças remonta desde os tempos da mineração. Mais ainda quando olhamos sob o prisma da “família mineira”, que na diminuição das riquezas e o conseqüente deslocamento mais para o sul, na região do vale do rio Paraíba

com o plantio do café, atribui valor singular ao que sobra de concreto, como a casa e os móveis, construindo, talvez, uma aura nobre para essa memória arquitetônica. Embora não haja referências diretas, visto que o romance se passa depois da década de 1850, na fronteira entre Minas e o Rio, podemos encontrar sugestões de uma “vivência mineira” no passado da família Albernaz. Principalmente na forma como se destacam a procedência dos móveis e ornamentos, inclusive algumas joias, bem como a origem de alguns escravos mais antigos da fazenda, são pontos de referência que embora não sirvam para afirmar, podem sugerir um cenário mineiro.

Retomando à questão das transformações, no século XIX o Brasil fica independente para depois ser proclamada a República, socioeconomicamente vive uma fase de crise com a Abolição. Já no século XX, com esse modelo econômico basicamente agrário em crise, a partir de 1930 os esforços se voltam para a industrialização, sendo que nesse período a política está em conflito. Interna e externamente *A menina morta* desdobra dois períodos de transição, como se ao aproximá-los mostrasse o descompasso entre o modelo de sociedade que alicerça os discursos progressistas que vêm desde 1930 e aqueles que foram legados ao esquecimento, principalmente a mácula da escravidão. O romance ganha vida nessa aparente perda de simetria.

Em pelo menos três momentos, o silêncio da narrativa é descortinado pelo espaço. As conversas escondidas dão aspecto de transgressão de alguma norma. A mãe, D. Mariana, sequer sai do quarto para velar, o pai, o Comendador, quando se refere à filha titubeia, e fala “o... corpo” (PENNA, 1970, p. 26) que deverá ser levado sem acompanhamento dos moradores para ser sepultado na igreja de Porto Novo. Os fatos intrigantes já começam a se desenvolver a partir de então: sem nomes, sem causas, sem cortejo nem homenagens, os pais distantes. Porém a circunstância do falecimento tem ares de festa um tanto curiosos.

O primeiro momento referido é a ornamentação do velório: o Comendador chega em casa e o seu pajem diz que está tudo pronto, que “foi tudo feito conforme o meu Senhor mandou, e minha Sinhá está à espera, no quarto dela” (PENNA, 1970, p. 21). Ao entrar na sala ele tem um leve recuo

ao dar com os quatro candelabros acesos, guarnecidos de velas enormes em seus braços trabalhados. Eram de cinco luzes cada um, mas a *Senhora* os escolhera para serem postos em cada canto da mesa coberta de veludo vermelho, e *apesar* das freiras orantes esculpidas em cada uma das faces de suas bases, davam ar de *festa suntuosa* à sala, de *grande banquete*, à espera talvez das *pessoas imperiais...* (PENNA, 1970, p. 21, grifo nosso)

Da forma como o trecho é narrado fica claro que o Comendador deu diversas ordens sobre o velório, já que tudo foi feito conforme ele ordenara, mas a ornamentação parece que lhe fugiu e a esposa fez a sua parte. É importante marcar que em várias outras passagens anteriores fica evidente que o casal não se dava bem. O susto que o Comendador toma não é apenas pelo fato de estar diante da filha morta, mas os candelabros parecem ter significação especial e por isso, como o narrador deixa claro, foi D. Mariana que decidira assim aparentemente dar um ar de festa. A oferta de um banquete pode ter diversos sentidos, mas todos ligados a algum estado de felicidade, que inexistiu nesse caso.

O caixão em meio a toda arrumação parece objeto de deleite, posto ali por alguém que sabidamente quisesse comunicar uma mensagem a outro, o qual certamente saberia “ler” a ironia e decifrar o enigma da cena paradoxal que mistura morte e festa. Ressaltado, inclusive, quando o narrador fala que tudo aquilo ali estava à espera de pessoas imperiais e outras de mesmo porte, haja vista as reticências que seguem o final do parágrafo. A ornamentação da sala é intrigante. É espantoso saber que a mãe, da forma como o narrador expõe, “preparou” aquilo tudo, reforçando o mistério sobre a “função” da menina e as ligações entre os senhores.

A cena também é analisada por Wander M. Miranda (1979, p. 46-52), que a lê como uma “devoração ritual”. Tendo início no preparo do vestido festivo da menina morta – contradição mencionada por Albergaria (1982, p. 255) –, do caixão paramentado com os melhores tecidos, do banho perfumado no corpo da menina. Ao tratar da cena Wander M. Miranda (1979, p. 46) diz que devorar significa esquecer, substituir, apagar, anular e por fim matar ou morrer. Mas também é “incorporar”. Algo tão próprio à vida na fazenda, onde tudo, inclusive as vidas, aparentam se “doar” para a sobrevivência do lugar. Dessa forma, todos parecem reificados no Grotão, assim como os móveis pesados e antigos, quando não são seres autômatos a desempenharem suas funções para a máquina continuar “azeitada”.

Com efeito, pouco depois da morte da menina o Comendador anuncia que trará Carlota de volta da Corte, como que para substituir a criança. Outro momento de devoração é o da morte do escravo Florêncio, que tentara contra a vida do Comendador, sendo que fica evidente que foi assassinado, porém a história oficial, lavrada pelo agente de polícia, é a do suicídio. Dessa forma, Wander M. Miranda (1979, p. 53) entende que não há diferença entre o sangue derramado como ritual (menina morta) e o criminal (Florêncio), já que ambos são de uma forma ou de outra devorados, forçados ao esquecimento. Ambas personagens expiarão o mal, à medida que as dúvidas sobre suas mortes serviram para construir um novo fio narrativo: o da elucidação dos problemas internos à fazenda.

Além da situação paradoxal gerada pelo ritual do velório, há outras duas que também se relacionam ao enterro da menina, como já anunciado. Durante a viagem do Grotão para a igreja de Porto Novo, que ficava do outro lado do rio Paraíba, é dito que havia “sinistra alegria” (PENNA, 1970, p. 32) no tilintar das campainhas e guizos amarrados aos arreios nas bestas que levavam a carruagem com o corpo da menina.

Seguindo a cena, outra circunstância curiosa em que aparecem alegria e tristeza diante da morte é o momento da travessia de balsa para Porto Novo. A natureza é personificada ao se dizer que a carruagem negra dentro da embarcação “deslizava pelas águas sussurrantes, que pareciam *rir e conversar* em surdina. Talvez as ondas rápidas, *amarelas*, contassem umas às outras a história muito curta e risonha da menina vestida de cetim brocado [...] que ia *prisioneira* entre as paredes de madeira rude” (PENNA, 1970, p. 42, grifo nosso). Da forma como se apresenta, o excerto parece que a natureza fala aquilo que dentro de casa é proibido comentar. Há tons alegres na cena, sensação reforçada pela imagem que a sinestesia dos sons, cores e movimentos das águas evoca. E ao finalizar afirmando que a menina era prisioneira dentro do caixão, vemos uma metáfora da grande prisão que é a casa, já mencionado por Wander M. Miranda (1979, p. 26). Note-se que durante a travessia a balsa “parou indecisa” (PENNA, 1970, p. 42) e quem fechasse os olhos ouviria as brincadeiras e rodopios da menina.

Se somarmos essa pausa dentro do rio às marcas deixadas pelo caixão na mesa de jacarandá maciço, podemos perceber uma resistência em sair da fazenda. Sendo ações comuns em determinados jogos, em outra esfera, podemos aludir que a lembrança das brincadeiras e rodopios da menina é uma simulação de que ela está indo embora. O que efetivamente ocorre com o sepultamento do corpo, mas mais à frente, na leitura do romance, a memória da criança ganhará aspectos fantasmagóricos porque simbolicamente ela não morre e vai se tornando um “símbolo” da ruína do patriarcalismo.

A menina representa esse paradoxo que é a vida no Grotão. A saída dela em tons de choro e festa cria uma imagem dupla do lugar. Não é à toa que a ideia de passagem na travessia, ainda que semanticamente, vai do lugar “velho” – Porto Velho – para o “novo” – Porto Novo –, embora sejam partes de um mesmo corpo (PENNA, 1970, p. 41).

Antes de adiantarmos o argumento, faz-se necessário mostrar como o barroco se expressa nas passagens citadas. A morte prematura parece a quebra de uma regra, o barroco é a arte das desproporções questionando as linhas retas e harmônicas do classicismo, de certo modo o ciclo da vida interrompido na infância é um desvio no que se tem por “normal”, e que vai movimentar o romance do início ao fim. Outro traço está na ritualização do velório e do enterro, conferindo características teatrais à ornamentação da sala e às ações das personagens.

A focalização das cenas parece ter como componente a necessidade de afetar o leitor e também os moradores, buscando talvez iluminar alguma fratura familiar escondida atrás de toda aquela “encenação”, como por exemplo a sensação do Comendador ao ver o caixão e os seus gestos deslocados na noite após o enterro. Na cena da travessia da balsa há uma simbologia peculiar, a começar pela ideia de mudança que a “travessia” invoca no duplo que se faz entre o velho e novo. O rio é uma marca importante no que se refere à mudança, suas águas nunca são as mesmas e não por acaso ele é a fronteira entre Porto Velho, onde fica o Grotão, e Porto Novo, onde será enterrada a menina. O espaço parece estar personificado, a embarcação para no rio e dá para escutar o barulho das águas, nesse momento o narrador diz que é possível imaginar os rodopios da menina. A imagem barroca mais latente é a quebra da aparente ordem, no desvio da reta como se comumente atravessa, surgindo a imagem do rodopio, ou seja, voltas elípticas, espiraladas e parabólicas (DELEUZE, 2009, p. 18) que criam no som das águas uma camada narrativa escondida sob essa que objetivamente se narra. É a antítese dobrada sobre a tese. Defende Affonso R. de Sant’Anna (2000) que o barroco é a transformação do quadrado em elipse.

No discurso cornelianiano há um deslocamento das ações de Deus para o indivíduo, próximo à concepção do sujeito barroco que vive essa vontade de fuga, mas, dentre outros motivos, vive preso a sentimentos culposos. Provavelmente essa instabilidade explica as dualidades expostas no romance, que tem uma menina morta, aparentemente sem culpa, e agora livre, enquanto homens e mulheres “vivos” estão explicitamente presos a uma espécie de culpa existencial pela morte prematura. Essa dualidade funcionaria como uma máscara no romance, o pecado legado aos homens metaforiza uma espécie de responsabilidade sócio-histórica, em que a outra parte indefesa e prematura não pode ser culpada. Justamente porque o patriarcado na sociedade brasileira teria sempre ceifado esse discurso de libertação antes dele ganhar corpo com uma “maior idade”.

No momento do sepultamento, o caixão da menina se torna um fardo muito pesado para as primas do Comendador e D. Mariana, respectivamente, D. Virgínia e Celestina, carregarem. Parecia um inimigo hostil “como se dele emanasse um aviso, uma advertência, de que tudo cessara, tudo mudara, com o fechar de olhos da criança” (PENNA, 1970, p. 43). E logo em seguida é dito que “devia ser agora uma época nova” (PENNA, 1970, p. 44), desfazendo-se a imagem de anjo até agora fomentada sobre a criança para se tornar um “monstro repelente” (PENNA, 1970, p. 44), um “inimigo hostil” (PENNA, 1970, p. 43).

A menina morta, como um ser monstruoso, é uma espécie de arauto de uma crise, como entende Cohen (2000, p. 30-32) sobre a natureza do monstro. Agora é repelida, haja

vista a sua morte representar mudança e desagregação. Ela descortina o cenário arruinado, só que o fechamento desse pequeno ciclo não se dá por completo.

A narrativa misteriosa já representa por si um claro-escuro na forma como é construída, dando limites ao que o leitor tem acesso. É uma escrita que funciona na sugestão. O claro-escuro é a passagem de um estado a outro, presume movimento e deixa como lacuna o intervalo entre a luz e a escuridão. Em *A menina morta* esse aspecto barroco está presente em muitas cenas, e dentro disso a sombra e a penumbra ganham relevo, reforçando o mistério, sem esconder ou iluminar por inteiro os objetos.

Sobre esse aspecto merece atenção a passagem após o sepultamento em que a igreja de Porto Novo é fechada. “A escuridão a invadiu de um só golpe e formou-se o bloco negro, impenetrável de treva e de silêncio... Pouco a pouco um raio de luz tremeu e infiltrou-se pelas frinchas” (PENNA, 1970, p. 46). O ambiente da igreja metaforiza o aparente fechamento de um ciclo para abertura de outro, só que esse “novo” tempo é penumbroso tal qual ficou a matriz. Temos aí um contraste interessante, pois até então a casa-grande era a única construção descrita com minúcia, mas sempre marcada pela escuridão de corredores, quartos e salas. Já a igreja, certamente não por acaso, marca uma transição explícita na coloração dos ambientes com pequenos raios de sol.

De algum modo fica a sugestão de que após a morte, metaforizada no rápido escuro da igreja, a narrativa será iluminada e, não obstante, logo se anuncia a chegada de Carlota. Vinda da Corte, a figura da moça presume uma renovação do ciclo, só que aos moldes patriarcais, principalmente no casamento arranjado. Até a sua chegada o foco da narração é sustentado pela descrição do ambiente, contudo depois que a jovem chega as cenas quase sempre têm a sua participação. Há uma troca de posições, conforme o funcionamento da casa vai perdendo o ritmo de “máquina bem azeitada”, o leitor e Carlota, que é uma espécie de leitora de mundo, vão preenchendo as lacunas em branco do texto. Aos poucos vamos percebendo que a desintegração já anunciada desde a morte da menina está em curso na lenta “iluminação” de Carlota acerca das mazelas do patriarcalismo.

Para Wander M. Miranda (1997, p. 475), “o casamento é proposto aparentemente como vida tanto para Carlota quanto para o Grotão, mas revela-se como morte para ela e vida para a fazenda”. Segundo o estudioso, é pela imolação de um de seus membros que o equilíbrio da comunidade é estabelecido. No entanto, quando a moça nega o casamento, desarticulam-se os mecanismos de ordem que foram edificados com o objetivo de repetir a tradição. Carlota faz um corte na história capaz de reestruturar a vida dela, embora seja a morte do Grotão.

Com movimentos duplos em sentidos opostos, parece que a narrativa cria uma ilusão em que o narrador principal projeta-se para “frente” e se encaminha para o fim. Mas enquanto isso ocorre Carlota volta no tempo, compreendendo finalmente as falas das negras. Em sentido inverso à lógica temporal, ela tenta refazer as memórias do lugar até ver claramente o mal de tudo aquilo nos castigos que os negros sofrem.

As cenas finais do romance permitem ao leitor uma visão panorâmica da sombra quase permanente no Grotão. O claro-escuro que movimentava a história ganha novos tons quando Carlota, depois de muitos dias reclusa ao seu quarto, resolve sair para o terreiro. Os contrastes nessa cena são inúmeros, haja vista o sol estar a pino e ela usando um vestido preto como se negasse a luz. E nesse momento o narrador diz que ela tem a sensação de todos andando nas trevas, à procura uns dos outros (PENNA, 1970, p. 449). O curioso é que a fazenda, antes muito povoada, agora é um vazio imenso. Por enquanto, o único risco naquele traçado em branco é o de Carlota com seu vestido.

Sabendo que Dadade havia falecido, a jovem acompanhou o enterro e, após o sepultamento, já no retorno para a casa, “olhou o panorama que se abria diante de seus olhos, no dia claro e de extraordinária transparência, acentuada pelos flocos brancos que tinham ficado de súbito imóveis, suspensos na altura” (PENNA, 1970, p. 451). Com a morte da Felicidade, nome de Dadade, e a ideia de retorno, podemos ver uma metáfora do mundo novo que se avista, e não por acaso ele é branco, necessitando, pois, de novos significados. Temos até a sugestão de que isso poderá ocorrer na imagem de Carlota retornando e os fiapos do vestido negro ficando para trás, presos na relva salpicado do vermelho sangue das frutinhas esmagadas (PENNA, 1970, p. 451). Somado a isso, os corvos no céu em sua dança fúnebre ficam também para trás. Tal imagem pode representar a marca da violência que fica no passado, por isso o destaque do narrador em dizer que todos esses símbolos apontados ficam “para trás”.

A cena ganha um novo tom quando ainda no caminho de volta percebe-se a chegada de uma liteira preta trazendo D. Mariana. São agora dois pontos negros naquela imensidão iluminada. Mas ao contrário do que se poderia supor em torno da revelação e/ou renovação para o leitor, D. Mariana está louca. Carlota descobre isso quando mira a mãe e encontra naquele olhar “denso, imoto, todo de luz cega, morto como um cristal” (PENNA, 1970, p. 455) a identificação que talvez lhe faltasse. Diz Wander M. Miranda (1997, p. 481) que “a loucura é então, para Carlota, instante epifânico de alumbramento e descoberta”. Apesar do paradoxo, seria a loucura uma porta de saída do labirinto, quando já não seria preciso buscar respostas e saídas. Parece que a negação da dúvida é o melhor sentido para se libertar.

Por outro prisma, a luz da cena refletida no olhar morto da Senhora contrasta bastante com a loucura, uma vez que a primeira simboliza a razão e o louco parece perdido num escuro infinito, sem qualquer sentido de si ou do mundo. Seria essa perturbação um tipo de labirinto que prende o sujeito em si, sem que ele sequer saiba disso, aumentando a angústia de quem assiste. Talvez o pior tipo, já que o corpo, além de preso, não tem conexão com a mente nem com o mundo sensível, ou seja, o sujeito vive preso em dois planos labirínticos, o de não poder se integrar à sociedade e ao mesmo tempo não saber de si.

Os contrastes apresentados no claro-escuro da cena e no par razão-loucura seriam apenas novas aberturas de compreensão do romance. É possível inferir que toda essa tensão é capaz de reescrever a narrativa, visto que os mistérios eram apenas a cortina da violência sofrida. Dentro dessa lógica, as revelações importam menos que o sofrimento causado pelo sistema patriarcal.

Diz o narrador, ao final, que “as paredes, os móveis, a sua própria sombra recuavam diante de Carlota, no medo de tocá-la, de obrigá-la a parar em sua marcha, de interromper o caminho que refazia agora pela sala e corredores” (PENNA, 1970, p. 456). A ideia de refazer o percurso dentro da casa dá uma dimensão espiralada à trajetória de Carlota frente à dimensão da casa-grande no romance, a de estarem em movimento mesmo estando paradas no tempo e naquele espaço. Assim, como no traçado repetido na chegada de D. Mariana quando Carlota entra na casa com a mãe e depois volta à liteira (PENNA, 1970, p. 455-456). Haja vista a moça saber que percorrera o lugar há poucos instantes, mas tinha a impressão de ter sido feito há muitos anos.

Imagens que aproximamos à concepção do cronotopo de Bakhtin. Para ele tempo e espaço são categorias indissolúveis na construção conteudístico-formal da literatura (BAKHTIN, 2010, p. 211). No instante em que Carlota está no “mesmo diferente” lugar – dentro da casa-grande – a realização do espaço é intensificada e penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Mais ainda quando Carlota “atualiza” o tempo e se declara a verdadeira menina morta (PENNA, 1970, p. 458). É como se ela condensasse passado e presente ali naquele instante, entrelaçando as camadas discursivas do narrador e das mulheres.

Transportando para uma dimensão sócio-histórica é como se a casa-grande em *A menina morta* fosse metáfora do rompimento e, ao mesmo tempo, retorno do problema do patriarcalismo. Ruptura porque expõe as rachaduras no processo de formação social da nação, assentada numa estrutura patriarcal escravocrata, como já demonstrara Josalba F. dos Santos (2004), representada pela imensidão da casa-grande. O retorno do mal é incontrolável porque tudo já começa com uma ruína, que é a morte da menina. Mas até chegar a esse ponto, essa

imagem, mostrada aqui a partir da casa extremamente ornamentada, aglutinara muitos significados, o que a aproxima da morte.

Isso fica claro nas últimas palavras do romance quando Carlota olha fixamente o retrato da menina morta que parecia sorrir naquela penumbra que o revelava. (PENNA, 1970, p. 458). E conclui o narrador dizendo que a pouca luz que ainda mostrava a menina estaria gerando esse efeito do riso, que seria desfeito com o apagar da luz. Retorna novamente o paradoxo alegria-tristeza, criado agora pela iluminação, mas que perderia esse movimento de tons barrocos da sombra quando a escuridão se instalasse por completo. Ciclo que entendemos ter início após o sepultamento da menina, com o fechamento da igreja de Porto Novo e os raios de luz que penetram no ambiente, aludindo à sombra que permanecerá até o fim da narrativa.

2.2 As dobras e desdobras do labirinto

O labirinto em *A menina morta* pode ser compreendido a partir de uma imagem angustiante. Há uma situação paradoxal que é a tendência ao afastamento do passado e uma conseqüente nostalgia por esse deslocamento, causando mal-estar nos sujeitos. A consciência de morte e a rejeição de uma memória dolente paralisam as personagens no centro dos seus dramas.

A cronologia dos romances de Cornélio, talvez, mostre como funciona essa questão. Escrevendo narrativas cada vez mais deslocadas para o passado, o autor, no último livro publicado, retorna a meados do século XIX. Aprofunda o debate sobre a finitude do ser em meio a um cenário de incertezas, sem, contudo, obliterar as tensões que subjazem à revelação, ou não, da memória familiar a partir de narrativas que “atravessam” o foco principal.

Pensar numa imagem labiríntica homogênea em *A menina morta* significa desconsiderar as dimensões espaciais da casa-grande com seus corredores compridos, inúmeros cômodos, portas e janelas. Tudo forma um verdadeiro labirinto espacial, realçado pela constância da pouca luminosidade. A mansão é um espaço artificial, limitado e permanentemente moldado naquela forma.

Somado à imagem imprecisa da construção, há, por outro lado, os labirintos narrativos das escravas e libertas. São micronarrativas a enredarem histórias fantásticas, movimentando os seus ouvintes/leitores do presente para o passado, sem necessariamente ter um ponto de referência. Quando não aparecem assim, os discursos delas são entrecortados por longas

pausas, conexões quase inverossímeis ou absolutos silêncios.

A imagem da casa-grande como um labirinto em *A menina morta* é a metáfora mais significativa da visão de mundo das personagens. Apesar de separarmos aqui em labirintos espaciais e narrativos – da casa-grande em seus inúmeros cômodos e corredores, e das histórias que entrecortam o foco narrativo principal, respectivamente – os dois se espelham conforme a história se adianta, ao ponto em que se fundem num único labirinto criado pela articulação da imagem com a palavra.

Como apresentamos no capítulo anterior, apesar de outros textos terem lidado com o assunto, a nossa proposta nesse momento é aprofundar o debate e comparar os labirintos: o cornelianiano e o barroco. Já iniciada a discussão sobre os aspectos barrocos na obra a partir da ambientação da casa-grande e suas relações externas, daremos continuidade à ideia analisando o sentido geométrico e metafórico da construção, relacionando-a à situação dos moradores do Grotão e a maneira como realizam aquele espaço em pensamentos e ações.

Affonso R. de Sant’Anna ao discutir a criação da imagem da elipse barroca em oposição à figura linear e simétrica de antes, diz que “os períodos históricos privilegiam certas figuras geométricas como forma de representar sua visão de mundo” (2000, p. 25). A dimensão espacial física de uma casa, por exemplo, funcionaria como simulacro da ideologia de uma época. A partir desse pressuposto nasce um problema que é compreender a metáfora da casa-grande em Cornélio Penna, escritor modernista que usa uma geometria com fortes traços barrocos, quando constrói na sua literatura espaços labirínticos ambientados no século XIX.

A modernidade do autor está na forma como aglutina as estéticas anteriores. E ainda que pareça ter uma memória afetiva, sobretudo familiar, não dispensa críticas ao modelo patriarcal de sociedade. Não custa lembrar que a escrita de Cornélio Penna é intersticial, e a angústia de suas personagens não se aparta da dimensão de mundo que apresenta em *A menina morta*. Talvez por isso a sua “modernidade” não seja tão clara ao leitor apressado, uma vez que o rompimento com os moldes estéticos anteriores, proposto pelo modernismo e pelas vanguardas, não tenha sido a tônica principal da literatura de Cornélio. Com efeito, podemos observar uma espécie de “atualização” literária no modo como *A menina morta* é enredada. E nessa ambivalência histórico-estética, a narrativa parece mal acomodada, sugerindo certa “antropofagia angustiada” do autor na forma como constrói e destrói o passado.

Voltando à discussão anterior sobre o espaço. A casa é imensa. Por mais que o narrador a descreva, nunca conseguimos ter uma visão clara de seus contornos. Tanto pela

imprecisão da localização, quanto pela pouquíssima luz no seu interior. Os móveis, por exemplo, enormes surgem na escuridão como objetos quase fantásticos que povoam o lugar há anos. São inúmeros cômodos, salas e corredores. Um desses de tão extenso mais parece uma rua dentro da grande fazenda (PENNA, 1970, p. 65).

Dessa forma, aquele lugar praticamente engole os moradores. Desde aqueles que sabem se orientar dentro da casa, até, principalmente, os que não têm acesso a ela restando-lhes apenas a imaginação. Só que para quem está dentro, como os moradores, o ambiente é sufocante como uma prisão; já para quem vem de fora, como o Sr. Justino, administrador da fazenda, o espaço é demasiado aberto, efeito causado pela quantidade de acessos nas inúmeras janelas e portas.

A construção labiríntica confunde e na obra representa a falta de lugar das personagens no mundo. O labirinto como um espaço a ser percorrido e ressignificado funciona como uma fratura da memória que, aparentemente vazia, precisa ser preenchida. Para Josalva F. dos Santos (2004, p. 117) “esse espaço vazio [da memória] posto como permanente possibilidade de preenchimento funciona como uma fissura, uma brecha, uma boca”. E não por acaso, como aponta a estudiosa, a fazenda tem o nome de Grotão, remetendo a uma boca grande que engole tudo e lá está a casa. Mesmo sendo espaços diferentes, casa e fazenda, simbolicamente se repetem tal como um labirinto e estabelecem relação metonímica em que um presume o outro gerando a sensação de estar aprisionado.

Embora pareça um contrassenso essa prisão, quando espaço é o que justamente mais sobra na casa, a representação do labirinto mostra a inadequação do sujeito no mundo moderno, vivendo sempre deslocado, à espera de significados. Imagem recorrente em outros escritores labirínticos contemporâneos de Cornélio como Rosa, Kafka, Borges, Saramago, Joyce, Beckett (SANT’ANNA, 2000, p. 72). Os quais têm extensa crítica que corrobora essa aproximação com o seiscentismo.

Deleuze (2009, p. 14) diz que “um labirinto é múltiplo, etimologicamente, porque tem muitas dobras. O múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras”. Pensando nesse aspecto que relaciona dobra e labirinto, do ponto de vista barroco, a casa-grande é “dobrada” enquanto construção física que recupera imagens mais antigas da família, presumindo sempre um lado avesso dos objetos expostos na mansão. Dessa forma, a representação da casa é desdobrada a cada impressão de uma personagem e também do leitor.

Antes, contudo, salientamos que o movimento inverso de desdobrar não significa o contrário de dobrar, como afirma Deleuze (2009, p. 68). Na verdade a desdobra é a “reflexão” da dobra, fazendo criar novas imagens. Do ponto de vista da ficção corneliana,

defendemos que o labirinto é múltiplo e se encaminha à medida que as impressões das personagens vão reconstruindo o lugar, além do próprio narrador que nem sempre caracteriza da mesma forma um espaço já mencionado. Assim como uma peça barroca, no labirinto de Cornélio Penna sempre cabe mais, ao ponto de tanta significação desorientar personagens e leitor. Ou seja, como diz Lyslei Nascimento (2011, p. 89), o caminhar no labirinto é sempre uma aventura de descobrir e se perder a cada passo.

No caso de Cornélio Penna, a casa tem tons barrocos com a formatação labiríntica que dilata e/ou estreita a noção de espaço das personagens. Notável é o momento em que o Comendador manda chamar o administrador da fazenda, o Sr. Justino, para ir até o seu quarto. Para o empregado é uma audácia “só de pensar que teria de ir lá, e decerto não saberia orientar-se naquela grande casa” (PENNA, 1970, p. 28), pois ele não conhece o labirinto. Em seguida, por ter ficado espantado com o desafio, ele é novamente reclamado por D. Virgínia, que diz: “é logo no corredor que sai da sala de jantar” (PENNA, 1970, p. 28). Observe-se a divergência na noção de espaço que cada um tem: ele precisa de uma “negrinha”, criada interna, como guia “pois perdera-se na confusão de entradas de salas e corredores daquela casa que lhe parecera sempre um palácio encantado e proibido” (PENNA, 1970, p. 29); enquanto que para a prima de confiança do Comendador, moradora da casa, “é logo ali”. Não só o administrador da fazenda se perde, o médico também precisa ser guiado para poder ir embora (PENNA, 1970, p. 309).

Há um efeito espacial no modo de apreender o tamanho dos ambientes, a casa cresce e diminui através de um jogo de perspectiva muito comum na arquitetura barroca. O intuito desse artifício é dimensionar os ambientes, dando-lhes profundidade e ampliação, contando principalmente com os efeitos de iluminação (WÖLFFLIN, 2010, p. 58-59).

No caso de *A menina morta*, esse redimensionamento espacial pode representar o modo como as personagens lidam com o poder. O caso mencionado acima é uma mostra de como a prima Virgínia é “familiarizada” com o labirinto da casa-grande e conseqüentemente com o Comendador, ao contrário do Sr. Justino. Condição que não é permanente para ela, nem para os demais moradores. Formulando uma ligação entre as impressões das personagens sobre os espaços e as descrições confusas, redimensionando-os a cada cena, os efeitos de sombra demonstrariam como funcionam as relações de poder.

As perspectivas de movimento, distância, profundidade que a sombra realiza podem ser comparadas à transitoriedade do poder no romance. Seja para personagens que precisam manter o posto, ou para nós, leitores, que vamos percebendo as mudanças na ordem do Grotão conforme as cenas são pintadas.

Ainda nos corredores sombrios da casa-grande, aproximamos esse tipo de espaço ao labirinto maneirístico que, segundo Gustav Hocke (2005), é representado por um sujeito perdido em busca de um lugar – normalmente um centro – que o reconcilie consigo e com o mundo onde vive. Nesse modelo são propostas várias escolhas, mas os percursos não levam a lugar nenhum, exceto um deles. É por tentativa e erro que se chega a uma saída. Segundo Lyslei Nascimento (2011, p. 91), “a proliferação de falsos caminhos reforça, nesse percurso, a ideia de um caminho verdadeiro e único”, que do ponto de vista de *A menina morta* sempre se encaminha para a morte, real ou simbólica.

A cena em que o Sr. Justino precisa de ajuda para chegar ao quarto do Comendador reforçaria a ideia de que o suposto caminho correto leva para o encontro do centro de maior poder – apresentado até então –, haja vista ser o fazendeiro o pilar do sistema patriarcal escravocrata na fazenda, sendo inclusive o construtor desse labirinto. Por outro lado, mas não menos monstruoso, o Senhor é comparável ao Minotauro que está prestes a atacar aqueles que se embrenham pelos corredores da casa. Temos uma imagem duplamente monstruosa do Comendador: no primeiro caso seria aliado à figura de Dédalo, construtor do labirinto de Creta; e no segundo, ao Minotauro, criatura metade homem, metade touro aprisionada nesse labirinto.

Cabe destacar novamente as ideias de Autran Dourado (1974, p. 8), quando este dissolve as fronteiras entre criador e criatura, mostrando que é justamente no momento em que o construtor “esquece a regra” que o risco do desenho fica mais denso e conseqüentemente a sua monstruosidade é evidenciada, diferente do Minotauro que carrega “naturalmente” essa marca. Assim como Dédalo se esquece por um momento da sua real tarefa, não encontramos o Comendador reforçando a sua ordem a cada cena, no entanto o alcance do seu poder está marcado na forma como as personagens lidam umas com as outras, no silêncio constante dos espaços públicos, em que o labirinto da casa-grande seria a representação física daquele mundo labiríntico ordenado pela “lei patriarcal”. Dessa forma, a sensação de estar sendo perseguido ou vigiado pelo monstro que vive no labirinto amedronta, seja da parte dos escravos e libertos aumentando o ritmo de trabalho nos corredores do cafezal ou dos parentes mudos, mas cheios de agrados para o Senhor.

A ideia de estar sendo engolido pela casa é reforçada quando na maioria das menções os corredores se encaminham justamente para dentro desse labirinto:

Com sua luz indecisa e fumarenta [o candeeiro] tinha de alumiar a longa extensão do corredor, que tomava proporções *fantásticas* e quem por ele entrava sentia a princípio a sensação de *penetrar em gruta imensa*, sem limites no alto e nos lados, pois suas paredes eram escuras, com os *móveis sombrios* [...] e todos instintivamente andavam nas pontas dos pés, com as mão estendidas. (PENNA, 1970, p. 66, grifo nosso)

A forma como é apresentado esse corredor da casa já suscita imagens assustadoras, até porque mesmo à luz do dia diziam passar fantasmas por ele (PENNA, 1970, p. 134). De fora, a casa parece um objeto compacto e fechado, mas dentro é uma gruta, portanto porosa e cavernosa, cheia de sombras, que lembra a ilusão de viver na caverna da alegoria platônica. Além disso, ela é ou pode ser um labirinto natural. Nas palavras de Deleuze (2009, p. 17), a gruta é um espaço barroco de aparência vazia, todavia sempre à espera de algo que lhe dê sentido. Há uma potência aglutinadora que atrai as coisas para dentro do labirinto. Em outro aspecto, como Josalva F. dos Santos mostra, a casa é uma gruta dentro de outra gruta, haja vista o grotão, que dá nome à fazenda, ser geologicamente um abertura no chão, “é um buraco imenso, uma boca que tudo devora” (SANTOS, 2011, p. 72). Não é sem motivo que a escuridão suscita imagens fantasmagóricas, causando espanto nos moradores. Esses fantasmas nos corredores são vigias da vida na fazenda metaforizados ali pelos móveis antigos da família, que dão a sensação de permanência dos Albernaz no tempo-espaço. Não há novidade, a ilusão do fantasma serve exatamente para mostrar que o passado está presente.

A escuridão também está vinculada à imagem do Comendador, gerando uma atmosfera sufocante para os moradores. Noção reforçada pela estrutura da casa fechada na penumbra e silêncio constantes. Além do escuro, o Comendador também está ligado ao cultivo da terra, pois explora o café a partir do trabalho escravo. Sua lei abarca todos os espaços, desde a lavoura até a casa-grande, que é uma espécie de labirinto doméstico com todos os seus inúmeros cômodos e passagens. Essa representação do espaço construído e ordenado, ainda que seja artificial, coaduna-se com a noção do espaço estriado de Deleuze e Guattari (1997, p. 179), sedentário, métrico, dimensional e limitado, como aponta Josalva F. dos Santos (2011, p. 83-85), ao dizer que as várias regras, limites e proibições no Grotão se dão no direcionamento pontual de todas as leis para a manutenção do sistema patriarcal, criando uma imagem homogênea do lugar. Pensando nesse espaço estriado, dimensionado em favor do patriarcalismo, a estudiosa compara as retas paralelas e perpendiculares das ruas do cafezal (PENNA, 1970, p. 131) e dos corredores da casa-grande, além dos sulcos que os castigos impostos pelos feitores abrem nas costas dos escravos. Essas duplicações dos labirintos em *A menina morta* mostram que eles se dobram a partir da relação de dependência

que um tem do outro, o doméstico é sustentado pelo trabalho escravo, bem como as linhas do cafezal e os castigos são ordenados segundo a vontade do Senhor.

Os labirintos da casa dobram-se e desdobram-se. Segundo Deleuze (2009, p. 22), quando estão dobrando eles dão a impressão de que diminuem, haja vista a casa fechada em si como uma gruta ser miniatura do Grotão, reforçando a espiral barroca de que no escuro, embora o sujeito se movimente, fica a impressão de estar parado ou que as voltas passam pelo mesmo lugar infinitamente. Contudo essa bifurcação dos labirintos da casa para desdobrar-se no espaço do cafezal, dá ideia de crescimento, quando na verdade cria-se outra ilusão, já que olhando para fora da casa é como se se estivesse olhando para dentro, porque de qualquer ângulo todos estão presos àquele sistema. Parte dos negros já são escravos e dentro da casa as parentas precisam do abrigo do Senhor. Imagem bem significativa da presumível crítica sociopolítica de Cornélio Penna, uma vez que suas narrativas se voltam para o interior do Brasil, quando na década em que foi publicado o seu romance o país estava reforçando alianças externas em vários setores.

Pensando nesse aspecto, o labirinto da casa-grande espelha as contradições internas e externas da fazenda e do Brasil. Ao ponto que mesmo estabelecendo um paradigma da vida no Grotão a partir da lei e da ordem do Comendador, o autor vai desgastando ou ampliando essa metáfora até a ruína completa da propriedade. O modo de composição de Cornélio Penna pode ser visto como uma conversão de linguagem e imagens barrocas numa exposição crítica da opulência do patriarcalismo no Brasil. Ao que parece, os Albernaz representam uma típica família tradicional mineira – metáfora de um tipo brasileiro –, que tem na pujança barroca do século XVIII, com a descoberta do ouro e das pedras preciosas em Minas, um modelo de apreensão do mundo (SEVCENKO, 2000, p. 40).

Apesar de serem repetições do barroco, a diferença é que Cornélio utiliza nova textura na forma que pinta o seu quadro. A narrativa tensiona e distende as representações da família com a mesma força que constrói e destrói aquele aparente pequeno mundo. A feição barroca corneliana se apoia na criação de efeitos narrativos, aqui apresentados pelo labirinto da escrita, ou seja, o autor não cria uma paisagem nova, ele vai ao passado e recolora as mesmas imagens de outrora. A diferença é que não usa as mesmas tintas e jogos de luz, justapondo sobre a matéria barroca novas texturas, agora modernistas. Sobretudo na forma como parodia a história de um tempo, sem deixar de enaltecer essa memória, que também é familiar, ao passo que constrói sua crítica, apontando as fraturas dessa “macronarrativa” do Brasil. E isso paradoxalmente é o que faz dele um escritor modernista com traços barrocos.

Podemos inferir que *A menina morta* é a desdobra da dobra; é metáfora da expansão na redução da matéria: a história do Brasil. A desdobra do romance é um duplo, é a exposição da memória fraturada, uma espécie de ressentimento sociocultural que repete na diferença um passado quase esquecido. No caso das histórias das negras no romance, há uma duplicação do discurso estabelecido pelo patriarcalismo, que nesse instante tenta afastar qualquer ação que desnude o passado da fazenda, contrariado quando essas mulheres narram ainda que de forma enviesada, utilizando-se de elementos do fantástico e do misterioso, as histórias do lugar. Essa repetição do mesmo – escondido – aproxima a ação das escravas e libertas ao entendimento de Deleuze (2006, p. 17), para quem “o ato de simular já presume uma cópia, que subverte todas as cópias e modelos preexistentes. Nesse sentido toda repetição é uma agressão”.

A memória funciona como um simulacro com capacidade de criação e recriação do mundo. A necessidade de subversão da ordem comum é que dá o movimento duplo de repetir na diferença. A partir dessas perspectivas, entendemos que em *A menina morta* a memória se duplica externamente e internamente à obra mediante os discursos narrativos que são empreendidos dentro e a partir dela. Ou seja, a “verdade” da narrativa situa-se na fronteira entre a realidade e a imaginação, uma vez que é impossível dar limites a ambas.

O que faz o labirinto não é a extensão, mas a igualdade e a conseqüente repetição da mesma cena, do mesmo lugar. Por isso que há uma espécie de prisão psicológica reiterada no espaço e na sensação de culpa ou de estar em falta com algo. Autran Dourado (1974, p. 5) diz que o labirinto protege e, ao mesmo tempo, aprisiona. Ele cria a ilusão de que tem duas aberturas, porém saída e entrada estão no mesmo lugar vigiado para que o monstro não saia e para que o indivíduo lançado para ser devorado pelo Minotauro não retorne de lá.

A casa-grande tem inúmeras saídas e entradas, janelas e portas que se repetem mas que não se abrem. “Parecia um grande e monstruoso animal adormecido junto das palmeiras imperiais, todas as vinte janelas rasgadas em sua fachada se alinhavam simetricamente, com guilhotinas descidas e as portas de pau cerradas” (PENNA, 1970, p. 53). Ao discutir o que é barroco, Deleuze (2009, p. 53) começa tratando do conceito de mônada em Leibniz, e diz que nela não há janelas, nem portas. Ao falar dos lugares tipicamente barrocos o filósofo relaciona “cela, sacristia, cripta, igreja, teatro, sala de leitura ou de estampas. É por tais lugares que o Barroco se interessa, para extrair deles a potência e a glória” (DELEUZE, 2009, p. 54). A construção no romance é personificada, como se conscientemente estivesse fechada e note-se que embora haja uma ilusão de abertura com as várias portas e duas dezenas de janelas.

É importante lembrar que segundo Wölfflin (2010, p. 48) as construções barrocas são colossais com fachadas sempre extensas sugerindo imponência. Mas o que convém tratar das

janelas como entradas/saídas de um labirinto é a ilusão de espaço aberto, mas que está fechado. Deleuze diz ainda que “a fachada, sim, pode ter portas e janelas; está cheia de buracos, embora não haja vazio, dado que o buraco é apenas o lugar de uma matéria mais sutil” (2009, p. 54). Significa dizer que a abertura dada é vazia, e no caso de *A menina morta* mesmo quando se olha por ela, como veremos adiante, reforçam-se os sintomas de prisão.

Apesar de a linguagem por necessidade lógica nos traír quando dividimos interno e externo, dobra e desdobra, dentre outras oposições já apresentadas, o intuito é mostrar que o traço barroco na narrativa se manifesta na passagem de um ponto ao outro. Já apresentado quando tratamos da sombra nas transições claro-escuro. Pensando nisso qualquer olhar que se lançar sobre a casa-grande verá uma prisão. É curioso imaginar uma casa dentro de uma fazenda, portanto um meio rural, com grades presas a um pequeno muro na fachada. (PENNA, 1970, p. 34).

Surge então a dúvida: se é medida de proteção ou se serve para esconder e prender alguém. O narrador diz em um momento que Celestina ao olhar para fora vê o campo todo listrado pelas grades de ferro (PENNA, 1970, p. 94), como se a liberdade estivesse para além da casa. Quem está dentro apreende de maneiras distintas a sensação de estar numa prisão: além das personagens realmente saberem do enclausuramento ao lugar por necessidade econômica, somam-se a isso as grades que reiteram a prisão do corpo à casa e se abre uma outra perspectiva para observar que tudo lá fora também está capturado, já que as grades são altas e o quadro da janela está “fechado” como se a mata também estivesse presa. “Para os personagens principais, a casa é o centro absoluto do mundo, oscilando entre lugar de exílio, refúgio ou prisão, termo este repetido com insistência por Cornélio Pena” (HERBOLD, 1993, p. 50).

Por ser a janela um espaço fronteiro, ainda que um espectador olhe de fora para dentro da casa-grande terá a mesma impressão de clausura de quem está lá dentro, que pode até ser falseada pela quantidade de janelas presumindo abertura. Apesar de estarmos relacionando o “dentro” e o “fora” como forças violentas, lembramos também da violência para com moradores da casa, isso é dito lembrando que as construções antigas como castelos serviam como prisão para indivíduos “fora da lei”. Bárbara Daibert também compara a casa-grande a um “castelo” e reforça dizendo que “a obra nunca é capaz de garantir ao habitante a tranquilidade da impossibilidade de um encontro com o temido ‘outro’. Nesse aspecto, o castelo não garante estabilidade, mas apresenta falhas e insegurança” (DAIBERT, 2009, p. 95). Josalba F. dos Santos (2009d, p. 240) diz que em “*A menina morta*, a casa-grande ironiza o castelo antigo porque na verdade não é antiga, é uma construção recente,

erguida pelo próprio Comendador e não por seus antepassados, mas que apela para elementos contidos nas construções medievais”.

Não é à toa que o narrador ironicamente descreve como uma “fortaleza sertaneja de senhor feudal sul-americano” (PENNA, 1970, p. 107). O aspecto de prisão também está presente em quem vê de fora aquela grande construção cercada com suas enormes portas e as vinte janelas na fachada (PENNA, 1970, p. 53), quase sempre cerradas e escuras. A casa-grande, até ser simbolicamente destruída, com a libertação dos escravos e o consequente esvaziamento das parentas indo embora, é um espaço intransponível. O único elemento que transita sem barreiras concretas são as histórias das escravas e libertas, como veremos adiante.

A janela também vai aparecer, agora em sentido metafórico, ligada à ideia de liberdade, possibilitando o acesso a outro plano de percepção do espaço. Ao escutar sobre as novas leis da escravatura, parecia ter Carlota “chegado diante de alta janela, de onde descortinava o mundo” (PENNA, 1970, p. 365) e naquele momento ela percebia que a vida na fazenda era sustentada a custo de muito sangue e luta. Essa janela é uma metáfora que se dobra com a abertura dada pelas micronarrativas das negras, de modo que esse “olhar para fora” abre uma perspectiva de que talvez haja alguma saída do labirinto.

Os quartos também funcionam como partes do labirinto. São becos sem saída que além de aprisionarem, protegem do convívio e do encontro com os outros. Estar no quarto era uma marca negativa, pois as personagens se trancavam quando havia algum problema. (PENNA, 1970, p. 7). Também é utilizado como uma espécie de prisão que encarcera D. Mariana, sob a desculpa de que ela anda doente (PENNA, 1970, p. 101). Uma mostra disso é a cena em que o Comendador vai de braços dados com Celestina para a mesa de jantar, mas depois descobrimos que a aparente intimidade encobre a retirada da jovem do quarto de D. Mariana. (PENNA, 1970, p. 139). Como afirma Wander M. Miranda (1979, p. 28) os quartos são os bastidores do que ocorre na casa.

É importante lembrar que foi na fazenda Paraíso, no quarto da Condessa, mãe do noivo de Carlota, que a moça teve conversa desagradável e em particular com a senhora (PENNA, 1970, p. 390). O quarto também é metáfora do labirinto que, assim como as janelas, se coadunam aos ambientes fechados próprios da estética barroca, como mostramos antes na citação de Deleuze sobre os espaços da “cela, sacristia, cripta, igreja, teatro, sala de leitura ou de estampas” (2009, p. 54).

O quarto de Dadade é o único lugar que rompe com a imagem do beco sem saída. Ironicamente ela converte, como veremos no próximo tópico, o labirinto espacial em narrativo. O quarto da anciã fica na senzala, e embora viva numa prisão, por ser parálitica e

escrava, ela atravessa a configuração espacial a partir do momento em que as brancas saem do labirinto da casa-grande para entrar no de suas narrativas assombradas. Observe-se que no capítulo 26, em que Dadade conta a Celestina a história da negra sem rosto (PENNA, 1970, p. 112-116), a moça, inquieta com seus pensamentos maléficos narrados no capítulo anterior, saíra de seu quarto e teria ido à senzala ver Dadade como se fosse uma fuga. No entanto ao chegar lá a negra propositalmente confunde a moça com a Nhanhã Clara, antiga dona do Grotão, artifício para atrair Celestina ao mistério:

- Não vá embora, Nhanhã Celestina...
- Nhanhã Celestina?! – perguntou a moça com irritada surpresa. – Então não pensa que sou a sua Nhanhã, a avó do Senhor?
- [...]
- 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!... A Dadade está que não pode mais, e não tem coragem de esperar, de esperar...
- [...]
- Perdoe-me Vovó Dadade...
- A negra velha perdoar à sua Nhanhã Clara? – murmurou ela, e fingiu que adormecia. (PENNA, 1970, p. 115-116)

No excerto acima vemos que o movimento da negra é bem preciso, apesar de parecer desorientada, enquanto a outra parece embaraçada por ter questionado, mesmo assim notemos que ao final Dadade retorna a chamar Celestina de Nhanhã Clara. Essas trocas confundem a jovem, se não, em alguma medida, servem para deixá-la em alerta sobre a aparente caducidade da anciã. Dadade constrói um labirinto a partir de outro labirinto, que é a própria narrativa da história do lugar. Ela desdobra a dobra do pensamento de Celestina, e é com esse artifício que os labirintos da negra aos poucos começam a ganhar corpo e a romper o da casa-grande por completo. Há um poder nas palavras, elas criam uma tensão agindo inicialmente de fora para dentro da casa-grande, mas que retorna de dentro para fora em forma de perturbação das personagens.

3 LABIRINTOS DO MEDO

O texto de feição literária, decerto, não tem por obrigação primordial a recuperação da história, contudo observe-se que o resgate de questões como a escravidão no Brasil é tão precário que mesmo uma narrativa brumosa, na visão de Augusto Frederico Schmidt (1958, p. 723), suplanta esta falha. Na sua declarada inquietude, Cornélio Penna desloca *A menina morta* no tempo e consegue recompor um ambiente do século XIX. Ainda que essa memória seja enaltecida, antes ela é assombrada. E mesmo que não se alinhasse discursivamente aos movimentos vanguardistas, é um sujeito que vivia em meio à profusão artística, nunca alheio à renovação política no país. Podemos sugerir que o autor rememora em ficção para dar outro curso à história, já que não o agradava as consequências sócio-históricas daquela realmente vivida³ (IVO, 1958, p. LXII).

Embora possua um discurso beirando uma dimensão mística do seu lugar no mundo, Cornélio nessa entrevista fala acerca do impulso para a escrita, diz que sentia desde jovem uma “inquieta insatisfação de mim mesmo” (IVO, 1958, p. LXII), travava um combate minucioso do fundo da alma, “imaginava que era lealdade, o amor à verdade, à justiça, à solidariedade humana, que se revoltavam dentro de mim, e que o primeiro vencido era eu mesmo” (IVO, 1958, p. LXII-LXIV). Talvez essa declaração sirva para recompor, ainda que sumariamente, um pouco da visão de sociedade que tinha o autor. Embora ele logo adiante, na mesma passagem, diga que os homens teriam de se apresentar voluntariamente a Deus. Em verdade, o autor parece demonstrar certa angústia, como se estivesse mal acomodado historicamente e/ou individualmente.

Há toda uma atmosfera sombria em *A menina morta*, que de alguma forma, suscita imagens amedrontadoras. Sem contar os longos corredores povoados por fantasmas a reforçarem o clima de mistério na casa-grande. A ideia é demonstrar como esses elementos, já apresentados no capítulo anterior, contribuem para uma representação assombrada da história. O medo em si é apenas uma máscara de um estado de espírito apavorado que nasce do contato com o outro. Sem desconsiderar que os objetos da casa-grande, vez por outra, estão personificados, lembrando a memória dos Albernaz.

A sombra formada pelo claro-escuro é um recurso estético que metaforiza a vida silenciosa, sempre vigiada no Grotão. No lugar escuro não sabemos quem nos olha, até porque não conseguimos enxergar. Ou seja, a maior tensão não é ter sobre a cabeça o peso de

³ Impressão manifestada em entrevista a Lêdo Ivo.

um poder maior, representado pelo patriarcalismo, e sim não saber qual será a próxima ação tomada por ele, nem conhecer a sua face. Isso pode explicar a angústia das agregadas e uma necessidade constante de agradar o Senhor, quando ele não manifesta quase nenhuma expressão de contentamento ou raiva.

A ausência de suas palavras é pior, talvez, do que a descrição dos seus sentimentos, uma vez que sem a clara expressão sequer da face, o medo “dele” é reforçado. São poucos os momentos que percebemos suas expressões, mas ainda assim é possível ver que há fraqueza naquele poder que sempre é tratado como supremo. São cenas como a entrada desconcertada no velório da menina – capítulo V –, a aparição de D. Mariana na mesa do jantar, quando ela intervém por Florêncio – capítulos XLII e XLIII –, os comentários inapropriados do veterinário sobre a vaca pertencente à menina morta e sobre a passagem deste pela fazenda do irmão do Comendador – capítulo XXX. Nesses pequenos intervalos, a imagem do Senhor é arranhada, possibilitando ver que há fissuras na construção quase hermética do poder que ele exerce.

O outro lado do medo é aquele exercido pelo poder econômico, que constrói uma ética particular para definir o que é certo ou errado no Grotão. E quando dizemos construir não nos referimos necessariamente à fala. Como Foucault (2010, p. 164-185) aponta, a “vigilância hierárquica” é um exercício da disciplina que presume um dispositivo que condicione as condutas pelo jogo do olhar. Se um dos grandes problemas está no olhar, e esse é um comportamento de domesticação dos sujeitos mais eficazes, justamente porque a violência age de “dentro para fora” da mente, imagine isso tudo num lugar fechado e escuro. Mas ao mesmo tempo, sabemos que é extremamente povoado. Em *A menina morta*, o medo do escuro não está no vazio que ele representa culturalmente, mas na certeza de estar sendo visto e analisado. Por isso, é mais seguro teatralizar as cenas nos lugares comuns.

É importante salientar alguns pontos sobre a perspectiva que será tratada neste tópico. Após termos apresentado os aspectos barrocos no labirinto da casa-grande, e, dentro dessa análise, reiterado sempre que esse espaço é extremamente carregado de sentidos. A análise agora vai tratar de outro aspecto do labirinto cornelianiano que é a forma de narrar.

A partir do que já foi apresentado sobre os traços barrocos no autor e a trama labiríntica do romance, o interesse agora é compreender a matéria da qual e pela qual eles podem ser gerados. Embora fiquemos inicialmente dentro de uma análise que priorize os elementos narrativos, em momento algum apartamos as relações socioculturais engendradas a partir do medo. Até porque, como já vem sendo mencionado, o medo não é o mistério a ser

desvendado, de certa forma, ele é a barreira que nos impede de acessar a história. Por isso se faz necessário, antes, compreender o seu uso.

Os labirintos narrativos das negras engendram sentimentos amedrontadores. Ao que fica demonstrado na história, essas mulheres falam na “língua do medo”, portanto, embora tenham lacunas estranhas à compreensão lógica, é possível fazer um aporte cultural entre o que se fala e o que se ouve, tarefa a ser executada no segundo tópico. Não se pode deixar de mencionar a dificuldade de lidar com os dois grandes focos narrativos, pois que, se as escravas e libertas falam é porque o narrador principal é conivente. Dessa questão, surge outra dúvida: quais garantias temos de que até mesmo as micronarrativas não já foram arrançadas para ter essa configuração? Consideremos também a função dessas histórias e o uso que as “bocas” deram.

3.1 A presença do medo

Todo labirinto tem como traço característico a multiplicidade de sentidos e/ou a falta de direção. Motivos bastantes para criarem em quem está preso a sensação de estar perdido. Com essa premissa, podemos apontar o medo como uma emoção esperada no prisioneiro. No caso do barroco, observemos que não é nosso intuito apontar o medo como restrito ou proveniente dessa estética. Mais vale para nós observarmos como as imagens típicas barrocas, como o claro-escuro e um tipo especial de labirinto, podem contribuir para a construção desse clima de temor na fazenda do Grotão.

O foco nesse caso é ver a questão do barroco, do labirinto e do medo como metáforas que no romance podem representar questões voltadas para a interdição dos discursos e corpos. Circunstância que engendra um clima de violência, o qual pode espelhar a construção da nação. Em suma, discutir o medo em *A menina morta* visa entender os modos como ele pode ser tornado uma ferramenta estética no enredamento da história e, além disso, debater a possibilidade de encontrarmos referentes dessa emoção na história sociocultural brasileira.

Pensando nisso, faz-se necessário apresentar inicialmente alguns apontamentos sobre a presença do mal no Ocidente, para daí então adentrarmos na discussão com os teóricos do medo. O foco do debate é dividido entre os estudiosos que leem o medo a partir de elementos estéticos e outros que apresentam sua trajetória durante os períodos históricos. Antes de avançarmos é necessário esclarecer que tal divisão visa apenas tornar didática a

argumentação. Teríamos uma leitura unilateral se apartássemos as transformações da história das categorias literárias, e vice versa.

Susan Neiman (2003), em *O mal no pensamento moderno*, faz um percurso da história do mal na modernidade, com início em 1755, no terremoto que destruiu Lisboa, e fechamento em Auschwitz, com o holocausto. O primeiro estaria relacionado a um mal natural e o segundo a um mal moral, distinção, que segundo Neiman (2003, p. 15), marca a consciência moderna do mal. O fato de ser natural fugiria à compreensão humana dessa fatalidade, e não raras vezes, no pensamento moderno, essas indagações caem em um discurso teológico, numa tentativa de culpar a Deus. Discurso que, segundo a estudiosa, é encerrado em Auschwitz, quando a humanidade redireciona o foco dos questionamentos da fúria divina, para a compreensão da vontade humana (2003, p. 16).

O fato é que essas limitações ficam suspensas quando chegamos ao ponto de dizer: “isso não deveria ter acontecido”, colide-se, funde-se nesse momento a ética e a metafísica, a epistemologia e a estética (NEIMAN, 2003, p. 17). A concepção do mal envolve o medo e a curiosidade. É o instante em que se condensam o pavor de que um determinado fato possa voltar a acontecer, por isso tende-se ao afastamento lançando o sujeito numa esfera ininteligível do objeto. Conquanto, ao mesmo tempo, ele busca uma conciliação lógica e racional, mas para isso é necessário voltar ao fato de que o mal pode apenas ser representado, como aponta Julio Jeha (2007b, p. 12). É um misto de concepções, de um lado a tentativa de tornar o mal inteligível, do outro a “naturalização”.

O debate é aprofundado na modernidade e Neiman (2003) entende que nesse tempo não podem haver paradigmas éticos gerais, porque as pessoas têm paradigmas específicos como matar, torturar e outros que se situam na fronteira entre a vontade humana de praticar o mal e uma possível conciliação quando se admite o mal a partir da natureza humana.

Se conseguíssemos isolar o medo dos diversos contextos em que ele se apresenta poderíamos encontrar duas raízes inicialmente distintas: natural-metafísica e ético-social. Ambas representadas pelo medo da morte e pelo medo do outro, respectivamente. Temer a morte é inerente ao ser humano, sensação que está intimamente ligada à necessidade de autoconservação. Essa consciência de finitude pode ser um traço distintivo entre o ser humano e os animais, sendo que nós conseguimos racionalizar as circunstâncias que podem nos levar à morte (WOLFF, 2007, p. 19). Paradoxalmente Francis Wolff (2007, p. 19) completa o pensamento dizendo que o “medo da morte não é apenas um medo humano, mas também um medo propriamente humano, aquele que alça a animalidade do homem acima da animalidade”. O que não se pode alterar é o sofrimento que acompanha o medo,

independentemente de sua motivação.

Enfim, já que a morte é inerente à vida, em realidade teríamos mais medo das condições que podem incorrer nessa abreviação do que do ato em si. Questionando se o medo é um mal, Wolff (2007, p. 25) afirma que o que chamamos de morte não o é medo do além (caso exista), é o medo de simplesmente não viver mais. O sentimento de morrer mantém uma relação objetal com a realidade, sendo assim podemos entender que esse medo é natural e metafísico. Preservar o corpo é preservar a “essência” do sujeito. A anulação do ser, enquanto corpo ocupando lugar no tempo-espço, seria para a vida como o “estar” e a morte o “não-estar”. Ou como aponta Wolff (2007, p. 31), dizendo que o nosso temor não é pelo fato de “o filme ter começado há muito tempo antes de nós, e sim de o filme continuar depois de nós, quer dizer, sem nós”.

O medo da morte é inerente ao ser humano, entretanto tem como atenuante a imagem de Deus que, aparentemente, assegura algo melhor depois que ela chega. O conflito ocorre quando o temor está centralizado numa mesma figura divina, pois que a salvação e/ou a destruição depende do mesmo ser. Interessante é que o desejo de imortalidade é um desejo vazio, não tem um objeto, e sim o desejo pelo desejo. É querer “ser” infinitamente, e nesse caso nega-se o presente porque teríamos medo da vida, uma vez que ela é que nos leva para a morte. (WOLFF, 2007, p. 32-33). Seria um medo mais introspectivo, de perder a existência.

Para Wolff (2007), o homem só é criador porque está destinado a morrer. Segundo o teórico, “atrás de toda forma de expressão técnica, artística ou religiosa, está desenhada a ideia da morte. O homem é, então, o animal mortal que, como dizia Hegel, deixa de ser animal quando se lembra que é mortal (WOLFF, 2007, p. 19)”. Dessa forma, continua dizendo que o medo é apenas uma forma de meditar sobre a morte, seria um tipo de consolo (p. 20).

À luz de *A menina morta*, observamos que o divino e o monstruoso são apenas formas de elucidar e/ou esconder as transgressões das personagens. Ainda que o medo da morte seja uma constante no ser, objetiva-se mais a preservação do seu lugar na casa. As primas do Comendador, por exemplo, vêm de histórias arruinadas, com isso a relação de favor ganha uma dinâmica que não é só a de estar sob a proteção do patriarca. É também a necessidade de garantirem a permanência, até mesmo por conta da idade avançada delas. Podemos ver, assim, que o temor se converte em um modelamento de comportamentos culturais.

A manutenção da condição de agregado, segundo Roberto Schwarz (2008), é mantida pelo *favor* que seria, grosso modo, a troca de diversos serviços por algum tipo de proteção. No caso de *A menina morta*, os senhores do Grotão abrigam as primas, e em “troca” elas

executam diversas tarefas na casa. O favor que sustenta essa estrutura social é uma forma de tornar o corpo dócil (FOUCAULT, 2010) e manter a regularidade das atividades domésticas.

Jean Delumeau (2007), no ensaio “Medos de ontem e de hoje”, dá relevo à comparação entre Idade Média e a Contemporaneidade, demonstrando que o medo é uma emoção “híbrida”. À proporção que é socialmente condicionada, é também um reflexo dos nossos sentimentos mais primitivos, lançada numa constante atualização cultural. A partir dessa premissa, observamos que há um deslocamento na forma como se apreende determinados elementos ditos “naturais” como a noite, que no decorrer do tempo são tornados “culturais”, haja vista as narrativas que ligam o escuro noturno ao mal, aos fantasmas, aos espectros, às bruxas e a Satã. *A menina morta* se desenvolve em um clima escuro, o céu muito encoberto e a casa quase sempre noturna, de modo que sempre há o medo de encontrar algo indesejado. Contudo, esses medos são tão recorrentes que fazem parte da história da fazenda, sendo agregados ao convívio.

A morte é sem dúvida um mistério para quem fica. O medo dela é uma constante na história da humanidade. Mas, pior que a morte, por conta de sua inevitabilidade, é a ideia de encontrar com alguém falecido. É um comportamento paradoxal, posto que há uma curiosidade para saber o que ocorre quando ela chega e, ao mesmo tempo, existe uma repulsa do morto. Os motivos que nos aproximam ou afastam do contato com a morte são um mistério, variando no tempo e nos locais. Para tanto, as diversas sociedades desenvolveram rituais de passagem que se impregnaram nas mais variadas culturas.

Jean Delumeau, em *História do medo no Ocidente* (1989, p. 92-94), relata vários deles na Europa medieval: como jogar água nos recipientes ou nas câmaras mortuárias, significando que a alma tendo se lavado ali poluía o líquido com seus pecados ou que, agindo assim, impedia-se a alma de se afogar na passagem. Facilitar a passagem é uma preocupação recorrente, para tanto colocavam o corpo paralelamente às vigas do teto sem que houvesse traves transversais, ou abriam-se todas as cortinas em torno do leito, ou retirava-se uma telha ou uma ardósia do telhado, ou pingava-se no rosto do defunto algumas gotas de azeite ou de cera.

Partir de forma tranquila não é a única preocupação dos vivos. Delumeau (1989, p. 92) menciona ainda outro medo que é o da alma voltar. Para isso não ocorrer, depositava-se uma moeda no caixão do defunto ou na sua boca, e longe de ser o óbolo a Caronte – o barqueiro do Hades – a moeda significava a compra dos bens do falecido, dessa maneira a herança era adquirida em boa e devida forma, impedindo o antigo proprietário de vir disputá-la com os vivos. Somado a isso, há também o costume de fechar os túmulos com pesadas pedras. Além

de o próprio luto ser também uma forma de dissuadir o defunto, uma vez que conservar a sua lembrança de maneira visível impediria ele de vir cobrá-la. Para finalizar, cabe dizer que esses rituais eram rotineiros para mortes “comuns”, sendo reservado um rito próprio para cada tipo de morte “estranha”, como suicídio, falecimento por alguma doença específica, dentre outros tipos.

Ainda com relação à nossa curiosidade sobre a morte, não seria contraditório apontar a ficção como uma forma de pensar nela. Prova disso é a vasta literatura que se produz sobre o tema, tendo como adicionais os fantasmas e outras entidades extraterrenas que voltam para assombrar. E não só na literatura, o cinema de horror, por exemplo, tem grande aceitação. Noël Carroll (1999), em seu livro *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, problematiza esse estranho interesse nosso por aquilo que nos aterroriza e defende a existência de um prazer estético no sentimento de medo que é gerado no espectador, o qual ele chama de “horror-artístico” (CARROLL, 1999, p. 21). Antes, é necessário apontar que o estudioso vai centrar seu debate no cinema, o que não nos impede de abordá-lo no âmbito da literatura, haja vista serem formas de ficção com pontos de interseção.

Pensando nessa representabilidade do medo como um mal, retomamos a discussão de Julio Jeha sobre o assunto quando o estudioso aponta que

o problema da representação do mal e a inadequação dos meios de expressão em face da sua imensurabilidade permanecem. O único meio que parece capaz de incluir essa enormidade em si mesmo é a narrativa. (JEHA, 2007b, p. 12)

O local de encontro do sujeito com o mal é a ficção. Sem isso, as dúvidas continuariam insolúveis. Sobre esse aspecto, é importante observar que a estética barroca dá enormes contribuições ao assunto. Como a Europa passava por transformações de diversas ordens, coube à literatura e às artes plásticas, principalmente, transpor esse universo imaginário para o campo da representação artística. O barroco tem uma importância singular, porque a discussão não é necessariamente em torno da quantidade, mas da qualidade. Dizemos isso, considerando que a arte da época, com toda sua “extravagância”, deixa muito clara a ambiguidade e os temores sobre o futuro. O sujeito perdido no labirinto do mundo divide-se entre a modernidade vindoura e a segurança que o passado transmite, contudo ele sabe que não pode lutar contra o tempo.

Ao tratar da natureza do mal, Bauman parece entrar no paradoxo de Ricoeur (1988) sobre o significado, que também é discutido por Jeha (2007b, p. 11). Bauman (2008, p. 74) afirma que a pergunta “o que é mal” é irrespondível porque mal é justamente aquilo que não conseguimos articular um significado, nem sequer pode ser racionalizado. Embora não possa

ser objetivado, o mal, como define Julio Jeha (2007b, p. 9), é uma privação. Com isso podemos fazer alguma inflexão, embora permaneça como uma espécie de iniquidade da mente. Se fosse compreendido totalmente, o mal perderia a vértebra que sustenta o mistério acerca da sua origem. Uma possibilidade de apreensão é o entendimento do mal como a violação de algum limite, representados no crime, no pecado ou em outras transgressões para as quais tenhamos algum código que oriente o que é “certo”. Mesmo assim, o problema retorna, pois se existe algo que sequer foi “normatizado” é porque em algum momento fugiu à compreensão humana. Dessa forma, quando se tenta nomear entramos novamente no terreno do ininteligível, inefável e inexplicável.

Comentando Valéry, quando este diz que seríamos pouca coisa sem o recurso daquilo que não existe e sem a ocupação dos problemas metafísicos, Adauto Novaes (2007, p. 9) dirá que “tais ficções são portanto obstáculos imaginários e necessários à vida do espírito com efeitos reais e essenciais à sociedade”. Haveria certa necessidade de sentirmos medo com as narrativas, uma vez que os seus efeitos fazem parte da nossa vida social e política (NOVAES, 2007, p. 9), contando inclusive que a literatura já traz em si esse tipo de debate. Seja pela crença ou imaginação, a consistência do medo oscila no tempo e no espaço. Isso o torna capaz de erguer ou derrubar monumentos simbólicos que ora reforcem, ora diminuam o seu alcance.

Voltemos as tratar de *A menina morta*, e vejamos que a tarefa de Dadade estaria nesse limite entre a verdade e a possibilidade. Suas narrativas mexem com o imaginário, o qual está intrinsecamente ligado à memória fraturada do Grotão. Desse modo, cabe à anciã, “ajudada” pelo coro das demais mulheres, derrubar os monumentos erguidos em nome de uma tradição e, em troca, substituir os locais antes seguros por elementos amedrontadores.

A começar pela ambientação da casa e da fazenda, já percebemos que a penumbra esconde muita coisa. Sem contar que o isolamento do Grotão reforça ainda mais a angústia das personagens, não são poucas as cenas delas olhando pelas janelas com a descrição de que estavam se sentindo engolidas pela imensidão da natureza avistada. Isto posto, as micronarrativas estariam mais para uma reescritura das histórias do lugar que uma pura invenção. São os elementos do imaginário corrente que as histórias das negras alimentam, visto que uma coisa é saber da existência do mal, outra é vê-lo personificado em figuras familiares, agora estranhas. Como exemplo, temos a história da negra sem rosto, o bode preto, a vaca que põe as patas na carruagem da antiga dona do Grotão. Além dessas, há outras que as moradoras da casa mencionam, como o Diabo que toma banho na bacia, os fantasmas vistos pela casa. Assim como também é de se estranhar o nome do cavalo de Carlota: Satã.

Para Yi-fu Tuan (2005, p. 10), o medo “é um sentimento complexo, no qual se distinguem claramente dois componentes: sinal de alarme e ansiedade” (TUAN, 2005, p. 10). Para dirimir essas sensações, a humanidade tanto criou rituais, como narrativas que de algum modo tornavam distantes a presença do mal. Segundo o autor, por exemplo, o povo medieval mostrou uma inclinação a animar os objetos e animais, por isso batizavam-se quase tudo como navios, espadas, sinos, cavalos etc. numa forma de tornar único o poder que tinha aquela peça (TUAN, 2005, p. 121). O mais curioso disso tudo é que os seres não batizados agora pertenciam a uma linhagem inferior, de modo que numa tentativa de afastar algum mal, as pessoas acabam multiplicando-os. É tanto que na Idade Média se disseminou a cultura de amaldiçoar animais, estradas, lugares, principalmente aqueles que tivessem ligação com alguma cultura pagã.

O próprio pesquisador é muito preciso quando diz que “o medo não é apenas uma circunstância objetiva, mas também uma resposta subjetiva” (TUAN, 2005, p. 334). Com isso, podemos ver que, em *A menina morta*, o debate não gira necessariamente em torno do medo. Considerando a extensão do romance, são poucos os momentos em que ele é objetivado, no entanto percebemos que a subjetividade é densa, como se carregassem nas ideias e inclusive nos comportamentos as marcas daquela vida angustiante. A vida labiríntica, ou seja, repetitiva, em que se vê apenas no corpo a marca do tempo aflige ao ponto de as personagens se virem como objetos da casa. Pior quando analisamos não só a vida que levam, como também as proibições e os diversos mistérios que sustentam aquele núcleo patriarcal.

Tomando por base esse aspecto “subjetivo”, entendemos ser possível fazer uma leitura em que se destaque a utilização desses elementos na construção do enredo. Os objetos não teriam um significado puro, como apropriação corneliana de elementos culturais que representam o mal. Há uma releitura, e dentro disso, esses elementos participariam da movimentação das peças, em que o funcionamento da narrativa se dá pelo mistério e pela tensão dos males a serem narrados de fato. O que não ocorre, haja vista nada ser revelado dos enigmas criados pelas negras. Em troca, vamos ligando os pontos e vendo que a linguagem cifrada delas é o meio que encontraram para se inserir na dinâmica da narrativa e com isso denunciar a violência. Para o leitor atento, o medo criado é também a chave que abre a caixa de Pandora do Grotão.

Como afirma Carroll (1999, p. 45), não é o monstro em si que amedronta, mas o pensamento do monstro. O leitor, nesse caso relacionado às ouvintes da fazenda, sabe que a narrativa é uma ficção. Mas a sugestão de que uma desgraça pode recair sobre ele é que amedronta. Sendo assim, o mal encarnado na monstruosidade nunca tem fim. E ao que parece

o pior tipo é justamente esse que corrói o sujeito, num clima de angústia e temor sem ter noção do que vai encontrar nas sombras do labirinto.

O interesse em estudar o medo como uma categoria da narrativa corneliana tem por base a escrita enviesada, cheia de rodeios e lacunas. Nessas pequenas brechas, percebemos os indícios de que haveria alguma proibição, impedindo de serem esses espaços preenchidos. Haveria uma espécie de claro-escuro na forma de narrar, que não gera necessariamente medo no leitor, mas é capaz de despertar alguma expectativa sobre a conformação ficcional e uma explicação verossímil para um clima tão denso com personagens constantemente angustiadas.

Partindo da pergunta inicial lançada por Foucault, em *A ordem do discurso*, quando o estudioso diz: “o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?” (2009, p. 8). A pergunta abre uma dimensão – social, histórica, ética, política – extremamente conflituosa. E se nos perguntarmos onde está o perigo a resposta não será fácil. Pois, se por um lado, os discursos podem ser ferramentas poderosas de elucidação, por outro, a força contra também tem o seu poder. Falar ou não falar é um dilema separado pelo medo de ambas as partes.

Podemos compreender que há muito receio em torno das diversas proibições discursivas em *A menina morta*. E notemos que a ação de proibir é a melhor forma de ratificar a existência do outro. É afirmar que há riscos, por mais que a hegemonia do poder tenda para um dos lados. Proibir não significa anular, ainda que haja esse interesse, convém dizer que a anulação do outro significa a dissolução do poder interditor. É a tensão da resistência que abre os sentidos, pois a mesma medida impulsionada para o ataque serve para o medo de ser atacado. Daí, cabe apontar que os meios utilizados para ambos os movimentos serão diferentes, mas provavelmente terão como nutriz o medo presente no romance.

Mapeando essa rede, vamos percebendo pontos mais frouxos que outros, abrindo espaço para a construção do mistério que movimenta a trama. Dentro dele, há também falas cifradas em códigos, estranhos aos ouvintes, precisando estes reordenarem e atualizarem as informações para que as mensagens sejam compreendidas, sobretudo das narrativas labirínticas das negras. Provavelmente é nesse momento que as ações ganham mais volume e as complicações antes apresentadas alcançam seu clímax. É na leitura dos enigmas amedrontadores que algumas personagens e a narrativa encontram a porta decisiva para o entendimento de tudo que se passa(ou) na fazenda do Grotão. Ou que ao menos pode aparentar ser uma saída possível.

Representado principalmente na figura do Comendador, o sistema patriarcal tenta a todo custo controlar a produção de discursos que possam elucidar um passado, o qual vamos

descobrimo ser marcado pela violência da dominação. Percebemos isso na forma controlada como as falas são produzidas nos ambientes comuns e veladas na reclusão dos quartos. No entanto, é certo que o leitor compreende num comentário ou outro solto que há alguma interdição.

O narrador aponta para uma ruína iminente com a fazenda saindo da sua regularidade. Essa é um problematização que põe o leitor no centro do debate, cuja alternativa é ler a história e, ao mesmo tempo, buscar uma explicação para esse passado aparentemente fraturado. As personagens se mostram inquietas perante a densidade que a morte representa, perante a passividade do Comendador e D. Mariana, que sequer participam do velório.

Nesse interdito, as falas são deslocadas. Conforme o jogo discursivo, abre lacunas que permitam preencher as fraturas. O problema é que não há uma correspondência direta entre as ações do presente e as menções ao passado, ficando claro que há pelo menos duas unidades discursivas antagônicas que trabalham para encobrir e descobrir os mistérios. Esses conflitos põe em jogo uma mola propulsora que lança o leitor pelo tempo-espaço ou pela razão-fantasia, tornando essa leitura um verdadeiro labirinto.

A começar pela menina morta, no pouco que é revelado ao leitor. Ela é o ponto de tensão da narrativa, no qual está representado a esperança de continuidade da vida na fazenda e, ao mesmo tempo, o espaço em branco, dado o seu falecimento. A morte da criança cria uma dobra no Grotão, um desvio naquilo que se tinha como o curso normal, que era a manutenção do patriarcalismo e da escravidão. A metáfora dessa morte impõe medo porque marca a transição de um tempo para outro, como se estivesse algo por acontecer de ruim.

Numa definição do medo, Delumeau (2007, p. 39) dirá que “é uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela consciência de um perigo iminente ou presente”. O falecimento da criança é visto como sinal de mau agouro pelas personagens, como se tivesse ocorrido por conta de algum pecado, erro ou coisa do tipo que justifique (do ponto de vista do destino) a morte prematura. Cabe ressaltar que aqui apontamos uma leitura enquanto agentes externos à narrativa, privilégio que as personagens não têm, por isso transitam entre um discurso místico-religioso e uma racionalidade que busca apontar um culpado por tudo.

Isso tudo gera um clima tenso no Grotão. De certo modo as personagens vivem em torno de dois sentimentos: medo e angústia. Segundo Delumeau (1989, p. 25), “o temor, o espanto, o pavor, o terror dizem mais respeito ao medo; a inquietação, a ansiedade, a melancolia, à angústia. O primeiro refere-se ao conhecido; a segunda, ao desconhecido”. O problema que vamos encontrar é justamente na conciliação dessas emoções, visto que, por um

lado, o elemento gerador de medo é representado concretamente pelo Comendador e a ordem estabelecida; por outro, a angústia é marcada pelo clima de insegurança, e a sensação de estar a todo tempo vigiado, ainda que não haja ninguém. Essa, inclusive, pode ser a matriz do comportamento teatralizado (MIRANDA, 1979), discutido anteriormente.

O ambiente mais seguro é certamente o quarto. Restam, nesse caso, os ambientes comuns, onde as personagens sabem-se vigiadas e, por isso, necessitam determinar as formas de interação. Para Delumeau (1989, p. 25), “medos repetidos podem criar uma inadaptação profunda em um sujeito e conduzi-lo a um estado de inquietação profunda gerador de crises de angústia”. Ao que parece, a presença do sistema patriarcal está tão consolidado no Grotão que parecem indissolúveis os “modelos” comportamentais e os limites do pensamento. O medo não é necessariamente repetido, ele é a constante da vida no lugar, dividindo espaço com as angústias das vidas arruinadas.

Segundo Foucault (2009, p. 9), existem, na sociedade, procedimentos de “exclusão” que se manifestam de várias maneiras, sendo a “interdição” a forma mais familiar. Com base nesse tópico, presume-se que nem tudo pode ser dito a qualquer um ou em qualquer circunstância, surgindo assim um espaço interdito entre aquilo que se *quer* e o que se *pode* dizer. Para tanto, é necessário uma ritualização da circunstância, em que o direito à fala é privilegiado a uma das partes, a depender das condições e relações de poder presentes na cena. Para Foucault, há três tipos de interdições situadas nas regiões da sexualidade e da política, da razão e da loucura, do verdadeiro e do falso.

Dentro da narrativa, podemos ver que há discursos interditos, isso fica claro sempre que são postos frente a frente o presente e o passado da família Albernaz. Trazer esse discurso à baila gera uma espécie de angústia nas personagens, não pelo que ele pode representar, mas pelo medo de isso gerar uma punição.

O passado é um problema em parte. Ele poderia ser dividido em “passados”, ou seja, uma parte tem valor naquilo que lembra a opulência e força da família, prova disso são os móveis antigos, os quadros, as referências aos antigos donos sem que essas falas sejam caladas numa tentativa de dar continuidade àquela estrutura. Numa oposição a essa narrativa, há o “passado” que aparece nos bastidores, numa reclamação ou descontentamento, na revelação das angústias sobre o futuro quando o tempo anterior é posto em comparação, assim como à meia boca, interdito entre os dentes, ou, nos devaneios de algumas personagens que claramente sabem usá-lo para ocupar determinados lugares.

A história se desenvolve mostrando como as trocas discursivas podem interferir na própria construção do enredo. Em parte, é um trabalho de metalinguagem numa constante

reflexão linguística em que percebemos que o curso da história é ordenado por outras histórias internas à narrativa principal.

Além desse trabalho metalinguístico, a partir do momento em que as micronarrativas começam a ganhar corpo sobre a malha principal percebemos que existem nessas falas entrecortadas traços de metonímia. Seriam as micronarrativas a parte que constrói um todo e nesse andamento podem, em alguns pontos, substituir ou tomar a frente daquilo que é narrado. Isso representa uma troca, ainda que simbólica, da lógica do poder e de como as relações internas ao romance podem ser deslocadas.

Desse jogo, destaca-se a presença da oralidade contra a escrita, que tem por trás, respectivamente, o debate entre o registro informal e o formal da linguagem. Sendo este preferido nas sociedades ditas aculturadas enquanto aquele é preterido, sob a justificativa da necessidade do registro como marco de um determinado grupo social (HAMPATÉ BÂ, 2010). Retornamos mais uma vez à questão do poder, observando que a oralidade embora seja relegada a um plano inferior, no romance subverte essa lógica, sendo mais incisiva que a “lei” institucionalizada pelo poder patriarcal. Cabe notar que a presença da mulher, como o agente responsável por esse descentramento, agrega mais valor a essa característica da narrativa, uma vez que ela em diversos momentos da história esteve ligada a rituais místicos pagãos, ou seja, que contrariavam a lógica cristã.

Em maior ou menor grau, as interdições presentes em *A menina morta* contribuem para que as “falas” sejam parcialmente ocultadas, dizemos parcialmente porque, na proibição, é gerada a curiosidade do leitor e das personagens. É no jogo que as estruturas de poder se deslocam para ocupar em cada momento um ângulo diferente. Desse modo, poderemos ver que as histórias fantásticas de Dadade vão interferir na forma como as personagens são deslocadas durante a narrativa.

No capítulo CIX (p. 399-402), Carlota vai até uma sala nos fundos da senzala e vê os negros castigados:

Realizou então serem escravos no tronco, e lembrou-se a sorrir das histórias contadas de que a menina morta ia “pedir negro”... Mas, o sorriso gelou-se em seus lábios, porque agora via o que realmente se passava, quais as consequências das ordens dadas por seu pai e como aqueles homens velhos, os feitores de longas barbas e de modos paternos, que a tratavam com enternecido carinho, cumpriam e ultrapassavam as penas a serem aplicadas. Sabia agora o que representava o preço dos pedidos da menina morta, que a ela custavam apenas algumas palavras ditas com meiguice. (PENNA, 1970, p. 401)

Esse é um momento de iluminação para a moça. As ideias e imagens são tensionadas e distendidas conforme lembra da menina e vê as cenas brutais, ou mesmo quando pensa na figura do pai e dos feitores que a tratavam bem e a forma como lidavam com os escravos. É um mundo que se desfaz, sem alento para uma possível reconstrução, sobretudo com a imagem da família. É nesse momento que ela vê o bode preto:

Ao passar junto das colunas sustentantes da varanda, espantou o animal deitado junto a uma delas, e ele se levantou espavorido, tentando romper a corda que o prendia. Carlota ainda teve tempo de distinguir grande bode preto, inexplicavelmente deixado prisioneiro ali. (PENNA, 1970, p. 401)

O animal é a representação do mal que Dadade vinha anunciando e amedrontando as mulheres da casa-grande. Agora ele, de fato, é visto, e não por coincidência após Carlota ter presenciado os castigos. É como se o símbolo representado pelo animal estivesse agora preenchido, sem a necessidade de se ligar a um contexto histórico anterior, haja vista o mal estar ali, no Grotão. Ou fator importante a ser destacado é a construção dessas imagens. De maneira lenta e lacunar os eventos do mal vão entrando na narrativa principal, ao passo que as narrativas, antes sobrenaturais, conjugam-se à realidade “natural” da vida passada e presente na fazenda.

Nesse entrecortar de falas, o claro-escuro da ambientação não se restringe ao cenário penumbroso, pois a passagem de um estado ao outro, como um devir intenso, abre frestas discursivas onde o leitor pode encaixar a linguagem oral das negras. Ao que parece é próprio da oralidade agir na interface da linguagem institucionalizada. Ela nem sempre é notada, já que funciona na sombra da outra, e longe de representar ausência ou falta é um elemento de sustentação do enredo. Note-se que, além de Celestina e Carlota, o próprio Comendador visita a sua antiga ama de leite, Dadade. Na sua dissimulada caducidade, embora corram os boatos, o fato é que a negra consegue ficar à margem, como observado – capítulos XLII e XLIII – era atenta dos mistérios que rodam a casa-grande, boa parte criados, inclusive, por ela. Acreditamos que esse é o método de preencher e/ou criar lacunas no texto.

Dadade age no Grotão como uma espécie de esfinge grega, lançando enigmas para quem a consulta. E, ao que parece, há uma punição para quem não consegue desvendá-la: a de ser devorado pela própria ignorância. Fato que não é novo na fazenda, lugar cheio de mistérios e histórias mal contadas. A esfinge grega mais conhecida é a que aparece na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, assolando a cidade de Tebas com altos tributos e matando quem passava pela estrada e não conseguia decifrar o enigma. Édipo é o único que resolve o problema e livra Tebas da maldição, por isso é proclamado rei.

No caso de *A menina morta*, provavelmente é Carlota a personagem que mais se aproxima dessa iluminação e consegue enfim “ler” aquele mundo. O valor da fala da negra não está no som balbuciado, nem na história fantástica, ele se encontra na capacidade de encontrar aquela história no presente. A história do bode preto é um bom exemplo disso, vejamos que inicialmente Celestina corre com medo da senzala para a casa-grande, ela o faz porque tem no seu registro simbólico a inscrição do bode como representação do mal. Situação oposta a Carlota quando “vê” o animal e logo depois entende que o mal está na violência de então, em verdade, presente desde sempre. O movimento de ambas é inverso, Celestina não consegue ver e vai do presente para o passado, já Carlota atualiza a imagem histórica do bode preto no presente. Não há um deslocamento no tempo, mas uma condensação do passado num mesmo instante por conta da própria repetição da violência. Ou seja, é o labirinto da fala ganhando corpo e se “materializando” à medida que as chaves interpretativas são encontradas.

3.2 As narrativas tortuosas

Irene Simões, em sua tese, guarda um capítulo para tratar do labirinto de lendas, em que assinala o jogo de mostrar e esconder como artifício narrativo que opõe do ponto de vista do leitor realidade/ficção, e na visão das personagens a dualidade verdade/fantasia (SIMÕES, 1990, p. 213). Contudo, diferente da nossa opção, não chega a comparar com o barroco. O mesmo ocorre com o trabalho de Bárbara Daibert (2009, p. 125-142), quando fala em dobras na linguagem, a estudiosa destaca o conflito entre a narrativa principal e as micronarrativas das negras, sendo que a discussão vai girar em torno da língua padrão, que é uma empresa falida cheia de lacunas a serem preenchidas pelos fantasmas que rondam o lugar e que muitas vezes são criados pelas histórias das negras.

Luiz Costa Lima (2005, p. 166-178), em *O romance em Cornélio Penna*, no capítulo “Escravas”, completa a classificação das personagens do romance, posto que já vinha sendo tratado como fantasmais, vampirescas e malandras. O que nos interessa, por ora, é a introdução do malandro, centralizado na figura de Dadade, além de Celestina e Joviana, como veremos adiante. O malandro é aquele que consegue introduzir num jogo que lhe é previamente desfavorável novas regras em seu favor, capazes de mudar o desfecho da partida (COSTA LIMA, 2005, p. 167). A partir dessa última categoria procuraremos entender o

labirinto de histórias no romance, relacionando a malandragem e o feitiço nas micronarrativas das negras com o jogo e o lúdico barrocos.

Segundo Affonso Ávila (1971, p. 22), a linguagem barroca é colocada sob o primado de três elementos básicos: o lúdico, a ênfase visual e o persuasório, sendo que o labirinto criado nesse discurso tem como fim o encontro da “verdade”, lugar praticamente inatingível uma vez que os caminhos até lá se situam na fronteira entre a mística e a racionalidade. De um lado, o sujeito que está entrando na modernidade e, do outro, o receio de estar se afastando do sagrado. A ilusão das imagens e da palavra (o)culta é uma espécie de dobra que visa convergir – em forma de redução – dois mundos opostos, até que na impossibilidade de tal feito nasce a desdobra, suscitando ao indivíduo ir mais longe para chegar ao fim da sua jornada. A metáfora de ir além é na verdade a descoberta de um “*self*”, que pode estar escondido justamente nas regras do jogo. O problema é que será necessário jogar, percorrer os caminhos e talvez descobrir que a concepção de mundo vigente é uma falsa aparência, assim como parece ocorrer com Carlota quando aos poucos percebe que toda aquela estrutura de aspecto acolhedor está, em verdade, disseminando práticas calcadas em diversos tipos de violência.

Ainda sobre o barroco, baseado no livro *Labirinto do mundo e paraíso do coração*, de Komensky⁴, diz André Peyronie que o labirinto tem uma imagem negativa que “corresponde à superfície, movediça e desencaminhadora dos acontecimentos dos comportamentos, opondo-se ao lugar dos valores profundos, do sentido verdadeiro das coisas e do repouso em Deus” (PEYRONIE, 1997, p. 564). Essa construção é articulada pela busca de um centro, de uma verdade que reconcilie o sujeito consigo e com o mundo. O labirinto é, desse modo, articulado em dois planos: um concreto e outro subjetivo. No primeiro, os sujeitos estão perdidos no mundo, sem lugar que o acomode porque os caminhos são diversos e a impressão é a de que ficam cada vez mais longe da verdade. A partir dessa premissa, podemos supor que é gerada uma expectativa infundável acerca das razões de ser e/ou estar no mundo, circunstância que, possivelmente, introduz os indivíduos numa espécie de labirinto psicológico. Destarte que, nessa peregrinação, há vários discursos que ora esclarecem, ora confundem, e é dentro dessa ambivalência que o labirinto barroco se estrutura.

Em *A menina morta*, os discursos são entrelaçados, mas nem todos estão no mesmo plano de “veracidade”. Percebe-se que há a tentativa de criar uma narrativa de consenso,

⁴ A grafia do título do livro e do nome do autor varia conforme o estudioso e/ou tradução. Em Gustav Hocke (2007), Maravall (2002) e Sant’Anna (2000) aparece como *Labirinto do mundo e (o) paraíso da alma*, de Comenius, em grafia latina. Já André Peyronie (1997) traduz como *Labirinto do mundo e paraíso do coração*, e adota a grafia tcheca, Komensky, para o nome do autor.

formulada pelas personagens que, gostando ou necessitando, precisam manter o sistema patriarcal em funcionamento, pois dele dependem para sobreviver. Fica patente que esse discurso representa a lei e a ordem daquilo que pode ou deve ser dito na fazenda. Só que, como dissemos, há uma trama de narrativas a comporem, como num jogo de xadrez, os movimentos legados a cada personagem no romance. De um ponto de vista superior do tabuleiro, todas têm o mesmo peso, já que cada peça ocupa uma “casa”, mas no momento que começam a se movimentar percebemos que nem todas podem fazer os mesmos movimentos e jogadas, pois é preciso galgar caminhos diferentes para se chegar ao objetivo. Comparando ao romance, a vantagem dessa composição heterogênea do tabuleiro é que um peão tem movimentos reduzidos e ainda assim pode atacar o rei. Talvez a estratégia tenha de ser mais elaborada, o percurso mais enviesado e o tempo menos apressado, mas nada impede que isso ocorra.

Quando pensamos na ideia de um romance que se desenvolve em claro-escuro, estamos nos valendo da proposta de que nem sempre aquilo que é posto como claro é certo ou verdadeiro, contrariando inclusive o que foi desenvolvido nas ideias platônicas e iluministas, ambas importantes para uma tradição da luz como único sinal de razão e o escuro como a falta de racionalidade. O patriarcalismo, como representação de uma tradição política, cultural e econômica, cria uma falsa aparência de que é sempre iluminado, por isso estaria em primeiro plano no que se refere a um poder hegemônico duradouro e idealmente sem máculas. Dentro dessa conveniente assepsia construída pela falta de luz e o consequente “esquecimento” de pontos “negros” da história, é necessário perceber que as micronarrativas das negras ocorrem numa espécie de escuro, como uma lacuna ainda não preenchida. Porém, é justamente pela falta de iluminação que elas puderam se desenvolver, haja vista serem falas aparentemente ilógicas, desinteressadas, cheias de balbucios, fantasias e mistérios ruminados há muito tempo por aquelas mulheres e seus ancestrais, como veremos adiante.

A junção dessas duas – grandes – narrativas gera uma sombra que acompanha todo o romance, criando a ilusão de movimento para “frente”, quando na verdade o problema está todo “atrás”, no passado. O trabalho da rememoração na obra é uma atividade em claro-escuro, ou seja, ainda que haja o interesse de lançar luz no passado, o escuro é necessário para dar corpo àquilo que nunca foi esquecido, mas por algum motivo deixou de ser iluminado. A sombra como resultado desse confronto parece o “local” mais propício para o deslocamento dessas falas negras, pois ainda que não ocupem totalmente o primeiro plano na história elas sempre estarão presentes onde tiver alguma luz. Vale salientar que essa tarefa é apenas uma

forma de aos poucos admoestar o discurso patriarcal, não sendo a condição última relegada à fala das negras.

A tortuosidade das falas de Libânia, Joviana e Dadade, sobretudo desta última, funcionaria como elemento persuasivo e dialógico à medida que revela, inventa, omite, intercala discursos que de alguma forma conduzem as brancas durante a história. Formam, assim, um confuso labirinto discursivo espelhando à construção física da casa ou do cafezal, podendo funcionar como uma categoria crítica intrínseca ao enredo, agindo entremeado ao foco principal. São discursos que integram, na oposição, o andamento da obra, promovendo, assim, um claro-escuro, em forma de revelação-omissão, daquilo que é dado como “única” verdade ou que fica subentendido na fala do narrador principal, ambos justificados muitas vezes por uma silenciosa exigência do patriarca.

Tomamos como pressuposto nessa comparação de labirintos os apontamentos já feitos por Josalba F. dos Santos (2008a, 2009a, 2011), em que a estudiosa reitera o jogo de claro-escuro que há entre a narrativa principal do narrador e as micronarrativas das negras, fazendo desse contato uma negociação entre a fala e o silêncio, mostrar e esconder, como tarefas afins ao labirinto. Dotadas de uma linguagem lacunar, com longas pausas e repletas de elementos fantásticos, as micronarrativas parecem falsear a realidade deslocando a compreensão das ouvintes, embora nem só as mulheres consultem Dadade, por exemplo, para um plano narrativo que muitas vezes beira o *nonsense*.

Diferente do labirinto barroco, os enigmas em *A menina morta* não preveem um efeito persuasivo imediato, ao que parece é necessário combinar o fantástico com a realidade para que a chave seja descoberta. Ou seja, o efeito é retardado e, assim, as ouvintes inquietas disseminam por mais tempo as histórias. Todavia, quando são “conciliadas”, elas afetam as personagens numa relação em cadeia fomentando um clima e insegurança cada vez maior.

O labirinto das negras é uma espécie de quebra-cabeças, em que as peças estão espalhadas no tempo, sendo que muitas vezes é preciso trazer objetos do passado para compor o presente. Dessa forma, o percurso das personagens não se distanciaria dos jogos da escrita barroca. A diferença é que o centro do labirinto, antes buscado pela figura do peregrino dos Seiscentos, se existir no nosso romance, estará fragmentado e sem uma perspectiva clara de ser encontrado, haja vista a necessidade de inferências da parte do leitor para se chegar a alguma conclusão. Decerto que a inferência, como um artifício da lógica, prevê alguma verdade, no entanto para se chegar a esse fim é preciso que as outras proposições – partes do quebra-cabeça – sejam reconhecidas como verdadeiras. Algo que é impossibilitado pela forma

lacunar, muitas vezes anacrônica, como a história do romance – e possivelmente do Brasil – estão “oficialmente” narradas.

Quando pensamos em possibilidades do/no romance de Cornélio Penna, podemos recorrer às ilusões que a narrativa evoca na indefinição dos cenários, na sombra que “colore” os ambientes, no claro-escuro das histórias e nos mistérios que ajudam na duplicação das “realidades”. Forçando, tanto o leitor, quanto as personagens a buscarem entradas e/ou saídas que se acreditem verossímeis. A ilusão de verdade provocaria, assim, uma teatralidade no modo como os moradores interagem com os outros, bem como vivenciam os espaços no romance. Não obstante, Wander M. Miranda (1979) no tratamento acerca da teatralidade das personagens diz que “o histrionismo pode ser entendido como uma crise de identidade, pois o papel histriônico, que no teatro, é ser reconhecido como papel, [em *A menina morta*] é proposto pelo indivíduo como realidade” (MIRANDA, 1979, p. 83). A essa representação tratada por Wander M. Miranda unimos o conceito de “malandragem” de Luiz Costa Lima (2005, p. 166-178), que centra o debate em Dadade, Libânia e Joviana para mostrar como essas mulheres de alguma forma entram e saem do palco para os bastidores, numa atitude quase elíptica entre o real e o simbólico de suas narrativas “inventadas”.

A teatralidade do mundo, segundo Affonso Ávila (1971, p. 55), é uma das temáticas que predominam na literatura barroca. O teórico faz essa afirmação após já ter discutido as características do jogo na linguagem barroca e eleito o lúdico como uma das formas de representação seiscentista. A qual não tem um fim em si, mas funciona, segundo Ávila (1971, p. 22), como categoria crítica em que o “*impulso lúdico* presente no ato criador, longe de conduzir a uma *limitação*, a uma atitude alienadora do ser, promoverá ao contrário a *expansão* de suas potencialidades” (ÁVILA, 1971, p. 24, grifo do autor).

Com as histórias assombradas das negras, apontadas por Josalba F. dos Santos (2011), somadas à “ilusão” que traz o espectador para o jogo, nas palavras de Wander M. Miranda (1979), podemos encontrar nessa teatralidade um traço barroco em Cornélio Penna. Não no histrionismo puro e simples como simulação de papéis, e sim nos objetivos lúdico-persuasivos, encobertos por essa forma “silenciosa” de enredar a história, que podem transformar um modo discursivo seiscentista em uma finalidade narrativa modernista, que pode servir para reavaliar o processo de construção da nação.

Como artifício crítico usado no barroco, o uso do lúdico interno ao romance e ao contexto histórico de vida do autor sugere uma alternativa de liberdade subjetiva, em face à pressão ética e histórica no momento em que se passam as “duas” narrativas, da vida e da ficção. Na perspectiva do romance, era proibido falar diretamente de algumas histórias da

família, já no âmbito literário os romances do Nordeste predominavam com uma escrita próxima à realista afastando as propostas intimistas por acreditarem serem estas “acríticas”. E na história o país vivia uma fase de modernização que tentava apagar as marcas da fracassada economia agrária que Cornélio rememora, a nosso ver, como categoria crítica de um tempo passado e presente, tendendo a uma forma de cronotopo na materialidade que ganha sua escrita na literatura e na história.

Cornélio Penna constrói uma narrativa sob dois focos narrativos. Um principal que é o do narrador propriamente dito do romance, que acessa a mente das personagens e faz as suas inferências, bem como usando o discurso indireto livre “cede” a voz ao pensamento delas. O outro foco narrativo é difuso, tomado muitas vezes por mais de uma personagem para relatar um ponto específico da história. Este foco não tem compromisso direto com a realidade dos fatos, é um tipo de discurso que pode ser usado em sentido retórico ou didático, muito próximo ao que fazem Dadade, Joviana e Libânia quando narram para as brancas, sobretudo para Carlota, as histórias do Grotão, como veremos adiante.

Dessa forma, observamos que em *A menina morta* há pelo menos dois discursos que se contrapõem, embora se complementem. Eles funcionam como duplos entre si, seja na semelhança ou na oposição. Comenta Nicole Bravo (1997, p. 263) que “o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente – até mesmo o oposto – dele”. Os dois corpos discursivos mencionados são o do Comendador, ainda que fale muito pouco a sua figura representa a manutenção do sistema patriarcal escravocrata, e as narrativas das negras, que agem em contraposição para subverter a ordem “oficial”.

O que está em jogo é a memória, de um lado tenta-se apagar e do outro mostrar. Assim como a tecelagem, cada fio narrativo conduz a um objetivo, mas nem todos estão no mesmo sentido. Vale trazer para o debate a metáfora do “feltro” teorizada por Deleuze e Guatarri (1997, p. 181), utilizada também por Josalba F. dos Santos (2011, p. 84). O feltro é um tecido feito rusticamente a partir da prensagem de fibras, ao contrário da tecnologia usada na tecelagem comum em que a peça é feita com o entrecruzamento de fios paralelos e horizontais. Dessa forma, o feltro rompe com a regularidade das linhas dimensionadas do tecido comum, configurando-se como um espaço liso, nômade, uma máquina de guerra em oposição ao espaço estriado, sedentário, pré-organizado instituído pelo aparelho de Estado (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 179).

As narrativas das mulheres, assim como o feltro e o *patchwork* – tecido feito a partir da costura de retalhos –, são uma forma de resistência que subverte a lógica do espaço estriado das retas dos cafezais, da casa-grande e da fazenda, labirintos dominados pelo

Comendador, e tecem uma malha também labiríntica que “alisa” gradativamente os espaços dimensionados por esse poder (SANTOS, 2011, p. 85). Fazendo analogia com o pensamento de Deleuze e Guatarri, o patriarcalismo é o eixo da representação do Estado no Grotão, materializado pela concretude da casa e do cafezal, para o qual, apartando momentaneamente a questão da malandragem, as negras têm uma máquina de guerra relativamente poderosa que age a partir do pensamento e da imaginação de quem as ouve.

A sensação de medo que provocam nas brancas é levada para todos os cantos do Grotão na medida em que uma conta para as outras o que ouve. Exemplo disso é a passagem em que Celestina ao ouvir Dadade falar no bode preto, como símbolo do mal no Grotão, corre assustada para a casa-grande e ao contar a história da negra para Sinhá Rola, Maria Violante, Inacinha e Frau Luiza, que não se surpreende, escuta a alemã dizer: “– Foi saber isto logo hoje, quando os seus principais agentes estão fora! Esse terreiro tem visto tanta coisa! O diabo anda mesmo às soltas nele, Deus me perdoe!” (PENNA, 1970, p. 388). Pela reação da governanta dizendo que o terreiro estava vendo muita coisa e pela impressão de confirmação quando diz que o diabo andava “mesmo” pelo lugar, há uma sugestão de que havia outras histórias sobre a presença do mal no Grotão, às quais a do bode preto é só mais uma. Uma prova de que haveria micronarrativas por fora do discurso do narrador principal, e que essas histórias acessadas pelo leitor são apenas fragmentos de várias outras que possivelmente viajam em *A menina morta*.

De um ponto de vista geral, há dois labirintos que se chocam no romance. Sendo que o das micronarrativas se aproveita da espacialização sombria e imensa dos ambientes para criar mais mistério. Ainda na metáfora do feltro, ora o narrador, ora as negras, “prensam” os dois labirintos transformando-os numa história só entremeada com seus retalhos. Importante ressaltar que é justamente essa tensão entre as revelações – das negras – e o apagamento da memória – Comendador – que vai alinhar o romance cornelianiano às narrativas de mistério, o qual, inferimos, não tem como fim a mera elucidação de fatos, mas a problematização das certezas histórico-sociais que o discurso oficial brasileiro solidificou. Não é à toa que o autor põe frente a frente a tradição oral das narrativas das negras com a institucional, representada pelo senhor de escravos.

Dessa forma, o romance se faz como um grande labirinto, marcado de um lado pela concretude das construções imensas, representação física da presença do Comendador – o dono da casa-grande e do cafezal. E, por outro lado, existe uma espécie de labirinto subjetivo, que age comandando os deslocamentos no outro, ou seja, ele é vivido na mente das personagens a partir da (des)orientação dada pelas narrativas das negras. Ambos se opõem

enquanto formas de poder e dominação dos espaços do outro, mas ainda assim se espelham para a realização da narrativa.

Retomando o que já foi mencionado aqui, Josalba F. dos Santos (2011, p. 68) aponta a existência de pelo menos três tipos de labirinto em *A menina morta*: o primeiro é o das histórias que são contadas pelas escravas ou libertas, negras ou mulatas às mulheres brancas e assim cruzam a narrativa principal do narrador, revelando segredos e criando mistérios – claro-escuros –, de modo que a tensão confunde os moradores e o leitor; o segundo tipo é da fissura que se abre entre essa voz do narrador principal e as menores das negras, surgindo daí um espaço da diferença, não preenchido, muitas vezes povoado pela imaginação; e o terceiro labirinto vem do espelhamento que há, principalmente, entre as micronarrativas das negras e a organização do espaço interno da casa-grande da fazenda. Cabe destacar que o narrador principal também é labiríntico, é ele, inclusive, que “controla” a inserção das demais falas, tornando a malha discursiva mais complexa e ambivalente para o leitor.

Em *A menina morta*, a oralidade das negras contribui para delinear o andamento da narrativa. Como se dentro da estrutura do romance elas organizassem e imprimissem a identidade negra, inclusive narrando aos moradores da casa-grande episódios fantásticos, e de alguma forma inserindo os brancos no seu jogo de claro-escuro, marcas da escrita pictórica de Cornélio Penna. O claro-escuro que constrói a ambientação penumbrosa, própria do barroco segundo Wölfflin (2010, p. 39), em que a sombra funciona como uma espécie de eclipse espacial, é uma aparente falta que pode ser completada pelo leitor na recomposição dos ambientes. Traço semelhante vai ocorrer nas micronarrativas, que vão e vem sugerindo uma elipse textual durante a história, um claro-escuro de sentidos e imagens servindo mais para alegorizar que esclarecer, dessa forma as negras controlam a vida dos brancos.

Como defende Josalba F. dos Santos (2004, p. 1), a confusão de fronteiras alegoriza os mecanismos de construção da história do Brasil. De modo que, ao lançar mão de elementos do romance de mistério, Cornélio Penna vai encobrindo fatos com a mesma intensidade que revela. Ou seja, cria-se no leitor a eterna expectativa de que os nós serão desatados, porém mais à frente haverá outros.

Enquanto a metáfora joga com ideias, a alegoria o faz com os objetos. Não significa dizer que funcionam em direções opostas no texto, ao contrário, são complementares a depender da natureza da narrativa. Basta ver que no período Clássico a alegoria era entendida como sequência logicamente ordenada de metáforas que exprimem ideias diferentes das enunciadas (MOISÉS, 1974, p. 14), ou seja, uma linguagem pictórica em que os objetos figuram o sentido imediato. Muito comum também nas narrativas mitológicas, a alegoria foi

utilizada pela igreja a fim de condensar em “imagens linguísticas” os mundos – Céu, Terra e Inferno.

Walter Benjamin define a alegoria como a relação entre dois meios de expressão, que “arrasta atrás de si, na sua forma mais completa, que é barroca, a sua própria corte; à volta de um centro figural, que nunca falta às verdadeiras alegorias, por contraste com as perífrases conceptuais, agrupa-se todo o conjunto dos emblemas” (BENJAMIN, 2004, p. 204). Haveria, assim, um mecanismo indicial que faz da alegoria uma imagem sempre apegada ao passado. Quando pensamos na menina morta pretendemos ultrapassar a criança enquanto objeto icônico, para observar a ambivalência – passado-presente – condensada nela, o que era símbolo de esperança (passado), acabou se transformado num mal (presente). E o que parece condensar ainda mais o peso dessa alegoria é a falta de um corpo para ser lembrado, ou seja, esse “centro figural” é uma lacuna impossível de preencher. A morte, tão própria à alegoria, é convertida num misto de angústia e medo sobre a memória e sobre o que virá futuramente. Ela é uma alegoria desprovida de materialidade “objetal”, mas extremamente significativa porque a memória tenta a todo custo encontrar o seu referente “ideal”. Algo praticamente impossível, já que estamos falando de ruína.

E continuando, mais à frente, o filósofo diz que embora a composição da alegoria pareça arbitrária, o seu núcleo tem ao redor um movimento que dispersa e concentra significados de acordo com o agrupamento dos objetos. Há uma aglutinação histórica que justifica seu excesso de significação, o que se coaduna perfeitamente com a estética barroca, a qual trabalha com a alternância de extremos. A fragmentação da alegoria é própria da dialética de sua criação, de modo que seus objetos são ruínas no tempo.

Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. Mas a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no decurso do processo histórico, do mesmo modo que se interpenetram, como sementes, na condição criatural, pecaminosa e fora da Graça. (BENJAMIN, 2004, p. 180)

A recuperação da alegoria e de aspectos barrocos, em *A menina morta*, encaixa-se neste cenário de destruição e morte. Os espaços são descritos com minúcia, repletos de objetos antigos e o enredo desata-se com a ruína familiar. Parece que os espaços labirínticos ficam carregados de significação e a morte é apenas a consumação natural a que qualquer ente fisiológico está submetido.

Talvez, a partir dessa reflexão, possamos compreender que o mistério representado pelo labirinto de imagens e histórias cria, antes de ter suas partes decompostas em cada fala

das negras, um meio de expressão denso e coeso que pode refletir numa alegoria, a desse labirinto, o discurso do medo que enreda *A menina morta*. Não sem motivos, o ato de recorrer ao passado, realizado em sua maioria pelas negras, é uma forma de ressignificar a memória do Grotão, vista, nesse caso, como uma ruína no tempo, e através dessa fusão modificar de alguma forma a impressão que se tem do presente.

Numa esfera externa à narrativa, o caráter memorialístico da obra é uma forma de reflexão tanto do passado – século XIX – quanto do presente – década de 1950. De modo que partindo do entendimento anterior sobre o retorno no tempo, poderíamos sugerir uma comparação entre a criação do romance por Cornélio Penna e a tarefa desempenhada pelas negras dentro da narrativa, como atividades próprias da reflexão histórica feita na estética modernista, apesar de ainda assim haver algum indício nostálgico agindo na escrita do autor, contribuindo talvez para o alargamento da contradição que possa representar o alinhamento de Cornélio às negras. Mesmo que seja uma leitura sumária da nossa parte, aparentemente *A menina morta*, como obra de arte, condensa no tempo presente um cronotopo que se estrutura a partir da relação entre os fatores interno (artístico) e externo (social) do romance (CANDIDO, 2006, p. 14). Dessa forma, o uso de algumas imagens barrocas e a volta ao ambiente do século XIX seria uma forma de contradizer um possível paradigma de homogeneidade histórica criado até então e propor, a partir de um “cronotopo anacrônico” articulado pela narração, outra leitura da história do Brasil, em que o medo e a violência estariam fortemente presentes, ainda que localizados numa sombra.

Antes das micronarrativas entrarem em cena encontramos vários vestígios do que provavelmente ocorrerá mais à frente. Certamente só temos essa noção quando conhecemos a narrativa por inteiro, de modo que é comum parecer ficar algo em suspenso, que durante a leitura nem sempre atentamos, haja vista a pujança de outros aspectos, como a ambientação. Logo nos primeiros capítulos o termo “labirinto” aparece duas vezes ligado à atividade de costura: “[as negras] seguiam com *segurança* o pique caprichoso, verdadeiro labirinto onde elas se *orientavam com facilidade*, os olhos brancos e brilhantes *muito abertos* na pele negra e mate” (PENNA, 1970, p. 47, grifo nosso); em outro trecho, as mucamas se reuniam muitas vezes para coser e neste momento é que “colocavam em dia” tudo o que se passava na casa: “Umam remendavam as roupas de baixo e as de cama e mesa e outras reviam um por um os enormes lençóis vindos da Irlanda, as grandes colchas inglesas muito pesadas, com duas vistas, onde os desenhos em relevo formavam caprichosos labirintos” (PENNA, 1970, p. 78).

Na primeira passagem, já se aponta que, no labirinto, as negras tinham segurança, orientavam-se com facilidade, pois tinham os olhos abertos. Na segunda os caminhos

tortuosos estão nas colchas, isso atesta a familiaridade delas com essa atividade e com os labirintos. A costura é metáfora dos mistérios que elas constroem. Coser presume criar, unir, separar, cortar, mesclar, ajustar, enfim, todos esses verbos parecem anunciar o que vem a seguir, quando as histórias de outras mulheres negras começam a tecer no texto o imaginário das brancas e a se justapor ao narrador principal. Este encaminha a história para o término deixando muitas lacunas, enquanto que as mulheres voltam na tentativa de preencher os espaços em branco.

As “palavras soltas”, durante a história, ao mesmo tempo em que podem elucidar algo da vida no Grotão, criam outros mistérios porque nunca são pronunciadas claramente. “As narrativas labirínticas propõem novas saídas, novas respostas para a narrativa patriarcal sem, no entanto, proporcionarem uma saída direta. Elas produzem uma palavra esquiva, porque se esconde nos desvãos do labirinto” (SANTOS, 2011, p. 78).

Apesar de existirem várias outras micronarrativas ditas na cozinha, na senzala, por exemplo, escolhemos três personagens que delineiam bem o nosso argumento de que esse labirinto narrativo é um traço barroco da literatura de Cornélio Penna. São elas Dadade, Libânia e Joviana. A construção linguística dessas mulheres forma uma espécie de “oroboros”, que segundo Affonso R. de Sant’Anna (2000, p. 60) foi uma imagem cultuada no século XVII, de uma serpente mordendo a própria cauda, remetendo a uma espécie de labirinto cúbico numa rotação de significados e leituras. Embora não mencione o aspecto barroco da figura circular do “Uroboros”⁵, Irene Simões (1990, p. 113) aponta para uma leitura dos espaços fechados e de certo movimento cíclico da ficção corneliana.

Antes, apresentemos sucintamente as três. Dadade é certamente a mais perspicaz de todas, visto que é uma escrava idosa, foi ama de leite do Comendador e conhece como ninguém as histórias dos Albernaz. No momento em que se passa a narrativa, ela está parálitica, vivendo o tempo inteiro em seu pequeno quarto do lado da senzala. Joviana foi ama-seca de Carlota na infância, a consideração da moça é tanta que chega a dizer à negra: “ – Você é a minha mãe preta e o sempre será” (PENNA, 1970, p. 242). Já Libânia foi ama de leite da menina e sabia muito bem o que se passara com a criança falecida. Carlota a toma como criada de quarto, bem como a Joviana.

⁵ Por não haver consenso para grafia do vocábulo, mantivemos as formas encontradas nos textos de Affonso R. de Sant’Anna (oroboros) e Irene Simões (Uroboros). Sendo um símbolo antigo, recorrente em diversas culturas, encontramos também a grafia “ouroboros”, não obstante todas as formas convergem para a imagem cíclica de cobras, dragões e outros animais mordendo a própria cauda (LEXICON, 1990, p. 151-152).

As histórias de Dadade são as mais complexas: a anciã sabe que os mistérios criados chamam atenção e geram dúvidas. Ela sempre recebe a visita de Celestina e propositalmente a confunde com uma avó do Comendador, a vovó Oliveira. Certa vez, Dadade conta à jovem a história de uma mucama que aparecera no quarto da antiga senhora do Grotão, quando esta, zangada, dispensara as demais escravas. Impressionada com a destreza da mucama desconhecida, a senhora tenta a todo custo ver o rosto dela, enquanto a negra se esquivava abaixando a cabeça com os cabelos caídos e movimentos rápidos na execução das tarefas.

A Sinhá não queria mostrar que estava com medo e teve a lembrança de mandar apagar a vela e assim quando a escrava chegasse o rosto perto da chama, poderia ver quem era sem ter de ordenar que se mostrasse. 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... (PENNA, 1970, p. 114).

Não conseguindo distinguir o que via, a senhora segurou a negra pelos cabelos “e deu um grande grito, que todos na fazenda ouviram...” (PENNA, 1970, p. 115). Pois a mucama não tinha rosto. Josalba F. dos Santos (2004, p. 97) argumenta que “a mucama sem rosto e que fala coisas incompreensíveis é a síntese do que todos os escravos são para o sistema patriarcal: gente que não tem o que expressar e que tampouco possui um rosto, uma identidade”. Podemos pensar que essa destituição da identidade do negro durante a escravidão é uma tentativa de afastar o medo premente de alguma revolta – uma vez que, diferente da desagregação ligada à alteridade, a ideia de “identidade” presume agrupamento – ou é justamente a revelação dos medos que os brancos sentem, mas não sabem exatamente a quem temer. Prática social que é na verdade uma ação ingênua, pois que se suprime – ou se tenta – a identidade individual, deixando implícito na sensação de medo dos senhores que há uma identidade coletiva – do negro, do escravo – mais poderosa ainda a questionar diuturnamente o patriarcalismo. Embora seja Dadade quem construiu a história acima, podemos entendê-la como uma metáfora do “olhar” branco sobre os escravos, uma vez que retirando a face do outro não se é obrigado a ver o que não se quer.

Em outro momento, Celestina adoece e Carlota vai até o quarto de Dadade, sabendo que a anciã andava se “confundindo” para identificar as pessoas. Sendo assim, a jovem resolve ir à senzala se fazer passar pela vovó Oliveira e ver o que a negra tem a dizer. Logo de início Dadade diz que as pessoas falam que ela é feiticeira (PENNA, 1970, p. 315) e pergunta sobre um antigo episódio ocorrido na família. Sentindo-se incomodada com a situação, a

moça revela estar enganando a anciã, que sem questionar diz: “– Ora, nhanhã Carlota, eu sei que Sinhá Celestina está doente” (PENNA, 1970, p. 316).

Nesse momento, a jovem percebe que a negra, mesmo parálitica, sabe de tudo que se passa na fazenda e que a confusão para identificar as pessoas é apenas um jogo. As histórias na fazenda correm soltas, prova disso é que Dadade sabe o que sucede dentro da casa-grande. Suas palavras envolvem as brancas numa espécie de passado sobrenatural. O jogo de palavras, formas e letras do labirinto barroco, apesar de se pretender lógico, revela uma confusão de sentidos que tem, dentre várias acepções, um direcionamento místico e metafísico na forma como o sujeito seiscentista vê a história (SANT’ANNA, 2000, p. 59-60; 105). Somente o peregrino conseguiria ver, já que é um viajante que vai juntando por onde passa as partes do labirinto, ideia muito recorrente na estética barroca (SANT’ANNA, 2000, p. 66).

A figura de Dadade também nos remete à discussão travada por Walter Benjamin (1987) sobre o narrador. Embora no momento da narrativa vivesse presa ao catre, apenas “recebendo” as histórias, a sua idade já denota a condição de viajante do tempo-espaço, sobretudo quando dissemina os seus contos. É importante levar em conta que ela fora ama de leite do Comendador, uma marca do conhecimento do trânsito entre a casa-grande e a senzala. Por isso sabe como utilizar o seu discurso e fazer com que ele viaje por todos os cantos. Para Benjamin esse grupo de narradores orais pode ser representado pelas figuras do camponês sedentário e pelo marinheiro comerciante (BENJAMIN, 1987, p. 198). Interessa-nos a questão do camponês, quando Benjamin mostra que cada mestre sedentário tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em algum lugar. No regresso, ele traz histórias que se somam às do passado, ambas recolhidas pelo trabalhador sedentário lá existente (BENJAMIN, 1987, p. 199). A anciã é uma fonte de histórias, tanto aquelas vividas ou sabidas por outrem. Seu papel é centralizador no recebimento e disseminação, e embora seja hoje sedentária, faz com seus contos viajem e carreguem seus ouvintes.

As histórias de Dadade funcionam como espelhos difusos apontados para os brancos. Segundo Wander M. Miranda (1979, p. 72):

Pelo espelho o indivíduo vê-se e é visto, estabelecendo um jogo de projeções e identificações. Relacionada aos personagens d’*A Menina Morta*, a recorrência da metáfora do espelho adquire duas posições diversas, mas convergentes: denúncia da confusão de imagens e da ausência de identidade individual e revelação do verdadeiro eu, da imagem verdadeira.

O espelho potencializa a ludicidade da trama. E acaba dobrando – duplicando – o real, ao ponto de inscrever toda a história da narrativa num ambiente aparentemente simbólico das

negras que terminam desorientando os brancos. As micronarrativas dobram a narrativa principal à medida que passam entre as brechas deixadas e permitidas pelo narrador.

Tomando as palavras de Deleuze (2009, p. 66) para tratar das características estéticas do barroco e a noção de interior e exterior, pode-se dizer que a fala das negras é uma linha de inflexão virtual que mesmo “completando” o foco principal não para de se diferenciar dele. Por isso que elas ganham corpo, enquanto a narrativa se encaminha para o fim, o reflexo do espelho vai ficando menos embaçado, significando que o valor atribuído às histórias é outro.

Podemos até arriscar que imagem e realidade alternam as suas posições ao passo que os mistérios são elucidados e o labirinto de Cornélio começa a fazer algum sentido para Carlota. A moça seria a personagem “iniciada”. Do ponto de vista do barroco ela é uma peregrina que vem da Corte com dezesseis anos (PENNA, 1970, p. 172) e ao chegar no Grotão “viaja” de boca em boca até entender diversas coisas que não lhe são diretamente reveladas. Como, por exemplo, a ausência da mãe, o esquecimento da menina morta, o assassinato de Florêncio, o casamento arranjado, os castigos contra os escravos.

Diante da imagem do peregrino barroco as palavras de Dadade teriam função didático-retórica. Ao criar essas elipses místicas da negra sem rosto, do bode preto ela vai conduzindo as suas ouvintes e os leitores, de um modo que as respostas são sugeridas conforme as dúvidas são levantadas. Dessa forma, o labirinto linguístico de Dadade funciona como palavra-passe, em que somente as pessoas iniciadas descobririam a charada. Diz Affonso R. de Sant’Anna (2001, p. 69) que “em seu sentido original, o labirinto tem uma conotação iniciática. Conduz a um centro e quem o percorre realiza uma “viagem” ou “prova”, que o leva [...] a um certo poder”. De algum modo Wander M. Miranda (1979, p. 333) já adianta a ideia de iniciação quando associa o labirinto à caverna, em que apenas o iniciado poderia fazer a viagem do conhecimento. A nosso ver, do ponto de vista barroco, seria um modo de alternar o jogo de claro-escuro.

Luís Alberto Brandão (2007) trata do “espaço como focalização” e diz que a percepção da visão tem dois planos: "espaço visto, percebido, concebido, configurado; espaço vidente, perceptório, conceptor, configurador" (BRANDÃO, 2007, p. 211). Para Brandão, o narrador é um espaço, e dentro da narrativa pode haver outros narradores que descrevem suas impressões formando plurivisões sobre o mesmo objeto, por exemplo. O desdobramento da narrativa funciona em sentidos duplos, criando imagens difusas entre o "espaço observado" e o "espaço da observação", o narrador vê e é visto, ocupa um lugar fora e dentro do romance. A partir do momento em que Dadade envolve as brancas com suas histórias de mistério ela desloca o olhar para o passado, só que, por conta dos elementos fantásticos, esse passado é

impalpável, criando, assim, um abismo entre o espaço ouvido e o espaço vivido. E talvez mais curiosa que essa volta no tempo é a visão do bode preto, que de início somente ela vê.

Pelas passagens mencionadas, vemos o caráter amedrontador da fala de Dadade e como ela interfere na vida da casa-grande. A “iniciação” de Carlota faz com que, ao final da narrativa, ela veja o bode preto, significando que agora enxerga o mal que havia se instalado no lugar. A moça, que chegara ingênua, consegue ver como o sistema patriarcal no Grotão havia massacrado a mãe dela e tentado fazer com que substituísse a sua irmã para dar seguimento ao regime. Destarte que ela rompe o noivado, liberta os escravos e ao final se declara a verdadeira menina morta.

Mas até que isso ocorra, Carlota vai “girar” nos significados e nas leituras de histórias contadas. Percebendo o clima fechado no Grotão e as falas obscuras das negras, bem como das brancas da casa que também não diziam nada a respeito dos mistérios do lugar, Carlota começa a se questionar. Aos poucos, ela vai percorrendo o labirinto e descobrindo as charadas. Como, por exemplo, no dia em que há uma festa no Grotão e ao ir para o alpendre da casa-grande junto com o pai, soltam-se foguetes, os negros saem das senzalas e começam a dançar e cantar uma música que reiterava sempre: “*Quem sabe lê/ Pega no papé*” (PENNA, 1970, p. 263). O narrador diz que a cantiga se repetia tanto que parecia uma peça martelando a cabeça dos ouvintes, algo sobre-humano que alucinava os dançadores (PENNA, 1970, p. 264). Carlota entra na casa e tem a intuição de que alguma coisa está diferente, “despertou do encantamento no qual sentia-se envolvida, e deu conta de ter sido mudada a cantilena entoada no terreiro”, que agora dizia: “*Moço rico/ Pra casá/ C’Arbernazi*” (PENNA, 1970, p. 264).

No caso em questão, apesar de não ser uma voz individual, o som acaba se tornando uno à medida que o coletivo dos negros repete incessantemente o mesmo trecho, quase confundido com uivos. Mas o que vale ressaltar é a função desse tipo de canto. Deleuze, ao tratar da música barroca, faz o seguinte questionamento: “Como dobrar o texto para que ele seja envolvido pela música?” (2009, p. 226). E responde em seguida, ao discutir o conceito de mônada em Leibniz, que o sujeito barroco tende à busca de harmonia e na junção da música com o texto, os acordes se dobrariam para determinar os estados afetivos conforme o texto. No caso de Cornélio Penna, a música é alucinante, se fôssemos investir exclusivamente nesse ponto poderíamos pensar numa espécie de mantra para busca da consciência e iluminação, contudo a afetação do som amedronta os brancos, como se vissem pela primeira vez a força que esse corpo negro “único” tem, ironicamente, numa festa.

As marcas barrocas estão dissolvidas na obra. Nicoulau Sevcenko (2000, p. 44) fala que o contato dos negros com os brancos portugueses ainda na África dá início ao sincretismo

religioso que no Brasil dos séculos XVI e XVII ganhará força. Pensando nisso, não seria forçoso imaginar que os negros se utilizavam desses rituais para difundir e “preservar” sua cultura, processo intensificado no período barroco colonial brasileiro, quando o poder religioso estava muito entremeado ao poder político. As mensagens aparentemente obscuras de quem sabe ler pega no papel, levando os escravos a um estágio de transe, aos poucos vai sendo “lida” por Carlota, de modo que a música tem a potência reforçada, sobretudo no conteúdo, quando mudam a cantoria para quase alertá-la sobre o casamento arranjado. O que se evidencia quando a moça escuta da boca de um dos presentes na cerimônia do noivado que o “negócio está feito” (PENNA, 1970, p. 293). Em outro sentido, a repetição da música pode ser lida como um aviso ao próprio leitor, no intuito de chamar a sua atenção.

O processo pelo qual Carlota passa nos leva à compreensão de que haveria um sentido místico na música dos negros que se repete elipticamente, como se se aproximasse para avisar e logo em seguida se distanciasse, processo semelhante às micronarrativas de Dadade, Joviana e Libânia. Affonso R. de Sant’Anna (2000, p. 22-23) ao tratar do surgimento da elipse no barroco, diz que ela tem dupla acepção. Do ponto de vista espacial e geométrico, a elipse se configura como uma imagem espiralada iterativa que repete constantemente o mesmo movimento sem necessariamente passar pelo mesmo ponto. Ideia, inclusive, presente na conformação espacial de *A menina morta*, quando o narrador descreve um ambiente já mencionado e o leitor tem a impressão de ser sempre outro lugar, causando a imprecisão de sentidos. A elipse, em outra medida, diz Affonso R. de Sant’Anna (2000, p. 22), é figura retórica que pressupõe o ocultamento de algo no discurso. Ocultar significa não mostrar, esconder, mas nem por isso anula a existência de alguma coisa. Daí o teórico afirmar que “na elipse, um eclipse” (2000, p. 22), lançando uma camada de sombra no olhar.

Carlota, depois que entra na sala, ainda durante a festa, como se tomada pela dança dos negros, dá uma pirueta (PENNA, 1970 p. 265). Na volta olha as fotos dos antepassados e nota a falta do retrato da menina morta que estava sobre um móvel. O movimento circular feito pela jovem, que já é uma característica da elipse, metaforiza uma volta no tempo e consequentemente a falta do retrato se configura como um eclipse da memória, ou seja, uma camada de sombra que obscurece o espaço e no entanto realça o vazio. Daí em diante há uma série de passagens que remetem a imagens circulares, espiraladas, visto que Carlota está inquieta, atordoada e quer saber quem mandou tirar o retrato. O Comendador diz a ela que mandou tirar o retrato porque estava mal feito (PENNA, 1970, p. 267).

A ausência de liberdade no Grotão fica latente com a interposição do pai naquele momento. Parecia que algo estava desajustado para Carlota, como se não compreendesse

aquilo tudo: a cantiga dos negros, a festa, o casamento anunciado, os jogos dos homens e principalmente a falta da irmã em meio a tantos quadros da família. Segundo Josalva F. dos Santos (2004, p. 119-120):

A ausência de liberdade é um tema que assola todos os romances cornelianos e é representada por uma metáfora constante, a do *círculo*, com suas variantes: o *círculo mágico* e o *círculo encantado*. O círculo não contém ângulos, não há onde se esconder. Existe igualmente a ideia do tempo circular, relacionado tanto a uma vida próxima da natureza – a sucessão das estações – como ao tempo mítico-religioso – no qual os acontecimentos se repetem. Esse tempo circular dá ideia de regularidade e de repetição, em que qualquer aparência de mudança apenas encobrirá o mesmo, o fazer de novo.

A imagem do círculo mencionado por Josalva F. dos Santos coaduna-se perfeitamente à prisão que o labirinto representa, configurando-se como um tipo de repetição do mesmo. Transportando para *A menina morta*, sugere-se a ideia de que Carlota repetiria a mesma história dos Albernaz. De modo que a sua presença ali seria apenas para preencher aquela lacuna que o quadro da menina deixou e quem sabe ter sua imagem na parede futuramente. Na volta que dá na sala, Carlota viaja no tempo e também se projeta para o futuro rompendo o círculo mágico que ocultava a falta da mãe, os crimes na fazenda, a violência aos escravos e abre a perspectiva de um cronotopo espiralado que se repete no diferente, reescrevendo e modificando o passado. A partir de então a moça começa a questionar com mais veemência as lacunas da memória.

Vemos isso na passagem seguinte em que Carlota continua inquieta e não consegue dormir. Os pensamentos iam e vinham embalados pelo som da caixinha de música a qual Libânia acabara de dar corda. Depois de finalizada a música, lembrando que o som, assim como o dos negros, se repete até acabar a corda, portanto é elíptico, Carlota ainda está acordada, Libânia percebe e sem aguentar vê-la naquele estado diz saber onde está o retrato da menina morta. E completa: “– Parece quererem que a menina morra outra vez! – continuou a sussurrar sibilando como uma serpente enfurecida. – Mas ela não morre não! Ela não morrerá nunca! Ninguém poderá matá-la! Nem os outros que foram embora nem os que ficaram!” (PENNA, 1970, p. 268).

A fala de Libânia é circular, repetitiva, tal qual o labirinto mencionado antes, o oroboros. Não é gratuita também a menção à cobra. E assim ela repete que a menina não morre, e ainda parece fazer referência a D. Mariana que já não mora mais no Grotão quando diz que ninguém pode matar a menina, nem aqueles que foram embora.

Carlota tinha Joviana e Libânia como criadas de quarto, as quais não se entendiam bem por conta de ciúmes uma da outra. Se por um lado Libânia aparentemente se perdia no labirinto de suas narrativas “cheias de lacunas e sobrecarregadas de detalhes inúteis” (PENNA, 1970, p. 369), por outro Joviana se incomodava e mandava a mulata parar de contar mentiras. E em meio a uma discussão a herdeira do Grotão diz: “– Mas Joviana, eu não sei o que é que você diz ser mentira... [...] Eu não sei de nada, nem ninguém me diz nada, e não tenho ninguém que goste de mim...” (PENNA, 1970, p. 370).

Joviana não dá atenção e ao embalar Carlota no sono murmura:

– A outra sim, a menina que morreu, e que Deus levou para o céu e está agora pedindo negro lá em cima, lá onde os brancos dizem estar o Paraíso. Pois é mesmo, a outra, a que ficou doente, por castigo de Deus... Nossa Senhora! Não foi não, Nhanhã! Ninguém foi punido, nem mesmo o Florêncio foi castigado... (PENNA, 1970, p. 371)

À meia boca a escrava fala coisas aparentemente sem sentido, mas nesse entroncamento de palavras revela que a menina morta pedia negro e que Florêncio não se matou, haja vista ele não ter sido punido. Esse discurso de Joviana, de algum modo, corrobora a lógica da encomendação do corpo do escravo pedida por D. Mariana. Parece contraditório, mas o labirinto das negras funciona como um sistema que descobre e encobre ele mesmo. Uma máquina de gerar significados que só avança quando apaga ou se apropria do anterior, por isso é labiríntica. Quem está perdido no labirinto sente que está se movimentando, mas como é um lugar que se faz pela repetição em que tudo é igual, parece inútil percorrer os caminhos. A não ser que se perceba alguma abertura, como encontramos na fala de Joviana.

A tensão narrativa que mostra e esconde envolve Carlota em um labirinto que longe de ter a finalidade de confundir estabelece uma nova ordem do pensamento (DOURADO, 1974, p. 5). A jovem, depois de peregrinar nas histórias, duvida de tudo que ouvira até então sobre a mãe, a menina, o pai. Wander M. Miranda (1979, p. 96) trata das narrativas labirínticas de Libânia e Joviana que se alternam entre o silêncio e a fala, como se tecessem uma malha que tenta de alguma forma preencher uma lacuna. O silêncio de Joviana diz mais que a fala solta de Libânia, contudo é necessário o jogo para que os sentidos sejam elucidados. E Carlota, à medida em que “aceita” jogar, precisa aceitar as regras e tentar reunir o máximo de sentidos nessas micronarrativas para preencher as lacunas deixadas pelos mistérios da fazenda. Define Autran Dourado (1974, p. 6): “narrativa labiríntica, desenho de linhas puras, convite à razão através do segredo e do mistério”. No jogo de segredo e mistério são alternadas as posições de quem fala ou se cala. Carlota, em busca de alguma razão, é atraída para dentro do labirinto.

O mesmo ocorre com Dadade atraindo as brancas, jogando palavras para Celestina que depois as entrega a Carlota. Daí quando a moça vai ao quarto de Dadade imaginando – na sua razão – enganar a anciã que parecia senil, toma um susto ao ver que a negra sabia muito mais da realidade do que parecia e que na verdade era ela mesma, Carlota, a prisioneira do labirinto. Os papéis se invertem e as trapaceiras são trapaceadas por Dadade.

Pensando no jogo a partir de um ponto vista dual da regra, em que o seu contrário é sempre uma burla, a trapaça é um artifício usado para alterar algumas regras e vencer. Dessa forma, não é forçoso entender Dadade pelo viés da malandragem, como faz Costa Lima (2005), assim como podemos estender o sentido a Libânia e a Joviana.

Pensando nas figuras do malandro e do trapaceiro, estabelecemos pontualmente a comparação com Dadade, que seria uma espécie de jogadora burlesca com suas histórias cheias de magia, prendendo os ouvintes num labirinto de palavras. Além do artifício narrativo usado pela negra para trapacear no jogo e prender as pessoas, que de algum modo creem na veracidade das histórias, há também a confusão proposital para identificá-las, fazendo com que duvidem da sanidade da anciã. Esse mínimo espaço de aparente *nonsense* é a brecha que Dadade encontra para refazer a memória da família sem as represálias do patriarcalismo. Ela promove a Carlota – em parte também a Celestina – uma viagem iniciática entre a realidade e a ficção, entre a casa-grande e a senzala que ajudará a moça na sua iluminação.

As noções de lúdico e farsa do jogo no romance podem ser transpostas no sentido de compreender a angústia de Carlota naquela confusão de histórias e, assim, percebermos que *A menina morta* articula a imagem de um labirinto do mundo, no qual os viventes estão peregrinando sem destino certo. De forma angustiante, os caminhos se repetem a cada esquina e a fala de Dadade seria uma metonímia desse grande labirinto de mistérios e revelações da obra.

Saindo das conotações místicas trabalhadas anteriormente, o viajante chega a ter sentido social, como um ser que não tem lugar, vivendo deslocado, preso em um labirinto. Identificamos também esse tipo de espacialização em *A menina morta*, afora as implicações religiosas, a fazenda do Grotão não raras vezes é retratada como um purgatório na Terra, sendo que o mal está na violência da estrutura do poder patriarcal centralizada na figura do Comendador. Quando focalizamos principalmente as mulheres e os escravos, podemos descortinar essa organização social no romance e perceber que tudo lembra um cárcere, seja ele real ou simbólico. Por necessidade, as parentas dos senhores permanecem na casa, os escravos já são prisioneiros, D. Mariana vive no seu quarto e aos poucos descobrimos que não é por vontade própria.

Essas personagens têm consciência do labirinto social e econômico a que estão presas. Todavia não é a mesma imagem passada a Carlota quando chega da Corte. Mesmo porque ela é trazida com o propósito de dar continuidade ao sistema patriarcal, isso fica evidente no casamento que é “anunciado” antes mesmo dela chegar, bem como nas palavras do Comendador. Mas, aos poucos, Carlota percorre os caminhos e percebe que tinha voltado para substituir a mãe e a irmã, bem como entendido que o casamento arranjado seria uma forma de mantê-la naquele labirinto e fazer com que o patriarcalismo permanecesse. Até porque ela já tinha visto o seu noivo João Batista espancar um escravo (PENNA, 1970, p. 369) na sua frente. Uma mostra do que depois vê no quarto dos fundos da senzala, bem afastado da casa-grande, os escravos castigados. Só aí é que ela vai ligar a cena ao pedido de negro feito pela menina morta e assim entender a monstruosidade do ato aparentemente ingênuo. Segundo Wander M. Miranda (1997, p. 477), “toda criatura sagrada é monstruosa, por incorporar em si diferenças que normalmente se especificam em criaturas separadas”. Quando a menina “pede negro”, juntam-se dois traços distintos e opostos nessa máscara: o anjo e o demônio.

Apesar de Carlota ter, num primeiro momento, uma relação anímica com a irmã, depois ocorre certo afastamento. À medida que a monstruosidade do patriarcalismo é aclarada, a moça vai percebendo como a imagem da menina foi ligada ao sistema. Afonso Ávila (1971) enfatiza que o barroco é marcado pela dúvida existencial, muitas vezes suplantada pela consciência lúdica do mundo. Na ilusão os objetos se confundem e as identidades podem ser trocadas com facilidade. O labirinto em Cornélio Penna funcionaria apenas como porta de entrada no jogo, mesmo porque o gozo não se expressa com a saída, mas com a descoberta de novas entradas. É a aventura que move o sujeito, sem descoberta não há contradição, sem contradição não há porque questionar o mundo e assim consecutivamente. *A menina morta* é um exercício da dúvida, inclusive no oxímoro do título já discutido por Josalva F. dos Santos (2004, p. 41), quando se dobram a vida e a morte em um único objeto que é uma criança, comumente entendido como signo de vitalidade.

O universo lúdico criado vai convergir, ainda que aleatoriamente, em Carlota, que é colocada no centro do labirinto e se movimenta de acordo com as micronarrativas. Mesmo desorientada por um tempo, ela segue os caminhos pelos corredores escuros da consciência e vai clareando-os à medida que consegue preencher as lacunas até sair do labirinto. A escrita de Cornélio Penna é alegórica, com o enredo fraturado, deslocado entre lacunas enormes e significados pesados, nesses intervalos, paradoxal e suavemente encoberto por um véu translúcido que não esconde o labirinto completamente, mas também não mostra a saída.

O sentido elíptico do labirinto narrativo criado pelas negras não tem caráter retórico no intuito de apenas ilustrar. Mas de criar uma nova compreensão de mundo e assim poder modificar e construir novos significados. Esse labirinto é prisão e liberdade, joga com alegorias pesadas e com a falta de sentido. E mesmo assim, direciona o seu ouvinte ou leitor para o esclarecimento. Numa linguagem repleta de espaços em branco certamente eles realçam um significado maior que um leitor ingênuo não percebe. Por mais que se procure unir forma e conteúdo como encaixes perfeitos, em Cornélio Penna, a forma é um conteúdo e o conteúdo é forma, são faces diferentes de um todo, são dobras uns dos outros sobre o mesmo plano narrativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos aqui uma leitura do romance *A menina morta*, de Cornélio Penna, em que propusemos uma análise que passou pela caracterização de traços barrocos, somado à apresentação dos labirintos na obra. A finalidade de tal investimento foi converter os elementos mencionados em instrumentos de medo, os quais funcionariam como operadores narrativos do romance.

Buscamos compreender o significado do barroco enquanto movimento estético e cultural. Nessa investida, fomos percebendo que o autor tensiona os elementos seiscentistas de formas diferentes das habituais, exageradas e com visões maniqueístas. No caso do claro-escuro que produz um sobra na narrativa, observamos que faz parte do jogo pictórico que dá movimento ao texto. Algo que seria facilmente observável se não houvesse as pausas para descrição de ambientes e móveis. Nesse discurso há marcações muito claras de cores e sentimentos opostos, forçando o leitor a uma complementação interpretativa das lacunas deixadas na história. Esse trabalho resultou na concepção de que o narrador principal age em paralelo com as micronarrativas das escravas e libertas. Sendo que a dinâmica de ambos é diferente, e nos faz ver que a tensão é um efeito narrativo para revelar os processos de interdição que as personagens sofrem na fazenda do Grotão, assim como o próprio narrador em outra dimensão da história.

Pensando nesse aspecto ainda barroco, encontramos, na teatralização da vida, um mote especial no que concerne à necessidade dos agregados manterem o teto. Vale ressaltar que boa parte deles vem de histórias arruinadas e precisam do pouso do Comendador. No âmbito das relações, as máscaras são trocadas de acordo com a necessidade, ao ponto em que se gera uma espécie de angústia da vida, que vamos descobrir depois ter relação não só com a morte da menina, como também por motivações de ordem econômico-política. Isso geraria uma ética interna à vida no Grotão, explicitada pelos modos como se apreendem os espaços, bem como se relacionam os moradores.

Mesmo assim, muita coisa funciona na superfície das dobras e desdobras que a história permite acessar, principalmente nas ilusões de aprofundamento dadas pelo volume da narrativa. A aparente profundidade das ações e pensamentos se converte em necessidades básicas quando aparecem no palco. Já a concorrência entre os familiares mostraria a maldade, a culpa e os problemas de foro íntimo, nas alcovas dos bastidores. Vive-se em um grande labirinto, que é composto por outros menores, fator que impossibilita o avanço ou retrocesso –

para “fora” ou para “dentro” do ser ou do lugar –, uma vez que a repetição labiríntica ocorre por conta da vida dobrada e desdobrada sobre um mesmo plano, dominado, fortemente, pelo patriarcalismo. O leitor atento pode observar que, muitas passagens da narrativa, são criadas na superfície dos fatos e ações, convertidos, muitas das vezes, em dramas exagerados de algumas personagens, o fechamento psicológico de outras e a troca constante do foco sobre as cenas. Dessa tensão, surge a complexidade para se ler o romance, haja vista não se poder afirmar a existência de uma possível ironia do autor, dada as sugestões entrecortadas do romance, ou o experimento de uma técnica narrativa: na superfície, entre dobras e desdobras.

Outro foco de análise foi o funcionamento dos labirintos. Temos uma casa cheia de quartos, salas, corredores descritos e que não conseguimos formar uma imagem precisa na leitura. Do outro lado, temos a imprecisão das falas do narrador e principalmente dos jogos feitos pelas micronarrativas das negras. Espacial ou discursivo, o fato é que se espelham, mas confundem-se, tecendo uma nova malha onde Carlota vai se perder e aparentemente se achar. Notável é a quantidade de informações, antes, serve para confundir que esclarecer, enquanto isso alguns itens pontuais da história vão sendo problematizados a cada aparição. Os espaços labirínticos que desnorream as personagens funcionariam como uma via possível para se compreender a matéria narrativa, bem como “espelhar” a perplexidade das personagens diante do mundo que se abre com a morte, do seu corpo e do sistema em que vive. Com as aberturas para o drama privado, podemos ver a dimensão do poder hegemônico que sustenta aquelas vidas e, com isso, compreender como se dá a construção coletiva dessa imagem, a qual se insere em diversos âmbitos da sociedade, até hoje, inclusive.

No caso do claro-escuro e do labirinto, principalmente, observamos que eles são os fios condutores para uma reflexão estética do fazer literário modernista. E, paulatinamente, são formas de apropriação artística que o autor, conscientemente, movimenta no texto para causar o mistério que enevoa a trama. O ponto chave dessa investigação foi justamente perceber que o deslocamento no tempo era apenas uma cortina para o passado, mas que visava antes problematizar o presente. Em verdade, o passado causaria certa apreensão porque está mal acomodado no presente, surgindo daí o sentimento de angústia acerca do já passou, confrontado com o medo do porvir.

Os jogos de perspectiva e profundidade são os meios de se estruturar a trama e mostrar como que a violência do patriarcalismo controla os discursos. De modo que as mesmas aproximações e distanciamentos do leitor eram também das personagens, que tinham a fala cerceada. Por outro lado, essa dinâmica metaforiza os jogos de poder que o medo promove,

não no leitor, mas nas personagens que são constantemente deslocadas pela busca de alguma resposta ou pelo medo de algum mal.

Tais procedimentos, engendrados a partir de uma representação labiríntica, vão desembocar para a fomentação de uma sociedade interdita na fala e no corpo. Na fala das negras e libertas, isso fica visível pelo modo fantasioso dos labirintos, que muitas vezes beiram o incompreensível, mas que estão ali como forma de resistência, ocupando espaço na história e contribuindo inclusive para a construção dela. No corpo, encontramos na teatralização da vida e no trabalho escravo os meios mais poderosos de interdição.

Finalmente, é possível dizer que a investigação, ora presente, buscou mostrar como os labirintos se configuram no romance. Em que representam o conflituoso debate sócio-histórico brasileiro – e não só –, entre mostrar ou não mostrar as narrativas da história. O fato é que a verdade pode ser uma construção moldada, se presumirmos sua existência. Podemos ver isso na forma como o discurso do narrador se entremeia às micronarrativas das mulheres. O mais importante é saber que, independente de para onde se olhe ou o que se narre, sempre haverá o olhar Outro refletido nesse espelho da escrita, como alguém à espreita, observando sempre o movimento daquele que conta a história.

A pesquisa foi direcionada para uma leitura das chaves interpretativas que o mistério evoca. Os labirintos são formas narrativas enviesadas que representam como os jogos de poder e dominação ocorrem. Por isso, é possível chegar à conclusão de que o medo não é um fim em si, mas é um instrumento narrativo operado pelos labirintos do texto e pelos traços barrocos, servindo para revelar a violência do sistema patriarcal e seus efeitos na construção da nação.

REFERÊNCIAS

De Cornélio Penna:

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

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

Sobre a obra de Cornélio Penna

ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. XIII-LII.

ALBERGARIA, Maria Consuelo de Pádua. *O espaço da loucura em Minas Gerais: Análise da ficção de Cornélio Pena*. 1982. 320 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1982.

ANDRADE, Mário de. Nota preliminar a *Dois romances de Nico Horta*. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 171-175.

CÉSAR. Guilhermino. Cornélio, o de Itabira. *Minas Gerais: Suplemento literário*, Belo Horizonte, n. 430, ano IX, 23 nov. 1974.

DAIBERT, Barbara. *Casas, fantasmas e margens: silêncio e memória traumática em Toni Morrison, Arnaldo Santos e Cornélio Penna*. 2009. 241 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

HERBOLD, Hildegard. *O sagrado e o profano na literatura intimista dos anos 1930/40 no Brasil*. 1993. 116 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

IVO, Lêdo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. LIII-LXVII.

COSTA LIMA, Luiz. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

COSTA LIMA, Luiz. *O romance em Cornélio Penna*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. Ficção: As linguagens do modernismo. In: ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 69-86.

LOPES, Denilson. *Nós os mortos (Sensibilidades Melancólicas, Imagens Neo-barrocas)*. 1997. 283 f. Tese (Doutorado em Sociologia) — Universidade de Brasília, Brasília, 1997.

LUZ, Rogério. Cornélio Pena: notas para um estudo. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1-2, jan/dez, p. 199-212, 1999.

MALARD, Letícia. Um antiquário apaixonado. In: PENNA, Cornélio. *Repouso*. Rio de Janeiro: Artium, 1998. p. XI-XXVIII.

MIRANDA, Wander Melo. Posfácio. In: PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997. p. 472-482.

MIRANDA, Wander Melo. *A menina morta: a insuportável comédia*. 1979. 145 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1979.

MOURÃO, Rui. A ficção modernista de Minas. In: ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 193-201.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. *Casa-grande & senzala e A menina morta: patriarcados*. In: VIII CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2002, Belo Horizonte. *Anais do VIII Congresso Internacional da Abralic*. Belo Horizonte: [S. n.], 2002.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. 2004. 262 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Metáforas da nação: Cornélio Penna e Gilberto Freyre. *Revista Letras*, Curitiba, v. 66, p. 77-89, 2005a.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. A nação irrealizável de Cornélio Penna. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 9, p. 135-142, 2005b.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Vestígios de uma identidade. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 9, p. 95-111, 2005c.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Entre o público e o privado: a obra de Cornélio Penna. *Revista da ANPOLL*, Campinas, v. 21, p. 63-95, 2006a.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. O paraíso nacional perdido. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos; OLIVEIRA, Sheila Elias de Oliveira (Orgs.). *Mosaico de linguagens*. Campinas: Pontes, 2006b. p. 125-133.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Monstros e duplos em *A menina morta*. In: JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007a. p. 125-145.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Nação: civilização e barbárie. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, v. 2, p. 77-103, 2007b.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Maternidade monstruosa em Cornélio Penna. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 16, p. 147-157, 2007c.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. O duplo e o fantasma em dois romances de Cornélio Penna. In: XVIII CONGRESSO OF THE INTERNATIONAL COMPARATIVE LITERATURE ASSOCIATION, 2007, Rio de Janeiro. *Anais do XVIII Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007d.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Narrativas monstruosas. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 17, p. 59-74, 2008a.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. O romance gótico e a obra de Cornélio Penna. In: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2008, São Paulo. *Anais do XI Congresso Internacional da Abralic*. São Paulo: USP, 2008b.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Visões assustadoras da nação. In: MAGALHÃES, José Sueli de et alii (Orgs.). *Literatura e intersecções culturais*. Uberlândia: Edufu, 2008c. p. 866-875.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. O labirinto da escrita: A morada do monstro. In: I SEMINÁRIO NACIONAL LITERATURA E CULTURA - SENALIC, 2009, São Cristóvão. *Anais do I Seminário Nacional Literatura e Cultura*. São Cristóvão: GELIC, 2009a. p. 1-11.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. A obra de Cornélio Penna e a (de)formação nacional. In: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (Orgs.). *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009b. p. 105-125.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. *A menina morta*, de Cornélio Penna: Um fantasma tropical? *Suplemento literário*, Belo Horizonte, v. 1321, p. 14-19, 2009c.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. A paródia como fantasma. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, v. 14, p. 227-245, 2009d.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. O duplo em dois romances de Cornélio Penna. In: COUTINHO, Eduardo; COCO, Pina (Orgs.). *Crossing and contaminations: studies in comparative literature*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009f. v. 2. p. 320-328.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Criador e criatura em *A menina morta* e *Frankenstein*. *Caderno Seminal Digital*, Rio de Janeiro, v. 14, p. 57-72, 2010.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Reescrevendo o labirinto. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos et alii (Orgs.). *Sombras do mal na literatura*. Maceió: Edufal, 2011. p. 67-88.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. O castelo (quase) vazio: Algo de gótico em *Fronteira*, de Cornélio Penna. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 62, jan/jul, p. 321-340, 2012.

SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. *Em busca da alma de Itabira: uma leitura de Cornélio Penna*. 2001. 197 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

SCHINCARIOL, Marcelo Tadeu. *A arte complexa de ser infeliz: a ficção de Cornélio Penna*. 2009. 398 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SCHMIDT, Augusto Frederico. O anjo entre os escravos (Nota preliminar). In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 723-725.

SIMÕES, Irene Jeanete Gilberto. *Oficina de artista: a linguagem dos romances de Cornélio Penna*. 1990. 237 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

VIEIRA, Flávia. *Transgressão melancolia e mal na obra de Cornélio Penna*. 2008. 262 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Geral:

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ÁVILA, Affonso. Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O modernismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 29-37.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 211-362.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto de Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1. p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1. p. 222-234.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1971.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, 2007.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3. ed. Brasília: UNB; Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 261-288.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do IEB*, n. 8, p. 67-89, 1970. Disponível em: <http://143.107.31.231/Acervo_Imagens/Revista/REV008/Media/REV_08-05.pdf> Acesso em: 17 jul. 2012.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Difel, 1977. v. 3.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 13-25.

CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Universidade Federal Fluminense, 1986. v. 5.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: INL, 1957.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1440 – O liso e o estriado. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 1997. v. 5. p. 179-214.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Orlandi. 5. ed. São Paulo: Papirus, 2009.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. Trad. Marcelo Gomes. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Senac; Sesc, 2007. p. 39-52.

DELUMEAU, Jean. *O pecado e o medo: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18)*. Trad. Álvaro Lorencini. Bauru: EDUSC, 2003. v. 1.

DOURADO, Autran. Proposições sobre labirinto. *Revista Colóquio/Letras*, n. 20, jul. p. 5-12. 1974. Disponível em: <<http://colouquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=20&o=s>> Acesso em: 17 jul. 2012.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 19. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. 38. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

HAMPATÉ BÂ. Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

JEHA, Julio. Monstros: a face do mal. In: JEHA, Julio (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007a. p. 7-8.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007b. p. 9-31.

MARAVALL, José Antonio. La imagen del mundo y del hombre. In: MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco*. 9. ed. Barcelona: Ariel, 2002. p. 309-355.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira: o simbolismo (1893-1902)*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 1974.

NASCIMENTO, Lyslei. Mal e crime no labirinto. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos et alii (Orgs.). *Sombras do mal na literatura*. Maceió: Edufal, 2011. p. 89-104.

NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno: Uma história alternativa da filosofia*. Trad. Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

LEXICON, Herder. Ouroboros. In: LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990. p. 151-152.

PEYRONIE, André. Labirinto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Brasília: UNB; Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 555-581.

RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Trad. Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papirus, 1988.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco do quadrado a eclipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. Entre a ordem e o caos: colonialismo, escravidão e barroco no Brasil. In: SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. São Paulo: Peirópolis, 2000. p. 34-47.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 7. ed. atual. São Paulo: Difel, 1982.

SOETHE, Paulo Astor. *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande sertão: veredas*. 1999. 208 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

TUAN, Yi-fu. *Paisagens do medo*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

WOLFF, Francis. Devemos temer a morte? Trad. Marcelo Gomes. In: NOVAES, Aduino (Org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Senac; Sesc, 2007. p. 17-38.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.