

A escritura da pintura: Poder e retrato em *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna

The Painting's Scripture: Power and Portrait in A menina morta
(1954), by Cornélio Penna

Talles Luiz de Faria e Sales

Universidade do Minho (UMinho) | Braga

| PT

tallesluiz@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0002-1358-4194>

Resumo: O artigo procede a uma leitura do romance *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna, partindo da hipótese da centralidade do retrato da menina morta na narrativa e do impacto das imagens em sua configuração romanesca, tangenciando as relações entre pintura e literatura que, de resto, atravessam a própria biografia do escritor. Analisa-se o retrato como mecanismo de legitimação do poder senhorial pelo efeito de subjetivação que perpetua, valendo-se, para tanto, das análises de Burke e Kantorowicz acerca dos usos da imagem do rei nas monarquias europeias. Por fim, apresenta-se a decifração do enigma da menina morta pela irmã, Carlota, que suspende seu efeito para revelar a violência sobre a qual se fundamenta o poder senhorial da fazenda do Grotão, em movimento análogo ao da própria escritura corneliana ao colocar em perspectiva o quadro da catástrofe original da história brasileira.

Palavras-chave: Cornélio Penna; escritura; retrato; subjetivação; poder.

Abstract: The article proceeds to a reading of Cornélio Penna's novel *A menina morta* (1954), starting from the hypothesis of the centrality of the portrait of the dead girl in the narrative and the impact of the images in its novelistic configuration, tangent to the relations between painting and literature that, moreover, they cross the writer's own biography. The portrait is analyzed as a mechanism for legitimizing manorial power due to the effect of subjectivation that it perpetuates, using, for this purpose, Burke and Kantorowicz's analysis of the uses of the king's image in european monarchies. Finally, the description of the enigma of the dead girl by her sister, Carlota, is presented, which suspends its effect to reveal the violence on which the manorial power of the Grotão farm is based, in a movement specified to that of the cornelian writing itself by placing in perspective the picture of the original catastrophe of Brazilian history.

Keywords: Cornélio Penna; Writing; Portrait; Subjectivation; Power.

O retrato não me responde,
ele me fita e se contempla
nos meus olhos empoeirados.
E no cristal se multiplicam
os parentes mortos e vivos.

Carlos Drummond de Andrade, *Retrato de família* (1945)

Último romance publicado por Cornélio Penna, *A menina morta* poderia ser resumido como a história dos sentimentos desencadeados após a morte da filha mais jovem de um grande cafeicultor do último quartel do século XIX, o Comendador, proprietário do Grotão, fazenda localizada na parte fluminense do Vale do Paraíba, que entra em acelerada decadência após a morte da menina. A volta apressada de Carlota do Rio de Janeiro para o Grotão, antes de completar os estudos, filha mais velha que deveria herdar e dirimir a atmosfera de tensão nas terras do pai, ao perceber a sinhazinha a violência que sustenta a ordem escravocrata, acaba por contribuir para a intensificação da ruína da fazenda, ao opor-se a seguir o roteiro predeterminado pela vontade patriarcal. A narrativa dos primeiros capítulos do romance orbita em torno do cadáver da criança, dos cuidados com o corpo, dos preparativos para o enterro, focalizando, na alternância dos capítulos, os sentimentos que a morte da menina desperta em cada personagem, do que se desprende certo eco Faulkneriano. A constante mudança de perspectiva nos capítulos iniciais do romance, sustada posteriormente, é arrevesada por um modo de composição que aqui já se prenuncia marcadamente imagético, o qual suspende a ação e o enredo que dela depende a favor da descrição, possível influência, singularmente apropriada, da prosa flaubertiana. A narrativa não aparece como fio casuístico no qual causas e efeitos são dados concatenados ou a concatenar-se, mas como uma série de cenas às quais a frase caudalosa e minuciosamente descritiva de Cornélio Penna enquadra, como uma moldura em torno de um quadro, cujo centro será o retrato pintado da menina morta.

O que se poderia chamar de adiamento do enredo a favor da descrição não aparece em Penna como “*caput mortuum* da situação”, como observa Lukács (1965, p. 47) a propósito de Zola; antes pelo contrário, o que é minuciosamente descrito retroage na narrativa como seu *leitmotiv* e como acúmulo performativo aos moldes de uma “vertigem da notação”, em termos barthesianos, a qual, enquadrada pelas injunções referenciais, ainda que incrustadas na fugacidade do enredo, não releva exatamente de uma finalidade de ação ou de comunicação, mas é elemento preponderante da consubstanciação imaginativa do espaço literário e de sua atmosfera através da descrição, elaborando “uma cena pintada que a linguagem assume” (Barthes, 2004, p. 186). O que é narrado é intensificado pelo que é descrito, o inchaço da frase descritiva, carregada de advérbios e adjetivos, implode em surdina no acontecimento, emoldura-lhe o contexto e carrega-lhe a atmosfera. Daí a sensação de uma história que não é contada, mas que se impõe, por ainda assim continuar a haver a história, mesmo quando se apresenta ao leitor fraturada ou com insuficiente sequenciamento lógico, numa “estranha aritmética”, recuperando a expressão de Mário de Andrade (2012, p. 122) sobre a concepção do romance por Penna, a qual “vem lembrar aos nossos romancistas

a hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três”. O “terceiro caminho” apontado por Fausto Cunha (1970, p. 51) como sendo aquele de Cornélio Penna no romance brasileiro – não contar a história, enquanto Machado de Assis a conta e José Lins do Rego deixa que ela se conte a si mesma –, é uma encruzilhada na qual se encontram, além de Penna, Lúcio Cardoso e Clarice Lispector: eles não descrevem um percurso sobre a superfície topográfica da história, mas em seu subsolo, do que decorrem as sondagens psicológicas que as caracterizam e que se notabilizam no uso que fazem da linguagem. Vereda estreita que configurará um “espaço do subsolo” como linguagem do Modernismo brasileiro, a qual se prolongaria também entre Guimarães Rosa e “certo Autran Dourado” (Lima, 1975, p. 71).

A forma de composição romanesca mobilizada por Penna é mencionada pelo autor da nota preliminar ao inacabado romance “Almas brancas”, assinada por provável sigla que assinala a mão de Afrânio Coutinho:

Em vez de redigir seguidamente, de acordo com o desenrolar da intriga, lançava ao papel pedaços isolados, como se inspirado por jatos, depois costurava os retalhos, fazendo montagem, harmonizando o todo segundo o esquema que se traçara, e submetendo ainda a composição a numerosas correções de estilo e expressão, bem como a ajustamentos técnicos e estruturais (A. C., 1958, p. 1299).

No lugar do documental e de fichas de estudo que fornecessem os subsídios históricos ou de verossimilhança ao romance que se quer escrever, observa-se o predomínio das imagens, depois costuradas pelos “ajustamentos técnicos e estruturais” como uma colcha de retalhos imagéticos. O seu princípio de composição está assim mais próximo ao da montagem, a conformação ao gênero romanesco e ao formato do livro impondo-se sobre a dispersão das imagens, a levar, em Penna, ao seu ordenamento numa estrutura capitular entretecida pelo fio tênue do enredo, sobrevivência do romance do século XIX em sua prosa moderna, talvez menos inadaptada aos moldes romanescos como sugeriu Cunha (1970, p. 135), do que ao formato do livro que comporta o romance, a favor do qual o escritor pretere ao “necrotério” do vão da escada de sua casa em Botafogo os quadros nos quais julgara ter feito “literatura pintada”, conforme destaca em entrevista a Ledo Ivo (Penna, 1958, p. LX-LXI). A “inadaptação” de Penna às modelagens comuns ao romance brasileiro de sua época – cria os quadros para depois costurá-los no livro, não preside à narração, preterida pela descrição, nem relega ao enredo o posto principal, deixando os elementos capitais para sua compreensão apenas sugeridos ou subentendidos, sem jamais escrutinar os acontecimentos – aponta para uma “terceira margem” do romance brasileiro, intuída por Cunha e desenvolvida, *mutatis mutandis*, pelos outros autores elencados acima.

Alexandre Eulálio (1989) classificou numa bela metáfora o traço fino e trepidante do pintor Cornélio Penna como o de uma “agulha de sismógrafo”. Trabalho de sismógrafo, note-se, no qual também se reconhecia Aby Warburg em sua tentativa de captação imagética dos subterrâneos da longa duração da psicomquia europeia entrevista no pós-guerra, assumida como catástrofe original (*Urkatastrophe*), o que nos romances cornelianos aparece identificado ao cativeiro africano como trauma da psicomquia da civilização brasileira, aliado à violência contra os povos originários e contra a própria natureza, convertendo-a em potência vingativa, desde o contexto da mineração no qual se ambientam os seus três primeiros romances instaurados a partir do referencial espacial de Itabira, à economia cafeeira do Vale do Paraíba, palco do último romance por ele publicado, sendo elementos que perpassam os temários de sua novelística impressionantemente coesa.

Entre a “literatura pintada” e a pintura escrita, emerge a escritura da pintura na qual se equilibra *A menina morta*, escritura, num dos sentidos barthesianos, que se configura no interstício entre a confrontação do escritor com a sua sociedade e o seu estilo como instrumental pessoal mediante o qual dá forma a esse confronto, confronto cornelianamente picotado por interditos, suspensões, enigmas emparedados na taipa da casa-grande, soterrados na história brasileira de longa duração pelos poderes oligárquicos dos clãs familiares senhoriais: “Língua e estilo são objetos; a escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História” (Barthes, 1993, p. 124). O estilo cornelianamente minucioso, sobrepondo camadas de ilusões referenciais, produz o efeito de real que performa a escritura como (re)posicionamento da linguagem diante o material catastrófico ao qual ela pretende dar forma literária, material, entretanto, soterrado para a reflexão direta pela interdição senhorial, hábil o suficiente para subverter a formulação baconiana entre saber e poder, mas que é trazida à tona, nas sugestões de violências suspeitadas nos enigmas, nas narrativas curtas das escravas, encartadas na narrativa principal, em contornos sobrenaturais, nas formas de *páthos* suscitadas pelo retrato da menina: história subterrânea que o estilo, a manejar a pá da língua, escava. O efeito de real, construído peça por peça de cada móvel de jacarandá ou drapeado de vestidos, é colocado entre parênteses por um fino véu que separa a personalidade problemática de Carlota do mundo do Grotão, fazendo incidir, através de sua visão oniricamente polarizada, envolta num “círculo mágico”, um grau de indecidibilidade sobre o real, oscilação no efeito de real para o qual o jogo das ilusões referenciais apontam, o que complicam as tentativas de equação interpretativa do leitor.

O retrato da menina morta, como as mudanças de enfoque narrativo nos capítulos iniciais indicam, multiplicando os pormenores em camadas, observados pelo ponto de vista de cada personagem, é o centro em torno do qual a escritura traça a moldura da pintura que será o *leitmotiv* do enredo romanescos. É ainda significativo que a primeira referência ao retrato da menina morta tenha lugar após a sequência capitular inicial de deslocamento do enfoque narrativo, como se o próprio pintor estivesse a decidir sob qual ângulo retrataria a filha morta do Comendador. A indefinição acerca da representação da menina morta sinaliza para a indefinição de sua própria identidade, inominada ao longo de todo o romance, como também acontece com o Comendador. Somente após as transições de enfoque narrativo nos capítulos iniciais, e as injunções referenciais que elas acumulam, é que têm lugar no romance a menção e a descrição do retrato:

A porta moveu-se devagarinho e alguém entrou de costas com dificuldade, como se trouxesse fardo muito grande e pesado, oculto ainda pelo balão e pelos babados negros que o enfeitavam. Afinal, sempre com grandes precauções voltou-se e Celestina e Sinhá Rola verificaram que era Dona Inacinha com grande tela nas mãos. Quando chegou perto do candeeiro que estava em cima do instrumento de música ela levantou o quadro nos braços, e puderam distinguir ser o retrato a óleo da menina morta, ainda reluzente de tinta úmida.

– *Está muito bem feito* – murmurou – tirei-o da sala de fora, onde o pintor o deixou e trouxe para cá para vocês verem.

As três agora de pé e reunidas em grupo ficaram a olhar comovidas a tela que colocaram sobre o consolo. Nela, *estendido sobre a mesa, o corpinho da menina com vestido de brocado branco entretecido de flores de prata, destacava-se do fundo escuro, com a cabeça adornada de pequeninas rosas, levemente coloridas.* Era simples e emo-

cionante e *dele se desprendia encanto muito sutil*, de extraordinária paz, de vitória suave sobre a vida...

– Para dizer a verdade – segredou para as outras Dona Inacinha – *eu acho este quadro horrível de tristeza, e nem sei como tive coragem de segurar nele e trazê-lo para cá*. Creio que *não poderei levá-lo para a saleta onde o pintor o deixou*, e com certeza o primo vai ficar zangado, *pois foi ele quem mandou o artista executá-lo* (Penna, 1958, p. 835-836; grifo próprio).

Embora extenso, o trecho acima, além de consistir na primeira referência ao retrato da menina morta, condensa boa parte dos índices que acompanharão o desenvolvimento dessa imagem ao longo do romance. Chama atenção a dificuldade com a qual Dona Inacinha carrega a tela que retrata a menina. Se o corpo da menina morta assume o peso do real cultural estabelecido pela ordem patriarcal (Lima, 2008, p. 84), o que também se nota na descrição das marcas que o caixão com o corpo deixa sobre a mesa de jacarandá (Penna, 1958, p. 787), contrariando a presumível leveza de seu corpo infantil, é esse mesmo peso, pejado pelo poder, que sobrecarrega os passos de Inacinha ao transportar a tela, ocultada pelo balão e pelos babados negros. Se se recua um pouco à cena ocorrida na sala de costuras entre Frau Luísa e Lucinda, logo no parágrafo de abertura do romance, é possível estabelecer uma ligação entre estes tecidos e o vestido fúnebre da menina. A mucama, desrespeitando a hierarquia senhorial vigente no Grotão, expressa-se de modo imperativo, proibindo a governanta alemã de enfeitar em demasia o vestido: “– Não, D.^a Frau, vancê não pode costurar mais esse babado no vestido, *neste vestido*” (Penna, 1958, p. 729). O efeito dos grifos é reiterado pela insistência do narrador em esclarecer que a personagem acentuou marcadamente as duas últimas palavras. A corruptela “vancê” sugere o seu lugar na hierarquia do latifúndio cafeeiro, expressão da “meia língua” dos escravos – conforme a classifica o narrador cornelianiano, e não apenas em seu último romance – antes mesmo que a personagem seja apresentada. A ênfase, contudo, não é posta na corruptela como modo corriqueiro de ressaltar elementos da linguagem coloquial ou popular, mas na especificidade do vestido que faz as vezes de mortalha. Ao nível simbólico, os babados do vestido e aqueles que cobrem a tela são elementos que embaralham a visibilidade. Lucinda interfere porque não quer que o vestido ganhe impróprios contornos festivos, mas também porque não quer que a menina esteja oculta, para que se prolongue o seu significado legitimador do ordenamento da sociedade patriarcal. Por sua vez, o balão e os babados negros que ocultam a tela protegem-na, conservam-na, evitam o contato que borraria o retrato da menina morta, viabilizando a transformação das cores no processo de secagem da tinta. De acordo com Gombrich (2012, p. 239-240), o método de pintura a óleo, popularizado por Jan Van Eyck (1390-1441), permitiria ao pintor trabalhar lentamente e com mais exatidão, contribuindo para a minúcia característica dos retratos do pintor flamengo. Tal pormenor, tendo em vista Penna ser alguém oriundo da pintura, não é de somenos importância: somente após a secagem da tinta, pode-se contemplar a pintura em toda sua sutileza de cores. Ao revelar o retrato, as interlocutoras de Inacinha, sua irmã Sinhá Rola e a prima Celestina, percebem a tinta ainda úmida, isto é, a incorporação das tintas à tela não está finalizada, o que denota a incompletude da química dos pigmentos, o que responde pela oscilação de sua apreciação entre emanação de “extraordinária paz, de vitória suave sobre a vida” e de “horrível tristeza”, oscilação radical e justaposta que, no estilo singular do autor, transparecerá no alto rendimento que o oxímoro desempenha na poética de sua novelística, figura de linguagem que, de resto, sendo parte de seu estilo singular, deriva de sua escritura no sentido em que a fic-

ção corneliana, procedendo a uma escavação da história enquanto avança na publicação dos romances, recuando no tempo, embate-se com as contradições do processo civilizatório brasileiro, com os interregnos e com suas clivagens precárias, quase sempre no conhecido diapasão do príncipe de Falconeri n' *O Leopardo*, de Lampedusa, o tempo e o espaço brasileiros acumulando tendências anacrônicas que o estilo do autor criptada e recorrentemente sedimenta em oxímoros.

A descrição da menina retratada não segue com retidão o clássico modelo da *ekphrasis*: descreve primeiro o corpo envolvido pelo vestido, destacando-se do fundo escuro, para só então deter-se na cabeça adornada por pequeninas rosas, como uma singela coroa de flores. A inadequação não é fortuita, pois acentua a indefinição acerca da identidade e do significado da inominada menina morta. Um nome não é uma fonte de afeto, mas “uma recordação seca num inventário de sinais”, “o nome é puro sinal de um ser e de um acontecimento (que se negam como ser e acontecimento)” (Gil, 2005, p. 28), o nome define, etiqueta, cataloga. O retrato, por outro lado, faz desprender “encanto muito sutil”, de paz e de vitória sobre a vida ou de “horrível tristeza”, uma vez que nele o retratado não está só, como no nome que o individualiza, mas adornado e acompanhado por símbolos que o inscrevem num circuito de afetos: “O retrato não nos fala apenas, no seu ‘quase falar’: insere-nos numa vasta rede colectiva de outras forças de afecto” (Gil, 2005, p. 27). Únicos personagens sem nome, o Comendador e a menina, eles não são sinais ou indícios de um ser e de um acontecimento que se negam, mas, respectivamente, o primeiro motor e sua causa eficiente, porque legitimadora, de uma metafísica do latifúndio. São o ser e o acontecimento do poder do *pater familias* brasileiro, captado pela narrativa em seu momento de decadência, o que torna a sua força, reiterada pelos adscritos ao solar da casa-grande do Grotão, especialmente por D. Virgínia, prima do Comendador e agregada na fazenda, menos identificável “ao estilo de um moto perpétuo que de uma máquina entrópica” (Maciel, 2014, p. 68), entropia que o poder senhorial, pelo retrato, simulacro da presença da menina, procurará dirimir pela tentativa de sinergia da ressonância (e assonância) simbólica da menina morta na irmã Carlota, que se lhe quer convertida em duplo, procurando reelaborar o luto como dispositivo afetivo de subjetivação e legitimação do poder.

A mudança de opinião de Inacinha, talvez pela proximidade do candeeiro que seca ainda mais a tinta pelo calor da chama, indicia o que será uma disputa afetiva mediante o dispositivo de visibilidade que é o retrato. O efeito que o método de pintura a óleo almejava é assim comprometido pelo calor que emana do candeeiro, impedindo que a tinta atinja as cores visadas pelo pintor no processo químico da secagem de seus pigmentos, talvez acelerando a secagem em demasia. A retenção do efeito da pintura torna possível a dilatação do campo de interpretação do retrato, o que altera a positividade da recepção inicial. Além da alteração de sua percepção estética, Inacinha parece agora sentir-se incapaz de voltar com o quadro para a saleta onde o pintor o deixou: com a tela coberta, ela é capaz de suportar o peso do quadro; exposta a imagem da menina morta, comprometido o efeito da pintura pela instabilidade da secagem, julga não suportar esse fardo, de repente pesado demais. A partir do retrato, o que se revela para Inacinha não é a menina morta, mas a representatividade da representação da menina morta: junto à irmã e Celestina, que com ela contracenam, Inacinha é uma agregada na fazenda, ocupa a última posição na hierarquia familiar da casa-grande. Se a menina, viva, não distinguia entre proprietários e agregados em sua consciência infantil, o que o quadro da menina morta representa, com sua coroa de flores,

é a imagem do poder ao qual Inacinha está agregada, obnubilando sua avaliação entre a menina e o retrato da menina em sua carga de representação.

A única menção anterior a respeito de qualquer retrato no romance refere-se a um retrato do Comendador, visto com timidez por Frau Luísa, a governanta alemã do Grotão, enquanto, junto à mucama Lucinda, prepara o vestido funerário da menina: “[...] e olhou com timidez para o retrato que pendia da parede e reproduzia os traços do dono da casa. Era o patriarca...” (Penna, 1958, p. 732). A ligação entre retrato e poder patriarcal, portanto, anuncia-se já no primeiro capítulo de forma direta, esboço do que será a sua investidura no retrato da menina morta. Trata-se de uma das funções mais importantes do retrato aquela que o vincula ao poder. No Antigo Regime, o retrato do rei “reproduzia, sob um outro regime de representação, a função da imagem como dispositivo de subjectivação” (Gil, 2005, p. 37). O retrato subjetiva nos súditos o poder soberano, reforça, sob outro regime de representação, a representação do poder coletivo encarnada no corpo do soberano. E a descrição do Comendador, bem como do Grotão como “enorme e rústico palácio do senhor feudal sul-americano” (Penna, 1958, p. 856), acrescida ainda da informação de que de D. Mariana “todos diziam ter ela porte de rainha”, e para Frau Luísa “seus gestos eram muito mais imperiosos e altivos do que os das louras e adiposas princesas por ela entrevistadas em sua cidade” (Penna, 1958, p. 731), reveste-o de caráter de rei fundador de uma dinastia rural e latifundiária brasileira:

Aquela presença masculina, poderosa, fonte e origem de potência de muitas vidas, que viriam ao mundo ricas de seiva e prolongariam e multiplicariam pelos séculos, era bem a do patriarca dominador de todo aquele grupo de homens e mulheres, era o tronco da árvore sem medida cujos galhos se reproduziriam sem cessar (Penna, 1958, p. 1058).

A metáfora que arremata a descrição não é alheia ao *modus operandi* da “fabricação do rei” a partir de sua imagem. Em seu clássico sobre o tema, salienta Burke (2009, p. 139) que a “administração da impressão” da imagem do poder soberano, em seu processo de subjectivação, acarreta num desdobrar de correspondências manifestas nas metáforas “entre um Estado e uma nau, ou entre um rei e um pai, ou entre um corpo político e o corpo humano, ou entre o microcosmo e o macrocosmo”. O Grotão também é descrito num desdobrar de metáforas já alinhavadas por Vecchi (2006, p. 551): “‘grande nave’ onde o senhor surge como estátua de proa (LXX) ou organismo, ou ‘grande colmeia’ com sua numerosa escravatura (CII) ou ‘máquina feita em pedaços’, ‘organismo ferido de morte’”, e, ainda, mencionada logo após o enterro da menina, e como um espelhamento dela, “grande corpo que lhes parecia agonizante” (Penna, 1958, p. 824). No plano simbólico da imagem e da “administração da impressão”, perpetuados pelo “encanto muito sutil” desprendido pelo retrato da menina morta, a descrição do Comendador e as metáforas aplicadas a ele e ao Grotão coadunam-se com espantosa exatidão ao *modus operandi* mobilizado para a construção da imagem do rei, tema do estudo de Burke aplicado a Luís XIV, o que reforça a elaboração do luto como oportunidade de subjectivação da legitimidade do poder senhorial, sem quaisquer peias, mediante a imagem pacificadora da menina que visa responder à ameaça do que se poderia chamar, em termos habermasianos, de uma “crise de legitimação”. Não por acaso, reconhecendo já não ter forças para voltar com o quadro para a saleta, Inacinha alerta contra si mesma: “o primo vai ficar zangado, pois foi ele que mandou executá-lo”. Mantendo o seu próprio retrato na sala de costuras, sob o olhar submisso de Frau Luísa, mandando exe-

cutar o retrato da filha morta e fazendo a filha mais velha interromper os estudos e retornar apressadamente para a fazenda, o Comendador não apenas se apercebe da crise que se avizinha, como compreende perfeitamente a necessidade da “administração da impressão” da imagem para a legitimação de seu poder junto aos escravos e adscritos, cujo símbolo máximo é o retrato da menina morta.

A caminho do enterro, levando o esquife na carruagem junto a Celestina, será a própria Virgínia, agregada e prima direta do Comendador, ajustada e reiteradora da ordem senhorial, a estabelecer a ligação entre a menina e o poder que comanda a fazenda: “– Parece que vamos fugidas, que fomos expulsas da fazenda... Tenho a impressão de que roubei alguma coisa, de que dei um prejuízo irreparável àquela gente...” (Penna, 1958, p. 767). E, mais à frente, revela a perspectiva que orienta a preocupação do Comendador em mandar pintar o retrato: “– Deus me perdoe, mas parece que a menina continua viva lá na casa, e isto que trazemos aqui nada significa” (Penna, 1958, p. 767). A projeção de um duplo da menina que permaneça vivo na casa mostra que Virgínia tem consciência do efeito estabilizador da presença da menina para o poder, de modo que, tanto ela, pela perspectiva coadunada que sustenta ao longo do romance, quanto o Comendador, pelo pintor que contrata e pela filha mais velha que manda trazer de volta à fazenda, tentativas de substituição da caçula, agem no mesmo sentido ao procurarem responder à necessidade de um duplo corpo da legitimação do poder que mantenha os sustentáculos do Grotão¹. O procedimento é análogo ao que descreve Kantorowicz no estudo que dedica à teologia política medieval: “Uma vez estabelecido o princípio de que uma Dignidade nunca morre, os juristas não poderiam deixar de notar a persistência de certas similaridades entre a *Dignitas quae non moritur* e uma corporação, uma *universitas quae non moritur*” (Kantorowicz, 1998, p. 235). Demanda-se uma operação mediante a qual a Dignidade imperecível do rei possa se incorporar e ser reconhecida de forma universal, daí o recurso às efígies do rei, que trazem o cetro, a coroa e a espada como símbolos universais e, portanto, reconhecíveis do poder, efígie manifesta pela coroa de rosas que ornamenta a frente da menina morta no retrato.

Partindo do estudo de Geertz sobre o “teatro político” em Bali no século XIX, Burke sugere um “Estado de teatro”² em torno à fabricação da imagem do rei na corte de Luís XIV, onde a administração da impressão da sua imagem como o “Rei-Sol”, atravessada por mecanismos representacionais tão diversos como o próprio teatro, as encenações de *ballet* e de carrossel nas quais o próprio monarca encarnava a sua imagem, a literatura, as medalhas, visavam configurar uma imagem exemplar do restante do Estado do qual o monarca era o centro e sua própria incorporação. Aqui, o retrato do rei desempenha uma função substitutiva para quando este está ausente, fazendo as vezes do monarca na sala do trono, considerando-se uma ofensa tão grave dar as costas ao retrato do rei quanto o seria dar as costas ao próprio rei (Burke, 2009, p. 20). No que pode ser lido como uma paráfrase de Carl von Clausewitz em seu tratado sobre a guerra e a estratégia militar, o historiador inglês assinala: “Tanto o ritual como a arte e arquitetura podem ser vistos como instrumentos de

¹ Incapaz o retrato, se depositará na chegada de Carlota a esperança do cumprimento desta função: “Chegara como o sopro novo e poderoso de vida naquela casa, para suspender a rápida agonia da fazenda. Cada qual sentia no íntimo ter o Grotão se fendido de alto a baixo, na iminência de ruir, e algum mal estranho corroía suas entranhas...” (Penna, 1958, p. 1014).

² E a teatralização, com a insistente remissão às máscaras no texto, é outra via de “administração da impressão” constante na “insuportável comédia” que perfaz o enredo de *A menina morta*, foco da análise seminal de Wander Melo Miranda (1979), feita em associação com a análise da personalidade histriônica.

autoafirmação, como a continuação da guerra e da diplomacia por outros meios” (Burke, 2009, p. 77). No caso brasileiro, posto em tela n’A *menina morta*, a guerra, sempre iminente, e a diplomacia, quase sempre em surdina, vinculam-se ao que no período colonial ficou conhecido como “governo dos escravos”, vigilante o suficiente para coibir práticas tidas por feitiçarias, como os “calundus”, mas moderado, também o suficiente, para evitar rebeliões e banzos nas senzalas, tema que perpassa, por exemplo, o conhecido “Sermão XXVII do Rosário”, pregado em 1633 pelo Pde. Antônio Vieira na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Salvador, também preconizado por Antonil em *Cultura e opulência do Brasil, por suas drogas e minas*, publicado em 1711, para aparecer, ainda, no *Compêndio narrativo do peregrino da América*, do qual o primeiro volume é publicado por Nunes Marques Pereira em 1728, auspiciado pelos cabedais do líder “emboaba” Manuel Nunes Viana, tornando-se, praticamente, um *best-seller* do século XVIII, pelos numerosos conselhos, como este, e a retórica moral e religiosa que o reveste.

A operação comandada pelo poder senhorial encontrará, entretanto, sutis obstáculos à sua eficácia em interromper a crise de legitimação. Além do retrato que faz presente a ausente menina morta, o Comendador, como já aludido, interrompe os estudos da filha mais velha no Rio de Janeiro, Carlota, e determina o seu retorno para o Grotão, com a intenção de casá-la com o filho da Condessa, João Batista, e assim salvar a fazenda da bancarrota que se prenuncia, além de instrumentalizá-la como substituta da função legitimadora antes desempenhada pela irmã³. A chegada de Carlota, entretanto, é atrasada, em descompasso à de D. Virgínia que a fora buscar a mando do Comendador. É Virgínia quem, ao chegar, avisa às primas ansiosas: “– Ela ficou um pouco para trás para falar com os pretos à sua espera na estrada, já se sabe, com Libânia na frente!” (Penna, 1958, p. 1007). Pela amabilidade com a qual trata os escravos, espera-se que Carlota desempenhe a função legitimadora do poder antes efetuada pela irmã, substituindo-a como duplo da menina, reforçando a diplomacia necessária ao eficiente “governo dos escravos”. Logo na primeira noite após o seu retorno à fazenda, Carlota é identificada à irmã por Libânia, que fora a mucama da menina morta: “[...] eu me lembrei da menina morta, pois me parecia ser ela a Nanhãzinha de volta agora grande, moça e bonita...” (Penna, 1958, p. 1011). O comentário aciona em Carlota o desejo de ver o retrato da irmã pela primeira vez:

E as duas cautelosamente saíram no corredor, e em silêncio dirigiram-se para a sala onde fora colocado o retrato. Cada qual com a sua palmatória, e as duas luzes se cruzavam de maneira estranha, ora confundindo os dois vultos, ora lançando as duas sombras separadas em paredes diferentes. Quando estacaram diante da tela, a Sinhazinha ainda tremia, talvez de frio, pois não se cobrira convenientemente. Ao erguer o castiçal percorreu o quadro todo para examinar com atenção que pareceu singular a Libânia, pois imaginara uma explosão

³ É através de um monólogo interior de Celestina, não por acaso a personagem menos subordinada ao poder, que se dará a ver a intenção do Comendador em trazer a filha mais velha de volta à fazenda, enquanto os moradores aguardam pela chegada da sinhazinha: “A moça [Celestina] esforçou-se por fazer reviver a figura de Carlota poucos anos mais moça do que ela, e fora sua companheira de infância, mas o pequeno vulto da menina morta corria à sua frente, murmurava palavras entrecortadas na sua voz gorgeante, ia de planta em planta, aos saltos, em bailado incessante... [...] Era uma substituição odiosa que se ia fazer, o disfarce, a mascarada mais imperdoável da situação assim criada, das nuvens acumuladas no céu do Grotão, e formavam agora a massa pesada, ameaçadora, de aparência eterna, que impedia o brilho do sol” (Penna, 1958, p. 940-941).

de soluços, e agora via aquela moça a olhar para a pintura, a detalhá-la, com a mesma serenidade de quem visse apenas o trabalho do artista e o julgasse.

– Ela se parece comigo? – perguntou, e sua voz soou ainda mais glacial que a expressão de seu rosto – ou se parece com a... (Penna, 1958, p. 1012).

As luzes que se cruzam, as sombras que se misturam e se separam nas paredes, a tremura de Carlota, “talvez de frio”, mas talvez por outro motivo, são elementos descritivos que se acumulam como injunções referenciais que preparam a apreciação do retrato sob um protocolo de visibilidade alheio ao efeito previsto pelo Comendador. A frase suspensa aponta para a disjunção entre a semelhança com Carlota ou com a mãe, D. Mariana, que, em sua aparência de loucura do ponto de vista do senso comum dominante e subjetivado entre os moradores do Grotão, é a primeira a romper com o poder patriarcal do marido, deixando a sede da fazenda por uma propriedade contígua. A presença de Carlota passa a oscilar entre a função legitimadora da irmã morta e a ausência de sintonia para com a ordem patriarcal avançada já pela ruptura perpetrada pela mãe, vanguarda que arrastará atrás de si a filha e a prima Celestina, perfazendo a linhagem feminina crítica ao poder do *pater familias*, assentado na escravidão. A atenção com a qual Carlota observa o retrato da irmã, não por acaso parece singular a Libânia, ama-de-leite e guardiã da memória da menina morta: se o retrato lhe desencadeia uma força afetiva vinculada à menina, Carlota parece alheia a essa força, dando mais atenção ao trabalho do pintor em seus pormenores ao percorrer todo o quadro com a luz do castiçal, como se julgasse, estritamente, a execução técnica da pintura. Nos capítulos seguintes, Carlota age como quem procura desvendar um enigma mantido por interditos e pela hierarquia da fazenda, de modo que o esquadrinhamento do retrato aparece como primeiro indício de ruptura com o poder ao apreciar, não a memória da irmã, mas a técnica da “administração da impressão” de sua imagem atuante no processo de subjetivação e legitimação do poder. Será por intermédio do canto entoado pelos escravos na recepção que fazem à Condessa e ao filho, João Batista, o noivo escolhido pelo Comendador, que ela começará a resolver o enigma que o retrato dissimula: “*Moço rico/Prá casá/C’Arbenazi*” (Penna, 1958, p. 1062). A frase invade a consciência de Carlota e indicia o matrimônio como negócio que salvará os Albernaz – a linhagem patriarcal da família proprietária do Grotão – da ruína que ameaça abater-se sobre a fazenda. Em seguida, Carlota levanta-se com a intenção de retirar-se e repara que na parede falta qualquer coisa: “Tinha sido retirado o retrato da menina morta” (Penna, 1958, p. 1063). O Comendador é quem o manda retirar e explica: “[...] mandei-o retirar porque não está bem feito” (Penna, 1958, p. 1066). A alegação do Comendador incide sobre o fato de o retrato não produzir em Carlota o efeito esperado: no lugar do afeto que viria a subjetivar e legitimar o poder mediante a imagem da irmã, ela o analisa, esquadrinha-o, analisa as técnicas de representação. O retrato, portanto, se mostra como o lugar simbólico de uma disputa pelo que representa a menina morta – a legitimação do poder senhorial, o laço de parentesco com a irmã caçula tragicamente morta –, retratada de perfil, a destacar-se do fundo negro, como indica a primeira descrição do retrato quando carregado por Inacinha. E a disputa que por ele se estabelece resulta, além do comprometimento do efeito de subjetivação visado pelo Comendador, tributável à possível debilidade técnica do artista que o executara, do caráter intolerável que se verifica na morte da menina, sem a qual a vida na fazenda se torna por sua vez intolerável e perigosamente posta em prenúncio de ruína.

Se a encomenda do retrato da menina morta tencionava um dispositivo para a subjetivação do poder, o seu caráter intolerável – objetivamente, o que o retrato representa é o cadáver de uma criança – instaura a discrepância a esta perspectiva, transmutando-a, pelo intolerável, em dispositivo de visibilidade mediante o qual podem ser dadas as condições de reconfiguração do sentido: “O tratamento do intolerável é assim uma questão de dispositivo de visibilidade”, e, nele, as imagens “contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por essa via, uma nova paisagem do possível” (Ranciere, 2010, p. 150). Pense-se, por exemplo, no efeito provocado pela foto, tirada por Nick Ut em 1972, da garota vietnamita, Kim Phúc, atingida por *napalm*: ela desmonta o senso comum produzido pelo discurso norte-americano, deslegitima a agressão bélica e o uso do *napalm*. Pouco ou nada se traz à baila outras guerras norte-americanas, mas não se esquece da garota atingida por *napalm*: o caráter intolerável da foto tem o potencial de reconfiguração do senso comum pela deslegitimação da retórica bélica, inclusive extrapolando o seu contexto para alçar-se como uma das imagens mais contestadoras da legitimação da hegemonia norte-americana na segunda metade do século XX, derivada da indústria bélica. O intolerável deixa em aberto o campo operatório de elaboração do sentido.

O sentido não é portado pela imagem, mas atribuído por certo senso comum cristalizado a partir dos olhares que percebem a imagem, num jogo aberto e a depender desses olhares que podem, contra um senso comum estabelecido, divisar novas configurações do visível, do dizível e do pensável a partir da fruição de uma imagem intolerável. Acrescido à morte, a própria perspectiva escolhida para retratar a menina morta, perfilada contra um fundo negro, associa-a a uma forma impessoal, não portadora de mensagem, ao contrário da forma simbólica dos retratos frontais (Schapiro, 2007, p. 75), exatamente por isso consistindo no modelo mais recorrente de representação da autoridade, como, para dar apenas um exemplo significativo, a representação feita por Ingres, em 1806, de Napoleão em seu trono. Pela disposição do corpo da menina morta em perfil, pelo caráter aberto da imagem intolerável que não porta uma mensagem unívoca, antes viabiliza novas configurações, o Comendador manda retirar o retrato por não julgá-lo “bem feito”, isto é, por não desempenhar o efeito esperado: portar a mensagem legitimadora do poder patriarcal. Pelo conteúdo (intolerável) e pela forma (perfil) o *tractus* do retrato proposto pelo Comendador não funciona como previra, como instrumento de autoafirmação que lhe garanta vitória diplomática na guerra, relativamente muda, subentendida no “governo dos escravos”. O modo pelo qual Carlota encara pela primeira vez o retrato já sugere essa procura de novas configurações mediante a imagem intolerável que contempla: ela esquadrinha o tratamento dado à menina morta pelo retrato, arredia ao trato legitimador da violência que a imagem deveria propor.

Será por meio de imagens discrepantes à pretensão legitimadora do poder, que invertem e subvertem a ordem que se quer estabilizada e harmônica no Grotão, que Carlota desvenderá o enigma da menina morta. As imagens discrepantes são apresentadas ao longo do romance principalmente por intermédio dos escravos, que sabem ou simulam saber mais que os seus senhores. Em narrativas paralelas ao enredo, que remetem não apenas ao presente, mas ao passado ancestral dos Albernaz, as palavras dos escravos também contribuem para fissurar a consciência de Carlota e propor imagens discrepantes àquelas que o poder de sua família paterna procura constituir. É este o caso do diálogo cifrado entre Carlota e Joviana, mucama mais velha do casarão:

- 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...
- Florêncio se matou, não foi, Joviana?
- Não sei não, Nhanhã [...] (Penna, 1958, p. 1190).

Mucama de Carlota, a sinhazinha que quando criança afanava as chapinhas distribuídas pelo feitor como dinheiro de recompensa a trabalhos extras, privilegiando em sua intervenção na hierarquia rígida da fazenda à velha mucama que economizava para comprar a própria alforria, Joviana, ao contrário de Libânia, não se coloca como sacerdotisa do culto à menina morta ⁴, afinal, tem maior devoção por Carlota, insinuando a morte da menina como “castigo de Deus”. Pela “meia língua” dos escravos introjeta-se um discurso que fissa o discurso da ordem senhorial, produzindo uma imagem discrepante da menina morta, a contrapelo de sua efígie legitimadora da violência escravista. Similarmente ao que se passa nos romances de Kafka acerca da linguagem, que secciona e impermeabiliza o protagonista em relação aos demais personagens, seja por seu caráter judicial em *O processo*, seja pelo burocrático, em *O castelo*, em *A menina morta*, a segmentação sintomatiza uma exclusão pela interdição linguística, mas aqui fissurada pelas imagens discrepantes apresentadas pelas narrativas da “meia língua”, as quais passam a dominar o imaginário das iaiás e ioiôs da casa-grande, modo de atuação que Costa Lima (2008) aproximou ao da “dialética da malandragem” em reação ao “vampirismo” senhorial, da qual Dadade, velha escrava africana que fora mucama do Comendador e conheceu os avós de Carlota, parálitica numa cama e mantida agregada ao Grotão, é o principal arquétipo, detendo mais conhecimento sobre a família Albernaz do que todos os seus membros vivos. Cabe notar a reação de Carlota, ou melhor, sua quase indiferença, à insinuação vingativa de Joviana, uma vez que, de modo similar ao que Günther Anders (2007, p. 20) denominou por “princípio da explosão negativa” na poética de Kafka, onde o leitor espera um *fortissimo*, não soa sequer um *pianissimo* e “o mundo conserva simplesmente inalterada a intensidade do som”, o qual deixa apenas sutis reverberações ondulantes sobre a superfície da água estagnada do Grotão. Carlota não se indigna minimamente com a insinuação acerca da morte da irmã, em reação à qual seria de se esperar uma explosão; pelo contrário, páginas adiante, o que ecoará em sua lembrança da conversa com Joviana é a sua animosidade para com Libânia. Carlota praticamente compactua com a insinuação de que o “castigo de Deus” teria ali seu lugar, pois sua atenção, desprendida da imagem da irmã morta, volta-se para Florêncio, escravo que teria se matado, mas que a narrativa sugere sibilamente ter sido assassinado a mando do Comendador, estopim para que D. Mariana abandone definitivamente a casa-grande do Grotão.

Apenas o ramo genealógico matriarcal, ancorado em Mariana, se mostra permeável às narrativas contadas pela “meia língua” escrava – especificamente, Carlota e a prima Celestina, sobrinha de Mariana –, ao passo que o ramo genealógico patriarcal, ancorado no Comendador e compartilhado por aqueles que possuem a ascendência dos Albernaz, como

⁴ O que não deve ser lido como se Joviana encampasse conscientemente uma rivalidade libertadora contra o poder senhorial, a ficção cornelianiana é suficientemente complexa para não simplificar as ambiguidades da subjetivação do poder. É nesse sentido que, mesmo sendo forra, dirá a Carlota: “– Eu estou forra... eu estou forra... eu estou forra... a negra velha nunca será forra... nunca será forra... será sempre escrava de sua Sinhazinha. Sinhazinha pode mandar matar sua preta...” (Penna, 1958, p. 1035).

Virgínia, não apenas se mostra estanque à “meia língua”, como também, e principalmente, responde, como detentor do poder, pelo entrave linguístico entre os escravos, interditando sua comunicação ao agrupá-los na senzala sob o critério da diferença idiomática que traziam de África, numa espécie de Babel afro-brasileira com o intuito de evitar agremiações, estratégia do “governo dos escravos” que, dialeticamente, acabará por criar “a linguagem secreta de uma só algaravia” (Penna, 1958, p. 797). Se a linguagem da família patriarcal brasileira sustenta o monomito da imagem da menina morta como dispositivo de subjetivação do poder, a “meia língua” dos escravos, através das histórias que contam, erige uma polimitia (Marquard, 1989, p. 83) em torno dessa mesma imagem, causa cruzada do tensionamento⁵ do campo de disputa aberto pelo dispositivo de visibilidade acionado pelo intolerável da imagem e pela consequente decodificação do enigma da menina morta posta em curso por Carlota, ela própria interessada e principal estimuladora da polimitia da senzala que escova a contrapelo a história oficial ancorada na monomítia da casa-grande, o entrecruzamento das narrativas da senzala ampliando o campo operatório de interpretação da história a *pari passu* de seu impacto no acréscimo de liberdade para a subjetividade de Carlota que, unindo a decodificação do retrato da menina morta à polimitia da senzala, passará a insubordinar-se a ser possuída pelo vampirismo da casa-grande.

Dadade, a antiga mucama do Comendador, vale-se de suas narrativas para minar por dentro a monomítia familiar perpetrada pela subjetivação do poder senhorial: a escrava sem rosto que teria assombrado a mãe do Comendador, bem como o bode preto que, segundo Dadade, resfolegaria na varanda e chega a ser visto por Carlota no capítulo CV, associam-se nas narrativas da escrava ao demoníaco, insuflando o medo de uma existência que, mesmo cercada pelo requinte de bens materiais e pelas mãos negras que poupam os brancos do trabalho, não pode ser feliz, assombrada continuamente por uma história que, em clave drummondiana, será sempre remorso quando divisada minimamente fora do esquadro monomítico da “administração da impressão” da imagem legitimadora do poder. Celestina e Carlota, as personagens mais porosas às narrativas dos escravos, são exatamente aquelas que mais se dissociam da ordem patriarcal, seguindo a vanguarda de Mariana, apresentada, *ab initio*, em desajuste ao Comendador e ao Grotão, desviando o olhar da imagem para ela insuportável dos escravos a trabalharem no eito⁶, exatamente o lastro material do

⁵ Tem-se em vista aqui os conceitos de “monomítia” e “polimitia” propostos por Odo Marquard (1989, p. 83), residindo na vivência entrecruzada de vários mitos um potencial de liberdade ausente da monomítia, que mais facilmente se converte em obsessão ou possessão da vida de seus adstritos. Cabe notar que no romance a polimitia tensiona reiteradamente a monomítia dominante, não simplesmente a substitui, como quando Carlota ouve de Libânia a narrativa de síntese da dissolução do Grotão e do afastamento de Mariana antes de sua chegada: “Deixou portanto Libânia perder-se no labirinto de suas narrativas, cheias de lacunas e sobrecarregadas de detalhes e de digressões inúteis, sem poder reter-se, e enquanto ouvia permanecia alerta, como uma onça à espreita, a procurar sempre qualquer palavra ingênua ou descuidada da rapariga, que a esclarecesse ou denunciasses o segredo insuspeitado por ela” (Penna, 1958, p. 1186). A sensação de Carlota diante de Libânia, que afronta a monomítia e lhe aparece na continuação do trecho citado justamente como “uma sacerdotisa ao lado do fogo sagrado, a dizer seus augúrios”, indicia o potencial polimítico, bem como figura a sensação do próprio leitor diante do texto cornelianiano.

⁶ Veja-se, por exemplo, a analepse do capítulo III, que descreve um dos recorrentes passeios de Mariana para as margens incultas do Grotão, em busca de refúgio na natureza, levada pelo cocheiro Bruno e acompanhada por Frau Luísa e pela menina ainda viva: “Deviam andar pelos campos sem cultura para evitar sempre, com todo o cuidado, os eitos, porque a Sinhá não gostava de ver os negros no trabalho, e dava ordens ríspidas quando viam ao longe o grupo de homens, seguidos pelo capataz, ou ouviam trazido pelos ventos o canto lamentoso dos que cavavam” (Penna, 1958, p. 738). À mesma página, e em contraste à reação da mãe,

poder do *pater familias* rural brasileiro, a monomíthia da imagem patriarcal sobreposta como máscara – termo essencial do vocábulo cornelianiano – que oculta a violência e a exploração da monocultura escravista do latifúndio. A polimíthia da senzala que fissura a monomíthia da casa-grande é indispensável para a recusa, por parte de Carlota, em substituir o significado legalizador da imagem da menina morta que em vão se tentara prolongar pelo retrato. São as novas configurações dessa imagem intolerável e as imagens discrepantes apresentadas pelas narrativas dos escravos que movem a ida de Carlota à senzala, ao cômodo reservado aos castigos, às escondidas dos olhares inquisidores a serviço do poder patriarcal:

Lobrigou, depois de fitar os olhos, a sala muito longa e vazia. Depois, percebeu alguns móveis estranhos com pontas que furavam o ar de forma esquisita, e logo compreendeu mais do que viu ter sido uma árvore inteira deitada junto da parede do fundo. O ronco ritmado e muito regular partia dali, mas às vezes destacava-se dele o lamento profundo e sombrio por ela já escutado e agora ouvido distintamente. [...] Realizou então serem escravos no tronco, e lembrou-se a sorrir das histórias 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 paternais, 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. E teve ódio da criança ligeira de andar dançante, a brincar de intervir, vez por outra, em favor daqueles corpos que via agora contorcidos pela posição de seus braços e pernas, presos no tronco, e cujo odor de feras enjauladas lhe subia estonteante às narinas. Parecia-lhe monstruosa a cena, no entretanto muitas vezes vívida em sua memória, e tantas outras contadas pelas mulheres e irmãs daqueles agora diante dela, sem sequer a olharem, se estavam mesmo acordados, na certeza de ser ela alguma aparição infernal, talvez alguém mandado para averiguar se sofriam tanto quanto fora determinado... (Penna, 1958, p. 1225-1226).

Carlota percebe que o “pedir negro” da menina morta legitima a violência por apresentar uma imagem positivamente interventora do poder, como concessão de graça misericordiosa, quando, na verdade, ao “brincar de intervir”, a menina naturalizava a violência que contorce os corpos dos escravos, os quais constituem o grande organismo do Grotão. A materialidade do sofrimento desses corpos objetifica o poder subjetivado pela imagem da menina morta desvelando seu invólucro de intervenção supostamente benfazeja e legitimadora; ao objetificar a violência, engendra um terceiro corpo que se contrapõe aos dois corpos legalizadores do poder: o físico, agente das brincadeiras da menina morta, que naturalizava a violência, e o corpo retratado pelo retrato que o Comendador encomenda do cadáver da menina, a efigie do poder por meio da qual se pretende perpetuar o efeito de naturalização da violência, isto é, nos termos de Kantorowicz, o “duplo corpo” da menina como elemento central da iconografia de subjetivação e legitimação do poder. Ao decifrar a função desem-

narra-se uma das cenas mais significativas do papel de legitimação da violência do poder senhorial que a menina instrumentalmente desempenha, cena que ecoa as “brincadeiras” de Brás Cubas com Prudêncio no romance machadiano, não fortuitamente escritor admirado por Penna: “Longe dos olhos de sua dona, Bruno abria-se então em risos para a Sinhá-pequena, e corria em busca de flores ou de frágeis varas de bambu, que despojava de todas as folhas, e com elas fazia pingalim, a fim da criança servir-se para bater-lhe, divertida com as suas fingidas contorções de dor”.

penhada pela imagem instrumentalizada da irmã na microfísica do Grotão, Carlota põe em curto-circuito as engrenagens da “máquina bem azeitada” da fazenda, substituindo o moto perpétuo visado pelo efeito do retrato pela energia entrópica que derrete o sentido de legitimação do poder e reconfigura as partículas do sistema, levando-o ao oxímoro – convergência entre poética e sentido no texto cornelianiano – de uma implosão silenciosa, a qual tem lugar na sequência da cena, quando Carlota, e é ainda madrugada, retorna para a casa-grande e adentra a cozinha, sendo recebida com “verdadeiro terror” pelas escravas, por julgarem tratar-se de alguma reclamação a catástrofe que era ver a Sinhazinha de pé àquela hora. Carlota explica ter ido à cozinha apenas para conversar com elas e a reação da cozinheira Júlia Cambinda é lapidar a propósito da entropia que a deciptação do poder efetuada por Carlota põe em curso no moto perpétuo senhorial: “– É, Nhanhã?...”, pergunta admirada, “E a negra sentou-se no chão, e desatou a chorar agora inteiramente à vontade” (Penna, 1958, p. 1227). A energia entrópica exercida por Carlota talvez encontre nesta reação de Júlia Cambinda o seu ponto mais alto em todo o romance, minuciosa e discretamente condensado na frase única do parágrafo de arremate do capítulo CIX. Entropia que se alastra por todo o enredo, desordenando a homeostase do corpo agonizante do Grotão: Carlota não se casa como determinara o pai; o Comendador e um dos seus irmãos são mortos pela febre amarela na corte do Rio; o outro irmão faz uma visita relâmpago ao Grotão apenas para esclarecer a ruptura de seus vínculos com a fazenda, provavelmente por ter se apercebido da violência escravista antes da irmã; Celestina se casa com o médico chamado para consultá-la quando adoece, o qual se recusa a receber o dinheiro oferecido como dote por Carlota, insuando que “ele tem sangue” (Penna, 1958, p. 1254), o que, no lugar de indignação, faz reverberar na consciência de Carlota os gritos de dor da senzala; um a um dos personagens a abandonar a casa-grande, fugindo à ruína que se anuncia desde que Carlota tenta comunicar a liberdade aos escravos por duas vezes, em estado de transe, passando então a preparar as cartas de alforria, enquanto estes lhe pareciam “pessoas estranhas que olhavam com hostil espanto” (Penna, 1958, p. 1269), perplexos com uma liberdade que não se sabe como e onde exercer fora das raias do latifúndio. Só então Mariana retorna ao Grotão e recolhe-se solitária com a filha nos sombrios cômodos do casarão. Nos parágrafos finais opera-se a conjugação que resultará no imprevisto terceiro corpo do retrato, a qual, novamente em oxímoro, colmata a disjunção entre o corpo retratado da menina morta e sua funcionalidade como efígie do poder, pela cunha interposta pelo corpo físico de Carlota em sua renúncia e retiro à pressagiada ruína do Grotão fissurado de cima a baixo, ela própria revelando-se como o terceiro corpo do retrato:

Na sala, agitada imperiosamente pelos ventos que ali chegavam coados pelas frestas das portas e janelas trancadas, ela encostou-se à parede de onde pendia o retrato da menina morta, trançou os dedos no colo e, na penumbra cortada por luzes efêmeras, em luta com o halo da vela pousada no chão, viam-se as manchas móveis de seu rosto e de suas mãos, e murmurou:

– Eu é que sou a verdadeira menina morta... eu é que sou essa que pesa agora dentro de mim com sua inocência perante Deus... Aquela que morreu e se afastou, arrancando do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite, não sei mais quem é... e a mim me foi dada a liberdade, com a sua angústia, que será a minha força!

Carlota então apoiou à parede o seu corpo que esposou a muralha fria. E a luminosidade flutuante em farrapos pela sala, toda se concentrou na figura leve da menina morta que, tendo a cabeça pousada na almofada, parecia sorrir, mas

seu sorriso poderia ser apenas o efeito daquela luz pobre, que dentro em pouco deveria cessar de bruxulear, para se apagar para sempre... (Penna, 1958, p. 1296).

Carlota emula na parede a posição em que a irmã foi retratada, reconhecendo-se como a verdadeira menina morta e acrescentando o seu próprio corpo ao corpo do retrato, o corpo da menina morta. A completa conjugação com o duplo acarreta em radical disjunção de sentido ao ponto de se assumir como a “verdadeira menina morta”, rasurando de vez a imagem da menina como efígie do poder, alegando desconhecê-la e indiciando por sua própria voz e em formulação direta o atributo vampiresco da imagem instrumentalizada da irmã: “arrancando do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite”. Em que pese o teor enigmático das últimas palavras proferidas por Carlota, ela parece reconhecer-se morta por não mais poder viver como até então viveu consciente da violência naturalizada na qual esteve ancorada toda a sua vida e a de sua família. Resta-lhe uma liberdade irmanada à angústia, oxímoro final da obra-prima cornelianiana: libertar-se da perspectiva senhorial que amealha os bens da terra pelo exercício da violência e utilização do trabalho escravo incide na angústia por se saber dela partícipe e elemento preponderante de sua própria ruína ao recusá-la. Carlota finalmente se identifica com a menina morta, mas subvertendo a identificação desejada pelo pai: como terceiro corpo emanado do retrato, ela não atua como prolongamento da legitimação do poder, mas como princípio de sua ruína e interrupção de sua linhagem. O plano frontal que se vai afastando em *zoom-out* até enquadrar também o aparente sorriso da menina morta sugere Carlota como uma figura de retrato na galeria familiar, ao lado da irmã, representada de perfil. Se o frontal é a forma simbólica portadora de uma mensagem, daí seu uso abrangente nos retratos de reis e de imperadores, a escritura da pintura de Cornélio Penna não se equivoca como o pintor contratado pelo Comendador. O frontal de Carlota parece perguntar: estaremos à altura de encarar a catástrofe original do processo civilizatório brasileiro para então retomá-lo, com angústia, mas com liberdade, e seguir adiante antes que a nação-Grotão se converta em ruínas? Ou ficaremos para sempre enredados pelo sorriso dúbil e vampiresco do perfil da menina morta? A escritura de Cornélio Penna, posicionamento ético diante da principal crise da história brasileira – a escravidão e a debilidade de sua superação, que leva à manutenção da adscrição das classes economicamente exploradas ao latifúndio que sempre as explorou –, emoldura a pintura da nação e revela o negativo de um “retrato do Brasil” que escapara à ótica da primeira geração modernista, ainda que (e talvez mesmo por isso) tenha sido relegado como uma presença fantasmal entre as paredes da historiografia literária, insistindo em evocar, entretanto, os fantasmas da história que não cessam de nos assombrar e de nos espiar através de empoeirados retratos.

Referências

A.C. Nota preliminar a *Alma branca*. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 1299.

ANDERS, G. *Kafka: pró & contra*. 2. ed. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANDRADE, M. de. *O empalhador de passarinho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

- BARTHES, R. *O grau zero da escritura*. Trad. Anne Arnichans; Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BARTHES, R. O efeito de real. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.
- BURKE, P. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luis XIV*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CUNHA, F. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- EULÁLIO, A. Os dois mundos de Cornélio Penna. In: EULÁLIO, A. *Literatura & artes plásticas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989. p. 15-31.
- GIL, J. O retrato. In: GIL, J. *Sem título: escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005. p. 17-46.
- GOMBRICH, E. *A história da arte*. 16. ed. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: LTC, 2012.
- KANTOROWICZ, E. H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LIMA, L. C. Ficção: As linguagens do modernismo. In: ÁVILA, A. (Coord. e Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 69-86.
- LIMA, L. C. *O romance em Cornélio Penna*. 2. ed., rev. e mod. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? In: LUKÁCS, G. *Ensaios sobre literatura*. Trad. Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 43-94.
- MACIEL, E. A profanação do corpo místico (sobre A menina morta, de Cornélio Penna). *Eutomia*, Recife, v. 14, n. 1, p. 66-100, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/727>. Acesso em: 14 mar. 2024.
- MARQUARD, O. Praise of Polytheism. In: MARQUARD, O. *Farewell to Matters of Principle: Philosophical Studies*. Trad. Robert M. Wallace. New York; Oxford: Oxford University Press, 1989. p. 87-110.
- MIRANDA, W. M. *A menina morta: a insuportável comédia*. 1979. 143 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1979. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-9KDMC6/1/dissertacao_wandermelomiranda.pdf. Acesso em: 14 mar. 2024.
- PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- RANCIERE, J. A imagem intolerável. In: RANCIERE, J. *O espectador emancipado*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orpheu Negro, 2010. p. 123-153.
- SCHAPIRO, M. Frente e perfil enquanto formas simbólicas. In: BASÍLIO, K.; TORRES, M.; MOURÃO, P.; AMADO, T. (org.) *O concerto das artes*. Porto: Campo das Letras, 2007. p. 73-92.
- VECCHI, R. Posfácio: autópsia da casa-grande (a que vulgarmente chamamos Brasil). In: PENNA, C. *A menina morta*. Coimbra: Almedina, 2006. p. 531-557.