



A Profanação do Corpo Místico (sobre *A menina morta*, de Cornélio Penna)

Emílio Macielⁱ (UFOP)

Resumo: Leitura de *A menina morta*, de Cornélio Penna, este ensaio explora as tensões entre poder, retórica e representação no romance, tomando como ponto de partida os idiossincráticos jogos de elipse e ironia dramática que organizam a narrativa.

Palavras-chave: retórica, violência, representação.

Abstract: A reading of Cornélio Penna's *A Menina morta*, this essay explores the tensions between power, rhetoric and representation in the novel, taking as a point of departure the idiosyncratic interplay of ellipsis and dramatic irony which organizes its narrative.

Keywords: rhetoric, violence, representation.

"Elle n'était pas, elle-même, le sujet de l'action"

Marcel Proust, *La prisonnière*

Num dos capítulos mais cruciais de *A menina morta*, romance que narra a derrocada de uma grande monocultura cafeeicultora no Segundo Império, Carlota, filha mais velha do proprietário, pergunta à escrava forra Libânia sobre o paradeiro de sua mãe, Dona Mariana, que sabemos ter deixado a fazenda após interceder a favor do escravo Florêncio. Ocorrendo no meio de uma noite de insônia da protagonista, que a essa altura já começa a desconfiar

de que algo não vai bem por ali, esse diálogo travado quase em surdina – e que chega predominantemente aos leitores em forma de sinopse – é sem dúvida um elo decisivo para definir o desfecho da história, ao marcar a inflexão na qual, graças à rememoração da negra, serão finalmente enlaçados vários fios soltos do romance, permitindo-nos saber o que ocorria na Fazenda do Grotão antes da chegada da moça. Tendo como eixo condutor o progressivo distanciamento do casal de fazendeiros, que começa com Mariana abandonando cada vez mais o convívio social e, após a morte inesperada da filha caçula, deságua no desaparecimento que vem ser o alvo das inquietações de Carlota, é interessante notar como, numa narrativa repleta de coisas “ditas de forma incompleta e sem coesão”, mesmo o incômodo gerado por essa ruptura chega a ser, num breve momento, apaziguado pela presença aparentemente benfazeja da filha caçula, que parece desviar a atenção de todos da crise em curso. Recebida de início com desconfiança pela protagonista – que a dada altura chega a sentir como uma profanação ouvir a história de seus pais contada pelos lábios da negra –, a longa analepse de Libânia pode ser vista, sem favor, como uma das dobradiças mais importantes do percurso de Carlota, tendo por eixo o processo no qual, à medida em que redimensiona o horror à sua volta, a moça se dá conta da simbiose íntima ligando a violência do entorno e a suposta função intercessora que esperam que desempenhe, na condição de duplo vicário da irmã caçula falecida que dá o título ao livro. Ato contínuo, na medida em que começa a recuar pouco a pouco face a autoridade do pai, ao perceber no homem ainda belo e ágil que a interpela na página 312 a chancela em última instância de muitas das torpezas que testemunha, Carlota vai também adquirindo elementos para ver com olhos críticos seu destino pré-traçado; curva que terá seu auge no trecho onde, após receber a notícia da morte do Comendador e tornar-se portanto dona plenipotenciária de toda a propriedade, ela resolve não só desfazer o voto de casamento com o filho da Condessa como também conceder alforria irrestrita aos escravos do Grotão. Gesto que será visto como um mix de sacrilégio e sabotagem perdulária, essa reviravolta fulminante da conclusão emerge na verdade como um resultado preparado por um doloroso rosário de rumações, nos quais, confrontada com a discrepância entre o papel que lhe pretendem impingir e os ditames da sua consciência – pautada num termostato

moral bem diverso daquele da maioria das pessoas que a cercam – a moça parece ir acumulando energia para o ato de ruptura, delineando assim um périplo onde as discrepâncias compiladas em suas reflexões ansiosas cavam um abismo cada vez mais intransponível entre ela e sua comunidade. Conferindo assim ao próprio esforço de introspecção um peso político – aspecto bastante claro, por exemplo, a mesma realidade tida por inamovível pela voz dominante reaparece filtrada pela protagonista *gauche* como um grotesco inventário de arbitrariedades – é bem verdade, entretanto, que, para que isso ganhe o devido peso na mente de Carlota, será preciso que ela primeiro veja por si mesma os pontos em que a versão oficial começa a fazer água, em cenas onde, com impassibilidade quase flaubertiana, a narrativa limita-se a colocar diante dos nossos olhos as seguidas incongruências do poder em vigor. Como não cansa de nos mostrar a agregada Virgínia – em meio às mulheres brancas do Grotão, a que parece ser de longe mais alinhada com a reprodução da ordem – é uma poder que não tem pruridos em alterar a valência dos gestos e falas ao sabor da conveniência do instante, traço, como veremos, que opera ao longo d’ *A Menina Morta* menos ao estilo de um moto perpétuo que de uma máquina entrópica, descrevendo uma via de mão de dupla onde a decadência econômica que o livro tematiza se cristaliza num miasma que é tanto de ordem moral quanto linguística.

Num mundo em que a verdade é apenas um fio tênue num palimpsesto de mexericos, trata-se de um tensão, ao menos de início, que, tendo por manifestação mais palpável uma contínua sensação de ameaça, só fará reforçar ainda mais o isolamento da personagem de Carlota, estatuto que, se de uma parte não deixa de garantir a ela um certo excedente de visão nesse mundo necrosado – convertendo-a em exemplo daquilo que Lukács chamaria de indivíduo problemático – surge aí como o ônus a ser pago pela destituição de autoridade a que submete os outros, tendo por moldura um cenário onde, uma vez a violência erigida em ordem natural das coisas, atos e/ou fatos tidos como intoleráveis pelo crivo da moça – como a desqualificação sistemática dos pobres e o espancamento gratuito de um negro indefeso – podem muito bem parecer perfeitamente justificáveis para os que estão ao lado. Na mecânica da trama como um todo, aliás – e aí está sem dúvida uma das grandes originalidades desse romance ímpar, em que o tato para a finitude da sua realidade-tema

corre de par a uma extraordinária atenção em filigrana para a historicidade dos modos de sentir e pensar –, essa dificuldade de estabelecer um sentido comum se refrata ainda no caráter inquietantemente elástico de uma palavras como “doença” e “loucura”, no livro utilizadas como termos tapa-buraco para conotar de lastro negativo tudo o que fuja do esperado, e que parecem de resto ter bem mais que um ar de família com a natureza anfíbia da figura de Carlota. Não que haja nisso propriamente um elemento-surpresa: com sua aversão visceral à violência, e sua coragem para ir até o fundo de uma realidade que ela mesma reconhece como aterradora, é uma personagem que parece ter nascido cedo demais para poder passar por normal no “cruel e inútil comédia” que é lei na fazenda; condição que tem entre outros o mérito de mostrar a estrutura subjacente ao equívoco em que não cessam de tentar inscrevê-la, quando sua perspectiva é descartada como mera patologia. Para quem vê a coisa à distância, entretanto, trata-se de um universo no qual, a rigor, a violência varrida para debaixo do tapete pelos seus sequazes – sempre dispostos a desqualificar como ruído sem sentido qualquer detalhe discrepante – parece o tempo todo voltar para assombrar a diegese do livro como um tiro ouvido ao longe, pontuando, com dobres de pura angústia, o curioso jogo de báscula entre micro e macro que dá impulso à trama.

De certo modo – e não me parece que trate-se apenas de um puro detalhe técnico –, na capacidade de tirar consequências de certos ecos esparsos, está sem dúvida uma das chaves para dar conta da sutil demolição que esse romance promove, numa tocada que aponta claramente para a prevalência do “showing” em detrimento do “telling”, delineando um quadro onde aquilo que é dito, negado ou ignorado por uma dada personagem deve ser sempre confrontado com as fraturas discretamente expostas por algumas incisivas perfurações metonímicas – dentre as quais poucas são aliás tão impressionantes que a menção a um o tiro de garrucha na página 210, acompanhada de um comentário atestando a certeza de que se trata de “um disparo de arma de fogo, e não de uma arma de caça”. Em boa medida, num autor que, como já observou mais de um crítico, tem justo nessa fetichização do pormenor uma de suas grandes assinaturas estilísticas – erigindo frases que tendem a muitas vezes fazer a atenção dispersar-se pelo acúmulo de notações laterais –,

curioso perceber ainda como, dado o inequívoco pendor da narrativa pelos contornos difusos, esse é um detalhe que já chama de imediato atenção pela sua própria precisão neurótica, embora possa também soar quase como um *non sequitur*. E no entanto, tendo-se em mente a inegável vinculação desse tiro à morte do escravo Florêncio – que, sendo apresentada como suicídio na versão oficial, é nitidamente rasurada como homicídio pela rede de incoerências que cresce em torno dela –, pode-se também entender como, na recusa em prolongar-se no comentário, é como se a narrativa dirigisse de viés um aceno cúmplice a seu leitor modelo, convidado assim a juntar os pontos dispersos e, quem sabe, reler *cum grano salis* a imagem do negro enforcado. Vendo o problema na escala mais ampla, aliás, pode-se mesmo dizer que, na intensa crise de sentido que tal incerteza revela, não é absurdo identificar o acorde preparatório do gesto de ruptura de Carlota, que se está longe de substituir a ordem em declínio por outra mais forte, tem ao menos o mérito de silenciar um pouco a sua cacofonia. Nada mais compreensível, enfim, que, no intuito de expor e desarmar o maquinário patriarcal-escravocrata, o livro opte justo por centrar-se no ponto crítico em que este não parece conseguir mais se reproduzir, tamanhas e tão frequentes são as falhas de contrarregra que interrompem as encenações. Afinal, se pensarmos que um dos principais pontos de apoio de qualquer sistema simbólico passa sempre pela capacidade de digerir os fatos e conferir a eles contorno definitivo, é quase como se, uma vez constatada essa área de sombra, tivéssemos também a perfeita demonstração em ato da fatal crise de legitimidade que acomete o Grotão, e de que é sintoma sem dúvida essa incapacidade de proferir a última palavra sobre a morte de Florêncio. De um extremo a outro da trama, contudo, no arco que vai do emaranhado de vozes e ruídos em atrito ao *potlatch* glorioso da heroína, o certo é que, para que tudo se cristalize em corte drástico, será preciso antes que Carlota vá se afastando também da zona de influência do Comendador, desvio que, na conversa com Libânia, por exemplo – descrita depois como mentirosa compulsiva pela escrava Inácia –, sinaliza ainda para a crescente permeabilidade da moça para narrativas de vozes desqualificadas pelo pai e seus asseclas, e conhece outra escansão decisiva na aproximação entre Carlota e a jovem agregada Celestina.

No momento em que esta retorna à fazenda, contudo, sem ter ainda a mais remota noção de onde está pisando, e muito longe portanto da figura assertiva que emerge no fim do livro, a verdade é que, à completa revelia de si mesma, Carlota já se encontra prometida em casamento para o filho da Condessa, num acordo que é quase como um modelo reduzido das contradições da trama, em sua incessante busca por soluções de compromisso entre termos incompatíveis. De fato, se considerarmos a ressonância mais abrangente do gesto na ordem patriarcal que o emoldura, nessa decisão tão abrupta como unilateral, está sem dúvida um artifício para assegurar, via casamento, a longevidade do Grotão, demanda que, exposta quase como se fosse um teorema nas frases do pai, desfruta aí de incontestável primado sobre o desejo silenciado da moça. De outro lado, contudo, passando agora à trama de capilaridades que de longe condicionam o gesto, curioso perceber, ainda, como o negócio que tem como termo de troca o nome de Carlota, e como ponto culminante o acréscimo de um título de duquesa à jovem herdeira, não deixa de ser também um lance a mais na competição à distância do pai com seu irmão Visconde, vulto que, mesmo sem dar as caras efetivamente, parece ser destinatário indireto de muitas de suas ações. Longe contudo de limitar-se apenas a um detalhe menor, essa surda disputa por primazia – começando nos tempos da escola e prolongando-se até a primeira juventude de ambos, no Rio e na Europa – é o bastante para reduzir a proporções bem modestas a estudada solenidade das ordens e silêncios do pai, constituindo uma espécie de linha melódica paralela à grande progressão da história, ao apontar para o peso dos olhares alheios na decisão aparentemente impessoal que traz Carlota de volta. No limite, é um dado que só faz tornar ainda mais arbitrária essa tentativa de transmissão de tocha planejada pelo pai, reduzida desse modo a mero talismã de supremacia em uma acanhada disputa por precedência à distância. Em escala mais ampla, aliás, se pensarmos na repercussão desse tipo de torpeza no espaço sufocante da Casa, é bem provável ainda que, nessa compulsão a colocar cada vitória obtida a serviço da depreciação dos outros, seja possível identificar uma enfermidade bem mais contagiosa que a melancolia terminal de Dona Mariana, e que encontra talvez sua objetivação mais constrangedora nos trechos protagonizadas pela Prima Virgínia; figura que, como braço direito do Comendador, não se faz de rogada em

rebaixar seguidamente a doce Celestina. Lendo a coisa ao reverso, entretanto – e aí está outra prova eloquente da precisão e complexidade da arquitetura da narrativa, estendendo-se do plano das metáforas à mecânica dos gestos cotidianos –, a verdade é que, quando a pretexto das coisas como uma viagem à Corte ou um pronome de tratamento, Virgínia tenta afirmar sua primazia diante da mais nova, a sua sanha em rebaixá-la torna-se quase uma denúncia involuntária da falta de lastro fundamental desse patético teatro de poder de que é oficiante, ao mesmo tempo, entretanto, em que gera um contraste bem estridente com as “n” metáforas religiosas que escandem o andamento do livro, com o intuito de chancelar e naturalizar uma ordem que já sabemos de saída em frangalhos. Daí, talvez, quase como um corretivo necessário a tanta mesquinharia, o irresistível pendor que essa prosa revela para apreender-compreender seus cenários em ousados saltos metafóricos, e que, ao instaurar possíveis pontos de articulação entre vetores discrepantes, tendem a ofuscar-atenuar pequenos detalhes incômodos, num escopo que inclui desde a figuração negativa da fazenda como monstro agonizante até os lampejos de epifania de praxe associados à graça e delicadeza feminina; atributo que está longe de ser um vetor de menor importância no funcionamento do todo. Pelo contrário: operando como uma espécie de sutura simbólica para cicatrizes que não cessam de ser reabertas, dia após dia, essa espécie de função apaziguadora ligada ao feminino emerge como o principal motivo por trás do retorno intempestivo de Carlota, chamada de volta a fazenda para suprir a lacuna deixada pela morte da caçula – não sendo de resto por acaso, para dizer o mínimo, que, na dificuldade de agenciar essa passagem de bastão, esteja exatamente o grande nó dramático da narrativa do livro, contrapondo às intimações organicistas do Comendador a resistência cada vez mais renhida e consistente da jovem herdeira – até segunda ordem pelo menos, a única apta a ler a contrapelo o função e sentido da figura da caçula. Adorada tanto pelos senhores quanto pelos escravos, e conhecida pelo hábito de intervir pedindo clemência pelos negros que iam ser punidos, essa menina cujo pré-nome jamais nos é revelado pode ser vista quase como uma versão em miniatura da senhora das mercês, vértice no qual todas as tensões da Fazenda pareciam temporariamente suspender-se ou amenizar-se. Ou assim, pelo menos, é como todos continuavam a se lembrar dela. No

ponto em que a Carlota retorna, entretanto, o fato é que, já convertida em imagem monumental após um penoso e ritualístico enterro, a menina irá se manter como pouco mais que uma presença fantasmática ao longo das mais de 600 páginas do livro, sem que isso tampouco a impeça de, a medida que assume novas nuances na reflexão de Carlota, agir como o catalisador da grande cena de conversão do livro, a ter lugar quando, diante do retrato da garota, a herdeira finalmente se dá conta da cumplicidade de seu rosto inocente com a opressão do entorno, e dá a impressão de estar finalmente decidida a ferir de morte o monstro em declínio. Para que tal convicção se consolide, entretanto – operação tornada particularmente difícil dada a crescente solidão da personagem –, será antes preciso que, em paralelo ao contínuo esforço de leitura e releitura dos gestos e falas, ela aprenda também a ajustar seu tempo da ação ao ritmo embaçado daquele meio inóspito, tarefa tornada particularmente penosa dada a dificuldade de saber ao certo em que informações confiar, num cenário onde fatos e opiniões se confundem e se destroem uns aos outros com a mesma instabilidade de sombras na parede. Na conversa com a escrava forra, por sinal, é um problema que aponta mais uma vez para a perda de medida comum que constitui uma das grandes molas propulsoras do dispositivo romanesco, sinalizando para uma crise de evidência que, quase em tom menor, surge refratada ainda no comentário irônico-depreciativo sobre as fabulações de Libânia, caracterizadas como “cheias de lacunas e sobrecarregadas de detalhes e digressões inúteis”. Traços aliás facilmente aplicáveis ao andamento do livro como um todo, que, em seu gosto por expor menos os fatos do que suas ressonâncias, parece condenar seu leitor a uma insegurança muito parecida com a de Carlota.

Num ritmo que alterna descrições minuciosas e cortes brutais – fazendo com que, não raro, muitos dos eventos determinantes da história só nos cheguem a partir de suas reverberações nas personagens –, é bem possível que o melhor exemplo de tal estratégia coincida justamente com o encadear de eventos que desemboca na saída à francesa de dona Mariana no capítulo 45 – mais especificamente no trecho onde, tendo como foco a insônia de duas velhas irmãs, nota-se um movimento estranho pelos corredores da casa. Entrecortado por discussões ásperas e bater de portas, o ponto de partida do problema, não

por acaso, tem exatamente como pedra de escândalo o episódio da morte de Florêncio, remetendo-nos a um capítulo narrado em registro em nada menos oblíquo que o da saída de Mariana, a começar pelo detalhe de que, em vez de uma ação efetiva, tudo o que se pode perceber então – sob o viés de 3 velhas agregadas no oratório rezando ou fingindo rezar – é apenas um atormentador acúmulo de sons em extra-campo, emoldurando o barulho em que elas de pronto reconhecem o tal tiro de garrucha. Num livro que parece atravessado de fora a fora pela sensação de desastre iminente, efeito para o qual de resto muito contribui o modo como sua narrativa dissemina incertezas sem jamais esclarecê-las de todo, é esse mesmo tiro, porém, que acionará a ignição necessária para a perseguição a Florêncio, que, na condição de mulato filho bastardo de um fazendeiro vizinho – mas vendido como se fosse um escravo qualquer após da morte do pai – aparece inscrito claramente uma posição intermédia no escalonamento ternário da história, ocupando uma desconfortável zona cinzenta entre a liberdade e a servidão e, nessa medida, funcionando quase como oposto simétrico desse grande cadinho de contradições que é Carlota. Reaparecendo finalmente enforcado no capítulo 39 – desenlace que não deixa de ser também um modo de resolver a ameaça ligada à sua incerteza semântica –, não há dúvida de isso terá peso considerável na partida de Mariana, ocorrida logo depois que ela pede ao padre que encomende a alma do escravo suicidado – ousadia, a princípio pelo menos, que acabará selando de vez a má sina da fazendeira. Se lida a contrapelo, entretanto – e aí vai um exemplo das possibilidades de codificação dupla que assombram o tempo todo a narrativa, gerando uma persistente defasagem entre os atos e seus significados, entre os gestos e ditos e aquilo que estes revelam sem perceber – é uma fala que funciona sem dúvida alguma como um sinal bem nítido do declínio da autoridade do fazendeiro, que, sendo abertamente desafiado pela mulher na mesa de jantar, se vê mais uma vez forçado a amputar do corpo o membro rebelde. Feitas as contas, no entanto, embora a disposição sucessiva dessas cenas-índice torne difícil pensar que seja mera coincidência a concatenação proposta, o fato é que o nexo entre a morte do negro e o bater em retirada da mãe será completamente omitido no relato de Libânia a Carlota, capítulos mais tarde – cautela em que pode-se ver quase uma concessão de ambas a essa esdrúxula variação de Decoro que dá o tom das conversas da

casa. E ainda assim, é uma omissão que levará o assassinato a sobressair ainda mais em meio à trama dos fatos, mesmo se, a princípio, o próprio caráter “aviltante e doloroso” da hipótese que se forma termine forçando Carlota a um pequeno recuo estratégico, num trecho da conversa. Momento em que ela parece claramente confrontada com seu ponto de horror, ao recusar-se a traduzir em palavras audíveis o que certamente pensara, interessante perceber, por fim, a importância que esses tateios desempenham quase como uma espécie de preparação a conta-gotas para a incalculável radicalidade da ruptura final, quando, ao converter com um golpe de pena escravos em homens livres, ela parece fazer as vezes de nêmesse tardia para a morte não resolvida de Florêncio. O mais perturbador, contudo, é que, por ser esse um gesto completamente incomensurável com os discursos e filtros de sentido disponíveis, nada a espantar se, nessa estranha variante de romance histórico que é *A Menina morta*, ao invés de significar o termo de uma ordem iníqua, esse gesto tenda antes a repercutir em sua autora menos como declaração de independência do que como a temerária transgressão de um rito arcaico, cujo efeito é não só isolá-la ainda mais dos que estão à sua volta – perplexos diante de uma ação que parece de novo encaixar-se como uma luva ao significante flutuante “loucura” – como agravar ainda mais a sua sensação de falta de apoio e desnoriteio. No plano por assim dizer mais dramático, ainda, se pensarmos na crônica escassez de interlocutores de que já vinha padecendo herdeira, é uma situação tornado especialmente crítica após a saída de Celestina – entre todas as agregadas da fazenda, a única capaz de partilhar com Carlota as medidas do aceitável, do desejável e do intolerável. No capítulo em que se dá a alforria, contudo, após convalescer de uma tuberculose, Celestina já se encontra bem longe do Grotão casada com o médico que a tratara; o que não deixa de ser aliás um fim auspicioso após tanto sofrimento em surdina. Do ponto de vista da heroína, porém, é inegável que esse mesmo final feliz reservado à agregada – que lembra um pouco a dignidade meio empertigada de certas heroínas do primeiro Machado – só faz tornar ainda mais precária a situação de Carlota, que já não conta assim com nenhum interlocutor para ponderar com um mínimo de boa fé a justeza de seus atos, restrita toda a sua companhia, portanto, à da voz acompanhando em discurso indireto livre os seus raciocínios.

Não é o que se poderia chamar de um convívio tranquilo: na disposição a seguir quase como um copiloto as hesitações da heroína, e reconstruir passo a passo o percurso de dúvidas que aos poucos se sedimentam em convicções, o ziguezague característico desse discurso trai decerto notória empatia pelos percalços da jovem, embora sejam raros os momentos em que, com sua ênfase menos sobre conclusões do que sobre os processos de tentativa e erro de cada raciocínio, ele vá muito além do ângulo de visão da moça. De um parte, é uma cautela que aponta de certo para a busca de uma distância correta face à realidade brutal que o livro recupera, resultando numa fusão de perspectivas, via de regra, em que o passado surge menos como um todo maciço do que como uma estrutura que permite pensar e dizer certas coisas, mas não outras; donde, talvez, a recorrência de adjetivos como “sacrílego” e “malfazejo” a cada vez que se tenta ultrapassar um pouco a (dita) fronteira do possível. No plano mais imediato, porém, supondo-se que, como um dos grandes temas subjacentes d’*A Menina morta*, esteja exatamente o estatuto fantasmático daquilo que precisa ser dito e/ou feito, mas ainda não pode sê-lo – ou melhor, de atos que, por ainda não terem encontrado a sua moldura, parecem condenados a vagar como fantasmas em meio às estruturas de inteligibilidade disponíveis – convém reconhecer ainda que, nessa recusa em ver muito além daquilo que seus personagens veem, está um elemento que confere uma dignidade adicional à luta de Carlota, que seria de resto muito menos ingrata e nobre se ela tivesse desde o início a convicção de estar certa. Num livro marcado, como se vê, por uma restrição de foco que é tanto de ordem narrativa quanto histórica, a grande exceção à regra, talvez, ocorre justo nas linhas finais do último capítulo, na menção a uma luz que irá bruxulear até desaparecer, e na qual, como se verá, torna-se quase impossível não identificar a sinédoque do próprio Grotão, metaforizado na forma de um pormenor, como de hábito em Cornélio, que passa a funcionar claramente como parte que vale pelo todo. Contudo, por mais anômalo que possa parecer tal recurso em meio à tocada geral, é certo que, sob a forma de pequenas menções esparsas ao longo da trama – desde à alusão à guerra civil americana até comentários sobre a colônia do Mucuri e a estrada Mauá –, há uma linha que concorre discretamente para indexar a derrocada da fazenda a processos de conta longa, e que, como nos poderia esclarecer qualquer livro

didático, corresponderiam ao deslocamento do eixo econômico do Vale do Paraíba para o noroeste paulista, *pari passu* à substituição da mão de obra escrava pela assalariada. Criando assim um poderoso efeito de ironia dramática naquilo que assistimos, penso que, como eixo central dessa tensão, está o contraste cada vez mais flagrante entre, de um lado, a paisagem querendo se ver como eterna que o quadro retrata e, de outro, a moldura que coloca em perspectiva histórica tais pretensões, no mesmo lance em que acena como linha de fuga para além dessa espessa claustrofobia histórica, em que gestos libertários parecem estar sempre tropeçando na pecha de sacrilégio. Em última análise, portanto, o mais impressionante resultado dessa distância – graças à que as personagens por vezes dizem muito mais do que acham que dizem; como é aliás bem o caso de certos comentários equivocados do Comendador, onde o vemos decretar sem saber sua própria sentença de morte como agente econômico – é ir desenhando uma persistente linha de fuga em relação ao caráter esparso e lacunar do que se mostra, numa tocada que marca também a extinção inevitável da vida no Grotão – ao menos do modo como gostaria de concebê-la o pai de Carlota. Com uma sutileza que passa sempre pelo eco de certos detalhes incisivos no leitor do presente, esse minucioso esforço de contextualização concorre ainda para devolver à sua justa medida a tonalidade por vezes fatalista do discurso da herdeira, permitindo entendê-la menos na chave da repetição inexorável do que como uma persuasiva miragem gerada pela excentricidade e desconforto do seu lugar cênico, no qual à sua posição de voz discrepante face o “senso comum” da fazenda se soma a onipresença da máquina metafórica incumbida de colorir de culpa e louvor as ações das personagens. Evidentemente, se a princípio isso parece nos colocar um pouco no lugar de quem assiste um naufrágio da segurança da praia – se pensarmos na constante discrepância entre aquilo que sabemos e entendemos, mas os personagens não –, é necessário ter em vista, ainda, que, no universo concentracionário do romance, o detalhe de se pregar uma etiqueta de validade na ordem escravocrata – e fornecer assim elementos para vê-la com a mesma distância, digamos, antropológica de uma pesquisa de campo – nem por isso torna menos perigoso e audaz o *potlatch* da heroína, que, no que depender das fofocas das solteironas, acabará assim inscrita na mesma linhagem amaldiçoada de sua mãe Mariana, como se tudo não passasse de tara hereditária.

Operação de certa forma já prenunciada nos monólogos interiores de Celestina – que quando parece à beira de uma inferência decisiva, se sente como se estivesse numa “ladeira desconhecida, onde se precipitaria sem apoio se continuasse a pensar” –, isso reverbera ainda no trecho particularmente chocante em que Carlota é tomada como uma divindade malfazeja por aqueles que acabara de libertar; derrapagem onde, mostrando mais uma vez a eficácia e impiedade da tal máquina metafórica, a própria quebra de expectativa que seu gesto realiza a faz de chofre indexada nos termos da própria pseudo-sacralidade que pretendia levar ao colapso. Restringindo-se o foco da câmera, aliás, e passando agora para como tal transgressão reverbera nas várias tempestades-no-crânio da heroína, trata-se de uma inscrição que, ao colocá-la numa espécie de lugar-fora-das-ideias dentro do seu presente diegético, afeta também o modo não exatamente auspicioso como esta passa perceber a si mesma nos capítulos finais – um pouco como quem acabasse de cometer um incesto, ou algo do gênero –, prolongando-se ainda na insistência como, na teia de opiniões difusas que o narrador costura, Carlota é apresentada como força promovendo a indistinção de categorias tidas como imutáveis e imiscíveis na murmuração dominante, processo de que, para citar uns poucos casos, dão conta ainda oximoros como “triste prazer”, “sinistro orgulho”, “sinistra alegria”, *inter alia*.

Numa escrita que parece comprazer-se em sobrepôr e fundir sentidos incompatíveis – operação muito bem ilustrada no trecho em que, diante do retrato da menina, Carlota reconhece a eficácia inocente e perversa daquele rosto singelo –, é preciso reconhecer, todavia, que muitos gestos que podem soar aberrantes no ponto em que surgem ganham inesperada coerência se lidos à luz de um cenário onde, menos por uma convenção fantástica do que pela instabilidade intrínseca a tropos, metáforas e afins não é raro, nem espantoso ver coisa inanimadas sendo tratadas como vivas: a começar por essa estranha mistura de prosopopeia e entidade jurídica que é o Grotão, descrita ora como um monstro ora como colmeia, ora como navio ora como animal agonizante. Tendo sem dúvida participação decisiva na angústia de Carlota, essa dificuldade de manter sob controle o sentido de algo ou alguém encontra eco, em escala molar, na inviabilidade de fixar uma demarcação nítida entre cultura e violência, fardo que guarda um nexo estreito com o papel

da escravatura enquanto um dos pilares máximos dessa mesma ordem – verdadeiro fato social total operando como moldura prototípica de toda a experiência, e funcionando também como um dos principais celeiros de metáforas para a construção das frases. Apenas para ficar num caso singelo, mas não menos perturbador, trata-se de um mecanismo que reverbera por exemplo na menção aos trabalhadores “dando chibatadas nas plantas” logo no início do livro, detalhe que, em meio a uma trama tão econômica em cenas de violência explícita, aponta sem dúvida para a esse fato “impolítico e abominável” como última instância dos modos de sentir e pensar dos habitantes da fazenda. Talvez em respeito às damas presentes, no entanto, tal matriz se traduz aqui antes e sobretudo em uma obsessiva estrutura de negaceios, onde, na interação entre a coisa narrada e o chassi da metáfora, cenas muitas vezes relegadas para trás da coxia retornam de vez em quando ao centro do palco sob a forma dos vários crivos imagéticos estruturando o suceder das ações. Por outro lado – e mesmo se isso quase evidentemente nunca passe pela cabeça da maioria das personagens –, interessante perceber como, a julgar pela série de imagens e tropos comendo pelas bordas, é como se, nesses trechos, a acusação silenciada nos diálogos dos brancos insistisse em retornar pelos fundos na curiosa predileção do narrador pelo tropo do monstro, convertido quase num ritornelo musical ligando e contrapondo vários momentos da trama. Apenas que, para que tudo isso possa funcionar ao estilo de uma “maquina bem azeitada”(p.317), os inúmeros pontos cegos que aí se revelam precisam ser devidamente reduzidos a pó pela murmuração hegemônica; a qual, por sua vez, deixa também a sua fragilidade exposta no descarado casuísmo de suas formulações, como no trecho especialmente arrasador em que, após ameaçar um escravo de chibatadas quando o ouve chamando um cavalo de Satã, Virgínia é logo depois forçada a voltar atrás quando descobre que este nome fora na verdade dado pelo filho da Condessa. No edifício narrativo do livro, entretanto, são tensões que servem para dar ainda mais relevo aos infortúnios daqueles que não se encontram nem num polo, nem no outro; condição que parece aliás casar-se muito bem ao gosto dessa prosa por signos indefinidos e/ou voláteis, signos que operam aliás como um ótimo correlato objetivo para a instável situação das mulheres da casa. Tema de alguns dos mais marcantes monólogos de Celestina, que de todas as

habitantes do Grotão, antes de Carlota é a que mais chega perto de verbalizar e acusar a crueldade de tais assimetrias, isso tem sem dúvida implicações bastante profundas na arquitetura do livro, respondendo ainda pelo modo como, já a milhas de distância de qualquer totalização conciliatória, os mapeamentos que cada personagem fornece dos fatos à sua volta parecem cada vez mais incomensuráveis em relação uns aos outros. A estar correto o meu raciocínio, entretanto, longe de significar propriamente um dado aleatório, essa aparente sensação de diálogo de surdos – que se ganha tom trágicos nos monólogos de Celestina, se parece antes com uma comédia de humor negro nos malabarismos casuísticos de Virgínia, às vezes lembrando um comerciante que manipula sem pudor as etiquetas dos preços – diz antes e sobretudo respeito ao modo como, no hiato que vai da ocorrência a seu processamento, cada código tenta lidar com as zonas de instabilidade que ele mesmo gera, seja quando define de saída o que deve desconsiderar, seja estipulando o ponto em que uma valência positiva começa a se converter no seu contrário. Assim, no que concerne aos escravos propriamente ditos, trata-se de um controle que, para além das razões habituais de pão, pano e pau, passa sempre pela disseminação de metáforas vendendo a moedor de carne da fazenda como corpo orgânico, imagens, de resto, que como ficará implícito nas referências à mutilação na cena da alforria, acabarão por se provar bem mais eficazes e abrangentes do que gostaríamos. Em compensação, quando o foco é deslocado para as agregadas da casa, – que na condição de pessoas desprovidas de qualquer direito líquido e certo, parecem ter sempre uma espada de Dâmocles sobre suas cabeças –, é como se a flutuação por vezes inexplicável de certas categorizações – capazes de colocar um selo de amaldiçoado sobre qualquer voz que destoe – constituísse por si só uma demonstração em ato desse mundo sem fronteiras fixas do favor, traço exemplarmente evidenciado no modo como, em *A menina morta*, mesmo a distinção entre doenças reais ou imaginárias nada fica a dever em discrição à sequência do cavalo Satã. No que concerne aos jogos de status, ainda, tão ou mais crucial que esse tipo de zelo – em meio a qual há sempre uma sombra de desqualificação rondando cada passo em falso – é a dimensão ao mesmo tempo ritualista e heterodirigida das ações das personagens, enquadradas que estão num universo onde, enquanto todos vigiam todos o tempo inteiro,

parece haver cada vez menos espaço para uma iniciativa autônoma, que torna-se aliás quase uma alternativa inverossímil em meio às coações criadas pela dependência. Daí, talvez, dada a onipresença do cálculo egoísta modelando a maior parte dos atos, a sensação de anticlímax e falta de sentido que acaba desvirtuando em parte a doação de Carlota, que, por se inscrever como descontinuidade violenta em meio a esse estado de coisas, parece colocar-se para além de qualquer possibilidade de estabilização semântica – quase como um ruído sem limites precisos rasgando uma elaborada concatenação de acordes. Em contraste com os muitos personagens empenhados em reproduzir essa ordem – entre os quais nenhuma parece ser mais fervorosa do que Virginia, que, como ficaremos sabendo, via troca epistolar, vem a ser também aqui um agente duplo a serviço do Visconde –, não há dúvida de que, quanto maior o ânimo para tirar implicações dessas incongruências, maior a chance de se cruzar a linha divisória; salto a que se seguirá então a pronta desqualificação do desvio pela voz da *doxa*. Pouco importa o ônus de incoerência e/ou má fé que isso eventualmente acarrete. Mal comparando, se no caso de uma figura como Virgínia é como se cada fala existisse apenas para endossar a falsa naturalidade daquele mundo assimétrico – o que nela implica também sempre o cuidado de alinhar-se automaticamente à parte que está ganhando –, o aspecto que mais destaca Carlota em relação ao entorno é exatamente a distância que toma em relação ao que vê, traço manifesto ainda na proliferação de metáforas teatrais pontuando seus raciocínios. Operando assim como força capaz de colocar em perspectiva os comandos que recebe, e ao mesmo tempo atentar também para as implicações mais remotas e letais de certas imagens conciliatórias, é bem verdade, todavia, que um tênue esboço dessa deriva já se fazia desde o início sentir nos monólogos interiores de Celestina, que, sendo o grande bode expiatório de Virgínia desde as primeiras páginas, se tornará depois a principal confidente da Carlota, a quem acabará finalmente “contagiando”, após seguidas conversas. Tendo como ponto de partida uma das grandes cenas de humilhação do livro – quando após se dirigir à agregada-chefe como “prima Virgínia”, ela terá que ouvi-la perguntando “de onde viria tal parentesco” – é um percurso que irá conhecer mais outra dobra decisiva quando, ao despedir-se da amiga para ir se casar com o médico, Celestina declina de aceitar o dinheiro “manchado com sangue” com que

pretendem presenteá-la, observação cujos efeitos sobre Carlota jamais poderão ser subestimados. Entende-se porquê: no andamento do romance como um todo, trata-se de um gesto integrado numa progressão que, mesmo sem ser lá muito ostensiva, dará lugar à síntese onde a curiosidade que despertam em Carlota esse acumular de coisas inexplicáveis e/ou silenciadas soma-se ao efeito de choque engendrado por breves e contundentes cenas traumáticas – com destaque para o trecho onde, sem se deixar perceber pelo noivo João Batista, ela o assiste espancando sem dó um escravo indefeso. A essa altura, porém, muito mais do que apenas colocar em primeiro plano o sadismo escravocrata, se há um ponto que surge como intolerável nesse horror, é a forte dissonância que a surra projeta sobre a imagem do “formoso casal” que Carlota e seu noivo formariam, menos de uma página depois, quadro cuja doçura guarda parentesco direto com a benevolência da menina morta “pedindo negro no céu”. Ponto a se reter, contudo, é que, ao contrário do apelo de Dona Mariana em favor de Florêncio, a intervenção da caçula emerge aqui como que anestesiada em aura de conciliação lúdica, elo muito bem realçado, aliás, na analepse onde, fundindo numa única imagem aquilo que seu retrato e seu mito haviam separado, a menina morta aparece brincando de chicotear o escravo Bruno. Numa leitora de boa cepa como Carlota, porém, o quebra-cabeça montado por tais associações já aparece claramente esboçado em gestos aparentemente inócuos, mas que recebem inegável destaque dada a minúcia com que são descritos pela narrativa. É o que se vê, por exemplo, na primeira cena em que Carlota se confronta atentamente com o retrato da menina, dando a ignição a um jogo de campo e contra-campo que, ao reiterar-se em mais 3 momentos cruciais de *A menina morta*, pode ser visto também como fio condutor das alterações de sua consciência, que emerge assim como corolário direto de sua rara disposição em revirar e repassar todos os fatos. Na primeira vez em que é narrado, contudo, o ponto que mais chama na leitura cerrada – por ser o aspecto mais posto em evidência no enquadramento ao mesmo tempo seletivo e detalhista da voz narrativa – é sem dúvida a reação fria e meditativa da moça recém chegada, a qual tampouco se mantém alheia sua acompanhante:

“E as duas cautelosamente saíram do corredor , e em silêncio dirigiram-se para a sala onde fora colocado o retrato. Cada qual com 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 estancaram diante dela, 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 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 do seu rosto – ou se parece com a...” (PENNA, 2009, p. 302)

Lembrando um pouco a postura de um *connaissanceur* ateu analisando um nicho de igreja, a atitude de Carlota, no trecho acima, não é exatamente o que seria esperar de uma herdeira de casa grande, ainda mais se esta tem por horizonte um cronótopo no qual, como bem evidencia a frustração de Libânia, as ações sempre valem muito mais pelos efeitos teatrais que pelo objetivo intrínseco. Note-se ainda que, dada a frequência com que nesse mundo coisas e pessoas são tomadas pelo que não são, esse poder de elevar-se por cima do impulso imediato torna-se de grande valia num campo onde, para ser suave, uma vaga semelhança entre os dois rostos é o bastante para torná-los funcionalmente permutáveis na engrenagem do todo. E ainda assim, longe de ser apenas resultado de breve turvação perceptiva, deslizamentos como os verificados nessas cenas cumprem na verdade função capital na ordem do Grotão, constituindo o primeiro nexos metonímico pelo qual, tão logo uma personagem venha a assumir o papel da outra, essa ordem pode continuar a eternizar-se de forma vicária, contribuindo assim para reiterar a ilusão de imobilidade que tanto apavora a herdeira. No momento em que a jovem retorna, mas não só nele, é certo que o ônus inerente à sua nova função – a começar pela promessa de casamento a alguém que sequer conhece – torna-se quase um incômodo menor em meio à impressão de entusiasmo que a sua presença infunde e, a julgar pelos comentários dos moradores, parece habilitá-la como ninguém à função de reinjetar vigor e energia naquele *Corpus mysticum*. Para que isso possa ocorrer, contudo, e o Grotão retome um pouco da energia que parecia ter perdido com a morte da sua padroeira, é preciso ainda que Carlota corte primeiro seus laços com a linhagem minoritária da casa, que tem precisamente por representante a outra grande

presença fantasmática que é Mariana; personagem diga-se de passagem – e aí está também o ponto em que todo o planejamento do Comendador começa a ratear –, que desde que fora retirada de cena por seu marido, tornava-se uma presença cada vez mais intensa e obsedante nas rumações da filha. Para uma leitura que procure levar em conta peripécias como essas, tendo sempre como termo pivô essa charlatã suprema que é a semelhança, não há dúvida de que tal impasse surge muito bem figurado na frase interrompida no meio do trecho acima, cobrindo um percurso que, tendo de início como ponto de partida o retrato da criança, é convenientemente cortado pela fermata que traz ao centro da cena a lembrança de Mariana, cuja ausência serve então de alavanca as reflexões da moça, dando partida a um périplo onde descobrir o que está por trás desse bater em retirada serve quase como um acesso por via indireta às leis não escritas do Grotão. Ao menos no primeiro momento, entretanto, como deixa bem evidente a obliquidade deslizante dessa voz narrativa – que quando coloca Carlota tremendo na frente do retrato parece fazê-lo apenas pelo gosto de disseminar mais uma pista falsa –, é claro que mesmo essa capacidade de variar o ângulo não constitui por si só garantia de que seja possível saber qual direção tomar, insegurança aí também magistralmente figurada quando o adjetivo “glacial” acrescido à voz se inscreve num curioso lusco-fusco entre um sentido ético e um sentido físico. A rigor, aproveitando-se de efeito de saturação semântica de um detalhe posto em primeiro plano – em que pode-se aliás enxergar mais um típico caso de uma corneliana “sublevação do pormenor” –, trata-se de uma indistinção alçada quase a status de princípio estruturante em uma série de trechos da história, valendo ainda destacar os momentos em que paisagens naturais são descritas com o anteparo de um minucioso vocabulário arquitetônico, como que a sugerir uma espécie de destinação superior por detrás dos fenômenos. Com um pequeno esforço de abstração, aliás, tal registro poderia soar até idílico não fosse a artificialidade deliberada dos termos usados – os quais, de resto, quando se põem a comparar um caramanchão como um dossel de árvores, não deixam de também evidenciar a violência mais ou menos implícita em cada intimação de unidade, ecoando de certo modo também o mistério do retrato e das ações da finada irmã caçula, cujas intervenções caminhavam exatamente no sentido de ratificar a imagem do todo. De maneira geral, contudo, o que poderia parecer bizarro

nesses trechos à Thomas Hardy – nos quais de novo avulta a astúcia da voz narrativa para unificar o heterogêneo no chassi da metáfora, e converter assim a própria natureza em duplo das hierarquias do *socius* –, tende a recolher-se a mero pano de fundo para efeitos de choque criados por detalhes cuidadosamente selecionados ao longo da história; o destaque cabendo sem dúvida à cena do preparo de doces que antecipa e celebra a chegada de Carlota – mais especificamente no trecho em que, quando se trata de descrever o processo de feitura da sobremesa favorita, faz-se a menção a frutas “como que em carne viva” e que “pareciam sangrar”, comparações tornadas ainda mais perturbadoras dado o caráter aparentemente inofensivo do seu contexto. Na leitura aqui proposta, contudo – e que, como espero ter deixada claro no comentário sobre as “chibatadas nas plantas” passa exatamente pela necessidade de entender de que modo, neste romance, a escravidão é trabalhada tanto como um mecanismo opressivo quanto como, digamos, um “sentimento íntimo”, capaz de contagiar-sabotar muitas das catacreses, símiles e metáforas da narrativa –, trata-se de um detalhe em que pode-se ver um aceno de viés para a permanente violência do extra-campo, dado que, mesmo quando elidido da nossa visão direta, lembra um pouco o efeito de uma luz vermelha e/ou brilhante reverberando através do vidro de um quarto fechado, e desse modo localizando esse quarto metonimicamente no seio da metrópole. Mais do que um mero conflito de enquadramentos, portanto – que ora enxergam na natureza a projeção do *socius*, ora contrabandeiam a violência até o centro da cena via jogo de tropos –, o que está em jogo aqui, salvo melhor juízo, parece antes apontar para duas maneiras radicalmente distintas de se empregar a metáfora, contrapondo a intimação totalizante do símile arquitetônico ao efeito desagregador gerado pelas remissões à imagem do sangue e da carne viva; as quais, por sua vez, enquanto índices de um domínio sensível em tese comum a todos, convertem-se quase num modo furtivo de recolocar na frente dos nossos olhos o horror do extracampo. Dependendo da perspectiva que se adote, porém, se pensarmos menos do viés das vozes libertárias do que de figuras como Virgínia e o Comendador, é certo que, se há um ponto em que se tornam especialmente perigosos transportes como estes, ele não passa senão pelo risco de que, discreta mas irreversivelmente, uma imagem evocada *ad hoc* para dar energia a um fato

acabe implodindo por dentro o sentido daquilo a que deveria servir; peripécia que não deixa aliás de ter uma valiosa potencialidade crítica tão logo se mude de lado. Em meio ao que parece ser contágio generalizado e promíscuo de elementos naturais e culturais – e de que é exemplo ainda a compulsão a alegorizar o cultivo da terra como um ato de agressão, bem como a tendência a desenterrar sobretons de violência em práticas cotidianas – pode-se também entender, enfim, como, nesse mundo em que coisas e abstrações dominam homens, o gesto por excelência da protagonista corresponda exatamente à tentativa de estabelecer uma espécie de nivelamento drástico entre as posições de alto e baixo, mediante uma ação que, ao cancelar de vez as assimetrias de força e dignidade entre as partes do corpo místico, será no entanto vista como mutilação irreversível por todos que a sofrem. E não creio que seja difícil enumerar os motivos de tal fracasso: precipitando todos os escravos do Grotão numa desorientação sem volta – da qual estes emergem retratados como os braços e pernas despedaçados do corpo que antes faziam mover –, trata-se de um ato que, de novo, só faz confirmar o primado das metáforas e catacreses sobre os eventos que estas deveriam organizar, eventos, no entanto, que como bem mostram as imagens de fragmentação e mutilação das últimas páginas, surgem sempre-já implacavelmente enclausurados no edifício de tropos orgânicos e/ou religiosos que os determina. Tendo em vista ainda a forma como estas se estendem numa rede de relações à distância – e na qual a aura de santidade associada à menina projeta quase instantaneamente um acento maligno sobre quem a ela se oponha –, é um corte que pode ser visto quase como consequência lógica dessa tensão latente, espelhando-se ainda na série de identificações sobrepostas e contraditórias que constituem o trajeto de Carlota, âmbito que cobre desde a adesão à teatralidade inerente ao exercício do poder – nos momentos em que ela toma com altivez e segurança a cabeceira da mesa, ou controla para a admiração de todos um cavalo arisco – até outros em que ela parece inteiramente destituída de autoridade e energia, quase como se fosse uma oferenda sacrificial, ou uma alma penada. Para não mencionar o trecho em que ela se vê a si mesma como escrava negociável. Como se nota, no escopo praticamente vertiginoso de tais imagens – cujo suceder fornece um andamento quase ciclotímico às rumações da moça, jogada violenta e temerariamente de um lado para outro a cada nova

indexação figurativa –, pode-se identificar sem dúvida um dos grandes fulcros das dificuldades de estabilização semântica que perpassam a trama, ressalvado o detalhe de que, se no caso de um crime não resolvido ou até negado, a incerteza traz inevitavelmente a marca d'água de um interesse escuso, no que se refere à moça, entretanto, o problema passa exatamente pela sua falta de lugar num todo que preza acima de tudo os lugares fixos. Estabelecer então um possível termo médio para tais ambivalências, e tentar portanto definir um mínimo sentido de direção que seja em meio a esse embaralhar de identidades, não é exatamente o que se poderia chamar de um trabalho suave; e ainda assim, se é certo que, nas páginas finais de *A menina morta*, Carlota se mostrará claramente embevecida em espalhar “ruína e destruição atrás de si”, intrigante perceber como, na cena em que a alforria nos é comunicada na narrativa do livro, um ato que seria a afirmação máxima de um arbítrio titânico aparece retratado em registro estranhamente comedido e protocolar, e que, pela frieza como dissolve uma afirmação de força numa ação à distancia, lembra perigosamente o *modus operandi* do maior (e inconfesso) inimigo da heroína:

“Um dia, sem nada fizesse prever qualquer coisa de novo, os escravos receberam à noite, das mãos dos feitores irritados, suas cartas de alforria, e voltaram para as senzalas atônitos, sem saberem explicar a si próprios o terem passado de sua miserável condição de escravos para a de homens livres, assim, de repente, sem cerimonial algum. Durante a noite foram acesas tímidas fogueiras e em seu redor reuniram-se grupos deles, a fim de cantarem ou rezarem, mas suas vozes caíam desanimadas e se arrastavam pelo chão, em vago zumbido, medroso de chegar até as janelas da residência, toda elas hermeticamente fechadas. A manhã seguinte foi de inteira apatia, de parada na vida ritmada e possante da fazenda, repentinamente ferida de morte.” (PENNA, 2009, p. 607-8)

Num parágrafo iniciado com uma típica marcação temporal de conto da Carochinha, impossível não reparar no modo como, ao figurar a decisão de Carlota num registro que elide deliberadamente o nome da autora – e no limite faz com que as cartas se pareçam mais como um dom caído do céu do que como o fruto de longa e dilacerada luta interior –, a passagem trai um elo inegável com o estilo telescópico de seu pai, impressão reforçada ainda pelo detalhe da impessoalização do sujeito no momento em que se faz menção às fogueiras acesas. Terminando claramente num clichê antropomórfico – que retrata como um bicho ferido de morte a mesma entidade figurada como “monstro” ou “navio” páginas

atrás –, a ação descrita nessas linhas, na verdade, nada mais é que a culminação de um processo que vinha correndo subterrâneo ao longo da narrativa, até ganhar a nitidez no gesto definidor do sujeito mantido elíptico no trecho acima, artifício que, nesse caso, está longe de implicar propriamente diminuição de força. Pelo contrário: irrompendo como golpe desferido à distância no trecho em questão, é ele que permite a totalização do inimigo em forma de animal agonizante, no mesmo ato jurídico que sela a derrocada final da família Albernaz; ato porém mantido de novo como cena de bastidores na narrativa do livro, que logo corta para os escravos reagindo perplexos à condição de homens livres. Estabelecida alguma distância, todavia, o intervalo que cobre o tempo necessário para tal descoberta – começando por uma ordem diferida em pedaços de papel, cuja força performativa deve ter parecido bruxaria aos servos atônitos – é outra excelente amostra das identificações oscilantes da narrativa, que depois desemboca num recuo identificando a autora em elipse à posição de sabotadora-profanadora do Corpo Místico; todo que parece finalmente ter chegado aos estertores a julgar pela proliferar de metáforas de mutilação que pontuam o capítulo 122, instaurando um contraste no mínimo gritante com as primeiras descrições do lugar. De fato, se por vezes tal entidade surgia transfigurada em rotina inexorável – tendo a princípio por esteio o olhar supervisor do proprietário, repetindo com precisão de puritano a mesma sequência de tarefas, dia após dia –, em outros, preferia-se deixar a cargo de metáforas como navio e máquina a construção da aparência de unidade, que servia também para retratar como um todo pulsante e ativo a soma de partes, a qual precisava no entanto da mão de ferro do Comendador para não se esfaquear. Nesse sentido, se fosse o caso de encontrar um antípoda estilístico para a cena em questão, com sua bizarra mescla de jargão burocrático e tópica religiosa, esse posto ficaria reservado às inúmeras fabulações no pretérito imperfeito que atravessam de cima a baixo a narrativa, e desempenham papel essencial na falsa impressão de unidade que Carlota tentará destruir. Via de regra, a começar pelo próprio caráter reiterativo daquilo que descreve, esse mecanismo pode ser muito bem percebido no modo como, ao sintetizar uma série de ações repetidas num único verbo, tende-se a apagar quase como um algarismo que se arredonda para baixo as eventuais discrepâncias, elisão cujo melhor emblema se encontra nas

narrações da velha negra Dadade sobre o passado idílico da fazenda, idílio que ela própria depois se encarregará de quebrar com o aterrador relato da mulher sem rosto. Contraposta a passagem acima, entretanto, é como se, na cena crucial da narrativa, o vasto repertório de recursos estilísticos que o romance acumula – transitando sempre na zona cambiante entre cegueira e exatidão extrema –, surgissem então, já a partir da estudada frieza como tudo é narrado, como uma tentativa de esvaziar com um gesto deliberadamente anticlimático toda a força de convencimento ligada ao aparato ritual; o que implica também a renúncia em assumir uma pose heroica no momento de conceder a alforria, sem embargo de ter também o efeito involuntário de desorientar ainda mais aqueles que acaba de libertar. Erros de cálculo a parte, no entanto, o que se tem então é um evento que, ainda se não exatamente do mesmo modo que nas análises do retrato, mais uma vez repõe no centro da cena a sobrevida dos filtros retirados das metáforas religiosas, que ressoam como um harmônico insistente no buraco que parece ter sido deixado nos negros pela deliberada supressão do rito de passagem, abrindo espaço para a dicção bem mais despersonalizada de um papel assinado. Na análise detida do trecho, por sinal, outro elemento que de pronto se destaca pelo efeito de contraste – operando quase como o inverso da focalização dominante, em que a senzala é antes de tudo um pano de fundo – é a forma como, ao apresentar o ato tendo como foco a orquestração dos empregados e fazer depois com que este ecoe como um som amortecido na feição apática da manhã, a escolha torturada de Carlota se torna um gesto de reverberações amplas sobre todas as camadas de sentido que o trecho articula, movimento que não deixa de ter lá a sua teatralidade. A grande diferença, porém, é que, se durante o reinado do Comendador, o exercício desse poder impessoal andava sempre de par ao emprego de um correlato sensível para lhe dar concretude, sob vigência de Carlota, em contrapartida, trata-se de um movimento que toma antes a forma de uma retração súbita, e para a qual já não parece possível tradução imagética; o que não deixa de ser também um modo de tomar distância do regime de representação anterior, em que as mesmas imagens e ritos ora elididos caminhavam sempre no sentido de dissimular ou apagar a fratura constitutiva. No trecho acima, com toda certeza, é uma ascese concretizada no detalhe de não haver mais cerimonial mediando a concessão da

alforria, escolha cujo resultado é fazer então com que, ao mortificar o protocolo do rito de passagem em mero papel assinado, o poder-representação de Carlota parece agora trabalhar abertamente contra si mesmo. O mais espantoso, todavia, é que, na tessitura oblíqua dessa narrativa – em que o sentido de um ato é como uma encruzilhada em que se encontram e se batem as mais distintas metáforas e enquadramentos –, o que acabará fixado de início pela *doxa* do livro como gesto perdulário, ou coisa até pior, se visto da perspectiva de quem assiste a tudo à distância de um século, surge não apenas facilmente diluído no processo econômico mais amplo como ganha ainda a feição de desfecho mais ou menos sobredeterminado por um vasto elenco de prolepses. De um ponto de vista mais interno, porém, por mais que seja possível encontrar até alguns pontos de apaziguamento – como quando se diz que o Grotão renascia num outro ritmo, sob as ordens de Manuel Procópio – o mesmo não parece aplicar entretanto ao próprio viés de Carlota, que nos últimos capítulos do livro, paira quase como uma presença fantasma na casa cada vez mais vazia da fazenda que herdou, até acabar finalmente se identificando como a própria vítima expiatória pedida por essa mudança de regime, na cena em que ela se reconhece como a verdadeira “menina morta” do Grotão. Dobra que gera portanto imediato efeito retroativo sobre o título do livro – cujo sentido se torna com isso muito mais ambíguo e sinistro do que seria de se supor, ao tornar virtualmente indiscerníveis tanto a grande sacerdotisa quanto a profanadora –, impressionante perceber como, se tomarmos como fio de prumo a série de metáforas que pontua o trajeto da heroína, a impossibilidade de inscrever seus atos e sentimentos nos filtros de inteligibilidade vigentes opera como o mínimo denominador de uma progressão que, se no trecho em que Carlota se gaba de espalhar a ruína, parece conferir um sentido redentor ao gesto destrutivo, no trecho em que ela se vê como a menina morta, em contraste, tende a inscrever-se exatamente no extremo oposto dessa oscilação, a começar pelo própria conotação francamente punitiva dessa identificação derradeira, que, ocorrendo exatamente no último capítulo do livro, não deixa de operar quase como uma palavra final cessando ou no mínimo atenuando as ambiguidades. No cômputo geral da trama, porém, na disposição para lutar acirradamente com essas assombrações míticas, está sem dúvida o elemento que confere uma especial

dramaticidade às cenas em que a moça tenta, com a ajuda dos tropos à mão, definir a si mesma, ainda que muitas vezes sem se dar conta do modo como, ao colocar-se como a aberta transgressora e violadora da ordem escravocrata, ela não deixa de também de executar um de seus mandatos ocultos, já a partir da própria alegria sacrílega com que tenta selar sua derrocada. No plano mais terra a terra, ainda, é uma cegueira que, por mais nobre e admirável que seja seu substrato, só faz reforçar ainda mais o caráter deslocado da personagem, que, mesmo sem ser capaz de mensurar a total dimensão de seu gesto, nem por isso deixa de aparecer, de certa forma, como a executora de uma vontade de ruptura que já vinha se disseminando desde as primeiras páginas, seja nos monólogos dilacerados de Celestina, seja na curiosa predileção da voz narrativa em sintetizar a paisagem da fazenda a partir da figura do monstro, em personificações que operam quase como uma tática de guerrilha contra o desejo de unidade.

Estivéssemos diante de um escritor menos habilidoso, ou não tão sutil, e é bem provável que a dissonância criada por tais rasuras – que, ecoando em escala mais ampla o dilema identitário de Carlota, apontam para a dificuldade de estabilizar em definitivo uma ordem ao mesmo tempo sagrada e abjeta, cotidiana e extravagante, e cuja violência parece sempre escorrer pelas quinas dos longos períodos e símiles de Cornélio – fosse se encaminhando no sentido de uma polarização nítida, pela qual se tentaria isolar de forma inquestionável a barbárie e seu oposto, e com isso converter em uma oposição menos dispersiva esse sofisticado embate telescópico entre as camadas da escrita. De acordo com a rede de catacreses do livro, contudo, onde, à exceção de Florêncio, ao que parece, a escravidão é uma lei tida como eterna e necessária por todas as suas vítimas, é como se o esforço para formalizar linguisticamente a situação ignóbil gerasse atrás de si um resto indigerível, cujo absorção compele quase sempre à reincidência em novo abuso metafórico, num arco que abrange desde o uso de termos tapa-buraco, como os já aqui analisados, até o desenho bem mais sutil de um trecho como o acima transcrito, quando a conotação negativa e aberrante da concessão da alforria parece impregnar com a sombra de um rito clandestino as estranhas celebrações dos negros, e a falta de jeito das fogueiras tímidas e das vozes desanimadas lembra muito mais uma ladainha fúnebre do que uma festa de

liberdade. Com uma sutileza que instaura assim uma cisão inconciliável entre o que o signo representa e o que quer representar, é um trecho que, ao adotar uma espécie de visão a distância da perspectiva dos negros – centrando-se portanto menos no efeito do espetáculo que promovem do que na análise de suas ressonâncias – ganha sem dúvida um sentido adicional se cotejado a passagens como a da goiabada “em carne viva” e das “chibatadas nas plantas”, com as quais partilha o pendor a atritar de forma perversa aparência e sentido. Mesmo se, no caso da cena da alforria, especificamente, a sensação melancólica que impregna a celebração pareça cautelosamente mantida num intrigante lusco-fusco, em que a compreensível perplexidade dos escravos alforriados corre de par com a possível ilusão de ótica criada pela enquadramento da cena numa espécie de grande plano, no qual o que se vê é muito menos os rostos dos indivíduos que a resposta ritualizada do grupo. Seja isso ou não uma miragem transitória, porém, o fato é que, no efeito decididamente desolado da cena como um todo, é quase como se fosse possível reconhecer de viés o peso e presença da máquina de tropos que zela pela perpetuação da fazenda, reverberando na evidente falta de ânimo com que, tendo como pano de fundo a prosopopeia de uma casa a fitá-los esfingicamente de janelas fechadas, os ex-escravos celebram quase como quem pedisse desculpa a sua liberdade, que parece aí ter algo de uma oferenda sacrílega. Como já se podia observar na primeira parte do livro, na época em que ainda se encontrava operando a pleno vapor, esse dispositivo tomava sobretudo a forma de um coro ávido em converter em ruído toda e qualquer tentativa de contradizê-lo, tarefa tornada decididamente impossível quando, uma vez o comendador cedendo lugar à sua filha Carlota, é a própria fonte de poder que parece enlouquecida. E ainda assim, antes que ocorresse a reviravolta, era a tal máquina que cabia fazer então com que, a partir de uma espécie de jogo de passa-anel entre as angulações da narrativa, as decisões finitas e arbitrárias do arqui-poder se prolongassem até a capilaridades colocando sinais de positivo ou negativo em cada ato ou fala, com uma abrangência que ia pouco a pouco se adensando em uma só voz acusmática, responsável por de certa forma dissolver os contornos das fontes emissoras. Capaz de apresentar como meros estados de coisas ações que são antes de tudo atos de força, e assim disfarçar com maiores ou menores graus de êxito a arbitrariedade e contingência de

suas decisões, é provável que a manifestação mais interessante desse funcionamento se dê na curiosa compulsão de narrador e personagens a elidir os sujeitos das frases postas na passiva, cujo efeito é exatamente apresentar quase como se fosse um *fait accompli* os choques dos desejos, como quando se diz que “houve crime”(p.216) ou que “Carlota vai ser pedida em casamento” (p.233). Em registro bem distinto, mas não exatamente antagônico, tal pendor ecoa até mesmo na narrativa predominantemente indiciária da perseguição a Florêncio, quando não se sabe se por alucinação das personagens ou do narrador, constata-se que a própria natureza parece ter se calado para poder escutar melhor o decurso da ação. Tudo somado, entretanto, por mais que o rigor e amplitude desses e outros quiasmos tenha decerto um enorme papel no efeito opressivo do livro, criando também uma série de jogos de espelhamento entre seus múltiplos níveis, interessante notar como, não raro, uma pequena modalização colocada entre uma frase e outra é o que basta para expor a fragilidade do esteio daquilo que se ouve; revelação que tem muito a ver também com o efeito de distância criado pelo branco da página, onde a moeda falsa circulando entre as múltiplas vozes se deixa ver como o silogismo defeituoso que de fato é. Constituindo também um gesto de profanação nos seus próprios termos, trata-se de um mecanismo que, pelo modo nada enfático como se insinua, parece ser quase o duplo estilístico da heroína Carlota, correspondendo a uma espécie de atualização desestabilizadora daquele mesmo discurso indireto livre que a acompanha de perto, mas que, em muitas das cenas que antecedem a sua chegada, opera antes como uma lupa expondo ao leitor as trapaças que grassam nas salas do Grotão. Destacando assim a opressão que se reitera em surdina pelos quartos e salas da casa, os pontos em que sua ação se manifesta com mais nitidez tem exatamente por eixo o embate Virgínia X Celestina, emergindo aí como a face mais tangível do binarismo a ser esgarçado tão logo se dê a ingerência da nossa heroína, que funciona exatamente como um canal de passagem entre as várias perspectivas em luta, tendo justo como os dois extremos do arco Celestina e Virgínia. Até que esse trabalho de mediação comece, entretanto, curioso notar como, em contraste com a função exploratória que ira adquirir nos mergulhos introspectivos de Carlota – nos quais ele é quase como um diálogo internalizado entre ela e Celestina, ou entre ela e o senso comum – , essa voz em terceira

pessoa seguindo os pensamentos das personagens se dá a ver antes como um ponto de observação privilegiado para expor e desnudar os logros linguísticos, que passam exatamente pelos efeitos de indiscernibilidade há pouco referidos, quando destaquei a predileção do Comendador pelas frases na voz passiva, bem como os vários tipos de encobrimento que podem daí se extrair. No caso de uma figura como Celestina, aliás, que por ser o principal *pharmakós* de Virgínia, parece condenada a estar sempre *sub judici* toda vez que abre a boca, é provável que a façanha mais impressionante do dispositivo seja conferir foco e inteligibilidade para uma persistente linha de sombra separando verdade factual de maledicência, de modo a fazer com que, quase involuntariamente, os vários acentos depreciativos de que suas falas se tingem funcionem como uma acusação por pessoa interposta aos binarismos incumbidos de desqualificá-la. Em um cenário onde uma coisa ouvida ou suposta pode ter tanto ou até mais peso do que algo de fato visto, não é certamente coincidência que, com toda a boa fé que a caracteriza, Celestina apareça de início como uma figura especialmente vulnerável à artilharia de torpezas de Virgínia, impressão que no entanto só tende a tornar ainda mais impactante e duradoura a reviravolta daí se seguirá, em uma série de trocas verbais que, ao minarem de dentro o poder de agregada mais velha, parecem preparar também a gradual mudança de atitude de Carlota – que não por acaso, a exemplo do que se dera com sua mãe, também elegerá a jovem tuberculosa como confidente. Nesses termos, assim que Celestina deixa a fazenda para se casar com o médico – mas não sem antes ter uma série de conversas decisivas com a sua herdeira –, fácil entender também que, como base da angústia insolúvel de Carlota, esteja exatamente a ausência de narratários dispostos a escutar e disseminar a sua versão dos fatos, elemento que dá muito bem conta da cisão axiológica do livro, em que o senso de justiça torna-se muitas vezes indistinguível do solipsismo, e parece o tempo todo condenado a bater-se contra um muro de narrativas de autor ignorado. Operando como uma espécie de constituição tácita da fazenda do Grotão, e que os poderosos podem sempre interpretar como bem entenderem, são narrativas que se, em alguns momentos mais parecem fabulações sem sentido, em outros surgem agressivamente investidas de aura de verdade inquestionável, apta a funcionar também como instrumento de

desqualificação, de eficácia quase implacável sempre que se trata de eliminar e abafar a voz discordante. O mesmo não se podendo dizer, contudo, da perspectiva de alguém que possa analisá-las com calma, já inscritas na folha do livro:

Deixou em suspenso o resto da frase, mas Celestina sabia muito bem o que ela queria dizer, pois eram constantes as alusões à situação estranha da sua família, muito numerosa e que contava em seu seio homens de grande projeção na política do Império, sendo porém ao mesmo tempo sem conta os primos de triste reputação que ultrapassava todos os limites da verossimilhança, em aventuras inexplicáveis, nos comentários e crônicas segredados em fazendas próximas. Muitas vezes ouvira contar pormenorizadamente os sombrios acontecimentos desenrolados em casa de seus avós há tantos anos, e ainda agora eram repetidos na sua frente os seus ecos como se ela não estivesse presente ou não conhecesse sequer as figuras cruelmente criticadas. É verdade ter isso começado a suceder depois que a senhora se isolara em seu quarto e não tornara a vir à sala senão em dias excepcionais. (PENNA, 2009, p. 219)

Passagem onde de novo se esconde habilidosamente a fonte emissora, é preciso reconhecer, porém, que, do modo como foi por mim decupada na citação acima – colocando um falso ponto final num raciocínio que irá prosseguir por algumas dezenas de linhas –, o trecho ameniza consideravelmente o efeito escorregadio do discurso indireto livre, o que é nesse caso específico um gesto premeditado, quase didático: um pouco ao estilo de um analista que, diante de uma fala reveladora do seu cliente, decidisse encerrar no meio a sessão apenas para colocar sobre aquela um sinal de ênfase. No que diz respeito ao texto de Cornélio, de resto, trata-se de decisão relegada, como de hábito, à total responsabilidade do leitor; o qual, em tese, dando seguimento à pedagogia implícita no romance, poderá aí então reconhecer, sem grande esforço, como uma simples disposição dos fatos em antes e depois é o que basta para puxar de vez o tapete de um raciocínio que vinha tentando envenenar os ouvidos de Celestina, embora nem chegasse a ter a decência de se dirigir explicitamente a ela. De um extremo a outro, porém – se pensarmos nessa figura de agregada como a própria encarnação do precário, de delicado e do indefinido, e por isso mesmo, campo privilegiado para a observação de todas as variáveis possíveis de violência simbólica – é um trecho que, no contraponto com o efeito por assim dizer bem

mais atmosférico da cena da alforria, parece trazer a engrenagem do Grotão um pouco mais para perto da medida do homem, permitindo-nos ainda observar como ela age no nível das relações face-a-face, ao destacar o modo como, tendo sempre como linha de fuga esse outro grande significante-coringa que é Mariana, os comentários nada educados sobre a família de Celestina só fazem expor e dessacralizar as supostas linhas de sombra do passado, que surgem aí claramente a serviço de uma empresa de difamação. Se reduzido apenas à perspectiva da personagem, aliás, é um falatório que, a começar da conjunção adversativa “porém” indicando a mudança de marcha, tende a claramente colocá-la em posição de fraqueza extrema, o que de resto tornará ainda mais expressiva a derrapagem do fecho, quando, quase como numa tentativa de assassinato que virasse suicídio, é antes a fraqueza da suposta posição de força que sobressai de forma irrecusável aos nossos olhos. De sorte que, entre a frase terminando com a menção à insensibilidade dos maledicentes para com os parentescos da moça e a outra em que, com a aparente causalidade de um pequeno realce (“É verdade”), coloca-se de imediato em dúvida a confiabilidade da ficção da loucura – operando aqui, só para variar, como um tendencioso e nem um pouco rigoroso termo tapa-buraco –, é como se isso abrisse um fosso intransponível entre, de um lado, a opacidade turvando o olhar da personagem visada – que nesse instante parece infelizmente incapaz de tirar as consequências possíveis dessa coincidência – e, de outro, o leitor contemplando confortavelmente todo o desastre de fora, mas contando aqui com o anteparo da mediação auto-desnudadora do discurso indireto livre. Sendo esse um dispositivo essencial à força e ambiguidade do romance, ele adquire sem dúvida uma clareza inaudita no mecanismo de defasagem sistemática exposto no trecho acima, desaguando depois numa parábase, feitas as contas, que pode significar tanto uma incongruência percebida por Celestina – supondo-se que seja ela quem liga as tais “aventuras inexplicáveis” à conduta rebelde de Mariana – quanto um aceno direto da voz narrativa à consciência vigilante do leitor, a quem é dado o acesso a todas as trapaças e subterfúgios que garantem a reprodução da miragem. Mecanismo em que não seria difícil reconhecer um dos grandes cavalos de batalha do romance, não creio ser exagero dizer que, nos vetores que garantem a cada ilusão sua força impositiva, parece estar também o grande

ponto de união das cenas aqui analisadas, que se toma a forma de uma trapaça tosca no trecho acima, ganha sem dúvida uma feição bastante convincente na descrição dos negros vagando como zumbis depois da alforria. Em chave um pouco mais sutil, ainda – já que se trata de deslizamento condicionado, dessa vez, não tanto por uma intenção consciente quanto pelo jogo constelar com uma trama de signos que envolve e processa tudo –, esse interesse pelo modo como a aparência se investe ou não de força persuasiva voltará a dar as caras de também nas 3 últimas linhas do livro, sob a forma de um jogo de entrelaçamentos que, instaurando uma tênue zona fantasma entre percepção e projeção, entre evidência e ilusão de ótica, retoma e aprofunda a ambiguidade do primeiro embate de Carlota com o retrato da irmã:

“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, 2009, p. 623)

Como se vê, enquanto na cena descrita no capítulo 45, o foco incidia preferencialmente na atitude da contempladora, no trecho destacado acima, em contraste, trata-se antes de mostrar o logro que poderia estar ou não condicionado a feição dominante de um rosto, que surge assim como miragem produzida pelo trepidar momentâneo da luz. À primeira vista, aliás, essa fina sensibilidade para os mecanismos que produzem e desfazem sentido – bem como para os não poucos enganos e miragens que possam daí resultar – opera como outro belo correlato para a recém-adquirida lucidez de Carlota, que nesse trecho surge aliás perfeitamente fundida com a voz em terceira pessoa que conclui a história. Começando com uma frase concisa e aparentemente translúcida, o parágrafo que fecha a abóbada do romance como um acorde em suspenso é por si só outra mostra bastante ágil do modo como essa prosa investe uma inesperada mais valia de sentido num pormenor tão ínfimo como um raio de luz; habilidade que, por sinal, confere um quê de modéstia afetada ao já citado comentário sobre os detalhes insignificantes no trecho sobre

Libânia: comentário que, para ser tomado como *mis-en-abîme* e/ou inscrição autobibliográfica, implicaria colocar entre parêntese o imenso rigor figurativo que tais detalhes demonstram. Ultrapassada a cesura do ponto, aliás, intrigante notar, enfim, como, tão logo entra em cena a conjunção aditiva, é a própria posição de sujeito da heroína do livro que se vê usurpada sem maiores delongas pela emergência da tal “luminosidade flutuante” que toma a frente do palco, até pacificar-se no ponto em que a referência ao “se apagar para sempre” da luminosidade em questão projeta um inequívoco lastro antropomórfico sobre o que parecia a saída de cena de um sujeito. Num trecho que desenha com tanto rigor um derradeiro lampejo de sentido, ao mesmo tempo em que nos dá também elementos para vê-lo com o necessário pé atrás que merece, desnecessário dizer, ainda, que uma leitura que procure fazer jus ao rigor figurativo do livro, tampouco deve passar ao largo do modo como, graças à mediação dessa “luz pobre”, o movimento que é a lei oculta por trás do Grotão – apresentado no livro como uma entidade em cujo benefício deveriam se sacrificar, a intervalos regulares, algumas vidas de mulheres – ressurgir como uma curiosa simetria invertida na figura de um rosto que parece subitamente ganhar vida na impressão do sorriso – apenas para melhor dar a ver a mecânica do jogo de projeções de que este não é senão o epifenômeno. Como vetor correndo de par a essa eclosão sutil – que não tendo de resto nada da estridência de símiles como a da carne viva e a do monstro adormecido, se desdobra numa frase que não deixa de ser um pouco teratológica na ágil sinuosidade de seu ir e vir – pode estar muito bem nada mais que o esforço de buscar e expor fundamento último e defeituoso dessa tênue constelação de signos, que, no momento em que o significado finge congraçar-se com a aparência, serve de esteio e endosso para a trama de heterogeneidades que nela confluem – empresa tornada particularmente difícil, sem dúvida, quando, na contra-corrente do olhar atento e apaixonado de Carlota, é-se colocado face um dispositivo concebido para embaralhar sistematicamente certas oposições básicas, e fazer virtualmente permutáveis violência e cultura, loucura e sanidade, coisas animadas e inanimadas. Considerada a não pouca dificuldade da tarefa, portanto – tarefa que, como tentei demonstrar neste ensaio, implica principalmente o tato para perceber o que não parece casar direito em cada totalidade –

nada mais compreensível, em suma, que o paroxismo de lucidez que o romance atinge dê-se exatamente numa de suas cenas mais elegíacas e delicadas, a ter lugar no ponto onde, impedindo o leitor de aderir à intimação unidade por uma pequena modalização de dúvida, o texto o força a entender e desativar em câmera lenta o mecanismo posto em jogo sempre que este tem a sensação de que algo o interpela. Num mundo que aspirava à recorrência infinita de um eterno passado imperfeito, mas que no fim das contas, como bem mostra a narrativa, acaba por revelar-se como eterna zona de conflitos entre enquadramentos, tropos e imagens discrepantes, é irônico perceber como, mesmo uma leitora tão perspicaz como Carlota, esteja aí fadada a permanecer eternamente opaca em relação a si mesma, coisa que dão prova também os contínuos efeitos de instabilização ativados pelo rol de metáforas e imagens em que se reconhece e/ou se desconhece. Por aí se vê, enfim, como, depois que Carlota se proclama a si mesma como verdadeira “menina morta” , o breve mergulho ecfrástico que daí se segue funcione como radical advertência sobre o caráter ilusório mas nem por isso menos mortal da apóstrofe responsável por ativar tal identificação, quando, com a nada pequena ajuda de uma luz favorável, ela ou nós supomos que o retrato nos devolve o olhar que a ele foi dirigido. No encerramento do romance, porém – que nesse sentido dificilmente poderia ser mais implacável na forma como põe em questão a ressonância alucinatória do rosto totalizado –, é como se, no limite, a mesma leveza tida como sagrada pelos habitantes do Grotão, se deixasse ver, nessas linhas finais, menos como uma figura de natureza ou necessidade do que como uma prosaica cristalização de vetores se cruzando ao acaso num ponto qualquer – apenas pelo hiato necessário para suscitar e dissolver a ilusão de unidade. Expor os fundamentos mais que precários dessa unidade, e ao mesmo tempo mostrar também, na clausura que envolve gelidamente Carlota no último parágrafo, porque o conhecimento de como as metáforas e catacreses dominam homens está longe de constituir um ponto de fuga seguro em relação a elas, é precisamente o que dá ao livro de Cornélio Penna a irreversível e violenta lucidez de uma profanação.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo/Campinas:Edusp/Ed. Unicamp, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. *A perversão do trapezista*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- DE MAN, Paul. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- KANTOROWICZ, Ernst. *Os dois corpos do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LAKOFF, Georg & JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- LEVI-STRAUSS, Claude. "Introdução à obra de Marcel Mauss". In.: MAUSS, Marcel. *Antropologia e sociologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obras completas, volume 1*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1998.
- PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Curitiba: RM, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

Recebido em 21/11/2014

Aprovado em 15/12/2014

ⁱ Emílio MACIEL, Prof. Dr.
Universidade Federal de Ouro Preto
emaciel72@gmail.com