

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

O Gótico Rural de Cornélio Penna:
Tópicos Góticos em *A Menina Morta*
(versão corrigida)

Admarcio Rodrigues Machado

São Paulo
2023

Admarcio Rodrigues Machado

O Gótico Rural de Cornélio Penna:

Tópicos Góticos em *A Menina Morta*

(versão corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Professora Dra. Cilaine Alves Cunha

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M
238g Machado, Admarcio Rodrigues
O Gótico Rural de Cornélio Penna: tópicos góticos em A Menina Morta. / Admarcio Rodrigues Machado; orientador Cilaine Alves Cunha - São Paulo, 2023. 236 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Gótico Rural. 2. A Menina Morta. 3. Cornélio Penna. 4. Escravidão. 5. Representação. I. Cunha, Cilaine Alves, orient. II. Título.

Admarcio Rodrigues Machado

O Gótico Rural de Cornélio Penna:

Tópicos Góticos em *A Menina Morta*

(versão corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), para a obtenção do título de Doutor em Letras.

São Paulo, _____ de _____ de 2023

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a. Dra. Cilaine Alves Cunha (Orientadora – USP)

Prof.^a. Dra. Annita Costa Malufe (titular – Universidad de Salamanca)

Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho (titular – USP)

Prof.^a. Dra. Júnia Carvalho Gaião de Queiroz (titular)

Prof.^a. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos (suplente – UFSC)

Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez (suplente – USP)

Prof. Dr. Júlio França (suplente – UERJ)

Dedico este trabalho a Beatriz Vilar Rodrigues,
(*in memoriam*), nossa eterna Estrelinha.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Admarcio Rodrigues Machado

Data da defesa: 26/10/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Cilaine Alves Cunha

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 22/01/2024

(Assinatura do (a) orientador (a))

AGRADECIMENTOS

Não há palavras suficientes para expressar a minha gratidão a todas as pessoas que me ajudaram a realizar esta tese. Foram anos de trabalho árduo, pesquisa, altos e baixos, alguns bem baixos, baixíssimos mesmo, e sem a ajuda de amigos, familiares e colegas, eu nunca teria conseguido chegar até aqui.

Primeiramente, gostaria de agradecer ao meu antigo orientador, João Adolfo Hansen, por aceitar orientar-me e, indiretamente, compartilhar comigo sua sabedoria. Seu apoio e liderança foram fundamentais para que eu pudesse me manter focado em meu trabalho e superar os desafios que surgiram ao longo do caminho. Saiba que seus comentários, críticas e sugestões foram sempre valiosos. Uma pena, para mim, a doença ter nos distanciado! Fica a certeza de que o senhor compartilhou o melhor comigo.

Gostaria de agradecer especialmente, mesmo, à minha atual orientadora, Cilaine Alves Cunha, que aceitou adotar-me aos quarenta e sete minutos do segundo tempo, quando minha esperança já estava quase no carneiro da filha caçula do Comendador. Literalmente, sem a sua orientação, eu não teria chegado até aqui. A senhora é uma dessas pessoas que a vida coloca em nosso caminho para entendermos um pouco a passagem. Muitíssimo obrigado!

Quero registrar meu agradecimento especial a alguns professores. Obrigado, Ricardo, por sempre me estender as mãos. Você é maravilhoso. Obrigado também, caríssimo professor Erwin! Reitero aqui: o senhor é um ser humano fantástico, além de ótimo professor. E não posso deixar de agradecer ao querido professor André Luis Rodrigues. Obrigado pelas conversas sobre a ficção de Cornélio Penna e pelo material que me cedeu! “Senhor” é uma forma de reconhecer a fronteira que nos separa enquanto professor e aluno; mas, como sabemos, fronteira é limite que acusa proximidade também. Agradeço também à querida Josalba Fabiana dos Santos.

Meu agradecimento à banca de qualificação composta por Ricardo Souza de Carvalho e Cilaine Alves Cunha, que, como Hansen, aceitaram o esboço de trabalho e me propuseram desafios fundamentais para que aquele texto introdutório se tornasse esta tese.

Mas, para que este trabalho chegasse à qualificação, antes, como projeto, teve que passar por outra banca no processo seletivo para o doutorado. Por isso, agradeço também à professora Simone Rossinetti Rufinoni e ao professor Jaime Ginzburg, os quais, certamente sem entender muito aonde eu queria chegar, aprovaram o projeto, que, àquela época apontava

para uma discussão bem diferente desta, mas talvez com algum germe da discussão presente. Obrigado pelo voto de confiança!

Agradeço também ao público que me ouviu em seminários falar sobre a ficção de Cornélio Penna, especialmente sobre *A Menina Morta*, e nos aceitaram, talvez nos desconhecendo. Espero que ela, pelo menos, tenha se tornado menos infamiliar a esse público.

Também gostaria de agradecer aos membros da banca examinadora por terem dedicado seu tempo para ler e avaliar o meu trabalho. Seus comentários certamente são importantes para minha compreensão do material apresentado e aprimoramento da tese proposta.

Aos meus amigos, familiares e colegas, agradeço infinitamente. Vocês estiveram ao meu lado durante todo o processo, me apoiando nos momentos difíceis, e certamente estaremos juntos celebrando mais esta conquista. Sei que estive ausente em muitos momentos, mas sua compreensão e paciência foram muito importantes para mim.

Uma caminhada como essa requer conciliação do tempo. É preciso dosar os momentos de foco na pesquisa com instantes de lazer. Por isso agradeço ao Bagaceira por me proporcionar hiatos de concentração na pesquisa, nos quais pude substituir *A Menina Morta* pela bola de futebol. *Jogai por nós, sempre!*

Um agradecimento especial aos amigos Alex Macedo de Araújo e Thiago Dias da Silva e às amigas Amanda Cristina Borges Macedo de Araújo e Fernanda Pinheiro Mazzante. Vocês não têm ideia de como são importantes.

À minha família familiar, formada por meus irmãos, meus sinceros agradecimentos.

À minha família infamiliar, Gisele, Yasmin e Beatriz (*in memoriam*), e aos pochoquinhos, meu sincero agradecimento: *obrigado!* Em especial, à Beatriz, que, em menos de um mês, me ensinou mais sobre a morte do que meus estudos em cinco anos. Não há palavras suficientes para expressar o quanto sou grato por todo o amor, apoio incondicional e compreensão que me deram durante todo o período de elaboração desta tese, e continuam dando. Vocês sempre estão comigo, me dando forças e me inspirando a continuar. Vocês são o meu mundinho, toda a minha razão.

Por fim, gostaria de agradecer a todas as outras pessoas que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho. Sei que não seria possível nomear todos e todas, mas espero que saibam o quanto são importantes para mim.

Este trabalho é dedicado a todos vocês, que me ajudaram a chegar até aqui. Muito obrigado!

“A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.”

(Fernando Birri *apud* Eduardo Galeano)

RESUMO

Esta leitura de *A Menina Morta* (1954), de Cornélio Penna, examina tópicos góticos atualizadas nesse romance. Para isso, recuperamos temas e lugares-comuns da tradição gótica, como o castelo assombrado, o tempo retroagido, o vampiro, o fantasma, o duplo e o estrangeiro, os quais, entendemos, são legíveis no último romance por ele publicado. Para isso, abordamos a origem histórica da palavra Gótico reconstruindo sua evolução ao longo do tempo, abrangendo desde o uso como sinônimo de barbárie até o sentido positivado de primitivo. Também destacamos o uso do termo Gótico em arquitetura. Além disso, exploramos diferentes obras e temas da literatura gótica, para discutir a estrutura de narrativas labirínticas que se referem a si mesmas em sua própria história, bem como o tema do peregrino, assim como o vampirismo em *Drácula* de Bram Stoker, dentre outros temas relevantes para a articulação pretendida. Sabendo também que a crítica literária tem debatido sobre a natureza e o alcance da relação da obra de Cornélio Penna e a tradição gótica, argumentamos que Penna emula elementos dessa tradição para compor a ficção em *A Menina Morta* como “gótico rural brasileiro”. Nesse sentido, a tese central é que o último romance de Penna dialoga com a tradição gótica. Para defender nossa hipótese, estudamos também a dicotomia entre representação realista e introspectiva na ficção brasileira, que foi retomada pela historiografia literária na década de 1930 e ainda está presente na crítica contemporânea, bem como a imagem do Grotão, enquanto espaço estranho e ameaçador. Sabendo também da relação de Penna com o antiquarismo, analisamos também vários objetos da fazenda, incluindo um lampião, uma cômoda e um leque, evidenciando como eles representam a decadência da ordem patriarcal. Em seguida, investigamos alguns monstros existentes na fazenda, focando a atenção na figura do Comendador como um vampiro moderno, argumentando que esse personagem encarna muitas características clássicas de vampiros, sobretudo, a exploração de outros seres humanos para sua própria sobrevivência, sem deixar de expor como ele se desvia do estereótipo de vampiro em alguns aspectos, como na sua relação com a religião. Sabendo também da relação intrínseca entre vampiro e fantasmas, abordamos igualmente a presença destes na fazenda, refletindo sobre o significado mais profundo da sua presença no romance, a qual aponta para a escravidão como um espectro que ainda assombra a sociedade brasileira. Ao lado desses monstros, justapomos a presença do duplo como argumento central para a compreensão de Carlota na intriga. Finalmente, analisamos a presença do estrangeiro no romance, apostando em que a personagem Frau

Luiza figura outra governanta, empírica, Ina von Binzer, Ulla, e que seu olhar estrangeiro expõe a realidade da escravidão no Brasil do fim do século XIX.

Palavras-chave: Gótico Rural. *A Menina Morta*. Cornélio Penna. Escravidão. Representação. Monstros.

ABSTRACT

This thesis examines updated gothic tropes in Cornélio Penna's *A Menina Morta* (1954). For this purpose, we recover themes and commonplaces of the gothic tradition, such as the haunted castle, the retrograde time, the vampire, the ghost, the double and the stranger, which, we understand, are readable in his last published novel. For this, we approach the historical origin of the word Gothic, reconstructing its evolution over time, ranging from the use as a synonym of barbarism to the positive sense as primitive. The use of the term Gothic in architecture is also highlighted. In addition, we explore different works and themes of gothic literature, to discuss the structure of labyrinthine narratives that refer to themselves in their own history, as well as the theme of the pilgrim, as well as vampirism in Bram Stoker's *Dracula*, among other relevant themes for the intended articulation. Knowing also that literary criticism has debated the nature and scope of the relationship of Cornélio Penna's novel and the gothic tradition, we argue that Penna emulates elements of this tradition to compose the fiction in *A Menina Morta* as “Brazilian Rural Gothic”. In this sense, the central thesis is that Penna's last novel dialogues with the gothic tradition. To defend our hypothesis, we also studied the dichotomy between realistic and introspective representation in Brazilian fiction, which was taken up again by literary historiography in the 1930s and is still present in contemporary criticism, as well as the image of the Grotão as a strange and threatening space. Knowing also Penna's relationship with antiquarianism, we also analyzed several objects on the farm, including a lantern, a chest of drawers, and a fan, showing how they represent the decadence of the patriarchal order. We then investigated some monsters existing on the farm, focusing on the Comendador figure as a modern vampire, arguing that this character embodies many classic vampire characteristics, including the exploitation of other human beings for his own survival, while also exposing how he deviates from the vampire stereotype in some aspects, such as his relationship with religion. Knowing also of the intrinsic relationship between vampire and ghosts, we equally address their presence on the farm, reflecting on the deeper meaning of their presence in the novel, which points to slavery as a specter that still haunts Brazilian society. Alongside these monsters, we juxtapose the presence of the double as a central argument for understanding Carlota in the intrigue. Finally, we analyze the presence of the stranger in the novel, arguing that the character Frau Luiza figures another empirical governess, Ina von Binzer, Ulla, and that her foreign point of view exposes the reality of slavery in Brazil in the late 19th century.

KEYWORDS: Rural Gothic. *A Menina Morta*. Cornélio Penna. Slavery. Representation. Monsters.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. QUADRO DE REFERÊNCIA DO GÓTICO	06
1.1. Gótico: um conceito tenebroso.....	06
1.2. Arquitetura gótica.....	11
1.3. Gótico e política: Edmund Burke.....	13
1.4. Gótico em literatura.....	15
1.5. Textos fundadores da tradição gótica em literatura.....	18
1.6. Gótico: tempo e espaço.....	31
1.7. Gótico brasileiro.....	39
1.8. Gótico em Cornélio Penna.	43
2. TEMPOS ESTRANHOS EM <i>A MENINA MORTA</i>	48
2.1. Tempo de divisão I: realismo x introspecção.....	48
2.2. Tempo de divisão II: o passado presente... ..	60
2.3. Tempo de divisão III: a História e as histórias.....	71
3. ESPAÇOS ESTRANHOS EM <i>A MENINA MORTA</i>	85
3.1. A natureza estranha	85
3.2. A casa estranha.....	100
3.3. Os móveis e objetos estranhos.....	115
4. PERSONAGENS ESTRANHAS EM <i>A MENINA MORTA</i>	132
4.1. Monstros.....	132
4.2. Vampirismo.....	135
4.3. Fantasmas.....	155
4.4. Duplos.....	174
4.5. Estrangeiras.....	187
CONSIDERAÇÕES FINAIS	202
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	211

INTRODUÇÃO

Este trabalho deveria discutir a ficção de Cornélio Penna, comparando-a com a de Juan Rulfo. Desse modo, o objeto de análise deveria ser as imagens de morte presentes nas narrativas de *Pedro Páramo* (1955) e *A Menina Morta* (1954), supondo o Grotão e Comala como verdadeiros cemitérios humanos, onde fantasmas retornam do mundo dos mortos para falar com os (e dos) vivos. Dessa perspectiva, pretendíamos abordar a construção da memória do passado nos dois romances, evidenciando a presença da violência e do mal nos dois textos.

Assim, lendo Cluff (2009), pudemos confirmar que a obra *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, é uma poderosa reflexão sobre a memória e o trauma, e que, por meio da personagem de Pedro Páramo, uma figura central de autoridade, representa um aspecto esquecido do passado do México. Além disso, observamos que a conexão do protagonista com os *outros* da história de Comala desempenha um papel fundamental na ética do assombro e da construção da memória.

Desse modo, observamos que, ao explorar a lembrança como um meio de troca entre os vivos e os mortos, a ficção de Juan Rulfo promove uma profunda reflexão sobre a natureza da memória e do trauma. Ao deixar lacunas no texto, o romancista convida o leitor a preenchê-las com sua imaginação, criando uma experiência duradoura e fantasmagórica, que permite ao leitor coexistir com os fantasmas de Comala e aprender com os espíritos desencarnados da cidade. Nesse sentido, *Pedro Páramo* produz uma representação eficaz sobre a memória, o trauma e a natureza da história.

No caso de *A Menina Morta*, naquela ocasião, percebemos igualmente que a memória efetua o intercâmbio entre o mundo dos vivos e o dos mortos. No caso, a voz narrativa supostamente oficial narra com outras vozes e, juntas, recorrem à memória para produzir no presente da enunciação o efeito de um discurso que é lacunoso e repleto de fantasmas e outras monstruosidades que figuram o trauma da escravidão no Brasil.

Nesse sentido, observando a semelhança de procedimentos e de temas, percebemos também que esse jogo entre presente e passado, por intermediação dos mortos, está também em Faulkner. Dessa forma, observamos que esse autor também explora a presença da morte em suas narrativas, representando-a por meio de cadáveres que a evidenciam como presença persistente e desconfortável. Examinando mais de perto a questão, constatamos com Cechinel (2014) que, de fato, textos como “Red Leaves”, “A Rose for Emily” e “As I Lay Dying”, sugerem que o cadáver não pode ser simplesmente suprimido ou enterrado. Ele precisa

completar o ciclo da vida e da morte. Assim, com esse autor, compreendemos que a incompletude do ciclo de vida e morte na obra de Faulkner indica um descompasso temporal e uma convivência prolongada com o corpo morto, sugerindo que a morte não é o fim absoluto, mas um processo que continua a afetar a vida dos personagens e a narrativa em si. Assim, em Faulkner, a inconveniente presença do corpo morto, seja por meio do odor que exala ou de sua inevitável decomposição, apresenta um impasse que não pode ser facilmente resolvido ou ignorado, acrescentando níveis de complexidade à obra do autor. Além disso, constatamos a representação do espaço da narrativa como local assombrado por tipos fantasmagóricos em *Absalão, Absalão!*

Nessas obras, como se vê, existe conexão quase imediata entre morte e memória traumática. Observando a ficção desses autores, notamos que compõem uma espécie de unidade temática e também procedimental/formal, qual seja, a representação de um tempo histórico afastado que retorna ao presente por meio de vozes que se cruzam para compor uma suposta unidade discursiva. Assim, generalizando, percebemos que esses autores, cada um em seu local, falavam quase da mesma coisa, isto é, desse passado traumático, presentificando-o no ato de elocução.

De posse dessas percepções, pesquisamos textos que falam dessa relação. Um primeiro impulso foi estudar a construção dessa memória traumática em Rulfo e Penna. Contudo, supondo a tarefa comprida demais, em virtude da dificuldade de acesso aos textos do autor mexicano, concordamos com nosso orientador, quando ele, sabiamente, recomendou que o trabalho focasse apenas em *A Menina Morta*. Assim, objetivamos inicialmente examinar esse romance da perspectiva das categorias *tempo* e *narrativa*, tomando como referencial teórico fundamentalmente os textos de Paul Ricoeur sobre tempo e narrativa e os de Gérard Genette sobre narratologia.

Entretanto, outra mudança estava por vir. Na qualificação, a professora Cilaine chamou nossa atenção para a presença ostensiva de imagens relacionadas ao sublime burkeano em *A Menina Morta*. Paralelamente, nosso orientador, novamente com a sabedoria de sempre, propôs que observássemos essa narrativa do ponto de vista do conceito *infamiliar* de Freud. Assim, tentando compreender como o conceito freudiano e a doutrina do sublime de Burke poderiam nos socorrer, deparamo-nos com o livro de Smith (2007), no qual ele recorre a esses dois textos para ler textos góticos.

A partir daí, finalmente, a pesquisa deslanchou. Naquele momento, recortamos exatamente nosso objeto de pesquisa. Assim, com as imagens de morte cornelianas, de Rulfo

e de Faulkner ainda em mente, compreendemos que a intriga de *A Menina Morta* parece participar de uma espécie de projeto de reposição de imagens lúgubres participantes da tradição gótica. São justamente essas imagens que fundamentam nossa argumentação. Para reconduzi-las ao Gótico, efetuamos o percurso argumentativo a seguir.

O capítulo “Quadro de Referência do Gótico” é uma introdução teórica sobre o conceito de Gótico na literatura e na cultura em geral. Nessa parte do trabalho, sem pretender totalizar o conceito de Gótico, pois sabemos que ele é bastante amplo e pode ser interpretado de diversas maneiras, o que torna difícil definir com precisão o que ele é, recorremos a vários autores que tentaram definir esse conceito, mostrando como cada um deles tinha uma visão particular, mas não necessariamente distinta, do seu significado. Assim, para ampliar nossa compreensão do Gótico, recorremos a textos de críticos que abordaram esse conceito de perspectivas distintas, como a história, a arquitetura e a literatura.

Desse modo, nossa revisão bibliográfica sobre o tema aborda desde as origens históricas do termo Gótico até as diferentes formas como ele foi utilizado na literatura e na cultura popular ao longo dos séculos. Nesse sentido, falamos sobre a arquitetura gótica, reconstruindo seu surgimento na Europa no século XII e apontamos suas características principais, como suas abóbadas ogivais, vitrais coloridos e esculturas detalhadas. Relativamente à literatura gótica, abordamos seu surgimento no século XVIII e destacamos alguns de seus lugares-comuns, como a presença de enredos construídos com histórias de terror e mistério, geralmente ambientadas em castelos medievais ou mosteiros abandonados, exemplificando com alguns textos fundadores da tradição gótica. Em seguida, argumentamos em defesa do Gótico fora da Europa e posterior aos séculos XVIII e XIX. Fechando o capítulo, fazemos a hipótese de que há gótico no Brasil e que Penna emula elementos dessa tradição para compor a ficção em *A Menina Morta* como “gótico rural brasileiro”.

No segundo capítulo, abordamos a dicotomia entre representação realista e introspectiva na ficção brasileira, que foi retomada pela historiografia literária na década de 1930 e ainda está presente na crítica contemporânea. Dessa forma, supondo com Bueno (2015) que o valor estético de um romance está em sua capacidade técnica de representar um tema, e não em dados exteriores ao texto, propomos uma terceira via crítica, que aceita a coexistência de regionalismo e intimismo em um mesmo romance, além de outras temáticas não contempladas nesse binarismo. Além disso, para examinar a representação da escravidão em *A Menina Morta*, utilizamos o passado para refletir sobre o presente, destacando as semelhanças entre os dois e o impacto duradouro da escravidão na sociedade brasileira.

Assim, exploramos também os limites da precisão histórica e o papel da literatura na reparação e restauração do passado. Nesse ponto, defendemos que o passado funciona como um espelho para o presente e que a representação da escravidão no livro de 1954 funciona como um lembrete da contínua luta pela justiça social.

O terceiro capítulo é dedicado ao estudo da relação entre a natureza e as ações humanas no romance, destacando a importância de imagens como a *linha de sombra* e o jardim desordenado. Também examinamos a dinâmica de poder e a purgação de pecados na tradição gótica, comparando *A Menina Morta* com *O Castelo de Otranto* e sugerindo que Carlota representa a possibilidade de mudança e renovação em um contexto patriarcal e escravocrata. Continuando a análise do espaço, em relação ao papel da casa no romance, a casa-grande é vista como um espaço estranho e ameaçador, que funciona como um labirinto e causa medo em seus habitantes. Assim, propomos que, por meio de elementos góticos, Penna desestabiliza o imaginário de fazenda como um espaço idílico, propondo em seu lugar a imagem de um local marcado pela violência contra as pessoas escravizadas e pela presença de um mistério que toma conta daquele espaço. A casa, portanto, atua como um personagem na narrativa, refletindo as tensões e conflitos presentes na sociedade retratada pelo autor. Esmiuçando ainda mais o espaço, examinamos objetos e móveis dentro do cenário do romance, usados para transmitir uma sensação de decadência e morte, e para simbolizar a luta entre as antigas ordens sociais e a passagem do tempo. A análise se concentra, então, em vários objetos, incluindo um lampião, uma cômoda e um leque, e como eles representam a decadência da ordem patriarcal. Nossa hipótese é de que o uso desses elementos góticos em *A Menina Morta* conecta-se com a tradição maior do antiquarianismo na literatura.

No quarto capítulo, discutimos a presença de personagens estranhos em *A Menina Morta*, sempre tendo em mente sua relação com a tradição gótica. Assim, exploramos a figura do monstro enquanto ser desviante que habita a zona entre a vida e a morte, e que pode assumir uma variedade incrível de formas físicas e psicológicas. Supondo que a presença de monstros em obras de arte pode servir como uma forma rápida e eficaz de identificar sua filiação à tradição gótica, analisamos a figura do Comendador como um vampiro moderno, argumentando que esse personagem encarna muitas características clássicas de vampiros, incluindo a exploração de outros seres humanos para sua própria sobrevivência, sem deixar de expor como o Comendador se desvia do estereótipo de vampiro em alguns aspectos, como em sua relação com a religião.

Esse capítulo explora também a presença de fantasmas no romance, evidenciando como eles representam a escravidão no Brasil. Assim, focando nossas lentes em Florêncio e na menina morta, apontamos sua presença como produto de falhas nos rituais fúnebres realizados no Grotão. E refletimos também sobre o significado mais profundo da presença desses fantasmas na narrativa, que aponta para a escravidão como um fantasma que assombra a sociedade brasileira atual, especialmente nos aspectos sociais e econômicos. Dessa perspectiva, enfatizamos a necessidade de repensar a forma como lidamos com a história da escravidão no Brasil e como podemos reconhecer e abordar as múltiplas camadas de significado e impacto que essa história tem na sociedade brasileira atual. O capítulo abre espaço também para a análise do duplo, destacando a importância da duplicidade na configuração da narrativa, evidenciando a metamorfose da personagem Carlota de menina a mulher e sua contestação dos valores legitimados pelo Comendador. Para isso, recorremos a diversos autores e teorias literárias, a fim de fundamentar nossa análise crítica da presença do duplo em *A Menina Morta* e estabelecemos paralelos com convenções góticas, como a presença desse tema em *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, por exemplo. Em seguida, supondo o estrangeiro como um tipo de monstro, conforme as convenções góticas, analisamos sua presença no romance de 1954, focando nossas lentes na personagem Frau Luiza, cujo olhar, de estrangeira, expõe a realidade da escravidão no Brasil do fim do século XIX.

Resta ainda falar do título. Nesse sentido, recordamos que Alexandre Eulálio (1980), em seu estudo “Os dois Mundos de Cornélio Penna”, propõe que a obra desse autor compõe-se de duas vertentes, a literatura e a pintura, que juntas formam dois mundos, que se complementam. Ao lado desses mundos gostaríamos de alocar um terceiro, formado pelas tópicas góticas que o romancista emula em *A Menina Morta*. A esse terceiro mundo denominamos *O Gótico Rural de Cornélio Penna*, que pode também ser referido como *O Mundo Estranho de Cornélio Penna*. Para compreendermos as particularidades desse mundo, é válido lembrar que em seu livro *The Rural Gothic in American Popular Culture*, Bernice M. Murphy propõe o conceito de “gótico rural”, como um subgênero distinto da tradição gótica americana mais ampla. Aplicado à realidade do Brasil, *Gótico Rural* é, portanto, um subgênero literário que tem como principal característica a presença de elementos sobrenaturais e de terror em ambientes rurais brasileiros. Nesse sentido, a expressão *O Gótico Rural de Cornélio Penna*, recortando ainda mais a realidade, classifica a produção gótica desse autor, particularizando-a no sistema literário composto por textos com goticidade.

1. QUADRO DE REFERÊNCIA DO GÓTICO

1.1. Gótico: um conceito tenebroso

Gótico é matéria indefinida e transitória. Assim como o olhar baço do narrador de *Fronteira* (1935) deforma a empiria (RODRIGUES, 2007), a multiplicidade de valores atribuídos ao termo *Gótico*¹ borra seu significado instaurando fluidez de sentido em lugar de segurança e solidez. Partindo dessa perspectiva, este *quadro teórico* apresenta alguns pressupostos que envolvem o conceito de Gótico, derivando deles a compreensão do que propomos aqui como *Gótico Rural de Cornélio Penna*² ou *O Estranho Mundo de Cornélio Penna*. Nesse sentido, antecipamos que não pretendemos dar uma resposta definitiva à questão “o que é gótico?”, porque, conforme demonstraremos, a palavra *Gótico* abarca diferentes significados historicamente.

Desse modo, em vez de enveredarmos em uma trajetória a fim de elaborar a definição de Gótico, mapearemos a construção desse conceito diacrônica e diatopicamente, recuperando alguns de seus significados, para derivarmos uma proposta de Gótico que seja adequada à nossa leitura da tradição gótica atualizada em *A Menina Morta* (PENNA, 1954). Nesse sentido, também, é coerente discutirmos a existência do Gótico fora da Europa e depois do século XVIII, quando esse termo ganha potência como estética literária. No limite, o que acusamos nesta parte deste texto é a existência do Gótico no Brasil³, mais especificamente no romance publicado por Cornélio Penna, em 1954. Dessa perspectiva, vale recordarmos que muitos pesquisadores já tentaram definir o Gótico e, quase unanimemente, constataram que

¹ Adotamos a formatação com a letra inicial maiúscula, empregada por Júlio França. Cf. FRANÇA, 2018, 2019.

² A escolha dessa nomenclatura dialoga com o estudo de Daniel Serravalle de Sá intitulado *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*, no qual esse autor disserta sobre tópicos góticos aplicadas em o *Guarani*. Optamos pelo termo “rural” por entendermos com Sá que “tropical” é termo generalizante, conforme o próprio autor reconhece em seu trabalho: “o termo ‘gótico tropical’ poderia ser uma expressão geral para identificar diferentes manifestações góticas na América Latina e quem sabe em outros lugares.” (p. 34). Cf. SÁ, Daniel Serravalle de Sá. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

³ Não ignoramos aqui a distinção efetuada por Júlio França entre o *Gótico no Brasil* e o *Gótico brasileiro*, para quem a primeira expressão especifica práticas letradas góticas presas a modelos internacionais e a segunda expressão particulariza a apropriação de tópicos góticos por autores brasileiros. Cf. FRANÇA, Júlio. “Gótico no Brasil”, “gótico brasileiro”: o caso de *Fronteira*, de Cornélio Penna. In: Associação Brasileira de Literatura Comparada. Anais eletrônicos do Congresso Internacional ABRALIC 2018. Uberlândia: [s.n.], 2018. p. 1.097-1.103.

esse é um termo de difícil definição. Por isso, conforme adiantamos, neste trabalho não pretendemos defini-lo, isto é, apresentar uma resposta definitiva, a resposta, para a pergunta “o que é gótico?”. Antes procuraremos mapear alguns valores semânticos que envolvem essa palavra em diferentes contextos. Nesse caso, acompanharemos alguns usos do termo *Gótico* em diferentes tempos, lugares e mídias.

Significando aspectos geográficos e culturais, *Gótico* referencia a tribo dos godos, povos de países nórdicos da atual Europa, que subjugarão o Império Romano. Punter e Byron (2004) explicitam formalmente essa proximidade, quando comparam as palavras *gothic* (gótico, em português) e *goth* (a forma inglesa para *godos*). Assim, analisando o significado da palavra Gótico, esses autores evidenciaram que essa aproximação formal tem raízes históricas. Segundo eles, historicamente, os godos, uma das diversas tribos germânicas, estiveram diretamente relacionados à “queda do Império Romano”. Apesar da insuficiência de “registros escritos antigos” sobre a chegada dos godos “no Báltico e a sua migração gradual até o Mar Negro”, fato que impossibilita o acesso imediato a essa relação histórica, geográfica e cultural, Punter e Byron (2004) afirmam que “Os godos fizeram sua primeira incursão em território romano durante o século III” e, provavelmente sob o comando de Alarico, “tomaram Roma em 410 d.C., posteriormente estabelecendo reinos na França e na Itália”. (PUNTER; BYRON, 2004, p. 3, tradução nossa).

Ainda dissertando sobre as origens da palavra *Gótico*, Punter e Byron (2004) asseguram também que “A primeira história existente dos godos é a Gética de Jordanes (551), e aqui começa uma confusão etimológica”, porque, conforme Samuel Kliger (1945) demonstrou, “Jordanes visava glorificar a tribo trácia, os Getes, dos quais ele surgiu, e portanto, identificou-os com a tribo mais impressionante dos godos”. A partir de então, a confusão se instaura, porque a identificação de Jordanes, que pretendia particularizar uma tribo específica, passou a ser usada como “identidade geral do norte”, de modo que “todas essas tribos mais tarde chamadas de ‘germânicas’ ou ‘teutônicas’ vieram a ser conhecidas coletivamente como os ‘godos’”. Ou seja, se inicialmente *godos* fazia referência direta a uma tribo específica, os getes, supostamente ancestrais de Jordanes, com o tempo, aquela palavra passou a nomear um conjunto de tribos. Assim, essa primeira confusão de nomenclatura originou muitas outras em torno da palavra *Gótico*. De modo que o mito dos getes como sinônimo de godos originou outros mitos associados àquela palavra. É interessante observar também que quase todos esses mitos, pelo menos até o século XVIII, “giraram principalmente em torno dos conceitos de *primitivo* e *civilizado*”. Essa associação se deve a dois motivos: um

deles é que os godos “não deixaram literatura ou arte própria”; o outro tem que ver com o fato de que esses povos passaram a ser lembrados “como os invasores e destruidores da grande civilização romana”, fama que acompanha a palavra *Gótico* desde então (PUNTER; BYRON, 2004, p. 3, tradução nossa).

Desenvolvendo essa mesma linha de raciocínio, Hughes propõe que gótico é um conceito genérico “derivado em parte do nome tribal de um povo germânico guerreiro que, nos anos de declínio do Império Romano, invadiu o sul da Europa e supostamente iniciou esse período em história popularmente conhecida como Idade das Trevas” (HUGHES, 2013, p. 2, tradução nossa). Segundo ele, esse povo que recebe o nome genérico de godos era constituído, efetivamente, por “várias culturas, cujo vigor e vitalidade superaram o declínio do império de Roma – Visigodos, Ostrogodos, Lombardos, Francos e Anglo-Saxões”. Ainda, segundo Hughes, a despeito de possuírem cultura, língua e arquitetura específicas, esses diversos povos, no século XVIII, tiveram seu nome conjuntamente empregado como sinônimo “pejorativo de barbárie e vulgaridade” (HUGHES, 2013, p. 1, tradução nossa), reforçando assim a noção de “barbárie guerreira”, acusada por Punter e Byron (2004, p. 1, tradução nossa).

Argumentação semelhante a essa é desenvolvida por Jerrold E. Hogle (2006). Segundo eles, a palavra *Gótico*, por muito tempo, esteve associada à “ideia de bárbaro, tramontano e antigo”, significando, nesse sentido, “um termo de reprovação e desprezo” (HOGLE, 2006, p. 40, tradução nossa). Nessa mesma linha de raciocínio, Richard Davenport-Hines acrescenta que “As tribos originárias da Escandinávia e da Europa Oriental que superaram o poder romano e saquearam a capital em 410 d.C. foram chamadas de godos por escritores gregos e romanos”, acrescentando que essas tribos “Tornaram-se sinônimo de barbárie guerreira” (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 1, tradução nossa), pois deixavam um rastro de destruição por onde passaram.

No século XVIII, o termo *Gótico* passou a ser usado também para designar um período de tempo, assumindo sentido histórico. No caso, “tornou-se descritivo de coisas medievais” (PUNTER, 2013a, p. 5, tradução nossa), em oposição aos valores ditos clássicos que estavam em voga desde o século XVI em boa parte da Europa. Nesse sentido, enquanto o termo *clássico* significava organização, *Gótico* era sinônimo de caótico; onde *clássico* equivalia a “simples e puro, o *Gótico* era ornamentado; onde os clássicos ofereceram um conjunto de modelos culturais a serem seguidos, o *Gótico* representava o excesso e o exagero”. Supondo-se *clássico* como equivalente à civilização e à beleza, o *Gótico*,

contrariamente, era sinônimo de selvageria, barbárie, lembrando aquilo que no século XIX seria classificado como grotesco (PUNTER, 2013a, p. 6, tradução e grifos nossos).

Nota-se nessas apreciações a associação do termo *Gótico* a algo negativo. Entretanto, é interessante pensar que ainda no século XVIII, a palavra *Gótico* foi investida de valor positivo, passando a significar “o antigo em oposição ao moderno; o bárbaro em oposição ao civilizado, crueza em oposição à elegância; velhos barões ingleses em oposição à pequena nobreza cosmopolita” (PUNTER, BYRON, 2004, p. 8, tradução nossa). Nesse caso, curiosamente, *Gótico* designava o arcaico, o mais antigo, o anterior, significando aquilo que resistiu ao tempo. Nesse sentido, supondo-se as inovações políticas e tecnológicas do século XVIII como equivalentes a certo declínio da sociedade, o *Gótico* vinculava-se positivamente a um momento “anterior ao estabelecimento de valores civilizados e a uma sociedade bem regulamentada”; nessa nova acepção, o conceito de *Gótico* restou associado a significados como originário, primeiro, imaculado (PUNTER, 2013a, p. 6, tradução nossa).

Cientes dessa abertura semântica da palavra *Gótico*, alguns estudiosos da questão passaram a defender que “havia áreas inteiras da história cultural inglesa que estavam sendo ignoradas, e que a forma de dar vida à cultura era restabelecendo relações com esse passado esquecido e ‘gótico’” (PUNTER, 2013a, p. 6, tradução nossa). Um desses defensores, o bispo Richard Hurd⁴, questiona em suas *Cartas sobre Cavalaria e Romance* (1762) se a barbárie dos antepassados não poderia ser fonte valiosa de representação (HURD, 1762, p. 4 *apud* PUNTER, p. 6). Vê-se então que, de termo específico – referenciando os getes –, *Gótico* passou a catalogar um conjunto de tribos, os godos, aos quais foram vinculados historicamente aos conceitos negativos de barbárie e destruição, e posteriormente incorporou também a noção de *primitivo*, mas agora com valor positivo.

A metamorfose do conceito *Gótico*, de seu uso como sinônimo de barbárie para sua empregabilidade com o sentido positivado de primitivo, parece ter guiado posteriormente outros embates de culturas. Um desses choques culturais, que lembra o conflito entre os povos godos e os romanos, ocorreu quando da chegada dos europeus às Américas, originando termos como Novo Mundo e Velho Mundo. Nesse sentido, recordamos que, estudando essa questão com o objetivo de discutir a presença do imaginário associado ao realismo maravilhoso na ficção hispano-americana, Irlemar Chiampi faz a hipótese de que na “contraposição América vs. Europa”, a América passou a ser vista como “sítio privilegiado da liberdade e da cultura”, verdadeiro “depósito de potencialidades, reserva da História,

⁴ HURD, Richard. *Letters on Chivalry and Romance*. Los Angeles: Hoyt Trowbridge, 1963, p. 4.

destinada à suprema vocação de reformar o Homem” (CHIAMPI, 1980, p. 106), lembrando assim o sentido positivo de *Gótico* como equivalente a primeiro, isto é, território imaculado. Assim, diz Chiampi, o “complexo problema cultural da América”, com suas particularidades, foi reduzido à dualidade “civilização vs. barbárie” por Domingos Faustino Sarmiento, que, tomando o solo argentino como modelo americano, propõe que na América

conviviam duas civilizações: uma medieval, retrógrada, bárbara que habita o campo, e outra moderna, educada, europeizada, que habita a cidade. Os elementos que compõem a imagem da América bárbara são identificados com a herança espanhola (a Inquisição, a escravidão, o despotismo) e com o substrato indígena (a perfídia, a indolência, o primitivismo, a ignorância) – inclusive nas zonas de culturas autóctones superiores (CHIAMPI, 1980, p. 110).

De acordo com essa autora, para superar esse estado de coisas, Sarmiento sugere que a suposta barbárie na América Latina necessitava de “imigração de estrangeiros”, os quais seriam responsáveis por “organizar a instrução pública, promover a literatura, a justiça, a moralidade dos costumes. Assim, importando e incorporando as técnicas e cultura estrangeiras (sobretudo europeias), a América suprimiria seus “males endêmicos” e promoveria a superposição de uma “cultura postiça para gerar uma ‘vida superior’”, atingindo então a condição de sociedade civilizada (CHIAMPI, 1980, p. 106).

Nesse sentido, fazemos a hipótese de que a proposta de Sarmiento de aculturar a América supostamente bárbara dialoga também com a proposição de Edmund Burke de manutenção do poder aristocrático na Europa, conforme veremos, para quem os revolucionários franceses representavam a barbárie... eram góticos, portanto. Também é a maneira como a alemã Ulla von Eck (pseudônimo de Ina von Binzer) enxerga o Brasil do fim do século XIX, a partir de um pedaço dele: em uma fazenda de café, na qual, às vésperas da Abolição da Escravidão no Brasil, ela trabalhou como governanta, durante três anos, entre o Rio de Janeiro e São Paulo, na região conhecida hoje como Vale do Paraíba... (BINZER, 1994). Governanta que provavelmente serviu de modelo para a representação da governanta ficcional, Frau Luiza, inventada por Cornélio Penna, e por cujos olhos, dentre outros olhares, podemos observar a barbárie em *A Menina Morta*, conforme veremos.

2. Arquitetura gótica

Gótico é um conceito empregado também em arquitetura. Nesse contexto, a palavra *Gótico* tem valor de adjetivo e descreve um estilo de construção muito usado em castelos, igrejas, abadias e mosteiros medievais. Interessante que, em arquitetura, segundo Ian Sutton, “O estilo gótico nada tem a ver com os godos”, mas remete a um estilo “primitivo e bárbaro”, criado no século XVII e que cataloga a arquitetura praticada na Europa no período “entre 1150 e 1550”. Quanto ao marco fundador desse estilo, completa o autor, foi a “nova cabeceira oriental da Abadia de Saint Denis, nos arredores de Paris, iniciada em 1140” (SUTTON, 2002, p. 84, tradução nossa).

Abordando também a aplicação do termo *Gótico* em arquitetura, Davenport-Hines entende da mesma forma que essa palavra “passou a denotar o estilo arquitetônico que floresceu na França, Alemanha e noroeste da Europa em meados do século XIII, alcançando algumas de suas melhores glórias em catedrais como Reims e Colônia” (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 2, tradução nossa). Assim, tendo experimentado seu momento glorioso na Idade Média, mas em locais específicos, a partir desse período histórico, assegura Sutton, o estilo gótico torna-se internacional, passando a ser aplicado em diversas construções “em quase todos os países europeus” (2002, p. 94). Nesse mesmo sentido, Curl entende que

‘Gótico’ é o infeliz epíteto dado a um estilo arquitetônico, propriamente chamado de ‘pontagudo’, que evoluiu na Europa (começando na França) desde a última parte do século XII até o século XVI, e continuou em certas áreas geográficas até o século XVIII [...]. A sua extensão geográfica, desde a Irlanda e Escandinávia ao Mediterrâneo e ao Levante, e sua longevidade, fizeram dele um estilo (ou série de estilos, pois evoluiu de diferentes maneiras em diferentes países e ao longo do tempo) que foi um enorme sucesso em toda a Cristandade Latina (CURL, 2016, p. 38, tradução nossa).

No caso das igrejas e abadias góticas, o aspecto pontagudo descrito Curl (2016) faz menção a alguns de seus elementos principais: os pináculos altos, os arcos ogivais, as abóbadas altas e os arcobotantes também altos. Vale ponderar que, em um primeiro momento, esses componentes estavam associados a uma espécie de elevação do espírito humano, a certo misticismo que envolve essas construções, atuando no sentido de promover o que Glancey conceitua como “tentativa de elevar a vida cotidiana a patamares celestes” (GLANCEY, 2018, p. 180-181).

Como é comum na implantação de um novo estilo, o Gótico pontiagudo também foi alvo de duras críticas. Nesse sentido, tratando especificamente da arquitetura, alguns autores defendem que o estilo arquitetônico gótico foi muito desdenhado até pelo menos o século XVII. Dessa forma, é exemplar uma carta de John Evelyn, de 1664, na qual ele escreve a John Denham, instruindo-o a respeito de formas arquitetônicas. Na carta endereçada ao pupilo, comparando a arquitetura antiga e a moderna, Evelyn condena o que ele considera “travessuras e absurdos em nossas estruturas modernas” (EVELYN, 1664 *apud* SUMMERS, 2006, p. 40, tradução nossa). No caso, a palavra “modernas” refere-se ao tipo de arquitetura que suplantou o estilo dito clássico; ou seja, para o autor, “as estruturas modernas” exemplificam o estilo gótico, que ele supõe “indigno de ser chamado de Ordem”. E mais, falando das “portas ou janelas em arco” góticas, Evelyn afirma que são construções de “Almas baixas e répteis” que “infectaram toda a nossa *Moderna Arquitetura*” e conclui que a “barbárie” como forma arquitetônica moderna recebe o nome de “Gotique” (EVELYN, 1664 *apud* SUMMERS, 2006, p. 40, tradução nossa).

Mas, efetivamente, demorou muito até que a arquitetura gótica, entendida nesse sentido, fosse suplantada por noções ditas clássicas de construção, as quais preceituam valores como equilíbrio entre as formas, simetria e harmonia. Nesse sentido, segundo Curl, o estilo arquitetônico gótico “certamente sobreviveu como uma tradição viva até o século XVIII” e, ainda de acordo com ele, somente na segunda metade desse século houve um “movimento consciente para reviver o gótico”, movimento esse que permaneceu “ao longo do século XIX” (CURL, 2016, p. 41, tradução nossa).

Assim como tantos outros pesquisadores do Gótico, Smith (2006) entende que a palavra *Gótico* abrange um espectro de significados “diferentes em contextos diferentes” (SMITH, 2006, p. 2, tradução nossa). Dessa forma, objetivando evidenciar que o Gótico não se prende a uma temporalidade ou a um espaço específico ou gênero específico, o autor enfatiza que “O gótico é também uma forma gerada em diferentes gêneros bem como contextos nacionais e sociais.” (SMITH, 2006, p. 3). Assim, abordando especificamente edificações góticas, ele argumenta que, em arquitetura, o termo *Gótico* refere-se também a uma espécie de “renascimento (mais precisamente uma reconstrução cultural)” desse estilo medieval, afirmando sua presença inabalável “na Grã-Bretanha do início do século XVIII ao final do século XIX” (SMITH, 2006, p. 2). Gótico, nesse contexto, está associado a uma espécie de renascimento daquele estilo que vigorou na Europa no fim da Idade Média. Nesse sentido, é importante lembrar com Punter (2013a) que alguns aristocratas do século XVII

“chegaram ao ponto de construir edifícios góticos”. É o caso, por exemplo, da abadia de Fonthill, erguida por William de Beckford, e que “desabou sob o peso de sua própria grandiosidade”, e Strawberry Hill, de Horace Walpole, que serviria de modelo para seu romance *O Castelo de Otranto* (1764), espécie de narrativa fundadora do Gótico em literatura, conforme veremos (PUNTER, 2013a, p. 7, tradução nossa).

Dessa mesma perspectiva, abordando a importância da arquitetura na literatura gótica, Vasconcelos (2007) faz a hipótese de que “a arquitetura exercia papel fundamental” (VASCONCELOS, 2007, p. 115) nessa tradição. Assim, supondo que o objetivo principal dos textos góticos é “criar suspense e provocar sensações de temor e surpresa no leitor”, e que neles “heróis e heroínas” estão “envolvidos em toda a sorte de episódios aterrorizantes, criados com o intuito de explorar as possibilidades emocionais do medo e da angústia”, Vasconcelos (2007) propõe que essas narrativas efetuam um “mergulho no passado, não propriamente pelo seu interesse histórico, mas pelo seu potencial de permitir ressuscitar os conventos, a Inquisição, as perseguições religiosas”. Nesse sentido, continua a estudiosa, “as paredes dos castelos e abadias passam a abrigar segredos sussurrados ou entreouvidos, a reverberar com os suspiros e gemidos de prisioneiros e a ocultar silhuetas e imagens fugidias, cujo impacto se reflete na mente sensível de uma jovem amedrontada”. Desse modo, completa a autora, no romance gótico, o passado atua efetivamente como “mero pretexto, pois o que vem a ocupar de fato o centro do palco é a arquitetura e a evocação de um *mood* – um estado de espírito que, perdurando ao longo de todo o romance, mantinha o leitor cativo do suspense e do mistério.” (VASCONCELOS, 2007, p. 115). Ainda nesse sentido, lembrando também que o Gótico é chamado de “*genre sombre*” (romance negro) e tem como ênfase o macabro, o patético, o inquietante, o lúgubre, o melancólico, Vasconcelos enfatiza que, nesse gênero ou modo de representação, a arquitetura é um “oponente ou antagonista do herói”, desempenhando participação crucial “na economia do enredo” (VASCONCELOS, 2007, p. 117). Desse modo, a associação efetuada pela autora entre arquitetura gótica e estados de alma prepara terreno para investigarmos o modo como em, *A Menina Morta*, o Grotão figura esse antagonista, disseminando o medo em Carlota, nas agregadas e nas escravas.

1.3. Gótico e política: Edmund Burke

Gótico também é o nome que classifica a maneira como, no século XVIII, Edmund Burke se posiciona em relação às mudanças políticas pelas quais passava a França naquele

momento. No livro *Reflexões sobre a Revolução em França* (1790), Burke [1982] emprega “a expressão em apoio à monarquia inglesa e aos setores mais aristocráticos da sociedade”, rejeitando assim “os levantes revolucionários que estavam ocorrendo na França”, por acreditar “que o sistema político instituído, a monarquia absolutista, era composto de ligações sociais intrincadas, as quais demoraram séculos para se estabelecer e não deveriam ser destruídas.” (SÁ, 2010, p. 55). Desse modo, defendendo a liberdade individual como “um dos grandes bens da humanidade”, na medida em que ela permite “aos homens fazer aquilo que lhes agrada”, Burke expressa rejeição pelos levantes revolucionários na França, pois acredita que, quando “os homens agem em corpo” (BURKE, 1982, p. 51), isto é, coletivamente, a liberdade torna-se poder. No caso, o autor faz a hipótese de que um “*novo*” poder nas mãos do povo era perigoso, uma vez que os “*novos* depositários que conhecem pouco ou nada dos princípios, das características e das disposições do poder” talvez “não sejam os mais capazes de ação” (BURKE, 1982, p. 51, grifos nossos).

No limite, platonicamente Burke (1982) defende que, assim como a pólis, na *República* de Platão, deveria ser governada por aquele que alcançou a ideia de Bem, o filósofo, analogamente ao governo da França, deveria continuar nas mãos da “elite composta por uma aristocracia hereditária”, a qual deveria governar “apoiada por uma aristocracia natural de intelectuais”. De fato, Burke temia que as ideias revolucionárias francesas contaminassem a Inglaterra, e por isso argumenta a favor da manutenção do poder absolutista na França, defendendo que “nenhum homem deveria tomar em suas mãos a tarefa de reformar radicalmente as organizações sociais instituídas, pois tal serviço é muito complexo e exige mais experiência do que se pode aprender no tempo de uma vida” (SÁ, 2010, p. 55). Nesse mesmo sentido, abordando também a repulsa de Burke pelos acontecimentos de 1789, na França, Davenport-Hines assegura que

Sua expressão em suas *Reflexões* coloriu todas as atitudes britânicas em relação aos revolucionários franceses na década após 1790. Ele destruiu a complacência sobre a invulnerabilidade do sistema político britânico e, tanto quanto qualquer indivíduo, iniciou um novo conservadorismo, aliado a um renascimento da piedade e dos interesses religiosos (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 154, tradução nossa).

De acordo com Daniel Serravalle de Sá (2010), no entendimento de Burke, a democracia moderna definitivamente não era a forma mais eficaz e justa de poder. Além disso, supondo que “a monarquia absolutista francesa estava entre as melhores da Europa”,

necessitando “apenas de uma reforma”, e que esse sistema político “era composto de ligações sociais intrincadas, as quais demoraram séculos para se estabelecer”, motivo pelo qual essas relações “não deveriam ser destruídas” pela Revolução (SÁ, 2010, p. 53), Burke defende que a elite deveria se manter no poder e, dessa forma, segundo Davenport-Hines, “inculcar prudência, ordem religiosa, tolerância e liberdade temperada sobre os povos do mundo” (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 154, tradução nossa).

Nesse sentido, de acordo com Burke [1982], a Inglaterra não deveria medir esforços para evitar que o poder aristocrático caísse em mãos bárbaras... góticas. Ou seja, da perspectiva de Burke, o sentido de *Gótico* pressupõe uma coletividade que ameaça o poder do soberano, a qual, portanto, precisa ser controlada e mantida em sua posição de subalternidade. Sua compreensão do processo político, portanto, lembra a posição social das pessoas escravizadas no Grotão, na medida em que as lentes burkeanas recusam o *outro*, por entendê-lo como inimigo e ameaça, o que demanda a presença de uma figura ordenadora das práticas realizadas nesse espaço: na Inglaterra do tempo de Burke, essa figura recebe o título de rei; um século depois, no espaço rural ficcionalizado, em *A Menina Morta*, essa figura centralizadora, autoritária, violenta, intitula-se Comendador, um tipo vampírico, como veremos. Na Corte inglesa, o *outro*, gótico, é a democracia, que assombra o poder soberano; em terras tupiniquins, o *outro* seria o estrangeiro, Frau Luiza, por exemplo, mas também o próprio sistema escravista, que simultaneamente sustenta e aterroriza o Grotão.

1.4. Gótico em literatura

Já no âmbito literário, que nos interessa aqui mais direta e especificamente, a palavra *Gótico*, convencionalmente, particulariza um conjunto de romances escritos entre a segunda metade do século XVII e o primeiro quartel do século XVIII, na Europa. De acordo com Punter (2013a), a despeito das diferenças entre “os romances góticos mais conhecidos, escritos por nomes como Horace Walpole, Ann Radcliffe, Mathew Lewis, C.R. Maturin, Mary Shelley”, a crítica literária “tende a agrupá-los em um corpo homogêneo de ficção”, por apresentarem as seguintes características em comum: “uma ênfase em retratar o aterrorizante, uma insistência comum em cenários arcaicos, um uso proeminente do sobrenatural, a presença de personagens altamente estereotipados e a tentativa de implantar e aperfeiçoar técnicas de suspense literário” (PUNTER, 2013a, p. 1-2, tradução nossa). Pensada segundo esses pressupostos, diz esse crítico, “a ficção ‘gótica’ é a ficção do castelo assombrado, das

heroínas perseguidas por terrores indescritíveis, do vilão sombrio e deprimente, de fantasmas, vampiros, monstros e lobisomens” (PUNTER, 2013a, p. 1-2).

Nesse sentido, também Daniel Serravalle de Sá (2010), examinando os principais textos fundadores da tradição gótica, deduz que, genericamente, são caracterizados pela presença de: cenários arcaicos, “espaços vastos” e “espaços confinados (castelos, abadias, mosteiros, frequentemente situados em países longínquos, como Espanha, França ou Itália); recuo temporal da narrativa (distanciamento histórico), com preferência pela Idade Média; exibição de tais narrativas, como “traduções de manuscritos perdidos”; figuração de “aspectos pitorescos e sublimes na natureza”; elemento sobrenatural (fantasma, vampiro, duplo, elmo, retrato, etc.); suspense; personagens estereotipadas; aristocratas; enredo de amor dominante; segredos ancestrais que retornam no presente da enunciação; mistura de história e ficção (SÁ, 2010, p. 56).

Certamente, esses são os principais lugares-comuns do gênero ou do modo de representação gótico. Entretanto, a literatura gótica não se resume a esse modelo. Pelo contrário, nos últimos dois séculos, assegura Punter, ela sofreu alterações, tanto assim que hoje cabe a distinção entre “gótico original”, como referência aos primeiros romances dessa tradição, e “novo gótico”, para se referir aos textos que atualizaram e atualizam tópicos do gótico original, tais como “a presença real de um ou mais membros da aristocracia, com castelos e outros adereços para combinar; e um enredo [...], geralmente ambientado no passado, mas com muito pouca tentativa de distanciamento histórico real” (PUNTER, 2013a, p. 2, tradução nossa), e eventualmente o cruzamento de invenção com eventos históricos reais.

De modo mais específico, acrescenta Punter (2013a), emprega-se agora a palavra *Gótico* “em um sentido menos tendencioso para se referir à própria ficção de terror, na forma comum da história de fantasmas”. Desse modo, ressalta o estudioso, embora não seja prudente supor que “toda ficção de terror do século XX tem suas raízes no gótico”, é ostensivo o quanto a ficção moderna deriva algumas de suas “técnicas de suspense e seu senso do arcaico diretamente da ficção gótica original”, além de basear-se “em temas e estilos que, por direito, parecem estar mais de um século fora de moda” (PUNTER, 2013a, p. 3, tradução nossa).

Ainda, segundo Punter, o termo *Gótico* envolve “Uma atitude particular em relação à retomada da história”, assim como “um tipo particular de estilo literário”, marcado por “uma versão de irrealismo autoconsciente” e por “um modo de revelar o inconsciente”. Ademais, completa esse crítico, o gênero guarda “conexões com o primitivo, o bárbaro, o tabu”, de modo que a “apreensão atual do termo é geralmente uma concatenação desconfortável” dessas

relações, “em que há um complicado jogo de influências históricas diretas, conexões e metáforas sempre variáveis” (PUNTER, 2013a, p. 4, tradução nossa).

Relativamente à recorrência da representação do passado histórico nessa tradição, Punter (2013a) afirma que a ficção gótica se esforçou para “evitar o mundo contemporâneo, o mundo do comércio e da classe média”, priorizando em vez dele um mundo povoado de tipos como

a heroína tímida, nervosa, retraída, que, no entanto, geralmente possuía uma notável capacidade de sobrevivência em situações terrivelmente perigosas; o pai opressor e tirânico; o elenco de figurantes cômicos e criados que, como muitos dos outros personagens, muitas vezes parecem ter sido retirados por atacado do drama de Jacó; e acima de tudo o vilão (PUNTER, 2013a, p. 9, tradução nossa).

Sucessores dos chamados *romances de sensação* (VASCONCELOS, 2007), alguns romances góticos eram também “grosseiramente sensacionalistas, na medida em que tendiam a derivar sua força do retrato de situações extremas, principalmente situações de terror”. Desse modo, em vez de representar a realidade objetiva, os romances góticos figuravam a “sobrenaturalidade em todas as suas cores mais distintas”, comprometidos que estão com o lado “bárbaro e ao violento” da existência humana (PUNTER, 2013a, p.8, tradução nossa).

Recusando assim a explicitação da violência, mas interessada em representá-la, com alguns vícios da sociedade, continua Punter, a maquinaria gótica constrói um mundo governado por leis simples, primitivas e convencionais, contrariamente ao mundo realista com suas certezas. Daí a presença do sobrenatural nessa tradição, que tem no fantasma uma de seus símbolos principais. Nesse sentido, falando do sobrenatural nos escritos góticos, o autor destaca que “[...] quase todos os escritores góticos usaram o medo do sobrenatural para um propósito ou outro” e ressalta que eram múltiplas as formas como esse medo foi figurado: “em algumas obras, há qualquer número de ocorrências genuinamente sobrenaturais, em outras apenas eventos que afinal provam ter uma explicação razoável e natural”, sem deixarem, contudo, de produzir a atmosfera gótica (PUNTER, 2013a, p. 42, tradução nossa).

Ou seja, certamente, não é a frequência de aparição de um fantasma ou até mesmo sua representação como ser tipicamente sobrenatural que sobredetermina a goticidade de uma narrativa. No limite, nem mesmo a espécie de fantasma ou seu tamanho é o fator primordial nesse processo, e sim sua presença ou não, racionalizável ou não. De modo que um fantasminha ou um fantasmão tem a mesma força representativa, pois um ou outro pode condensar igualmente os mesmos valores. Quer ele assuste, cause medo ou promova certo saudosismo, o que importa é sua presença, com outras convenções do gênero, promovendo a

percepção de pelos menos duas temporalidades cruzando-se na narrativa, em um jogo temporal, que é também geracional e ideológico, sendo uma dessas temporalidades encabeçada justamente pelos valores condensados na figura fantasmagórica. Nesse sentido, para nosso propósito aqui, a observação de Punter (2013a) segundo a qual “mesmo que os fantasmas sejam eventualmente explicados, isso não significa que sua presença real dentro do texto possa ser esquecida [...]” (2013a, p. 42, tradução nossa), lançará luz sobre a representação de fantasmas efetuada por Cornélio Penna, cuja ficção tensiona a fronteira entre o natural e o sobrenatural. Um fantasma, seja de velho ou de criança, de liberto ou de escravizado, esteja ele andando pela casa ou supostamente preso em um retrato, nunca deve ser ignorado, pois sua presença indica um trauma, uma ansiedade, a necessidade de um acerto de contas entre duas temporalidades supostamente antagônicas, mas em verdade conectadas e complementares, o passado e o presente.

1.5. Textos fundadores da tradição gótica em literatura

Até aqui historicizamos a palavra *Gótico*, apontando seus usos como denominação das tribos germânicas ditas bárbaras e expondo, em seguida, a maneira como esse termo assumiu valor positivo, passando a significar imaculado, ingênuo, primitivo. Realizado esse percurso, expusemos também o seu uso em arquitetura, área de conhecimento em que o termo *Gótico* particulariza um modo de construção com características bem definidas. Passemos agora à abordagem dessa palavra em literatura, apresentando alguns dos textos ditos fundadores da tradição gótica literária, a partir dos quais pretendemos derivar elementos constituintes das tópicas aplicadas por Cornélio Penna em *A Menina Morta*.

Convencionalmente o texto edificador dessa tradição é *The Castle of Otranto* (*O Castelo de Otranto*)⁵, publicado por Horace Walpole em 1764 [1994]. Esse romance desenvolve o enredo sobre usurpação do poder aristocrático. Manfredo, suposto senhor do castelo que dá nome ao livro, tenta manter seu poder casando seu filho Conrado, de quinze anos, com Isabella, oriunda de outra família aristocrática. Manfredo planeja esse casamento porque necessita de um herdeiro masculino para dar continuidade ao principado nas gerações futuras. Conforme a narrativa evidencia, Conrado apresenta algum problema de saúde. Na trama, ele representa o lado dito fraco da família. Manfredo afirma-se dono do castelo, mas sabe que sua reivindicação é ilegítima, pois ele usurpara o trono. Seu poder é fruto de um

⁵ Doravante *O Castelo de Otranto*.

assassinato: Ricardo, avó de Manfredo, envenenou o último príncipe legítimo, Alfonso, o Bom, e mentiu sobre seu último desejo, constituindo a si e a seus descendentes como novos herdeiros. Por isso, Manfredo apressa-se em casar seu filho com Isabella, para garantir seu herdeiro. Mas Conrado morre antes de o casamento realizar-se, atingido por um elmo gigante, aproximadamente cem vez maior do que qualquer outro elmo feito por mão humana. Inconformado com a morte do filho e buscando um culpado, Manfredo acusa o camponês Theodoro de ter assassinado Conrado.

É interessante observar que o aparecimento do elmo no castelo de Otranto coincide com o desaparecimento do elmo da estátua de Alfonso, o rei usurpado, a qual ficava na igreja de São Nicolau, vizinha ao castelo. Nesse sentido, a presença do elmo acusa na narrativa a presença do sobrenatural. Com a morte de Conrado, cresce o desespero de Manfred, pois ele vê escapar suas chances de permanecer no trono. Assim, acreditando que Hippolita, sua esposa, não pode gerar mais filhos (o casal tem também Matilda), Manfred faz a hipótese de ele mesmo conceber um filho com Isabella e tenta violentá-la, mas a moça foge pelo castelo, dando início a uma das tópicas caras à tradição gótica, a *donzela perseguida*⁶. Como é sabido, trata-se de um dos temas cruciais dentro do chamado *Gótico feminino*, termo cunhado pela crítica feminista Ellen Moers (1976), para descrever a literatura gótica libertadora voltada exclusivamente para mulheres. Segundo Moers, três são os elementos fundamentais do Gótico Feminino associados a essa tópica: os comportamentos e atitudes de gênero dos personagens principais, a importância da virgindade e da sexualidade da protagonista feminina, e o impacto do *status* social, racial e econômico na história.

Nesse sentido, pensado em relação à perseguição a Isabella em *O Castelo de Otranto*, o conceito de Gótico Feminino formulado por Moers evidencia mais do que o interesse sexual de Manfredo. De fato, valorizando elementos que criticam o controle patriarcal sobre esposas e filhas, a marginalização das mulheres e a minimização de suas preocupações, o isolamento de artistas femininas e a negação da autonomia sexual das mulheres, o Gótico Feminino exemplificado na perseguição da donzela permite pressupor a fuga da moça como questionamento do patriarcado representado pela figura de Manfredo. Desse modo, atualizado em *A Menina Morta*, esse tema permitirá examinar igualmente a posição de Carlota em relação ao Comendador nesse romance.

⁶ Sobre o tema da *donzela perseguida*, ver também os verbetes “Female Gothic” e “Female Victims”, p. 115-120. In: SNODGRASS, Mary Ellen. *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts On File, Inc., 2005. Cf. também FLEENOR, Juliann E., ed. *The Female Gothic*. Montreal: Eden Press, 1983.

Voltando a Otranto, enquanto o vilão Manfred percorre o castelo atrás de Isabella, o sobrenatural intervém pela segunda vez: um retrato de Ricardo suspira e a imagem do avô de Manfred sai de um quadro da parede. A personificação dos quadros tem função dupla na narrativa: distrair Manfred, permitindo que Isabela, ajudada por Frederico, escape de seu perseguidor e se refugie na igreja de São Nicola, e, simultaneamente, acusar a presença fantasmagórica do passado no presente da narrativa, evidenciando assim o retorno do recalcado. Pouco depois, a perseguição à Isabella é interrompida pela chegada de um grupo de cavaleiros liderados por Frederico, o pai da moça, o qual está procurando sua filha e também reivindicando o castelo.

Em um momento da narrativa marcado por confusão, Frederico acaba ferido por Theodoro, em uma luta de espadas. Na sequência, ocorre uma reviravolta a respeito da origem de Theodoro: ele é filho de Jerônimo, um frade que preside justamente a igreja de São Nicolau e que fora dado como perdido há anos. Dessa forma, consequentemente a condição de camponês do moço é substituída por uma linhagem de posses. Atento a esse dado e a possibilidades contempladas pelo matrimônio, Manfred sugere que Frederico se case com Matilda e ele com Isabella, a fim de unir as duas linhagens. Nesse ponto, a narração recorre ao passado para informar que Jerônimo havia se casado com uma descendente de Alfonso (em primeiro grau), evidenciando assim Theodoro como herdeiro legítimo de Otranto. Dessa forma, é frustrada a última tentativa de Manfred de continuar a usurpação do trono, conforme atesta a fala de Jerônimo a Manfred: “Você não é um príncipe legítimo... você não é um príncipe” (WALPOLE, 1994, p. 97).

No fim da narrativa, novamente o sobrenatural se faz presente quando “três gotas de sangue caíram do nariz da estátua de Alfonso” (WALPOLE, 1994, p. 97), pouco antes de um cavaleiro gigante, parecido com Alfonso, ter sido visto pelos servos no castelo. Em seguida, supondo que Theodoro e Isabella estavam se encontrando secretamente, Manfred, tomado de fúria e ciúmes, esfaqueia acidentalmente sua própria filha, colocando fim às investidas do usurpador. Simultaneamente, na parte externa do castelo, um gigantesco Alfonso pisoteia Otranto e afirma: “Eis em Theodoro o verdadeiro herdeiro de Alfonso!” (WALPOLE, 1994, p. 112). Depois de confessar suas imposturas, Manfred entra para uma ordem monástica e Hippolita para outra, enquanto Theodore e Isabella se casam, restaurando assim a legitimidade do trono.

Nota-se que *O Castelo de Otranto* funda, por assim dizer, a tradição gótica, ao encenar algumas das principais tópicos do gênero, emuladas posteriormente, ainda que em uso

diferencial, entre as quais podemos citar: o deslocamento do espaço e do tempo da narrativa, a presença do castelo assombrado como cenário, a prisão ou fuga da donzela, a história de abuso (de poder, no caso), a personificação de quadros e imagens que se destacam da parede, a presença de segredos de antepassados, entre outras. E, conforme objetivamos demonstrar, *A Menina Morta* recupera esses lugares-comuns, atualizando-os no contexto histórico brasileiro.

Ao seu lado, coloca-se também o romance *Vathek* (1786) [2007], de William Beckford, que narra em terceira pessoa eventos da vida do protagonista, o califa Vathek, homem forte, sábio e violento. Descontente com as acomodações erguidas por seu antecessor, ordena a construção de cinco palácios gigantescos e uma torre, igualmente enorme, de onde ele pudesse consultar as estrelas sobre o seu destino. Em uma das consultas aos astros, Vathek é informado de que um estrangeiro visitará seu território, trazendo-lhe novas experiências. Curioso, ele ordena que os estrangeiros sejam trazidos à sua presença. Um dia chega ao seu reino uma criatura grotesca, Giour, carregando tesouros e sabres com lâminas portadoras de inscrições codificadas. Na sequência, Vathek descobre que esse forasteiro havia fugido de uma prisão matando os guardas.

Furioso por não decodificar as inscrições, Vathek golpeia seus súditos. Avisado por sua mãe, a feiticeira Carathis, de que estudiosos de línguas poderiam ajudá-lo, o califa recorre a eles para decifrar as mensagens dos sabres, e um deles lhe revela que os textos diziam o seguinte: “Fomos feitos onde é feito o que é bom. Somos a menor das maravilhas onde tudo é maravilhoso [...]” (BECKFORD, 2007, p. 14). Mas na sequência a mensagem muda, assumindo valor negativo para Vathek, na medida em que afirma a existência de uma maldição para aquele que busca entender as coisas sobre as quais devemos permanecer ignorantes.

Triste com a notícia, o protagonista adoece e só recupera a saúde quando o Giour ressurge e lhe dá um elixir mágico. No entanto, como o forasteiro apresentasse modos estranhos e um apetite voraz, o califa enxota-o até um abismo. Mas, estranhamente, algum tempo depois o Giour reaparece e propõe um pacto diabólico com Vathek, que consistia em este abandonar a crença em Maomé e sacrificar cinquenta crianças em troca de um tesouro grandioso como os sabres. Vathek aceita o pacto, mas é perseguido pela população enfurecida. O califa consegue salvar-se novamente com a ajuda de sua mãe, a qual tem à sua disposição um grupo de “cinquenta mulheres negras mudas com um olho só”, “chifres de rinoceronte” e “outras horríveis esquisitices”, que lhe servem na condição de escravizadas (BECKFORD, 2007).

Vathek, então, por recomendação do Giour, empreende uma viagem a Istakhar, onde estariam as riquezas mais valiosas do mundo, mas no trajeto sua comitiva é dizimada, e o califa muda de direção. Em seguida, apaixonou-se pela princesa Nouronihar, mas a moça é comprometida com o primo, por isso o pai dela ordena que a filha e o noivo sejam dopados e escondidos na floresta. Mas Vathek descobre o plano e convence a moça a fugir com ele em direção a Istakhar. Por fim, o casal encontra o Giour, que revela a Vathek que o tesouro prometido é, na verdade, um local onde o coração das pessoas gananciosas arde em chamas. A narrativa termina com o casal e a mãe do protagonista desesperançosos.

Para o nosso propósito aqui é relevante observar que a escolha do Oriente como espaço da narrativa, em *Vathek*, atesta o deslocamento espacial como traço convencional da ficção gótica. Além disso, essa narrativa aparentemente desprezível contribuiu com essa tradição, ao abordar um dos temas que se tornaria central nela: “As conexões entre raça, diferença racial e uma ansiedade sobre o Outro alienígena [...]” (RAGHUNATH, 2016, p. 538, tradução nossa), tema caro à ficção corneliana, conforme apontou Luís Bueno:

Os romancistas mais bem-sucedidos dos anos 30 foram exatamente aqueles capazes de perceber a relação tensa que há entre os vários pares de opostos que representavam as duas tendências reconhecidas da literatura do momento – cidade e campo, indivíduo e coletividade, psicologia e sociedade, o mesmo e o outro e assim por diante – e incorporá-la, como problema, em suas obras. Cada um à sua maneira, este foi o caso de Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Dyonélio Machado e Graciliano Ramos – quatro autores que, por isso mesmo, merecem uma abordagem à parte (BUENO, 2001, p. 483).

Cabe ponderar com Bueno (2001) que, na ficção corneliana, a relação com o *outro* ocorre por negação, na medida em que o romancista recusa o “gesto de figurá-lo diretamente,” preferindo representar o *eu* “Aparentemente distanciado do outro”, sendo esse justamente um “dos pontos altos da reflexão sobre o outro nesse pedaço da história literária brasileira que descobriu e deu concretude a ele” (BUENO, 2001, p. 723).

Assim, entendemos que as duas narrativas dialogam, visto que, no cerne da ficção de William Beckford, está também a discussão a respeito do contato com o outro, em dois níveis: na figura do califa, ser estranho ao Ocidente, e na do Giour, estrangeiro no califado de Vathek. De fato, segundo Raghunath (2016), o livro de William Beckford introduz o elemento de “transgressão por meio da inclusão de Outros raciais exóticos.” (RAGHUNATH, 2016, p. 538, tradução nossa). Para ela, *Valtheke* opera, nesse sentido, como símbolo/tropo conveniente “de degeneração e barbárie”, fornecendo “elementos de horror que foram compreendidos” em

seu texto, “sem a necessidade de explicação extensa”. Isso ocorre, de acordo com a autora, porque Beckford descreve o protagonista “como indulgente e corrupto, baseando-se em muitas suposições culturais desinformadas e uma antipatia em direção à diferença racial”, traços que levaram seus leitores a perceberem rapidamente a “degeneração do caráter de Vathek”. Ainda nesse sentido, é perceptível que o estrangeiro ganha representação na obra também por meio das “escravas canibais negras” de Carathis, fornecendo assim “alguns dos elementos mais perturbadores dentro do cenário orientalizado do texto” (RAGHUNATH, 2016, p. 538, tradução nossa). Nesse sentido, abordando especificamente a questão racial no romance, a estudiosa afirma também que a imagem das cinquenta

mulheres negras macabras escavando cadáveres em decomposição tem uma pungência adicional, dado o fato de que Beckford, como muitos de seus pares no século XVIII, dependia de sua vasta renda com plantações com escravos no Caribe, onde histórias de canibalismo e o *vodu* eram abundantes. [...] muitos dos relatos ‘factuais’ de revoltas de escravos na Jamaica e no Haiti, como a Rebelião de Tacky (1760), usaram um vocabulário gótico de horror e transgressão, borrando a fronteira permeável entre fato e ficção no discurso racial (RAGHUNATH, 2016, p. 538, tradução nossa).

Notam-se, portanto, algumas proximidades temáticas legíveis tanto em *ValtheK* como em *A Menina Morta*. Podemos pensar, nesse sentido, que a preocupação com o *outro* escravizado, a presença de um vasto latifúndio cuja mão de obra é formada essencialmente por escravizados, bem como o medo do desconhecido, na forma de práticas supostamente bárbaras, são elementos comuns às duas narrativas. Dessa perspectiva, é coerente recordar que o *outro* no romance de Cornélio Penna assume certamente a forma da estrangeira Frau Luiza, mas também a configuração dos trezentos escravizados na grande plantação de café do Comendador, muitos dos quais resistem a essa exploração por meio de relatos aparentemente estranhos e pela manifestação de práticas religiosas que lembram o sincretismo implicado no *vodu* haitiano. Ainda nesse sentido, o romance cornelianiano de 1954 parece borrar igualmente “a fronteira permeável entre fato e ficção no discurso racial”, ao encenar o medo de uma possível revolta das pessoas escravizadas no Grotão, sentimento muito parecido com o terror provocado pela revolta no Haiti (1791-1804) e, mais próxima do Grotão, no tempo e no espaço, a dos Malês, na Bahia, em 1835.

Aos romances *O Castelo de Otranto* e *ValtheK* junta-se também *The Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe, com o qual a autora contribui sobremaneira para a cena gótica. Resumidamente, a trama contempla os eventos cruciais da vida da jovem heroína, Emily: seus

pais morrem, ela é separada de seu amado Valancourt e levada à força para a Itália, onde fica prisioneira do vilão Signor Montoni no castelo que dá nome ao livro. Para figurar nessa obra o tema do triunfo da virtude sobre a vilania, Ann Radcliffe faz uso de toda a parafernália do chamado Gótico clássico: o castelo assombrado, cujas paredes sussurram segredos ocultos do passado, a heroína problemática e uma figura masculina misteriosa que a ameaça, elementos com os quais a narrativa tematiza também a “resistência da heroína às questões legais, econômicas e físicas do patriarcado” (TOWNSHEND, 2016, p. 545, tradução nossa).

A questão da luta geracional retoma em *The Italian*, livro menos representativo de Ann Radcliffe e que narra a história de amor da órfã Ellena e Vincenzo di Vivaldi, dois amantes separados pela interferência da Marquesa de Vivaldi, a qual contrata o monge Schedoni para manter os amantes afastados. Supondo que Ellena, por ser pobre, não é a noiva adequada para seu filho, a Marquesa paga a Schedoni para sequestrar a moça e aprisioná-la em diferentes conventos, a fim de evitar o romance do jovem casal. Julgando-se pai de Ellena di Rosalba, porque a moça usa um medalhão semelhante ao seu, Schedoni não leva a cabo a missão de colocar fim à vida da moça. Além disso, o jovem Vivaldi é temporariamente impossibilitado de salvar a moça porque a Inquisição o prendeu.

Como é convencional nas narrativas góticas, *The Italian* encena reviravoltas, como o reencontro de Ellena com sua mãe, sumida há anos, e sua origem nobre, motivo que Walpole já havia apresentado em *O Castelo de Otranto*, com o camponês Theodoro. No fim da narrativa de Radcliffe, o monge Schedoni é morto pela Inquisição, e Vivaldi e Ellena se casam, deixando a mensagem de que em uma sociedade hierarquizada, como a napolitana encenada no romance, não há espaço para ascensão social; por isso ela barra a união dos jovens amantes e recusa a integração social de Ellena. Segundo Alexandre Dias Pinto,

O cumprimento dos valores desta sociedade é assegurado e imposto pelas instituições políticas, sociais e religiosas dominantes – entre as quais se destacam a aristocracia, a Igreja Católica e a Inquisição –, que controlam com mão pesada as relações entre os seus cidadãos. A Marquesa e o Marquês Vivaldi, Schedoni e a abadessa de San Stefano são os agentes directos dos interesses destes grupos que dominam os poderes judicial e político e procuram exercer sobre Vivaldi e Ellena uma forte pressão, tentando impor-lhes as suas normas e não permitindo uma situação socialmente insustentável como é o casamento entre um nobre e (segundo se crê) uma plebeia (PINTO, 2006, p. 350).

Nesse sentido, a narrativa evidencia que não apenas interesses familiares estão em jogo, mas também os valores de classe, que o romance figura. Desse modo, se na superfície dessas histórias apresentam-se enredos simples, como a maioria das histórias góticas, seu âmago serve de palco para uma discussão séria sobre “conflito intergeracional” (TOWNSHEND, 2016, p. 546, tradução nossa), temática atualizada por Cornélio Penna desde *Fronteira*, com Maria Santa e sua Tia Emiliana, e que ganha corpo em *A Menina Morta*, por meio do embate travado entre os valores do Comendador e os de Carlota, que mostraremos.

Retomando a *O Castelo de Otranto*, observamos que no fim dessa narrativa, um frade, Jerônimo, contribui com o andamento dos eventos narrados, fornecendo informações reveladores da trama. Representantes da Igreja estão presentes também nas narrativas de Ann Radcliffe, desempenhando nelas papel secundário. Mas, certamente, *The Monk* (1796), de Matthew Lewis, outro modelo dessa tradição, denota o livro que incorpora efetivamente a figura do monge como protagonista da história. Nesse sentido, emulando o mistério criado por Radcliffe em *Udolpho*, Lewis compõe uma trama em que narrativas correm paralelamente: a principal, envolvendo o monge Ambrósio e Antônia; a secundária, em torno do amor de Ramón e Agnes, além de uma narrativa mais curta sobre a história da Freira Sangrenta e do Judeu Errante.

Ambrósio fora abandonado às portas de um mosteiro em Madri. Crescido no meio dos monges, o rapaz se torna um orador admirado e exemplo de virtudes. Mas Ambrósio é humano, e por essa condição expressa também orgulho e vaidade. Outro traço de seu caráter é a rigidez. Assim, após confessar Agnes descobre, por meio de uma carta que a moça deixa cair, que ela tinha um amante e estava grávida. Implacável, o monge afirma que vai denunciá-la para a abadessa do convento do qual ela faz parte. Percebendo que Ambrósio não vai perdoá-la, a moça lança uma maldição contra ele, anatemizando que um dia ele se veria em situação semelhante à dela, e que ele não seria perdoado também.

Assim, em dado momento, o monge descobre que seu noviço de confiança, Rosário, é na verdade uma mulher, Matilda, que se infiltrou no mosteiro para se aproximar dele. Noutro momento, Ambrósio é tentado também por Antônia. Desse modo, a narrativa encena o desmoronamento desse personagem que servia de modelo de santidade e virtudes. A partir de então, Ambrósio tem sonhos e pensamentos eróticos, inclusive com a Virgem Maria. Não conseguindo resistir aos seus desejos carnavais, o monge, ajudado por Matilda, mata Elvira, mãe de Antônia, e sequestra, estupra e assassina também a filha. Preso pela Inquisição, o monge

implora ao Demônio que o salve da prisão, mas o diabo lança-o em um abismo, matando-o dolorosamente.

Paralelamente, o romance conta também a história de Ramón, homem de família ilustre da Espanha. Após completar seus estudos, o jovem decide perambular pelo mundo escondendo sua condição social. Em suas errâncias, conhece a Baronesa de Lindenberg, em cuja casa é apresentado a sua sobrinha, Agnes, por quem ele se apaixona. Mas a moça estava destinada a ser freira, por causa de uma promessa de seus pais. Apesar dos planos de Ramón para fugir com a moça, ela acaba se tornando freira. Inconformado, o moço dá continuidade a seu plano de se apoderar dela. Assim, as duas histórias se cruzam.

Tematicamente, nota-se que *The Monk* parece escapar um pouco do paradigma de romance gótico tradicional, na medida em que incorpora a presença do horror grotesco figurado nas cenas de violência, as quais parecem apontar para um mundo sem religião, ou no qual esta perde espaço para a sexualidade e vícios humanos⁷. As tentações de Ambrósio em *The Monk*, colocando o homem religioso diante do mal e interrogando-o sobre sua conduta diante da barbárie, lembram assim a posição do narrador de *Fronteira*, diante da suposta santidade Maria Santa e a de Padre Estevão, diante das maldades praticadas no Grotão. Quanto à sua forma, o romance de Lewis explora um modo de narrar que serviria de modelo para seus sucessores: trata-se da técnica narrativa denominada, posteriormente, por André Gide, *mise en abyme* ou narração labiríntica, que consiste em a narração autorreferir-se por meio de narrativas umas dentro das outras, as quais o leitor precisa percorrer para alcançar alguma verdade que programaticamente lhe escapa (DÄLLENBACH, 1977).

Dividido em quatro volumes, contendo no total 39 capítulos, *Melmoth, the wanderer* (1820), de Charles Maturin, por sua vez, desenvolve a temática do errante e caracteriza-se também por ser composto de uma narrativa principal e uma mistura de micronarrativas, que em conjunto revelam a vida do protagonista. Desse modo, em paralelo à narrativa principal sobre a vida do andarilho, abrem-se outras narrativas: Conto de Stanton, Conto da família Cardoza, Conto do Espanhol (Monçada), Conto dos Indianos, Conto da família Guzman, Conto dos Amantes. Além disso, deslocando a trama para Dublin, no outono de 1816, Maturin inova quanto à convenção gótica sobre a espacialidade, a qual pressupõe enredos que se desenvolvem fora da Europa, em territórios exóticos (SNODGRASS, 2005, pp. 228-229).

⁷ Certamente na ficção gótica há espaço, e muito, para a presença da violência, que estava já presente em *O Castelo de Otranto*, mas de modo um tanto quanto encoberto. *The Monk*, nesse sentido, inova por representá-la com mais evidência.

Melmoth é um jovem que investiga um manuscrito sobre um parente seu denominado Stanton, que, por sua vez, procura o andarilho. Como é protocolar nos modelos góticos que imita, Maturin associa o manuscrito a um período anterior marcado por fanatismo religioso, quando do assassinato do rei Carlos I pelos puritanos ingleses, em 30 de janeiro de 1649, inserindo assim reflexões sobre a História da Inglaterra, crítica ao catolicismo e defesa das virtudes do protestantismo. Pactário, Melmoth vendeu sua alma ao diabo em troca de cento e cinquenta anos a mais de vida e vagueia pelo mundo (daí seu epíteto, *o andarilho*) procurando alguém que possa cumprir sua parte no pacto, de modo que o contato humano com ele gera morte. Assim, percorrendo – atuando ou narrando – as diversas narrativas que se intercalam com a história principal, o errante lhes dá certa unidade temática (FONSECA, 2019).

Como personagem, Melmoth é um tipo amargo, cuja dureza serve de mote para a narrativa. Como símbolo, esse personagem é um tipo bárbaro, cuja “selvageria generalizada” atesta “os males e a corrupção que assombram a humanidade, tanto no plano da paisagem geográfica como no terreno interior da mente.” (SNODGRASS, 2005, p. 229, tradução nossa). Outros elementos do enredo poderiam ser acionados, contudo interessa-nos aqui imediatamente a forma labiríntica dessa narrativa, e tematicamente a presença do errante, tópicos atualizados em *A Menina Morta* na figura da estrangeira Frau Luiza e por meio da mescla das narrativas das negras escravizadas com a narrativa principal.

Fruto de um desafio lançado por Lord Byron, na famosa noite na Villa Diodati, na Suíça, o próximo romance de que trataremos, *Frankenstein, ou Moderno Prometeu* (1818), de Mary Shelley, efetua também a narração por meio da intercalação de narrativas, lembrando assim a estrutura das bonecas matrioskas, ou a técnica de narrativas em abismo, já aqui referida e, nesse sentido, dá continuidade à forma narrativa empregada em *The Monk e Melmoth*. Entretanto, difere-se formalmente desse por introduzir cartas como modo de narrar.

A narrativa principal inicia-se com o personagem Capitão Robert Walton tentando chegar ao Polo Norte, onde encontra o Dr. Victor Frankenstein moribundo. Victor narra a Walton o que lhe aconteceu. Nesse momento, entramos na segunda narrativa, contada pelo Capitão, que, por meio de cartas, relata para sua irmã os eventos da vida de Victor. Assim, ficamos sabendo que Victor era um aristocrata interessado por alquimia, assunto que ele dominava. Com a ideia fixa de descobrir a origem da vida, Victor vai cursar Ciências Naturais na Alemanha e tenta gerar um novo ser humano. Após muitas tentativas, o estudioso consegue dar vida a uma criatura composta da união de outros corpos e com o uso da eletricidade. Mas o resultado desagrada a Victor, que foge abandonando sua criação ao seu próprio destino.

Muito tempo depois, o pesquisador recebe uma carta informando que seu irmão mais novo, William, fora assassinado, e Victor desconfia que a criatura é o assassino. Posteriormente, criador e o monstro se encontram. Nesse momento, entramos na terceira narrativa, na qual a criatura conta a Victor o que ocorreu com ela desde que fora abandonada, destacando como aprendeu a se comunicar e pontuando o desprezo dos humanos por ela. Além disso, o monstro pede a Victor que gere uma versão feminina da criatura, para lhe servir de companhia, uma vez que os humanos o desprezam.

Evidentemente várias questões estão tematizadas em *Frankenstein*, tais como o papel social da Ciência, o questionamento da origem da bondade, a discussão sobre o homem brincar de Deus, a autoaceitação da imagem pública, estrutura familiar, entre outras. Mas um ponto em particular nos interessa aqui: a temática do duplo. Nesse sentido, entendemos com Punter e Byron (2004) a relação entre criador e criatura, nesse romance, como indicação de que o monstro é um “duplo de [Victor] Frankenstein” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 200, tradução nossa), algo sugerido ao longo da narrativa. Entretanto, conforme esse crítico ressalta, é fundamental perceber que em *Frankenstein* a duplicação “não dá forma apenas ao retorno das energias reprimidas de uma *psique* individual: o outro monstruoso aqui é psicológico e social”, algo que está na base no processo de duplicação envolvendo a personagem *menina morta* e Carlota, por exemplo, e outros duplos da ficção corneliana.

Evidentemente os romances referidos aqui não contemplam a totalidade dos discursos góticos em literatura, mas são exemplares do conjunto de textos compreendendo o período de tempo que vai da segunda metade do século XVIII até por volta de 1820. Ora, sendo a palavra *Gótico* usada em literatura convencionalmente para se referir aos textos desse período histórico, e produzidos fundamentalmente na Europa, conforme demonstramos, não seria falacioso propor a existência de textos góticos em outros lugares e tempos? A princípio, sim, e esse é justamente o posicionamento adotado por alguns críticos que se recusam a aceitar a goticidade contemporânea. Contudo, se lembrarmos que uma tradição é construída também pela possibilidade de variação, algo como o conceito de *variação imaginativa* de Paul Ricoeur (1994, 1995, 1997), é coerente propor que temas e procedimentos narrativos empregados nesses textos fundadores da tradição gótica têm servido historicamente como modelos para outras narrativas que os recuperam imitando-lhes a forma, temas ou tópicos. Ou seja, outros textos juntam-se a esses formando a tradição gótica que, segundo Punter e Byron, incorpora uma “coleção de obras muito díspares” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 8, tradução nossa), formalmente, tematicamente, historicamente e geograficamente.

Dessa mesma perspectiva, avaliando também o conceito *tradição gótica*, Botting (1996) afirma que, por mais de dois séculos, a presença de elementos e estilos góticos dificultou a definição de uma categoria genérica homogênea, porque, segundo ele, a escrita gótica transcende gêneros e categorias, não se limitando a uma escola literária ou período histórico específico, conforme evidencia a mudança de suas características, ênfases e significados ao longo do tempo. Assim, continua Botting, a disseminação desses elementos por meio de textos e histórias de diferentes épocas estabelece o Gótico como uma forma literária híbrida, que absorve e transforma outras formas literárias, além de desenvolver e mudar suas próprias convenções em relação aos novos modos de escrita. Em suma, as múltiplas origens da escrita gótica evidenciam sua diversidade e composição variada. Desse modo, embora haja uma tentativa sistemática de vincular o Gótico ao Romantismo, por exemplo, fixando-o no tempo, tal esforço fracassa, na medida em que essa forma de representação supera essa datação.

Nesse sentido, é exemplar a temática do duplo: ensaiada no romance de Mary Shelley ganha potência com outro romance gótico, *The Strange Case of Dr. Jeckyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, que Punter e Byron classificam como “certamente a história mais famosa e influente do duplo já escrita” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 166, tradução nossa). Em linhas gerais, o romance de Stevenson é narrado pelo advogado Utterson, amigo do respeitado médico Dr. Henry Jekyll, o qual convive com Mr. Hyde, uma figura estranha. A trama passa-se na Inglaterra, na chamada época Vitoriana. Preocupado com o comportamento de seu amigo e com a natureza de sua relação com Hyde, Utterson investiga aquele homem de modos grosseiros, após ele atropelar uma criança e não a socorrer. Paralelamente à narração de Utterson, algumas cartas deslindam que Hyde é outra versão de Jekyll, seu duplo. Desse modo, a narrativa expõe a dualidade do caráter humano, evidenciando que bem e mal convivem na mesma pessoa.

Segundo Smith (2007), mais do que representar a dicotomia do indivíduo moderno, enquanto subjetividade particular, *The Strange Case of Dr. Jeckyll and Mr Hyde* encena as fissuras da sociedade, em sentido amplo, sugerindo que “a civilização não pode ser confiável, porque abriga descontentamentos e está ameaçada por prazeres viscerais que espreitam sob sua superfície (e que sempre ameaçam rasgar tal superfície)” (SMITH, 2007, p. 100). Além disso, ainda segundo esse autor, o romance de Stevenson aborda os fantasmas que assombram a sociedade, na medida em que levanta “questões sobre as origens do ‘mal’ dentro da civilização”, evidenciando assim que “qualquer noção de conflito precisa ser vista dentro do

contexto do que constitui a civilização” (SMITH, 2007, p. 100, tradução nossa). Nesse sentido, a leitura de Smith ajuda a compreender os duplos da ficção corneliana como produtos de uma fissura em escala individual, em seus três primeiros livros, e como sintoma de um mal de amplitude mais ampla, o trauma da escravidão e os conflitos que esse episódio gera, em *A Menina Morta*.

Ainda da perspectiva da formação da tradição gótica em literatura, é exemplar também o tema do *vampirismo*. Iniciado em Polidori e continuado por autores com Byron e Le Fanu, esse assunto recebe tratamento diferenciado em *Drácula* (1897), de Bram Stoker, que unifica elementos desses autores na composição de seu famoso personagem Conde Drácula, que dá nome ao seu livro. Como é sabido, trata-se de uma narrativa em formato de colagem de cartas, memorandos, diários, recortes de jornais e outros gêneros discursivos. Seu enredo razoavelmente simples versa sobre um vampiro, o Conde Drácula, que mora na Transilvânia, mas decide mudar-se para Londres, para vampirizar pessoas dessa cidade por ela lhe oferecer um universo considerável de vítimas.

Com esse intuito, Drácula contrata um escritório de advocacia para cuidar da aquisição de propriedades na nova cidade, e o jovem Jonathan Harker recebe a tarefa de viajar até o castelo do Conde, nos Montes Cárpatos, para cuidar da negociação dos imóveis. Ignorando os indícios de que algo estranho ocorre naquela região, Harker chega à morada de Drácula e, após as apresentações formais, percebe-se prisioneiro no castelo. O jovem nota também que seu anfitrião é um ser com dentes muito brancos e afiados, mãos peludas, nariz aquilino, sobrelhas espessas, capaz de escalar paredes, e que seu corpo não produz reflexo no espelho. Enquanto Jonathan tenta fugir do castelo, Drácula, já em Londres, faz sua primeira vítima, Lucy. Assim, um grupo formado por Mina Murray, amiga de Lucy, o estudioso Van Helsing e seus ajudantes segue os rastros deixados pelo vampiro para eliminá-lo e, dessa forma, impedir o sucesso de seu plano.

A superfície desse enredo aparentemente simples esconde um dos mais potentes mitos literários, o personagem Drácula, verdadeiro protótipo do vampiro moderno (PUNTER; BYRON, 2004, p. 230, tradução nossa). De fato, segundo esses autores, o romance é também “a narrativa da colonização reversa”, isto é, figuração do “medo de uma degeneração racial que corromperia e desestabilizaria a identidade” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 232, tradução nossa); simultaneamente, é uma narrativa sobre o *infamiliar* na figura do estrangeiro, propondo assim uma maneira particular de enxergar o *outro*. Ademais, completam os críticos, a figura atávica de Drácula tematiza o contraste entre o mundo moderno e civilizado. Nesse

sentido, continuam, o romance exemplifica o modo como os vampiros estão associados à quebra de limites e regras aceitas. Sendo Drácula um metamorfo, isto é, um “não morto”, pois é um morto-vivo (vivo e morto), ou seja, um ser que não possui uma identidade fixa e estável, ele desafia a fronteira final entre a vida e a morte.

Punter e Byron destacam ainda uma espécie de onipotência de Drácula. Nesse sentido, vale recordar que, apesar de o Conde ser central na seção de abertura do livro, após chegar a Londres, ele praticamente desaparece, mas sua presença é sentida como uma manifestação perturbadora na mente de Lucy e Mina⁸ (PUNTER; BYRON, 2004, p. 231, tradução nossa). Corroborando essa impressão a percepção de Arthur de que algo está incomodando Lucy, evidenciando que Drácula perturba não só o corpo, mas também a mente. Sua importância reside, também, no fato de que ele serve como catalisador para a transgressão em outras pessoas, liberando energias e desejos normalmente reprimidos em nome de uma suposta estabilidade social e psicológica.

Smith (2007) defende igualmente que *Drácula* “é um romance que pode ser lido de tantas maneiras diferentes, às vezes conflitantes” (SMITH, 2007, p. 109, tradução nossa). Assim, ressalta ele, a despeito dos “importantes estudos sobre o romance que abordaram sua representação de gênero, raça e nação dentro do contexto do *fin de siècle*”, certamente ganharam potência também as leituras psicanalítica, marxista e materialista, que se justapõem àquelas (SMITH, 2007, p. 109, tradução nossa). Nesse sentido, enfatiza o crítico que uma das leituras de destaque nesse conjunto é a de Franco Moretti, para quem o Conde Drácula simboliza o sistema capitalista que suga a energia dos trabalhadores (SMITH, 2007, p. 110, tradução nossa), imagem que parece estar também no centro da representação do Comendador em *A Menina Morta*, conforme evidenciaremos, retomando a leitura de Moretti.

1.6. Gótico: tempo e espaço

A compreensão do Gótico literário como um conjunto de textos escritos entre 1764 e 1820⁹ inviabilizaria sua continuidade em outros momentos e locais, na medida em que fixa o Gótico no tempo, datando-o. Desse modo, cabe indagar se há Gótico em outras regiões, fora da Europa, e posteriormente ao século XIX. A resposta afirmativa a essas duas questões, que

⁸ Esse jogo entre ausência que se faz sentir como presença está no centro da representação da personagem *menina morta* e balizará nossa leitura dela como fantasma.

⁹ Pensamos aqui nos textos fundadores. Nesse sentido, *Drácula*, de 1897, por exemplo, já pertenceria a uma segunda leva de textos góticos, à segunda geração gótica.

efetivamente compõem um só questionamento, permitirá abordar a presença do Gótico em *A Menina Morta*. Nesse sentido, sabendo que posições contrárias à nossa recusam-se a aceitar a presença do Gótico a partir do século XX e fora da Europa, reafirmamos aqui nossa tese de que há, sim, Gótico fora desse espaço e dessa delimitação temporal.

Nesse sentido, Hughes, Punter e Smith (2016), apresentam uma hipótese bem interessante a respeito do Gótico propondo-o como uma maneira de problematizar a existência humana. Assim, supondo a goticidade como expressão de ansiedades em nível individual ou coletivo, ressaltam que “[...] o que escolhemos incluir como gótico em qualquer período específico não é estático” (HUGHES; PUNTER; SMITH, 2016, xxxv, tradução nossa), para em seguida defenderem que a compreensão do que é e do que não é gótico mudou historicamente e continua mudando, de modo que a diversidade de significados do termo *Gótico* permite sua utilização em diferentes contextos, e não apenas como fórmula datada a textos do século XVIII.

Desse modo, asseguram esses autores, se os primeiros estudos do gótico – na década de 1930 (Eino Railo, Mario Praz, Summers) – tentaram “definir historicamente os parâmetros do gótico” postulando-o como “tributário do Romantismo”; a crítica moderna – sobretudo a de orientação psicanalista representada por Brooke-Rose e Jackson, nos 1970 – propôs novas “abordagens teóricas” para o que se entende como constitutivo do Gótico (HUGHES; PUNTER; SMITH, 2016, xxxiv-xxxv, tradução nossa). Nesse sentido, vale lembrar também com esses autores que a esses primeiros estudos somaram-se, a partir da década de 1950, as análises de Devendra P. Varma, David Punter e Julia Kristeva, que, juntamente com as outras duas primeiras propostas críticas, possibilitaram “ampliar a compreensão conceitual do tipo de trabalho realizado pelo gótico” (HUGHES; PUNTER; SMITH, 2016, xxxv, tradução nossa), de modo que hoje é razoável falar em Gótico asiático, Gótico judaico, Gótico neozelandês, Gótico pós-colonial...

Essa maneira mais inclusiva de pensar o Gótico deriva de uma concepção nova de periodização do tempo histórico aplicada na leitura de textos góticos por Hughes, Punter e Smith. Assim, segundo eles, o modo como o Gótico foi historicamente periodizado “tem sido mais amplamente questionado dentro da academia, visto que agora pensamos em termos de um longo século XIX que se estende do final do século XVIII ao início do século XX” (HUGHES; PUNTER; SMITH, 2016, xxxiv, tradução nossa).

Assim, partindo desse entendimento, que dialoga com a noção foucaultiana do tempo como “sucessão de descontinuidades” e com o conceito de *trans-historicidade* de Bourdieu

(SILVA, 2017, p. 63) e *longa duração* de Braudel (1965), entendemos que textos góticos como *O Castelo de Otranto* (1764), de Wallace Holpole, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker, conectam-se, na medida em que tematizam, por exemplo, a submissão do *outro*. Nesse sentido, por exemplo, Braudel, sabendo que “A história tradicional, atenta ao tempo breve, ao indivíduo, ao acontecimento, habituou-nos, há muito, a seu relato precipitado, dramático, de fôlego curto” (BRAUDEL, 1965, p. 263), defende a existência de “uma história de fôlego ainda mais lento, desta vez de amplitude secular: a história de longa, de muito longa duração.” (p. 264), e, partindo do pressuposto de que “os quadros mentais são também prisões de longa duração.” (p. 268), propõe uma abordagem de longa duração para a história, que envolve a análise de estruturas profundas e permanentes que moldam a vida social e econômica. Desse modo, ele argumenta que a história deve ser vista em três níveis: eventos, conjunturas e estruturas. Para esse historiador, os eventos são os acontecimentos do dia a dia, as conjunturas são os ciclos econômicos e políticos de curto prazo, e as estruturas são as forças profundas e permanentes que moldam a vida social e econômica. Assim, Braudel argumenta que a história deve ser observada em termos de *longa duração*, e que as estruturas são mais importantes do que os eventos ou conjunturas. Nesse sentido, ele propõe uma abordagem de história total, que envolve a análise de todos os aspectos da vida social e econômica, incluindo a geografia, a demografia, a economia e a cultura. Em resumo, Braudel propõe uma abordagem de longa duração para a história, enfatizando a importância das estruturas profundas e permanentes que moldam a vida social e econômica.

Esse conceito, aplicado ao entendimento da tradição gótica, permite pressupormos que esses romances – apesar de distantes no tempo, por terem sido escritos em séculos distintos (XVIII e XIX, respectivamente), segundo a classificação do tempo histórico –, quando estudados pela óptica de “um grande século XIX”, da longa duração braudeliana, são textos contemporâneos, pois, cada um a seu modo, problematiza a existência humana. Nesse sentido, como solvente do tempo, a análise temática embasada por essa percepção da história dilui as temporalidades predeterminadas e sobredeterminantes.

Ademais, Hughes, Punter e Smith ressaltam também a complexidade envolvendo a abordagem do Gótico em termos geográficos. Desse modo, se os primeiros textos da tradição gótica se restringiam ao espaço europeu, como vimos, estudos mais recentes problematizam a restrição geográfica, postulando em seu lugar “o alcance global do gótico” (HUGHES; PUNTER; SMITH, 2016, xxxiv, tradução nossa). Dessa maneira, defendem os autores, é ponto pacífico “a ampla extensão geográfica” da existência do Gótico (americano, japonês,

canadense...), testemunhando, por um lado, os “numerosos lugares em que o gótico aparece”, mas também evidenciando uma dialética segundo a qual a ideia de uma “comunidade gótica” global pressupõe uma “diferença gótica”, de modo que os góticos irlandês e americano, por exemplo, embora estejam inseridos numa tradição de alcance transnacional, apresentam realizações particulares que os codificam como “diversidade gótica” (HUGHES; PUNTER; SMITH, 2016, xxxvii, tradução nossa).

Nesse mesmo sentido, abordando a noção do Gótico transnacional, Smith (2007) também defende que o Gótico “muda através das fronteiras históricas, nacionais e genéricas [de gênero] à medida que retrabalha imagens tiradas de diferentes épocas e lugares”, de maneira que diferentes locais “geram diferentes tipos de estilos góticos, que se desenvolvem e se alimentam de outras formas góticas que proliferam em um lugar, mas aparentemente morrem em outro” (SMITH, 2007, p. 4, tradução nossa). Assim, supondo justamente que uma abordagem mais inclusiva do Gótico aparentemente produz uma falha, na medida em que diferenças territoriais e históricas pressupõem diferenças culturais, esse crítico esboça uma solução dessa problemática propondo uma leitura temática do Gótico, em detrimento de uma abordagem estritamente formal do gênero. Desse modo, reconhecendo que “Representações de ruínas, castelos, mosteiros, formas de monstruosidade, imagens de insanidade, transgressão, o sobrenatural e o excesso” são elementos tipificadores da forma gótica, Smith ressalta que, “Apesar das mutações nacionais, formais e genéricas do gótico, é possível identificar certos traços persistentes que constituem uma estética distinta”, no tempo e no espaço (SMITH, 2007, p. 4).

Esse também é o julgamento de Punter e Byron (2004, ix, tradução nossa), para os quais “a noção do que constitui a escrita gótica é um local contestado”. Para defender esse posicionamento, os dois críticos investigaram os trabalhos de setenta e oito autores, selecionados principalmente por sua importância individual na formação da evolução da tradição gótica, evidenciando-os como exemplos representativos dos modos dominantes e subgêneros dessa tradição, a qual, segundo esses críticos, é formada por escritores de histórias de fantasmas e ficção de terror, além de outros que exploram diferentes formas de Gótico, como o urbano, o tecnológico, o sulista estadunidense e o pós-moderno. Desse modo, objetivando identificar o que é distintivo em relação ao trabalho de cada escritor no que diz respeito ao Gótico, Punter e Byron apresentam textos específicos que podem ser considerados típicos do estilo particular de cada autor, bem como sugerem como esse escritor é influenciado e influencia a tradição gótica em desenvolvimento.

Nesse sentido, segundo eles, se existe consenso no sentido de que os chamados primeiros mestres e mestras do gótico (Horace Walpole, Ann Radcliffe e Matthew Lewis) são facilmente agrupados sob o rótulo de Gótico, esse enquadramento, todavia, ganha complexidade quando se tenta aplicá-lo à obra de Dickens, por exemplo. Assim, para defender o Gótico como conceito transhistórico, Punter assegura que se o termo *Gótico* parece não dar conta da obra dickensiana, soando como um tipo de rebaixamento dela, “a prevalência da claustrofobia em Dickens, o impedimento da fuga da instituição ou da destituição, o exagero grotesco das personagens e do espaço” (PUNTER, 2012, p. 1, tradução nossa), contudo, são elementos que permitem agrupá-lo efetivamente no rol de artistas góticos, e com justeza.

Dessa perspectiva, a ampliação do sentido do termo *Gótico* permite afirmar que outros tempos e lugares produziram discursos góticos, que imitam os chamados textos fundadores, recuperando-os temática ou formalmente. Segundo essa compreensão mais ampla, Gótico é uma etiqueta empregada para classificar um conjunto de textos que, mesmo distantes no tempo ou no espaço, possuem características comuns. Amparados por essas percepções, propomos que a palavra *Gótico* designa genericamente narrativas cujos enredos problematizam a existência humana ao envolver, em um *locus horribilis* (castelo, abadia ou mosteiro, fazenda... em meio à natureza ameaçadora – montanhas, abismos), figuras monstruosas produzindo monstruosidades (ações monstruosas que geram medo).

Pensado dessa forma, o Gótico é mais do que gênero datado ao século XVIII, é forma de representação do mal. Nesse sentido, contrastando a história triunfante, “o gótico é uma contranarrativa, uma visão alternativa, registrando medo, fracasso, desespero, pesadelo, crime, doença e loucura.” Desse modo, olhando a História por lentes deformadoras, o Gótico é forma da expressão dos “fracassos e crimes nacionais, como a escravização de africanos e o deslocamento e destruição de povos indígenas”. Pensando assim, é também forma de representação de grupos excluídos, por encenar “histórias de opressão das mulheres” e “todos os grupos forçados às margens de poder por uma cultura patriarcal.” (CROW, 2014, *Preface*, xviii, tradução nossa). Em outras palavras, como máquina de representação da maldade, o gótico sofre metamorfoses, adequando-se ao tempo, ao espaço e à multiplicidade de mídias.

Pensem, por exemplo, na tópica *locus horribilis*. Com Eino Railo sabemos que o castelo assombrado é o cenário gótico por excelência, tanto assim que, segundo esse autor, se ele “fosse eliminado, todo o tecido do romance seria despojado de sua fundação e perderia sua atmosfera dominante” (RAILO, 1974, p. 38, tradução nossa). Justamente por isso, como

tópica, a imagem do castelo assombrado assume figurações distintas diacronicamente. Assim, em *The Old English Baron*, por exemplo, quando o barão Fitz-Owen ocupa o antigo castelo do falecido Lord Lovel, essa construção lembra mais uma casa de campo comum do que um castelo medieval. Diacronicamente, portanto, percebe-se que o castelo assombrado cede a vez para abadias ou outras construções ruinosas, como as mansões assombradas no sul dos Estados Unidos, conforme assegura William Moss (2014, p. 177). Nesse sentido, tratando dessa metamorfose, Fred Botting (1996) afirma que, enquanto nos primeiros romances góticos, “o castelo estava ligado a outros edifícios medievais – abadias, igrejas e cemitérios especialmente – que, em seus estados geralmente ruinosos, remontavam a um passado feudal associado à barbárie, superstição e medo”, em seus êmulos esse espaço transfere sua carga simbólica para outras habitações, de modo que

o castelo gradualmente deu lugar à antiga casa: como edifício e linhagem familiar, tornou-se o local onde os temores e ansiedades retornavam no presente. Essas ansiedades variavam de acordo com diversas mudanças: revolução política, industrialização, urbanização, mudanças na organização sexual e doméstica e descoberta científica (BOTTING, 1996, p. 2, tradução nossa).

Partindo dessa perspectiva, nossa abordagem da tópica do espaço evidencia que o Gótico não está morto, no máximo ganhou nova roupagem. De modo que as diversas apreciações elencadas aqui comprovam que também do ponto de vista geográfico é coerente afirmar o “alcance global do gótico” (HUGHES; PUNTER; SMITH, 2016, xxxiv, tradução nossa). Dessa forma, além das referências góticas de Canadá, Austrália e Nova Zelândia, é pertinente assegurar a presença do Gótico no Japão e outras partes da Ásia. Nesse mesmo sentido, entretanto, com esses críticos, não ignoramos também distinções existentes entre o Gótico irlandês, o escocês e o galês, pois, a despeito de geograficamente esses espaços comporem o Reino Unido, cada uma dessas regiões particulariza uma abordagem do gótico.

Evidentemente, não podemos esquecer as produções góticas contemporâneas. Por isso, para defender a atualidade do conceito Gótico, lembramos com Punter e Byron que ele é usado também “para se referir à própria ficção de terror, na forma comum da história de fantasmas” (PUNTER; BYRON, 2004, xviii). Nesse caso, esses críticos sustentam que escritores góticos como H.P. Lovecraft, Algernon Blackwood e M. R. James serviram de modelo para “os filmes americanos de 1930 e os produtos do Hammer Studios da Inglaterra”, bem como para filmes de “Hitchcock e Roman Polanski”, diretores que, segundo Punter,

aprenderam com aqueles mestres que “o medo é ainda mais feroz quando invade o mundo contemporâneo cotidiano” (PUNTER, 2013a, p. 3, tradução nossa).

Também dessa perspectiva, é relevante notar que mais recentemente filmes como *Drácula* (1992), de Francis Ford Coppola, as sagas *Crepúsculo* (2008, 2009, 2010, 2011 e 2012) e *Blade* (1998, 2002, 2004), ou ainda os romances de Anne Rice (*Entrevista com o Vampiro*, 1976, e *O Vampiro Lestat*, 1985), e o filme baseado no seu primeiro romance, assim como animações e filmes de Tim Burton – *A Noiva Cadáver* (2005), *Os Fantomas se Divertem* (1988), *A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça* (1999) – são só alguns dos produtos que atestam a presença da tradição gótica ainda hoje. Nesse sentido, tratando especificamente da obra de Tim Burton e suas conexões com o Gótico, Daniel Serravalle de Sá defende:

Mesmo que Burton não tenha lido os romances góticos fundacionais, escritos na segunda metade do século XVIII, na Inglaterra, é possível observar, através de mecanismos de transmissão histórica, que certas imagens, temas e técnicas específicas, originárias desse tipo de ficção, sobrevivem em sua obra, de modo que se pode dizer que Burton tem uma “sensibilidade gótica”. Para criar seu estilo individual, ele mistura essa herança do gótico literário com elementos ecléticos da cultura popular, na maior parte dos casos provenientes do cinema, da televisão e da literatura popular americana das décadas de 1950 e 1960. Assim, a intertextualidade é o principal elemento criador de sentidos na obra de Burton (SÁ, 2016, pp. 34-35).

Dessa mesma perspectiva, é prudente lembrar também outros usos contemporâneos da palavra *Gótico* associados a um tipo de ficção americana (John Hawkes, Joyce Carol Oates, James Purdy) ligada ao grotesco psíquico, em que o mundo objetivo cede espaço para a representação de certas “paisagens da mente” com “configurações que são distorcidas pela pressão das obsessões psicológicas das personagens principais” (PUNTER, 2013a, p. 2). Essas narrativas, que têm como cenários o Sul dos Estados Unidos, e nas quais abundam “sentimentos de degeneração” e imergem o leitor “na psique do protagonista” (PUNTER, 2013a, p. 3, tradução nossa), evidenciam que o castelo assombrado agora não é mais somente o espaço físico, mas sim a própria mente humana, sua *psique*, fundamentalmente representada como um lugar sombrio (CAVALLARO, 2002, pp. 48-58, tradução nossa).

Ademais, há autores que, mesmo sem declarada relação direta com os góticos fundadores, “se consideram pessoalmente em dívida com a tradição gótica” (PUNTER, 2013a, p. 3, tradução nossa). Mervyn Peake, por exemplo, que compôs espaços que lembram as “ruínas furiosas e potentes a partir das quais os primeiros romancistas góticos construíram

seus sonhos e pesadelos literários” (PUNTER, 2013a, p. 4). São tantas as referências atuais do Gótico que Punter questiona: “Por que tantos escritos dos séculos XIX e XX encontraram inspiração consciente nas obras góticas originais?” (PUNTER, 2013a, p. 12). A resposta para a coexistência do Gótico com outras formas de representação nesses séculos, segundo ele, deve-se ao fato de que “a ficção gótica tem, sobretudo, a ver com terror”. Por isso, de acordo com Punter, “onde encontramos terror na literatura dos últimos dois séculos [...] quase sempre encontramos vestígios do gótico.” (PUNTER, 2013a, p. 13, tradução nossa). A partir das reflexões de Punter, portanto, vislumbramos que Gótico e terror caminham juntos, de modo que se mostra relevante investigar os motivos dessa imbricação.

Genericamente, portanto, podemos supor com Andrew Smith (2007) que o Gótico representa “uma confluência de muitas questões refletindo sobre gênero, raça, história, classe, nação e o *eu*, e uma série de estratégias críticas estão disponíveis para entender como esses problemas relacionam-se uns com os outros.” (SMITH, 2007, p. 10, tradução nossa). Abordando alguns dos procedimentos de leitura dessa tradição, Smith destaca que “existem, historicamente, duas grandes contribuições intelectuais feitas para uma compreensão do Gótico – *A Philosophical Inquiry [Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo]*, de Burke (1757), e ‘O infamiliar’ [‘The Uncanny’], de Freud (1919)” (SMITH, 2007, p. 10, tradução nossa). Assim, concordando com Smith que esses dois textos constituem “duas explicações teóricas da ansiedade que têm desempenhado um papel importante na formação da crítica gótica sobre o gótico romântico e pós-romântico” (SMITH, 2007, p. 10, tradução nossa), bem como sobre a relação entre Gótico e terror, pautaremos neles boa parte de nossa análise da goticidade presente na ficção de Cornélio Penna.

Cabe ponderar também que não apenas Smith (2007) assegura a relevância desses dois textos para os estudos do Gótico. De fato, há entre a crítica de fundamentação gótica uma espécie de consenso sobre a relevância do tratado de Burke, reconhecido como “a primeira tentativa de sistematizar uma conexão entre sublimidade e terror.” (PUNTER, 2013a, p. 39, tradução nossa). Muito da análise realizada por Burke nesse tratado, afirma Punter, tem “relevância para o estilo dos escritores góticos – em particular sua ênfase na obscuridade, vastidão, magnificência como elementos constitutivos do sublime”, além, evidentemente, de seu empenho louvável ao “conferir ao terror um importante e valioso papel literário.” (PUNTER, 2013a, p. 40, tradução nossa). Quanto ao “Infamiliar”, afirma Smith:

O ensaio de Freud é importante porque nos permite explorar motivos de duplicação (do duplo) no gótico que podemos encontrar em textos tão diversos quanto *Frankenstein*, *Dr. Jekyll e Hyde* e *Drácula*. Também nos permite ver como o gótico cria um clima estranho em que os personagens se duplicam com lugares ([...] um elemento-chave na história de fantasmas) (SMITH, 2007, p. 15, tradução nossa).

Ademais, é notória sua potência como texto evidenciador de realidade encoberta, na medida em que, “[...] enquanto conceito psicanalítico, também pode ser usado para trazer à luz ansiedades historicamente contextualizadas.” (SMITH, 2007, p. 15, tradução nossa), verdadeiros traumas sociais não elaborados adequadamente, como a escravidão no Brasil, por exemplo, figurada em *A Menina Morta*.

1.7. Gótico brasileiro

Se existe, como dissemos, uma espécie de consenso sobre a relevância do texto de Burke e o de Freud, a existência do Gótico em outras localidades e temporalidades para além daquelas datadas pelos textos fundadores da tradição gótica é motivo de controvérsia, conforme também apontamos. Nesse sentido, refletindo sobre os motivos dessa recusa na América Latina, Antonio Alcalá González assevera que essa rejeição deve-se ao fato de que “a escrita gótica é geralmente vista no México, e no resto da América Latina, como um produto cultural anglo-saxão”. (GONZÁLEZ, 2014, p. 533, tradução nossa). Entretanto, pondera González, que é inegável o diálogo estabelecido entre a obra de escritores latino-americanos como Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Juan Rulfo, conforme atestam as pesquisas do Congresso Gótico Internacional promovido pela Universidade Autônoma do México (GONZÁLEZ, 2014, p. 534).

A ficção de Carlos Fuentes é exemplar, nesse sentido, na medida em que por anos foi descrita por termos como *fantástico*, *maravilhoso* e *sobrenatural*. Entretanto, examinando “o uso de tropos góticos da literatura dos Estados Unidos” (CROW, 2014, *Preface*, xxi, tradução nossa), aplicados na ficção de Carlos Fuentes, González assegura que, se por anos a crítica recusou-se a aceitar o Gótico latino, não há dúvidas de que “vários dos romances e contos” do escritor mexicano “são construídos sobre o uso de elementos góticos, permitindo-lhe explorar as fronteiras do real e do desconhecido como fazem os escritores góticos dos Estados Unidos” (GONZÁLEZ, 2014, p. 533, tradução nossa), evidenciando assim o diálogo de seus escritos com aquela tradição.

Nesse mesmo sentido, Maria Negroni defende que “o que tem sido definido como literatura fantástica na América Latina é, de fato, literatura gótica” (NEGRONI, 2009 *apud* ORDIZ e CASANOVA-VIZCAÍNO, 2018, p. 20, tradução nossa). Certamente por isso Antonio Alcalá González ressalta a possibilidade de abordar não somente a ficção de Carlos Fuentes, mas igualmente “o romance de Rulfo como uma obra gótica em que a atmosfera criada pela presença de fantasmas assombrados permite ao autor expressar sua preocupação com a fragmentação social de seu país” (GONZÁLEZ, 2018, p. 68, tradução nossa). Desse modo, lembrando que Rulfo, como Carlos Fuentes, aposta “na criação de espaços fechados, onde presenças assombrosas tornam-se canal de expressão para diálogos com o passado”, González enfatiza que tais diálogos podem promover “uma melhor compreensão do presente e do futuro do México” e que, portanto, “No caso de *Pedro Páramo*”, é coerente afirmar que “Rulfo adaptou o gótico ao contexto rural do México.”¹⁰ (GONZÁLEZ, 2018, p. 68). Assim, em Comala, afirma o crítico, “almas assombradas lembram [o narrador e] o leitor da impossibilidade gótica de escapar do passado” (GONZÁLEZ, 2018, p. 71, tradução nossa).

Dessa perspectiva, a ampliação do conceito de Gótico contemplando sua presença em regiões, como América Latina, Ásia e América do Norte, entre outras, indicia a existência do Gótico também no Brasil. Nesse sentido, é prudente lembrar que Daniel Serravalle de Sá (2010) cunhou a expressão Gótico Tropical, para se referir à imitação do gótico em *O Guarani*, de José de Alencar. Segundo esse estudioso, não há dúvida de que nesse romance Alencar retoma tópicos de romancistas góticos ingleses, testemunhando assim a presença do Gótico na ficção brasileira. Entretanto, para que não se tome o Gótico brasileiro como sinônimo do Gótico inglês, esse crítico literário pondera somente que,

Apesar de o discurso gótico ser um fenômeno transcultural e transhistórico, sua significação só pode ser estabelecida em um dado espaço e tempo. Isto quer dizer que os significados e as implicações do gótico têm que ser cultural e historicamente observados para que se compreenda seu sentido (SÁ, 2010, p. 21).

Ainda em defesa da existência do Gótico no Brasil, vale ressaltar que, aqui, como no México, assim como em diversas outras áreas da América Latina, nota-se o crescente interesse pelo Gótico na academia, conforme atesta, por exemplo, o Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico, do qual Daniel Serravalle de Sá (UFSC) faz parte, com Alexander

¹⁰ O título *Gótico Rural de Cornélio Penna* deriva dessa formulação de González associada também ao conceito de *Gótico Tropical*, formulado por Daniel Serravalle de Sá (2010).

Meireles da Silva (UFG/Regional Catalão), Aparecido Rossi (Unesp/FCLAR), Claudio Zanini (UFRGS), Fernando Monteiro de Barros (UERJ, falecido dia 23/02/2021), Flavio Garcia (UERJ), Marisa Martins Gama-Khalil (UFU), Júlio França (UERJ) e Luciana Colucci (UFTM), entre outros pesquisadores e outras pesquisadoras. Criado em 2014, esse grupo tem promovido seminários, congressos e outras formas de publicações sobre o Gótico, desde então. Com esses estudiosos e essas estudiosas, defendemos que “[...] a cultura gótica se faz presente até os dias de hoje, em vários territórios discursivos – e em vários territórios geográficos também. Hoje, reconhece-se a existência de um Gótico norte-americano, *American Gothic*, de um Gótico do Sul dos Estados Unidos, *Southern Gothic*”, de modo que não soa estranho falar em

Gótico no Brasil. *Brazilian Gothic*, por que não? Gótico brasileiro. Não como importação de um modelo europeu ou dependência cultural, mas como antropofagia, em perspectiva oswaldiana. O Gótico incorporado à nossa tradição, intrínseco à nossa tradição. Um Gótico tropical e latino-americano. Um Gótico tupiniquim, como bem atestam as mulas-sem-cabeça, os sacis e os curupiras do sertão (SILVA, BARROS; FRANÇA; COLUCCI, 2017, p. 7).

Assim, entendendo com Daniel Serravalle de Sá que Gótico Tropical contemplaria nuances góticas legíveis em espaços muito distintos, como América do Sul, e também África e Ásia, acreditamos ser mais coerente, no caso da ficção de Cornélio Penna, propô-la como *Gótico Rural Corneliano*, para diferenciá-lo do “gótico tropical” e de outras expressões góticas. Nossa formulação, entretanto, não inviabiliza a existência de outros representantes do Gótico rural, inclusive no Brasil, mas certamente o adjetivo *corneliano* recorta a realidade objeto de nossa análise, particularizando-a.

Hoje já se fala inclusive de *Gótico Nordestino*¹¹, uma vertente particular do Gótico brasileiro que subverte o senso comum sobre o Nordeste, ressignificando esse espaço e (re)apresentando-o com infamiliaridade, como cenário de terror, onde o presente, o passado e o futuro misturam-se espiraladamente em função de uma “proposta de desmistificar o sobrenatural e exaltar a ideia de terror a partir de instituições tradicionais presentes, por exemplo, nas relações familiares” (MENDES, 2022, p. 58).

Nesse sentido, em defesa do gótico brasileiro, França e Sena (2020), no prefácio do livro *Sobre o Medo: o mal na literatura brasileira do século XX*, partem do pressuposto de

¹¹ Título do livro de Cristhiano Aguiar, publicado em 2 de fevereiro de 2022.

que uma perspectiva da literatura brasileira foi negligenciada pelos estudos acadêmicos. Trata-se do que denominam “poéticas negativas”. Assim, pretendendo corrigir esse erro da historiografia brasileira, a qual “sempre esteve mais interessada em entender nossa literatura como uma prática cultural estritamente voltada a questões de identidade nacional”, os autores supracitados, com outros pesquisadores, estudam a literatura brasileira de outro ponto de vista inovador, qual seja, “focado em técnicas e procedimentos de composição literária que se consolidaram em modos de representar e expressar aspectos negativos da existência humana”, isto é, práticas de representação do que definem como “as poéticas do medo; da repulsa; do horror; do terror; do grotesco; do melodramático; do trágico; do gótico; do sublime” (FRANÇA; SENA; 2020, p. 11). Ou seja, investigam a vertente da literatura *noire* no Brasil, que em certa medida confunde-se com a ficção gótica.

Desse modo, segundo esses autores, é coerente afirmar a persistência da “tradição gótica na literatura brasileira” (FRANÇA; SENA, 2020, p. 13). Para defender essa proposição, partem do pressuposto de que como “fenômeno artístico moderno”, surgido com o Iluminismo, a literatura gótica figura “as marcas profundas” que esse movimento intelectual “imprimiu no pensamento ocidental”. Dito de outro modo, se o Iluminismo produziu a razão moderna, paralelamente as obras góticas encenaram e continuam encenando com suas “figuras e imagens literárias, as fissuras que a razão criou nas concepções teológicas de mundo; os velhos terrores que as Luzes não conseguiram eliminar; os novos horrores produzidos pela ciência e pela tecnologia”. Assim, observam que, dialeticamente, enquanto uma parcela da “literatura europeia ia se tornando cada vez mais realista e obcecada pelas minúcias da vida burguesa”, as narrativas góticas resistiram, “explorando as ambivalências da razão e dos sentidos” (FRANÇA, SENA, 2020, p. 13).

A literatura gótica é, nesse sentido, resistência ao racionalismo e às poéticas realistas que o enformam. Dessa perspectiva, Júlio França, após assegurar que a literatura brasileira “é muito mais tributária do Gótico do que os estudos literários brasileiros nos séculos XIX e XX fizeram-nos crer”, propõe mesmo que houve o “sequestro do gótico no Brasil”¹², uma vez que essa forma de expressão foi sistematicamente ignorada pela crítica brasileira do século XIX, a qual supunha necessária a interpelação “entre a literatura, a geografia e o espírito de uma nação” (FRANÇA, 2017, pp. 111-112). De modo que, segundo França, o entendimento de Gótico limitado “às suas formas e fórmulas setecentistas”, ou seja, tomando-o “apenas como

¹² A expressão que serve de título ao artigo de Júlio França é uma paráfrase à crítica de “Haroldo de Campos à exclusão do barroco do *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido”. Cf. FRANÇA, 2017, p. 111. Agradeço à professora Annita Costa Malufe pela sugestão de acrescentarmos esta nota.

um estilo de época da literatura do final do século XVIII”, ignora que “a narrativa gótica consolida uma linguagem artística em constante renovação, resultante de uma visão de mundo plenamente afinada com os desafios do mundo moderno” (FRANÇA, 2017, p.112).

Assim, contrapondo a concepção restrita e restritiva do Gótico, defendemos com esse autor uma compreensão mais inclusiva do Gótico, compreendendo-o “não como estilo de época, mas como um gênero narrativo moderno” (FRANÇA, 2017, p. 117), que extrapola a limitação espaçotemporal. Pensado o Gótico segundo esses pressupostos, França defende a existência de Gótico Brasileiro e, avaliando a ficção corneliana, enfatiza:

Entre as muitas narrativas brasileiras que flertam, sob diversos aspectos, com a maquinaria gótica, *Fronteira* (1935) é, particularmente, notável. A narrativa de Cornélio Pena – que, para a historiografia literária é um romance de cunho psicológico, plasmado por uma escrita intimista, em que aflora o ideário de fundo católico de seu autor – estabelece um diálogo de mão dupla com a tradição literária do Gótico, alimentando-a, ao mesmo tempo em que é por ela alimentada (FRANÇA, 2018, p. 110).

Ainda que para nós, assim como para França, Sá e outros estudiosos do Gótico, não há dúvida de que escritores brasileiros dialogam com a tradição gótica, essa não é opinião consensual da crítica em torno da ficção de Cornélio Penna, a qual, quando aborda essa questão, resiste em afirmar a continuidade dessa tradição em seus romances, modulando com “talvez”, “traços do romance gótico” e “paródia” a emulação que ele efetua¹³. Vejamos como a crítica tem proposto essa questão.

1.8. Gótico em Cornélio Penna

O primeiro crítico que notou o diálogo de Cornélio Penna com a tradição gótica foi Luiz Costa Lima (1976). Estudando os quatro romances cornelianos, Lima defende que “deveremos tomar Cornélio como o raro epígono de alguma corrente precedente – do romance gótico, talvez, misturado a Camilo Castelo Branco” (LIMA, 1976, p. 56, grifo nosso). Nota-se que o crítico percebe na ficção corneliana elementos típicos da tradição gótica, mas modaliza seu posicionamento crítico com o advérbio “talvez”. Posteriormente, nos comentários a uma edição de *Fronteira*, Marília Rothier Cardoso afirmou que o romancista seleciona algumas conquistas das vanguardas europeias e “adapta-as a traços do romance

¹³ Os termos são, respectivamente, de Luiz Costa Lima, Marília Rothier Cardoso e Josalva Santos.

gótico e da tradição fantástica” (CARDOSO, 2001, grifo nosso). Novamente, percebe-se que, a despeito de enfatizar um pouco mais o vínculo de Cornélio Penna com a tradição gótica, a autora minimiza essa relação por meio do vocábulo “traços” em referência à apropriação realizada por ele.

Josalba Fabiana dos Santos, por sua vez, em tese defendida em 2004, recupera alguns dos traços apontados por Cardoso e Costa Lima, mas recusa a classificação da obra de Cornélio Penna como integrante do “romance gótico tradicional”. Segundo ela, embora nas narrativas cornelianas estejam presentes “atmosferas penumbrosas e soturnas, tempo recuado, ambientes isolados, fantasmas, protagonistas como casos psicológicos”, essa presença é insuficiente para “uma classificação rígida” desses romances à tradição gótica. Isso porque, segundo essa crítica, nessa tradição esses elementos desempenham uma função específica de “dar sustos, deixar o leitor com medo”¹⁴ (SANTOS, 2004, p. 1). Assim, recuperando a passagem em que Lima (1976) propõe que *A Menina Morta* “talvez” fosse um representante gótico na literatura brasileira do século XX, Josalba Fabiana dos Santos pondera:

não se pode filiar a obra corneliana ao romance gótico, como sugeriu Costa Lima, sem alguma resistência. Primeiro, porque esse é um momento estético europeu específico, ao mesmo tempo ultrapassado e desdobrado em novas vertentes quando o autor fluminense se inicia na literatura; segundo, por se tratar de um gênero que pretende envolver o leitor pelo medo. O mistério em

¹⁴ Ora, de *Fronteira* até *A Menina Morta*, os romances cornelianos evidenciam a presença de sustos e do medo produzidos a partir dos elementos góticos apontados por Josalba Fabiana dos Santos. Nesse sentido, poderíamos lembrar a cena em que o narrador de *Fronteira*, no jardim, é atacado por um tipo animalesco, provavelmente Maria Santa; ou ainda a cena de *Repouso* em que Dodôte, circulando pelas tumbas, é surpreendida por Rosa no cemitério; assim como a cena do passarinho na janela em *A Menina Morta*. Quanto ao medo, sua presença marca-se em diversas passagens de *A Menina Morta*: logo na abertura da narrativa, somos informados de que, diante de Fra Luiza, “Lucinda rezou a ave-maria, com medo de lhe acontecer alguma coisa, banhada como estava por aqueles raios de luz mortífera de estranha fixidez” (PENNA, 1958, p. 730) e de que, quando ouvia falar da terra da governanta, a escrava “benzia-se em silêncio, pois tudo lhe parecia obra de mágica e feitiçaria naquelas montanhas brancas, onde e erguiam cidades fechadas por muros em torno de igrejas de altas torres” (PENNA, 1958, p. 730). Já no momento em que Sinhá-Rôla indaga a Inacinha: “Por que você está com medo?”, a resposta da irmã mais velha traz uma dimensão mais ampla para o medo que ronda o Grotão: “Não sei... – respondeu *em cochicho* – só sei que tenho medo” (PENNA, 1958, p. 928, grifo nosso). No limite, o medo parece ser a tônica das sensações no romance de 1954: “Todos estavam com medo do que iria acontecer com a partida repentina da Senhora, sem explicação alguma, sem aviso por parte do Sr. Comendador na véspera, e até agora ninguém soubera por que ela partira sozinha com a mucama, desacompanhada da família, tendo apenas por guia um dos velhos hóspedes” (PENNA, 1958, p. 969).

Cornélio está longe de pretender dar sustos (SANTOS, 2004, p. 190-191, grifo nosso).

Percebe-se que cronotopo e medo são os critérios que ajuízam a valoração de Josalba dos Santos. Relativamente ao primeiro, parece ter ficado suficientemente evidente em nossa argumentação que espaço e tempo não restringem o alcance do Gótico, na medida em que se trata de um “fenômeno transcultural e transhistórico” (SÁ, 2010, p. 21). Quanto ao medo, segundo critério elencado pela autora, para justificar sua aceitação parcial do Gótico em Cornélio Penna, Júlio França e outros pesquisadores já evidenciaram que essa sensação recebe representação em diversos escritos das chamadas “novas vertentes” do Gótico, e faz-se presente na ficção corneliana. Ademais, é notório que, mesmo no romance gótico dito tradicional, o mistério extrapola a função de promover sustos. Em *O Castelo de Otranto*, por exemplo, não nos parece que a intriga “pretende envolver o leitor pelo medo” ou que o mistério pretende simplesmente “dar sustos”.

É perceptível o esforço de Josalba dos Santos no sentido de evitar o uso do termo *Gótico* relativamente à ficção de Cornélio Penna, a despeito da continuidade do Gótico em seus romances. Nesse sentido, é intrigante que em um artigo publicado em junho de 2009, intitulado “*A Menina Morta* de Cornélio Penna: um fantasma tropical?”, após lembrar com Lima que aparentemente “a última obra publicada por Cornélio não teria pares na literatura brasileira”, Josalba dos Santos assegura que “Somente uma filiação com o romance gótico europeu seria possível”. Assim, abordando o romance de 1954, após pontuar que Lima teria deixado de “observar que a obra não se trata de mera reprodução de um gênero datado, mas de uma corrupção”, Josalba reconhece que “Desde o título é possível se perceber relações com o gótico” nesse livro. Finalmente, pautando novamente seu juízo em um critério histórico, a professora defende que “[...] *A Menina Morta* não é um romance gótico e, sim, uma paródia do gótico que encena”, porque, segundo o seu entendimento, “O gótico é um gênero romanesco circunscrito a um momento estético e histórico: o final do século 18 e o início do 19.” (SANTOS, 2009, p. 14, grifo nosso).

Nota-se, desse modo, que os estudos de Josalba dos Santos articulam uma percepção curiosa da relação dos romances cornelianos e a tradição gótica. Se por um lado essa crítica presta grande contribuição à historiografia literária brasileira, ao reconhecer na ficção de Cornélio Penna elementos do Gótico, por outro, derrapa ao recusar a vinculação desses romances a esse gênero, por entendê-los como “paródia” da tradição gótica. Em outras palavras, ela mapeia a questão, mas não a resolve, e em nosso entendimento não o faz por

dois detalhes, que se imbricam: por pressupor essas narrativas como paródia, e não como emulação, e por restringir o conceito de Gótico. Nesse sentido, diferentemente de Josalba dos Santos, porém, mantendo-a no horizonte de nossa lente crítica, objetivamos neste trabalho afirmar a continuidade da tradição gótica em *A Menina Morta*, mas não em chave parodística, e sim como imitação, mesmo que em perspectiva diferencial. Para isso, pressupomos o Gótico como um conceito mais abrangente, inclusivo mesmo, do que aquele proposto por ela.

Dessa perspectiva, propomos que Cornélio Penna emula tópicos da tradição gótica para compor seu *mundo estranho/infamiliar* como *Gótico Rural Brasileiro*. Para isso, observemos desde já que alguns textos não ficcionais desse autor e outros sobre ele fazem referência direta ao Gótico. Uma das primeiras imagens dessa tradição em seus escritos surge na forma de um apontamento em “A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna”, texto de Lêdo Ivo publicado em 23 de maio de 1948 (*O Jornal*), o qual traz a informação de que, ainda criança, em Campinas, Penna escreveu seu “primeiro romance, cuja heroína era a princesa da casa dos Hohenstaufen, e habitava um castelo situado ‘em um dos altos píncaros de uma altíssima montanha.’” (PENNA, 2020, p. 86). Já em “Linha de Sombra”, publicado no *Correio da Manhã*, a 12 de novembro de 1955, ano seguinte à publicação de *A Menina Morta* (1954), evidencia-se o contato do romancista com a obra de Faulkner: “Creio que foi em Faulkner que pela primeira vez li, em uma sua passagem, referência à ‘linha de sombra’” (PENNA, 2020, p. 53). Em outro texto, publicado também no *Correio da Manhã*, a 15 de outubro de 1955, confessa a Renard Perez que entre suas preferências literárias estão Emily Brontë e, novamente, Faulkner (PENNA, 2020, p. 109), autores reconhecidamente góticos, aquela ainda mais do que este.

Ao lado dessas referências nominais, há outras menos diretas. Nesse sentido, lembremos que Augusto Frederico Schimdt assegura que o ambiente de *A Menina Morta* “lembra a atmosfera densa do romance de Emily Brontë – *Wuthering Heights* [...]” (PENNA, 2020, p. 117). Ainda no campo das referências indiretas, lembremos também que Penna foi amigo de Lúcio Costa, o qual em 1943 traduziu a primeira edição do romance *Drácula*, de Bram Stoker, intitulada *Drácula: o homem da noite* (RESENDE, 2021).

Incorporadas à ficção corneliana, algumas dessas referências auxiliam a sua atualização da tradição gótica. Em *Fronteira*, por exemplo, a presença do manuscrito, que teria dado origem à história que o leitor lê, emula o Gótico, na medida em que o tema do manuscrito faz parte dessa tradição desde *O Castelo de Otranto*, conforme os dois prefácios de Walpole. Por sua vez, *Dois Romances de Nico Horta*, conforme apontado por Mário de

Andrade, aborda a questão dos gêmeos, dialogando, portanto, com o tema do duplo, tópico caro ao Gótico. Nessa mesma linha de raciocínio, em *Repouso*, Urbano figura uma espécie de cientista maluco que passa os dias na Botica aparentemente pesquisando uma fórmula, à maneira do Dr. Jekyll em *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson. Já em *A Menina Morta*, a continuidade da tradição gótica evidencia-se desde o título, conforme apontando por Josalva dos Santos (2009), no qual a justaposição dos termos opostos “menina” (potência de vida) e “morta” (morte) insinua as diversas formulações do duplo que a narrativa encena. Nesse sentido, vale recordar também que o primeiro capítulo do livro de 1954 expõe ostensivamente um caixão e a *menina morta*, aquele um objeto caro ao gótico, essa uma personagem típica dessa tradição.

Dessa perspectiva, com Ana Paula Santos entendemos que essas imagens afastam a ficção corneliana dos chamados “romances do Modernismo” e simultaneamente elas atuam no sentido de “fazer da obra de Cornélio Penna uma obra gótica” (SANTOS, 2015, p. 10). De fato, são muitas as referências ao Gótico em seus romances, e evidentemente rastrear todas é improvável. Mas é sempre possível mapear algumas delas e reestabelecer o fio que as conecta com a tradição gótica. O objetivo deste trabalho, portanto, é justamente promover esse diálogo, recuperando imagens, temas, tropos... tópicos góticos mesmo, atualizadas na ficção corneliana e exemplarmente legíveis no romance *A Menina Morta*. Assim, é tempo de falar de tempos.

2. TEMPOS ESTRANHOS EM *A MENINA MORTA*

2.1. Tempo de divisão I: realismo x introspecção

[...] o verdadeiro realismo, a realidade não é o corpo, é a alma.

(Cornélio Penna, “Machado de Assis”, 1918)

Em 1918, Cornélio Penna escreveu um artigo curto afirmando que “Machado é um grande indiscreto”, na medida em que se serve dos livros para esmiuçar nosso interior, esquadrihar nosso coração e remirar “a nossa alma para depois rir de nós”. Penna, à época, um jovem estudante de Direito, destacava que os livros de Machado são “de triste desânimo, de imponente melancolia”, frutos do seu “gelado pessimismo”, que juntos compõem o verdadeiro realismo, o realismo da alma (“... a realidade não é o corpo é a alma”, afirmou). Na sequência do mesmo texto, Penna defende que, enquanto Émile Zola nos fala do corpo, Machado de Assis tematiza a alma, motivo pelo qual, sem querer confrontá-los, “entre eles”, diz o jovem articulista, escolheria o autor de *Dom Casmurro*. Justifica sua escolha, acrescentando o seguinte argumento: “Machado tem alma de mulher em corpo de velho” (PENNA, 2020, p. 50). Esse artigo é relevante para o propósito de nossa discussão, na medida em que nele, Penna articula um pensamento sobre representação que seria retomado pela historiografia literária brasileira na década de 1930 e chega à crítica de hoje. Trata-se do embate entre a representação realista *versus* a introspectiva.

Abordando essa dicotomia, Afrânio Coutinho, em sua *Introdução à Literatura no Brasil* (1966), assegura que o Modernismo em prosa proporcionou “uma fisionomia bem definida”, que coloca a ficção brasileira “entre as mais altas expressões da literatura das Américas” e certamente do mundo. Revirando as fontes dessa produção artística, propõe que as bases da ficção modernista estão justamente no passado: nasce com o Romantismo e se consolida no Realismo. Desse modo, segundo Coutinho, a prosa literária brasileira constitui “verdadeira linhagem, a partir do Romantismo até atingir o Modernismo”, girando em torno de dois eixos rodando paralelamente: o regionalismo estrito (ligado à temática da relação *homem-ambiente*) e a linha psicológica, a qual ficcionaliza problemas de condutas, dramas de consciência, meditações sobre o destino..., isto é, “em busca de uma visão da personalidade e da vida humanas” (COUTINHO, 1966, p. 300).

Analisando os modos dessa duplicação, mais recentemente, Luís Bueno reforça a ideia de que a história do romance brasileiro caracteriza-se pela divisão. Assim, recorrendo ao discurso de Jorge Amado proferido em sua posse na Academia Brasileira de Letras, Bueno recupera a tradição dessa divisão que, na sua origem, tem em Machado de Assis o representante do chamado romance psicológico, conforme Penna, e José de Alencar, de outro lado, representando o suposto romance social (BUENO, 2015, p. 31).

Nota-se que a discussão de Bueno (2015) avança em relação à de Coutinho (1966), na medida em que aquele investiga as causas da polarização do campo literário na década de 1930. Enquanto Coutinho parece mais interessado em mapear a questão, sem necessariamente evidenciar suas causas, Bueno afirma que essa dualidade ganha força com a polarização política desse período. Assim, de acordo com Bueno, na década de 1930, havia uma concepção não oficial, mas convencionalizada, segundo a qual era necessário posicionar-se politicamente à esquerda ou à direita, era preciso ser comunista ou capitalista. Essa polarização política deslizou para o campo literário, constituindo-o também como espaço de representação das duas correntes ideológicas mais significativas naquele momento. Desse modo, a produção romanesca a partir da década de 1930, dividiu-se também em duas vertentes, cuja fundamentação estava mais associada a valores políticos do que formais.

Em outras palavras, imitando a divisão política do período, o campo literário dessa década dividia-se em romancistas representantes do chamado regionalismo, ou romance social, e romancistas supostamente alienados politicamente, os ditos intimistas, introspectivos, psicológicos... Nesse sentido, propõe Bueno, a ficção de Jorge Amado e José Lins do Rego recebia uma espécie de etiqueta, classificando-a aprioristicamente como romance social; por outro lado, a leitura dos romances de Octávio de Faria, Lúcio Cardoso e Cornélio Penna supostamente deveria pressupor o alinhamento desses autores com o catolicismo e com a dita literatura intimista ou introspectiva (BUENO, 2015, p. 36).

Evidentemente, segundo Alfredo Bosi, essa maneira polarizada de dividir o romance de 1930 “acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa” (BOSI, 1980, p. 440). Convencional, essa divisão apaga as fronteiras entre os romances, a intersecção, onde a técnica narrativa aplicada por Graciliano Ramos em *Angústia* dialoga com a narração de *Fronteira*, de Cornélio Penna, e onde a representação da violência em *São Bernardo* esbarra na temática da escravidão em *A Menina Morta*.

Naquele cenário dos anos 1930, continua Bueno (2015), o posicionamento político dos escritores empíricos modelava a leitura de suas obras, servindo como princípio para valoração de seus romances. Quase consequentemente, uma obra que representasse uma paisagem regional supostamente teria valor mais elevado do que outra cujo enredo privilegiasse a figuração de estados de alma das personagens. Dessa forma, falando de suas preferências literárias, Gilberto Freyre, por exemplo, afirma estimar a literatura que ele considera regional, telúrica. E mais, acrescenta Freyre (*apud* BUENO, 2015, p. 525): “Um dos romancistas brasileiros que mais admiro é o Sr. Cornélio Penna, que pouco tem de telúrico a marcar-lhe as criações. Outro é o velho Machado, aparentemente só europeu”. Nesse sentido, segundo Freyre, o grande exemplo de autor telúrico é José Lins do Rego que, arrancando “das entranhas da terra a seiva” de seus romances, liga “a arte à realidade” (FREYRE *apud* BUENO, 2015, p. 526).

Observando a questão dessa perspectiva, em primeira vista, “Gilberto Freyre parece ter razão em afastar do telurismo os romances de Cornélio Penna, de caráter [supostamente] pouco realista e cuja ação em geral se dá num ambiente cheio de fantasmagorias, aparentemente distante dos condicionantes econômicos”. (BUENO, 2015, p. 526, colchetes do autor). Entretanto, ressalta Bueno, uma observação que abdique da “visão estanque de duas vertentes excludentes” permite captar nos romances de Cornélio Penna algo de telúrico (BUENO, 2015, p. 526). Esse tipo de leitura, entretanto, não é recorrente entre a crítica sobre Cornélio Penna, bem como sobre outros autores do mesmo período histórico, como é sabido, fato que restringe o potencial analítico dessa mesma crítica. De fato, continua Bueno, como a divisão da crítica potencializada na década de 1930 serviu (e tem servido) de modelo para a leitura da ficção brasileira, o caráter fantasmagórico dos romances de Cornélio Penna, que domina os quadros de sua narrativa e os sujeitos dela, compondo um tom crepuscular, foi, desde a publicação de seu livro de estreia, *Fronteira* (1935), motivo de recusa dessa ficção por parte da crítica literária brasileira. Desse modo, defende Bueno, a divisão em dois grupos tem sido pouco eficaz para a “compreensão do impacto do romance de 30 sobre a história da literatura brasileira”, pois a seleção baseada nesse critério exclusivamente político ou ideológico, no sentido restrito desse termo, ignora, com raras exceções, o valor estético das obras produzidas nesse período, recusando novas análises e “novos conceitos sobre a matéria estudada” (BUENO, 2015, p. 37).

Nesse sentido, retomando para negá-la, ou pelo menos interpretá-la de outro ângulo, a já conhecida questão da dupla visada sobre os romancistas de 1930, *materialistas x intimistas*

(*introspectivos*), Bueno (2015) propõe uma abordagem fecunda do romance de 1930, que permite refletir sobre outros temas na ficção de Cornélio Penna: o isolamento, o sexo, a figuração do Outro, por exemplo. Desse modo, o estudo de Bueno atua por diferença em relação à maioria dos manuais de literatura brasileira sobre o chamado romance de 1930. Sua invenção vincula-se à proposição de uma leitura temática dos romances de Cornélio Penna. Assim, operando com a noção de *telurismo*, o crítico estabelece pontes entre o espaço da ação e o estado mental das personagens cornelianas. Ainda com foco na ambientação, associa o isolamento dessas personagens à incapacidade de elas perceberem o Outro, bem como o senso de dominação que esse espaço produz nelas. Mas não só o espaço está contemplado na leitura efetuada por Bueno. Na verdade, sua proposta de leitura permite estudar tematicamente a ficção da década de 1930, observando nela questões relacionadas ao tempo e à violência, por exemplo.

Nota-se então que, enquanto a tradição da divisão do romance brasileiro aplica as etiquetas *regionalista* e *intimista* para classificar a produção literária da década de 1930, a leitura proposta por Bueno (2015) – sem recusar totalmente essas classificações, mas tensionando-as – aceita as mediações possíveis e previsíveis de um tipo de romance no outro, e propõe uma terceira via, que aceita a coexistência de regionalismo e intimismo em um mesmo romance, além de outras temáticas não necessariamente contempladas nesse binarismo.

Pensemos na categoria ou tema *fantasma*. Na ficção dita realista, o fantasma praticamente não tem representação, salvo talvez na ficção de Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, onde um morto relata sua biografia. Mas Machado, nessa disputa do campo literário, conforme observou Cornélio Penna, pertence ao lado dito intimista. Grosso modo, a fantasmagoria não tem (ou tem pouco) espaço em um campo literário dominado predominantemente pela mimese realista (FRANÇA; SENA, 2020, p. 12-13). Tomando como referencial de arte a ficção que tematiza questões ditas sociais (a seca, a jagunçagem, a exploração de classes, a decadência de engenhos de açúcar...), parte significativa da historiografia entendeu que o fato de Cornélio Penna projetar seus romances no passado – tempo da Revolta da Armada, da escravidão, do Império e outras ruínas – justificaria sua popularização como romancista alienado no âmbito do romance de 1930. Essa vertente crítica, com raras exceções, parece recusar a fazenda como espaço de representação de fantasmas e outros monstros e suas monstruosidades, o que a vincula ao Gótico, preferindo

percebê-la como espaço de tensões sociológicas que mimetizam do Brasil empírico¹⁵. Nesse sentido, o que Cornélio Penna parece propor justamente é que temáticas sérias, realistas, podem ser figuradas por tipos aparentemente irrealis, sobrenaturais.

É importante ressaltar que Cornélio Penna não abdica da representação de temas sérios, e isso talvez seja o dado curioso de sua ficção em relação aos escritores regionalistas. No caso de *A Menina Morta*, como se sabe, o romancista representa um tema dos mais fundamentais da História do Brasil: a escravidão. Mas o modo como ele figura esse tema é *estranho/infamiliar*, segundo os preceitos dos regionalistas. Enquanto esses procuraram sistematicamente tematizar questões sociais ancoradas no tempo presente da narração, isto é, mais próximas ao tempo da enunciação, o último romance de Cornélio Penna refugia-se em um passado distante, os anos que antecedem a abolição da escravidão; tempo da memória, portanto. E para representar a “ominoso legado” da História do Brasil, a “pecha de atraso que desmoralizava a Nação diante do mundo” (COSTA, 2010, p. 11-12), Penna recorre sistematicamente a figuras que historicamente não participam da mimese realista: fantasmas, vampiros, duplos..., conforme discutiremos no capítulo IV.

Ora, com Bueno, aprendemos que o valor estético de um romance está em sua capacidade técnica de representar um tema, e não em dados exteriores ao texto, propostos “de fora para dentro, a partir de critérios apriorísticos que não contemplam em profundidade as obras” (BUENO, 2015, p. 40). Esses fatores até podem auxiliar o analista, mas nunca determinar seu campo de visão. Assim, fazemos a hipótese de que, para estudar a ficção em *A Menina Morta*, os embates políticos, a polarização direita x esquerda, capitalismo x comunismo, e outras formas assumidas para dividir a ficção dos romancistas que iniciaram sua produção a partir de 1930, pouco importam, pelo menos se observados de fora para dentro da obra como sobredeterminantes dela. Evidentemente, a História, a realidade objetiva, a empiria, pode participar da obra, mas como representação, isto é, figurada nesta. Talvez justamente para marcar bem essa posição, Cornélio Penna tenha escolhido como matéria de sua ficção outro tempo, o passado, o tempo da escravidão. Isso não significa, entretanto, voltarmos “as costas para o ambiente literário no qual a obra foi construída” ou para a sua fortuna crítica. Pelo contrário, mas aprendemos também com Bueno, que aprendeu com Antonio Candido, “a verificar se a constituição das próprias obras justifica a repetição de ‘conceitos divulgados’” e a importância de “ter como fonte principal e primeira as obras literárias e a partir delas tentar generalizações, e nunca o contrário” (BUENO, 2015, p. 40).

¹⁵ Cf. Simone Rossinetti Rufinoni (2010).

Em outras palavras, é preciso respeitar a autonomia do objeto artístico, quando muito extraído dele os dados relevantes para *uma* possível leitura, nunca *a* leitura, da realidade.

Dessa perspectiva, a crítica de Bueno à leitura sociológica ecoa as palavras de Chiampi (1980) sobre representação da realidade, que, abordando o realismo maravilhoso, propõe:

O critério da representatividade, mesmo quando se escuda na referência a um objeto genérico representado (realidade transcendente, real complexo, realidade integrada, etc.) ou no modo não mimético da expressão, deixa pressuposto que o referente da ficção é o ‘real’, ou seja, uma realidade não semiológica, passível de ser transposta para a narrativa, sem outra mediação (discursiva) anterior. Além de ser desviada a questão mais interessante – saber como a ficção faz-nos crer que ela representa o real – tal qualificação do representado provoca a curiosa contradição de sustentar uma verdade objetiva (que fica do lado de fora do texto) para uma ficção ‘irrealista’, porque não reproduz, mas totaliza os níveis do real em espécie metafórica (CHIAMPI, 1980, p. 137).

É perceptível que Irleamar Chiampi, assim como Bueno o faz mais recentemente, recusa a narrativa ficcional como “*analogon* do real” interessando a ela o “modo de construção semântica dos sistemas real e maravilhoso ao nível do enunciado” (CHIAMPI, 1980, p. 156). Em outras palavras, essa crítica examina a produção do efeito de realidade no realismo maravilhoso. Para isso, recupera inicialmente a ideia de isotopias, segundo Greimas, para em seguida, aplicando-as ao seu “esquema com as quatro modalidades comparadas por Alexandrescu, dentro da tipologia geral dos discursos literários narrativos, articulada sobre as isotopias natural/sobrenatural”, deduzir que o discurso realista maravilhoso articula-se sobre “a negação do princípio da contradição”, o que lhe permite enunciar “poeticamente” o impossível “lógico e ontológico”, para só então assegurar que o discurso realista maravilhoso é “um não poder ser que é”. Assim, completa Chiampi, negando a “disjunção dos termos contraditórios”, bem x mal, vida x morte, sanidade x loucura, real x irreal, entre outros binarismos possíveis, o realismo fantástico reflete “um modo de ser/dizer” centrado na contradição e que “instala o Outro Sentido no centro da sua linguagem” (CHIAMPI, 1980, p. 156). Embora Chiampi não afirme categoricamente que esse outro sentido da linguagem pode assumir a forma de fantasma e outros monstros, e ela esteja refletindo genericamente sobre outros discursos maravilhosos na América Latina, é dedutível que sua defesa do realismo maravilhoso é coerente, para refletirmos sobre a representação cornelianiana.

Ora, o mundo composto pelo discurso realista é restritivo. Pautado por princípios, como racionalidade, positivismo e outros modos da razão técnica, ele recusa dúvidas e

contradições. Nele, não há espaço para escravas sem rosto, um bode representando o demônio, fantasmas e outras representações do mal. Contudo, isso não significa que nesse mundo o mal não existe; existe, mas se substancializa em dados objetivos, quase nunca em abstrações. Para a razão positivista que ordena a mimese realista, fantasmas e outros seres místicos são fenômenos redutíveis a uma explicação racional. Nesse sentido, o mundo construído discursivamente por Cornélio Penna parece se aproximar mais do campo do maravilhoso, onde ser e não ser podem coexistir. No seu mundo *estranho/infamiliar*, composto ficcionalmente, há espaço para ações tão reais como as chicotadas de um capataz e tão abstratas como a presença contínua e esmagadora de uma menina morta assombrando a casa onde ela nasceu e onde ocorre tal violência.

Nesse sentido, retomando Bueno (2015), fica evidente que o estudo do romance de 1930 perde, quando se baseia na divisão política. Desse modo, seguindo a proposição de Mário de Andrade, para quem “alguma visão geral do país” só é possível “após uma leitura extensiva” dos romances daquele período, Bueno defende:

É esse um dos maiores problemas para o estudo do romance de 30. Sendo uma produção atomizada e ancorada no presente, sujeita às exigências imediatas, acabou produzindo poucas obras que as gerações de críticos que a sucederam julgaram aptas a integrar nosso cânone literário. Somente no conjunto, extenso e muitas vezes desinteressante, é que se pode perceber esse mergulho coletivo na compreensão do momento presente. Não havendo projeto coletivo, há no entanto um desigual movimento coletivo que inclui todo o regionalismo – assumido ou não (BUENO, 2015, p. 79).

A proposta de Bueno, desse modo, é que a falta de projeto coletivo na década de 1930 não isentou a presença de um movimento, que em sua totalidade, buscava compreender o país, representando-o distintamente. De modo que, na tentativa de representar o típico do Brasil, enquanto os autores regionalistas, de um lado, “queriam simplesmente saber da vida nos engenhos, do drama da seca, da região amazônica, das plantações de cacau e café, da realidade dos pampas, dos novos bairros que surgiam em Belo Horizonte e mais” (BUENO, 2004, p. 96), de outro lado, romancistas “inequivocamente ‘intimistas’”, ou introspectivos, como Cornélio Penna, Otávio de Faria e Lúcio Cardoso, tiraram “grande partido do ambiente das cidadezinhas do interior de Minas” (BUENO, 2004, p. 95), ancorando nesse espaço sua ficção, que também é uma imagem do Brasil, duplicada.

Pensada em relação à historiografia literária brasileira, a leitura de Bueno (2015) aponta assim para a possibilidade de ler os romances cornelianos como *infamiliar* dos ditos

romances regionalistas, *familiar*. Em outras palavras, sabendo com Freud que o *familiar* se torna *infamiliar*, e que *heimlich* [familiar] “diz respeito a dois círculos de representações, os quais, sem serem opostos, são, de fato, alheios um ao outro, ao do que é confiável, confortável e ao do que é encoberto, o que permanece oculto” (FREUD, 2019, p. 126), propomos que o procedimento analítico de Bueno permite pensar o *infamiliar* ou estranho como categoria de análise desse contexto histórico e da representação de Cornélio Penna em *A Menina Morta*.

Desse modo, a leitura temática que propomos recorre a temas da tradição gótica legíveis na ficção corneliana, a partir de pistas observadas no romance mesmo, afastando-se assim da tradição da divisão convencionalizada pela historiografia literária e justapondo a ela uma terceira ou quarta ou quinta... via de leitura dessa ficção, sem, contudo, abrir mão de perceber e tensionar esses temas com o tempo da escravidão institucionalizada no Brasil, que o livro de 1954 representa. Dito de outro modo, pressupondo que um mesmo evento, o romance de 1930, permite ao menos duplicidade de leituras, defendemos que um evento *familiar* (no caso, a divisão regionalismo x intimismo) revela-se *infamiliar* (Gótico), sem necessariamente ser de todo diferente, mas certamente mais inclusivo.

Nesse enquadramento da ficção corneliana, vale ressaltar que Cornélio Penna conhecia a vinculação de sua obra à vertente introspectiva. Respondendo a um questionário para o programa *Convite à Literatura*, em julho de 1949, quando já escrevia *A Menina Morta*, ele comenta sobre sua introspecção. Depois de afirmar que “se nasce introspectivo”, Penna completa a resposta assim: “Mas, não quis ou não pude ainda me classificar”, pois tem “verdadeiro horror da especialização” (PENNA, 12/7/1949). Essa passagem interessa-nos por dois motivos que se completam: o trecho evidencia simultaneamente que Cornélio Penna conhecia o rótulo “introspectivo”, mas recusava-o como etiqueta classificatória de seu modo de vida e também como ordenação de sua ficção. Nesse sentido, sua afirmação permite supor que ele não seguia conscientemente esse rótulo. Pelo contrário, buscava outras fontes, ou até mesmo a invenção de um caminho novo, sem precedentes na literatura brasileira.

Por isso, fazemos a hipótese de que estudar a ficção corneliana procurando entender como o romancista figura o horror psicológico e o mal humano, em sua empreitada de produzir mistério no romance, é mais produtivo do que a simples constatação de estado de alma que o aproxima da vertente dita introspectiva. Assim, é interessante observar que o mal engendrado pelas figuras fantasmagóricas em *A Menina Morta*, como em *Melmoth, o viandante* (1974), é “intrinsecamente humano”; não é, portanto, necessariamente “diabólico” (BOTTING, 1996, p. 69, tradução nossa). Observando dessa perspectiva o mundo

representado por Cornélio Penna, percebemos que nele, embora Dona Virgínia insista em acusar a Igreja ou a ausência de religiosidade pela maldade praticada no Grotão, isto é, em culpabilizar alguma forma de transcendência pelo mal materializado nas diversas formas de violências representadas na narrativa, ao afirmar que “Se o padre capelão não tivesse partido, isto tudo não aconteceria” (PENNA, 2020 p. 32), é inegável que a menina morta atua como reveladora, ao menos para Carlota, de que “O mal tem uma existência banal, humana, produzida a partir” (BOTTING, 1996, p. 69, tradução nossa) de decisões humanas, das quais, no caso, o padre toma partido, ainda que somente recusando-se a agir contra tal violência, fugindo do Grotão.

Abordando a concretude dessas personagens, Bueno (2015) afirma que Cornélio Penna “trata especificamente do Brasil”. Assim, falando dos fantasmas nessa ficção, completa o crítico,

se são fantasmas que povoam seus livros, são fantasmas brasileiros. Isso ficaria claríssimo com a publicação de *A Menina Morta*, em 1954, uma das poucas tentativas de tratar ficcionalmente o ambiente da escravidão no Brasil, de forma crítica, até ácida e reveladora. Desde seus dois romances publicados nos anos 30, é uma obra que se mostra libertária, já que sua religião não é a da ordem, nem a da hierarquia. É a do outro. Sua maneira de fixar no tempo, como uma espécie de herança fantasmal, os atos de dominação e de submissão, termina por se constituir numa reflexão sobre nossas origens como nação. E reflexão nada conciliadora. Os processos de exploração da terra e do homem deixam marcas profundas, que somente se atenuariam se o mecanismo de dominação fosse abandonado, jamais se apagam de vez. Trabalhando num universo sombrio, com uma escrita em tom menor, o que Cornélio Penna fez foi sugerir o fracasso humano – e religioso – da opção pela submissão do outro (BUENO, 2015, p. 548).

Dessa perspectiva, com Bueno, acreditamos que o fantasma da menina morta fixa no presente da narração e no presente do ato de leitura uma imagem do passado, a qual não está acabada. Desse modo, vale recordar com Emília Viotti Costa que “Durante três séculos (do século XVI ao XVIII), a escravidão foi praticada e aceita sem que as classes dominantes questionassem a legitimidade do cativo” e que “Muitos chegavam a justificar a escravidão, argumentando que graças a ela os negros eram retirados da ignorância em que viviam e convertidos ao cristianismo” (COSTA, 2010, p. 13). Ou seja, o mal representado no livro de 1954 é produto de decisões humanas, entre as quais a resolução da Igreja católica de ignorar a maldade humana, conforme assegura a autora:

Dessa forma, a escravidão podia até ser considerada um benefício para o negro! Para nós, esses argumentos podem parecer cínicos, mas, naquela época, tinham poder de persuasão. A ordem social era considerada expressão dos desígnios da Providência Divina e, portanto, não era questionada. Acreditava-se que era a vontade de Deus que alguns nascessem nobres, outros, vilões, uns, ricos, outros, pobres, uns, livres, outros, escravos. De acordo com essa teoria, não cabia aos homens modificar a ordem social. Assim, justificada pela religião e sancionada pela Igreja e pelo Estado – representantes de Deus na Terra –, a escravidão não era questionada. A Igreja limitava-se a recomendar paciência aos escravos e benevolência aos senhores (COSTA, 2010, p. 13).

Nesse sentido, é razoável supor que o fantasma da menina morta acusa justamente o fracasso da “submissão do outro” (BUENO, 2015) no território brasileiro e com o aval da Igreja. Isso porque, como é sabido, a Igreja foi uma das instituições que não só aceitou como permitiu a escravidão. Pressupondo que a ordem social era “expressão dos desígnios da Providência Divina”, por três séculos, Igreja e Estado propagavam a ideia de que “A conversão libertava os negros do pecado e lhes abria a porta da salvação eterna” (COSTA, 2010, p. 11).

É o que defende Ivan Bilheiro (2008), por exemplo, para quem a aliança histórica entre Igreja e Estado, representada pelo estabelecimento do Padroado no Brasil colonial, não deve ser vista como uma usurpação do poder espiritual da Igreja pelo Estado português, mas como um compromisso entre as duas instituições. De fato, segundo ele, por meio da instituição do Padroado, a Igreja comprometeu os monarcas portugueses com a missão de evangelizar as novas terras, incluindo o Brasil. Ademais, assegura, o povo lusitano tinha uma forte conexão subjetiva e cultural com o catolicismo, considerando-se eleito para conservar e expandir a fé católica. Desse modo, em sua leitura, ele aponta que a conexão entre a cultura lusitana e o catolicismo é fundamental para compreender como a religião legitimou a escravidão negra praticada no Brasil colonial e no período pós-independência, não como uma instituição isolada, mas em um contexto de mescla de ambas as instituições, Estado e Igreja.

Assim, examinando especificamente a relação entre a Igreja e o sistema escravista no Brasil, Bilheiro relembra que os portugueses que administravam seu território consideravam a fé católica como um meio de manter a ordem social. De acordo com ele, como a Igreja buscava propagar a fé nas novas terras, era natural que apoiasse a manutenção de um ambiente favorável à difusão da religião. Desse modo, a Igreja colaborava com o Estado para assegurar a estabilidade social (isto é, manter a ordem sem contestações). Todos esses elementos, juntos, construíram o cenário e forneceram a base para aquilo que Bilheiro chama

de “congruência da Igreja com o Estado na construção de uma ideologia escravocrata no Brasil” (BILHEIRO, 2008, p. 96).

Ademais, informa Bilheiro (2008), no processo de legitimação da escravidão, a Igreja adotou diversas estratégias racistas. Segundo o autor, um dos critérios de diferenciação usados para justificar a escravidão foi basear-se em relatos bíblicos para construir uma legitimidade teológica. Trata-se da justificativa da “guerra justa”, defensora de que a escravidão era permitida desde que os negros fossem submetidos por meio de um combate que promovesse a verdadeira fé católica ou defendesse as bases coloniais portuguesas na África. Outra justificativa teológica foi baseada na ideia de “maldição divina”. Segundo essa visão, a escravidão era uma realidade da humanidade e estava presente desde o pecado original de Adão e Eva, de modo que, de acordo com essa perspectiva, os africanos eram descendentes de Caim ou Cam, personagens bíblicos amaldiçoados por Deus. Conseqüentemente, essa ideia foi usada para associar “a negritude dos africanos à marca cutânea imposta por Deus, fundamentando a escravidão como uma penitência a ser praticada pelos tidos descendentes do primeiro homicida, os negros africanos” (BILHEIRO, 2008, p. 97). Nessas apreciações, nota-se o empenho da Igreja católica de recorrer à suposta maldição divina para impor aos negros uma ascendência de pecado que os destinava à praga da escravidão como castigo de Deus. Contudo, essas diferentes estratégias empregadas para promover a legitimação da ordem escravista ignoram sistematicamente que a escravidão no Brasil produz a complexidade de suas raízes históricas e culturais.

Assim, até o fim do século XIX, a escravidão foi o sistema de trabalho predominante no Brasil, com a permissão da Igreja. De fato, por mais de três séculos, a força da teologia produziu uma ideologia que, de acordo com as bases bíblicas da escravidão, permitiu que os mercadores e senhores de escravos se tornassem imunes a qualquer imagem de antiéticos, considerando-se instrumentos de Deus na execução de seus desígnios com os negros. Segundo essa lógica perversa, os escravocratas consideravam os negros privilegiados por serem tirados da África, considerada terra do demônio, e trazidos para novas terras, onde viviam sob os auspícios da Igreja e de Deus, garantindo-lhes a salvação. Paralelamente, a Igreja Católica, em conjunto com o Estado, contribuiu para a construção de uma ideologia escravista no Brasil, na medida em que houve uma congruência entre a esfera espiritual (representada pela Igreja Católica) e a laica (o Estado), para justificar a prática da escravidão e gerar benefícios a ambas as instituições, fosse por via direta, fosse pela riqueza produzida nas fazendas, onde imperava o trabalho de pessoas escravizadas. Nessa perspectiva, a teologia

católica de legitimação do sistema escravista configurou-se com diferentes aparências e imagens que concorriam para a construção ideológica, conforme apontamos.

Em resumo, a Igreja Católica não se colocou diretamente na qualidade de instrumento da ideologia escravista, mas a aproximação entre a Igreja e o Estado permitiu a constituição da mentalidade da suposta justa escravidão. Sua retirada dessa cena deu-se paulatinamente: atuando desse o começo da colonização do Brasil como copartícipe do mal intrinsecamente humano denominado escravidão, apenas a partir século XVIII, a Igreja começou a engrossar o coro dos crentes em que esse sistema era incompatível com o cristianismo, e somente a partir daí ela se retirou, aos poucos, da cena escravista. E efetivamente a sua recusa definitiva da escravidão ocorreu em 1887, quando as condições sociais e políticas já evidenciavam a derrocada do sistema escravista, isto é, quando os proprietários de terras viram-se “aterrorizados pelo espectro da abolição” (COSTA, 2010, p. 54); somente nesse momento histórico, a Igreja, finalmente, manifestou-se abertamente em favor do fim desse regime de trabalho (COSTA, 2010, p. 127).

Nesse sentido, ao associar a partida do capelão às atrocidades que ocorrem no Grotão, Virgínia demoniza-o, semelhantemente à afirmação que Tia Emiliana efetua em *Fronteira* (“Padre Olímpio é filho do demônio”), evidenciando, assim, a natureza humana da maldade. Desse modo, incorporando na intriga de *A Menina Morta* o dado exterior *afastamento da Igreja*, Cornélio Penna evidencia que para a Igreja não mais era eficaz a manutenção do sistema escravocrata, por isso a retirada do capelão era “assunto sempre evitado, sobre o qual ouvira apenas reticências e cochichos incompreensíveis” (PENNA, 2020, p. 32). No entanto, o romance *A Menina Morta* não deixa dúvida também de que quando a Igreja se cala ou é calada, outros se expressam, inclusive o fantasma da escravidão, que permanece aterrorizando o Brasil empírico.

2.2. Tempo de divisão II: o passado presente

O passado nunca está morto. Nem sequer é passado.
(FAULKNER, *Réquiem por uma freira* – 1951, p. 73)

Pingue – Sua maior distração?
Pongue – [Cornélio Penna] O concerto e a reparação das coisas antigas.
(PENNA, *Alma Branca e Outros Escritos*, 2020, p. 99)

– Na confusão de hoje as gerações se perdem na mesma angústia, e assim não é possível distinguir-se o que pensam os de ontem do que pensam os de hoje.
(PENNA, *Alma Branca e Outros Escritos*, 2020, p. 101)

No tópico anterior, examinamos a possibilidade de a ficção corneliana figurar um tempo infamiliar para os padrões realistas da década de 1930, pautados prioritariamente no tempo presente. Recusando essa marcação temporal, Cornélio Penna propõe em seu lugar o passado, por ele representado como um momento sombrio. Sua opção, nesse sentido, aproxima *A Menina Morta* da tradição gótica, na medida em que *tempos estranhos* (CAVALLARO, 2002) constituem momento privilegiado por essa tradição.

Nesse sentido, falando do terror provocado pela Revolução Francesa, Horace Walpole afirma que era impossível exagerar os relatos dos crimes horríveis cometidos pelos jacobinos, pois “nem os dicionários de todas as nações podem fornecer palavras suficientes para pintá-los nas cores que eles merecem.” (WALPOLE *apud* DAVENPORT-HINES, 1999, p. 154, tradução nossa). Assim, diante dos atos de maldade, da carnificina que assolava a França, Davenport-Hines defende que “Novo vocabulário e imagens eram necessários para representar os horrores destrutivos de uma multidão raivosa e vingativa”. (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 154). Uma vez que a França vivia um momento limite, ou em que pela violência parecia ter atingido seu limite, conforme se depreende do trecho de Walpole, talvez somente uma linguagem transgressora pudesse expressar tais eventos. Desse modo, associando esse conteúdo violento e a linguagem que pudesse substanciá-lo, Davenport-Hines acrescenta que a linguagem transgressora do Gótico permitiu expressar o mal gerado no contexto da Revolução Francesa. Isso foi possível porque, segundo esse autor, na condição de estética da transgressão,

O gótico é particularmente adequado para momentos em que a experiência humana atinge os limites da inteligibilidade, e as desordens francesas depois de 1789 foram exatamente essa ocasião. Os excessos da multidão parecem exemplificados pelos excessos do gótico: ambos envolvem o descontrole de paixões incontroláveis (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 154, tradução nossa).

Exemplificando dados dessa linguagem, Davenport-Hines encontra na pintura de Goya, principalmente em sua série *Los Caprichos*, a expressão desse mal que pairava na Europa no fim do século XVIII. Na literatura, por sua vez, afirma ele, a linguagem gótica do Marques de Sade seria o meio de expressão da violência daquele tempo.

Dessa perspectiva, vale recordar que relacionando tempo, História e violência, no verbete “Historical Fiction”, da *Enciclopedia of Gothic Literature*, Snodgrass (2005) formula assim a questão: “elementos *sinistros* geralmente emergem nos focos escuros de ficção histórica, gerando um subconjunto de ficção gótica” (SNODGRASS, 2005, p. 175, tradução e grifo nossos). Ora, *sinistro* e *estranho* são dois significados da palavra alemã *Unheimlich*, que se traduz também em português como *infamiliar*, conforme apontamos. É sabido também que a presença do *infamiliar* é uma estratégia que permite expandir a simbolização da narrativa, e um dos modos dessa expansão é por meio do distanciamento temporal, de que se valem as narrativas góticas.

Nesse sentido, é válido supor que, se tempos sombrios, estranhos, infamiliars, demandam uma linguagem capaz de expressar variegadas formas de violência – e, nesse sentido, a linguagem gótica é o meio adequado de expressão da barbárie –, nem sempre a relação entre o tempo da narrativa e a História estão no mesmo compasso. Em outras palavras, se há momentos em que o tempo da enunciação representa o tempo presente, contemporâneo a ele, como em Sade ou em muitos dos ditos romancistas realistas da década de 1930 no Brasil, efetivamente esse não é o tempo privilegiado pela tradição gótica. Seu tempo é o passado histórico, que permite a emergência do pitoresco associado ao dado temporal. Talvez por isso: “O conceito de ampliação da história com o pitoresco influenciou várias obras góticas” (SNODGRASS, 2005, p. 175, tradução nossa), seja deslocando a imaginação do leitor por meio da presença de fantasmas, seja promovendo uma viagem temporal e espacial.

Nesse jogo de retomada de um tempo anterior ao momento da escrita, a “fusão da ficção gótica com a história provou ser atraente para os leitores” (SNODGRASS, 2005, p. 175, tradução nossa). De fato, desde o primeiro romance considerado gótico, *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, existe a preocupação em promover esse afastamento entre o

tempo da narração e o tempo da narrativa, conforme explicitado no primeiro prefácio de Walpole, sem abrir mão da História:

A presente obra foi descoberta na biblioteca de uma antiga família católica, no norte da Inglaterra. Foi impressa em Nápoles, em letras góticas, no ano de 1529. Não consta quanto tempo antes teria sido escrita. Os incidentes principais são tais que parecem situar-se nos tempos mais obscuros do cristianismo [...]. Seu estilo é do mais puro italiano. Se o texto foi escrito de fato numa época próxima da que se supõe tenha ocorrido a história narrada, deve ter sido entre 1095, tempo da primeira cruzada, e 1243, data da última, ou não muito depois disso (WALPOLE, 1764 [1994], Prefácio 1ª ed., p. 10).

Desse modo, na tradição gótica, o passado emerge como fundo para a problematização do presente. Nessa perspectiva, Louis Gross defende que “A narrativa gótica sempre olhou para trás; o passado é seu começo e fim.” (GROSS, 2006, vol. 1, p. 57, tradução nossa). Evidentemente, nem toda narrativa que privilegia um momento remoto da História é gótica. Mas certamente a tradição da literatura gótica tem como uma de suas convenções a perpetuação de cenários e tempos antigos, segundo Gross, para quem “O peso do passado é uma força opressora na narrativa gótica.” (2006, vol. 1, p. 61). Nessa tradição, de fato, o passado atua sobre as personagens, seja promovendo nelas sofrimento pelos pecados do pai (*O Castelo de Otranto* e *Wieland*, por exemplo), seja replicando “as vidas vividas em algum passado sombrio” (como em *Drácula* e *A Volta do Parafuso*). Nesse sentido, o passado, lembramos com Faulkner, nunca está morto nas narrativas góticas. Pelo contrário, apesar de distante do momento da enunciação, o passado pulsa nessas narrativas, na medida em que nelas, ainda segundo Gross, “[...] as pessoas e eventos do passado se apegam à mente desses personagens, envolvendo-os na culpa e na loucura” (GROSS, 2006, vol. 1, p. 61).

A representação do passado na tradição gótica é também objeto de estudo de Dani Cavallaro (2002). Segundo ele, narrativas góticas não somente retornam ao passado como também o representam como um tempo sombrio, estranho, sinistro. Supondo uma conexão entre tempos sombrios e estados de alma, tais como tristeza, dúvida e ansiedade, o autor propõe que tempos sombrios promovem uma sensação parecida com a provocada por lugares sombrios. Nesse sentido, diz ele, “Assim como os espaços escuros podem ser esclarecedores, graças à sua inclinação para situar ocorrências temerosas em relação a ambas geografias, pessoais e sociais, tempos sombrios podem nos ajudar a posicionar a experiência de medo em relação aos calendários pessoais e sociais” (CAVALLARO, 2002, p. 38, tradução nossa).

Ainda, segundo Cavallaro, a narração do passado é o tempo privilegiado (mas não exclusivo) das narrativas da escuridão.

Tratando especificamente do deslocamento temporal promovido em *O Castelo de Otranto*, Cavallaro afirma que esse afastamento é uma forma que Walpole encontrou de “estabelecer um diálogo entre o passado e o presente, velhos e novos sistemas de crença” (CAVALLARO, 2002, p. 39, tradução nossa). Nesse sentido, propondo uma viagem temporal à dita Idade das Trevas, momento bem marcado por “uma estratificação iníqua de direitos legais, econômicos e sexuais, governado por poderes eminentemente aristocráticos e imperativos patriarcais” (CAVALLARO, 2002, p. 40, tradução nossa), Walpole evidencia a manutenção, no presente, de velhas ideologias. Nessa lógica, a representação de um momento específico do passado, tempo sombrio, estranho, infamiliar, funciona como espelho onde os leitores podem enxergar as origens de tensões do seu tempo presente.

Nessa mesma linha de raciocínio, Fred Botting (1996) propõe que, assim como os corredores e passagens subterrâneas de castelos góticos, abadias, bem como florestas escuras, são perfeitos para a produção do terror ligado ao aspecto espacial, o passado parece ser o tempo propício a eventos misteriosos, de segredos familiares guardados e especulações (BOTTING, 1996, p. 46, tradução nossa). Entretanto, segundo esse autor, o passado é também o tempo de revelações, quando crimes, identidades aristocráticas e relações familiares conflituosas são trazidas para o primeiro plano. Nesse sentido, de acordo com ele, o distanciamento promovido pelo passado permite a dissolução, mas não necessariamente a resolução pacífica, de conflitos geracionais. Em outras palavras, o passado retorna como tensão.

Nesse sentido, ancoradas no passado, as narrativas góticas podem representar com menos receio e mais evidência “A tensão entre o dever para com a família e os próprios vínculos sentimentais”, assim como discutir “questões sobre a legitimidade da autoridade paterna” (BOTTING, 1996, p. 47, tradução nossa). Desse modo, a escolha do passado como tempo representado nessas narrativas constitui não somente uma escolha formal ou estética, mas também uma determinação política, por presentificar parte da História que as narrativas oficiais e oficiosas insistem em esconder. Dessa maneira, conforme Botting, por meio da retomada do passado, os romances góticos funcionam como “uma forma de conter e alertar contra vícios, males e comportamento antissocial”, desempenhando socialmente a função de “defensores da subversão” (BOTTING, 1996, p. 58).

Dessa perspectiva, podemos pensar as narrativas góticas como solventes do tempo e de regulamentos. Apontando seu foco narrativo para o passado, miram o presente. De posse desses pressupostos sobre o passado como tempo estranho, ou sombrio, ou sinistro/infamiliar, vejamos como ele é acionado em *A Menina Morta*.

Na frase em epígrafe, Faulkner faz a hipótese de que o passado não morre, atua no presente evidenciando que nem mesmo existiu. Para ele, é como se os eventos que já ocorreram não respeitassem as barreiras temporais convencionalizadas. Nesse sentido, o que existe para Faulkner é uma espécie de presente contínuo, que aceita e pressupõe a convivência de diversas temporalidades. Por sua vez, Cornélio Penna afirma-se reparador “das coisas antigas”. Partindo dessas proposições aparentemente inconciliáveis, nossa leitura da categoria *tempo estranho* em *A Menina Morta*, nesse tópico, pretende evidenciar que as duas perspectivas são válidas, coexistem. Na verdade, fazemos a hipótese de que o sentido de reparação em Penna pressupõe de certo modo e incorpora o sentido do passado em Faulkner como continuidade, de modo que suas proposições complementam-se. Para a compreensão dessa perspectiva, convidamos o leitor a participar de jogo que envolve uma viagem pela História do Brasil.

Nesse jogo, suponhamos a existência de uma narrativa que poderia ser resumida assim: uma governanta migra-se para um lugar longe de sua casa, para o Brasil, onde habita uma casa de “altas paredes” e “armários” com coisas importadas da “Índia”, da Europa e de outras partes do mundo. Mas essa imigrante não é dona de nada ali, nenhuma dessas extravagâncias lhe pertence. Na verdade, trata-se da casa de uma família da elite econômica brasileira, e a governanta fora contratada para “transmitir à sua aluna”, a filha caçula do casal, “bons princípios” (PENNA, 2020a, p. 5-6). Quando a narração tem início, essa criança, que “não atingira [...] sequer seus oito anos” (PENNA, 2020b, p. 116), está morta, e a governanta e uma empregada da família, que recebe em troca de seus serviços basicamente comida precária e um lugar para dormir, estão realizando os preparativos para o enterro.

“Por que a mãe não faz isso?”, pergunta a imigrante e o leitor provavelmente com ela. Talvez porque tem outras coisas mais importantes para fazer... Trata-se de uma senhora, “que todos diziam ter porte de rainha”, e que passa os dias trancada em seu quarto. E o pai, por que ele não cuida da filha morta? Porque ele também tem suas tarefas. De fato, como núcleo dessa família, espécie de *pater familias*, esse senhor de meia-idade, autoritário, parece acreditar que uma tarefa como cuidar da filha morta não está à altura de sua estatura moral e econômica. Fora que, por ser um tipo capitalista, ele passa os dias cuidando dos negócios da família. Seu

ramo é o agronegócio: cultivo e importação de café. Então, sua rotina resume-se a acordar cedo, pegar o carro e observar se seus trezentos funcionários estão realizando bem suas tarefas, se a sua fábrica está funcionando corretamente, isto é, se sua “máquina bem azeitada” trabalha “sem falhas” para lhe gerar mais e mais riqueza material.

Também fazem parte do núcleo familiar algumas parentas, que passam o dia angustiadas com a atmosfera da casa e digladiam entre si para saber qual delas é a mais poderosa entre as despojadas. Não podemos esquecer-nos dos outros três filhos do casal, dois meninos e uma adolescente, que estudam em colégios da elite brasileira. A filha mais velha estuda em um colégio dedicado apenas a moças, onde aprende uma ou duas línguas estrangeiras, piano, etiqueta... enfim, “bons princípios” (PENNA, 2020a, p. 56), tais como respeitar papai e mamãe, não ficar fora de casa até tarde, nem sair sozinha pelo quintal e casar-se com alguém de sua classe social... Os mocinhos, por sua vez, certamente recebem também lições de “valores morais, fundados no ideário religioso cristão, e aulas de conhecimentos básicos de língua”, além de noções de “aritmética”, para aprenderem a “ler, escrever e contar” a herança que o papai lhes deixaria (GOUVÊA, 2007, p. 126). Quanto ao local de aprendizagem, sabemos com Gouvêa que,

No que se refere ao envio dos filhos, as leis de obrigatoriedade escolar definiam como responsabilidade das famílias (ou dos tutores) a sua educação, tanto através do envio da população em idade escolar à instituição (sob pena de pagamento de multa, em caso de descumprimento), como facultando-se a oferta da instrução pelos responsáveis, através da educação doméstica (GOUVÊA, 2007, p. 135).

Ora, mesmo sendo possível a “educação doméstica”, as crianças foram enviadas a colégios da elite, porque o ensino praticado neles garantiria mais *status* social.

Como toda família, essa também, evidentemente, tem seus “problemas domésticos” (PENNA, 2020a, p. 6). Por exemplo, um dos funcionários, revoltado com a sua condição de explorado, ou por estar traindo o patrão com a patroa, tenta matar o executivo atirando contra ele. Como o tiro não acerta, o patrão junta um bando de empregados, caça o traidor, imitando um filme que ele (patrão) vira na televisão da sala de estar, e bota para fora de casa a esposa, louca e/ou supostamente infiel.

Certo dia, o executivo e um dos filhos morrem, e toda a fortuna da família fica para a filha adolescente, que vive o dilema moral entre perpetuar a exploração iniciada por seus antepassados e continuada por seu pai, ou libertar seus trezentos funcionários, permitindo-lhes condição de vida supostamente mais digna, aumentando-lhes o salário, por exemplo.

Como o leitor deve ter notado, essa trama, que poderia muito bem circular em um romance atual, do século XXI, ou em programas televisivos nos fins de tarde em rede aberta, os quais disseminam diversas práticas de violência presentes no Brasil, é uma imitação barata da intriga de *A Menina Morta*. O propósito desse exercício é mostrar a atualidade do último romance cornelianiano, e, nesse sentido, juntar as duas pontas das epígrafes evidenciando que, ao menos no Brasil, como na proposição de Faulkner, o passado é uma espécie de presente contínuo. Ele não está morto, pelo contrário, parece caminhar como os zumbis e vampiros de narrativas góticas, que saem de suas tumbas para atormentar outras temporalidades posteriores à sua.

Desse modo, nomeando as personagens de *A Menina Morta* na imitação que praticamos, o que se tem é uma viagem no tempo, ao passado, mas que retorna ao presente. Ora, sabendo-se que Frau Luiza é a governante, e sua ajudante na cena do banho é Lucinda, o patriarca é o Comendador e sua esposa é Mariana, a filha mais nova não tem o nome pronunciado, e a mais velha se chama Carlota, as parentas são Virgínia, Celestina, Sinhá-Rôla e Inacinha, Florêncio é nome do escravo que atenta contra a vida do Senhor, a cena da “caçada agitada e feroz” está no “papel da parede” da “grande sala de jantar” (PENNA, 2020^a, p. 148), e que os trezentos funcionários são na verdade os “trezentos escravos” que cultivavam intensamente as “terras extensas” da fazenda (PENNA, 2020a, p. 132), essa troca, aparentemente simples, projeta o leitor para um mundo que parece estranho, com valores supostamente diferentes dos que ordenam algumas práticas ainda hoje, mas que, efetivamente, revela-se tão próximo do nosso presente.

Talvez se possa ponderar que a escravidão difere do trabalho livre, e que, nesse sentido, o Brasil de hoje é diferente daquele representado pela ficção de Cornélio Penna. De fato, se lembrarmos com Jaime Pinsky que “A escravidão se caracteriza por sujeitar um homem ao outro, de forma completa”, no sentido de que “o escravo não é apenas propriedade do senhor, mas também sua vontade está sujeita à autoridade do dono e seu trabalho pode ser obtido até pela força”, e que o modelo atual de trabalho em voga no Brasil baseia-se na “compra e venda da força de trabalho, em que o trabalhador fornece sua força de trabalho ao empresário por um preço determinado”, e que o regime escravista pressupõe a “liberdade formal”, no sentido de que “Na escravidão, transforma-se um ser humano em propriedade de outro, a ponto de ser anulado seu próprio poder deliberativo: o escravo pode ter vontades, mas não pode realizá-las” (PINSKY, 2019, p. 11), percebemos que aparentemente nosso exercício de imitação tem alcance precário.

Nesse caso, vale recordar a afirmação de Cornélio Penna, na qual ele se descreve como uma espécie de consertador do passado. Na condição de reparador “das coisas antigas”, Cornélio Penna assume como matéria de sua escrita o passado, que ele repara. Mas reparar para ele é mais do que notar, observar; significa também restaurar, consertar¹⁶. Restauração, contudo, não pressupõe necessariamente a entrega do objeto idêntico ao que era. De modo que, nesse ato de reparação, Penna efetua a recuperação da História, do tempo passado, que, com algumas pequenas mudanças, revela-se muito parecido com o presente. No ato de reparação, algo se perde, mas, como dizia Quincas Borba, a substância é a mesma.

Desse modo, o conserto da História efetuado por Cornélio Penna deixa ver que, a despeito de a escravidão no Brasil ter sido oficialmente extinta em 13 de maio de 1888, ela efetivamente deixou marcas que ultrapassam e muito essa data. Sabemos com Emília Viotti da Costa (2010) que a abolição foi uma decisão pragmática tomada por algumas pessoas diretamente envolvidas e interessadas na libertação das pessoas escravizadas. Segundo essa historiadora, alguns dias antes da abolição, a Câmara dos Deputados estava cercada por mais de cinco mil pessoas empenhadas em acompanhar a votação do projeto, que se tornaria a Lei Áurea. A votação se realizou em tempo recorde, e o resultado foi expressivo: 83 votos favoráveis ao projeto e 9 contra (COSTA, 2010, p. 10).

Essa multidão, confirma Costa, assistiu ao resultado de uma mentalidade que, pelo menos desde o fim do século XVIII, com o Iluminismo, deixava evidente a concepção segundo a qual a escravidão representava atraso religioso, econômico e moral. A partir de então, passou-se “a criticar a escravidão em nome da moral, da religião e da racionalidade econômica”. A abolição, nesse sentido, lembra a autora, não foi obra de benfeitoria. Pelo contrário, a abolição, assim como a escravidão, resultou do pensamento pragmático do homem dito moderno, que se deu conta de que “o cristianismo era incompatível com a escravidão; o trabalho escravo, menos produtivo do que o livre; e a escravidão uma instituição corruptora da moral e dos costumes” (COSTA, 2010, p. 12).

Voltando à votação, ainda de acordo com Emília Viotti da Costa, do total de votos contra a abolição, oito “representavam a província do Rio de Janeiro – o último reduto da escravidão” (COSTA, 2010, p. 10). Ou seja, esses oito parlamentares do Partido Conservador estavam no Parlamento para defender os interesses de um grupo, formado por senhores de fazendas de café. Desse modo, segundo a autora, “Os fazendeiros de café das áreas

¹⁶ É coerente pensar também que Penna *restaura a dor* das personagens e da escravidão, figuradas em sua ficção.

decadentes do Vale do Paraíba expressavam assim, por intermédio de seus representantes na Câmara, sua oposição à lei que viria dar um golpe de morte em suas fortunas já abaladas” (COSTA, 2010, p. 10). Formalmente, portanto, chegava ao fim o regime de trabalho que, se até aquele momento significara avanço, no fim do século XIX representava atraso.

Contudo, sabemos também que a abolição não significou efetivamente o fim da escravidão no Brasil. De fato, conforme assegura Costa (2010), mesmo depois da abolição, “A maioria dos fazendeiros continuava resistindo” a essa norma, e, a despeito de emitirem cartas de alforria, mantinham o regime de escravidão. Desse modo, continua a historiadora, “Às vezes, as alforrias eram concedidas em troca da promessa de que o escravo faria a colheita” (COSTA, 2010, p. 120), mas, na prática, na maioria das vezes, a carta de alforria não passava efetivamente de um papel, sem valor legal e, conseqüentemente, a condição da pessoa alforriada, supostamente livre, aproximava-se muito da situação da pessoa efetivamente, formalmente e juridicamente escravizada.

Para confrontar o tempo da escravidão institucionalizada (o passado) com o tempo representado em nosso exercício lúdico (o presente), com as suas limitações, buscando evidenciar como Penna efetua a restauração das “coisas antigas” em *A Menina Morta*, recordemos a cena em que Libânia tenta visitar o carneiro da menina morta. Trata-se do capítulo VII. Justino vai ao quarto do Senhor e dele recebe ordens para que “O dia de trabalho” ocorra exatamente “como todos os outros, logo que se acabe tudo”. Além disso, o Comendador ordena que “nenhum dos escravos saia da fazenda, sob pretexto algum”. Quanto a cortejo, diz o patriarca, seria composto apenas por Virgínia e Celestina, e mais ninguém da casa”. Em relação aos vizinhos que estavam no Grotão para participar do cortejo, diz ele secamente, “acompanharão... se quiserem” (PENNA, 2020a, p. 26).

Logo que Justino recebe tais ordens, a primeira personagem que ele encontra é Libânia, cuja “corrente de ouro” pendurada no pescoço demonstrava “bem claro o seu valimento junto dos donos”, pois ela “tinha sido a ama de leite da menina” e por isso “podia fazer muita coisa que nenhuma escrava da fazenda nem sequer sonharia”. Quando passa pelo administrador, a moça baixa a cabeça e lhe pede a bênção, ao que ele responde “com autoridade”, imitando o jeito do Senhor: “Nenhum escravo ou escrava, negro algum da fazenda vai acompanhar o enterro” (PENNA, 2020a, p. 26).

Ora, o fato de esse encontro se ocorrer logo após Justino receber as ordens do Comendador é significativo, porque Libânia legalmente não deveria participar do grupo dos proibidos de visitar a menina, pelo simples fato de que ela é livre: “Eu sou livre! Eu sou forra!

Aqui está a minha carta de alforria, passada pelo meu senhor! Não sou negra nem escrava!”, diz a moça para Justino (PENNA, 2020a, p. 27). É exatamente sua condição de suposta liberta que provoca sua atitude posterior: impedida de despedir-se da Sinhazinha, Libânia remexe suas vestes e delas retira “sua carta de alforria” e a rasga “em pedaços pequeninos, com as mãos hirtas, os dedos sem se dobrarem” (PENNA, 2020), reconhecendo assim que efetivamente ela não é livre.

Se, de acordo com Pinsky (2019), o que diferencia o escravo e o trabalhador suposto livre é o fato de este ter vontade e poder realizá-las, enquanto o escravo não pode, vemos que os dois tempos, o nosso presente e o que Libânia representa, são de fato muito parecidos, pois que guiados por práticas parecidas. A moça é forra, mas não é livre para fazer o que deseja. O trabalhador hodierno é livre relativamente a suas vontades, mas preso, “escravizado”, limitado quanto ao salário, por exemplo. Em alguns casos, a condição é muito parecida, quiçá a mesma, infelizmente, tanto assim que, da perspectiva legal, a suposta diferença entre as condições de trabalho a que estava submetida Libânia e os trezentos escravos do Grotão e milhares de trabalhadores hodiernos não passa de uma modalização epistêmica que expressa a condição desses trabalhadores na fórmula “condição análoga à de escravo”¹⁷. Portanto, de modo espelhado, um tempo reflete o outro, evidenciando práticas correspondentes entre si. Ou melhor, a continuidade de práticas de exploração semelhantes. Dessa perspectiva, o presente atual é o *infamiliar* do passado escravocrata, *familiar*, que retoma fantasmagoricamente. Se existe diferença, talvez ela deriva mais do tipo de produto que o trabalho escravo produz em cada tempo: no passado, o café, por meio das mãos dos trezentos escravos do Grotão; agora,

¹⁷ Cf. o artigo 149 do Código Penal Brasileiro, que assim tipifica a condição de trabalho “análoga à de escravo”: “Reduzir alguém a condição análoga à de escravo, quer submetendo-o a trabalhos forçados ou à jornada exaustiva, quer sujeitando-o a condições degradantes de trabalho, quer restringindo, por qualquer meio, sua locomoção em razão de dívida contraída com o empregador ou preposto:” (Grifo nosso). Modalização epistêmica é entendida aqui como uma forma de expressão por meio da qual o sujeito expressa sua adesão ao enunciado. Nesse sentido, no caso da expressão aqui referida, trata-se de uma modalização dessa natureza, na medida em que o enunciado “expressa uma avaliação sobre o valor de verdade” (CASTILHO, 1992) da proposição “é trabalho escravo”. Dito de outro modo, as mais de cento e cinquenta mil pessoas que no Brasil estão “submetida[s] a trabalhos forçados” ou “à jornada exaustiva”, em “situações degradantes de trabalho”, tendo sua “locomoção” restrita, não vivem em condição “análoga à de escravo”; estão, lamentavelmente, escravizadas, de fato. Vale referir também que, no mundo, de acordo com a Organização Internacional do Trabalho (OIT), esse número chega a quarenta milhões de pessoas. Cf. ILO, Walk Free e IOM, 2023. A existência de pessoas escravizadas no Brasil fica comprovada, mais uma vez, com a recente operação realizada pelos Ministérios do Trabalho e Emprego, Ministério Público do Trabalho e as polícias Federal e Rodoviária Federal, por meio da qual mais de duzentos homens foram resgatados de vinícolas no Rio Grande do Sul, nas quais eram explorados em regime de trabalho “análogo à escravidão”.

vinhos com selo de qualidade, tênis de marca, tecnologia de ponta, entre outros produtos e serviços, produzidos por corpos de pessoas igualmente escravizadas¹⁸.

Nesse sentido, Cornélio Penna poderia ter escolhido outro tempo para representar. No limite, qualquer momento da História do Brasil, anterior ao seu tempo; inclusive o tempo da escrita do romance, serviria ao propósito de figurar as tensões da sociedade brasileira, porque se trata de um só e mesmo tempo, da perspectiva que adotamos, qual seja a noção de tempo como movimento espiralado e com longa duração. Mas Penna escolhe o passado porque, olhando para ele, consegue entender melhor as contradições do presente da escrita. Nesse sentido, parece válido para *A Menina Morta* o que Josefina Ludmer afirma, ao tratar da ficção de Libertella e de sua relação com utopia, isto é, que “Os tempos e os sujeitos” da ficção corneliana “são formais e não cronológicos, e por isso produzem paradoxos temporais. Há uma temporalidade presente – real e virtual – que contém todos os passados e também o futuro, que ‘já foi’” (LUDMER, 2002, p. 23, tradução nossa), de modo que diversas referências góticas se entrelaçam formando “círculos e séries justapostas para ocupar todas as temporalidades” no presente da enunciação (LUDMER, 2002, p. 24), o qual contém simultaneamente “*A memória literária do passado e do porvir*” (LUDMER, 2002, p. 23, grifo da autora).

Segundo essa lógica, o passado funciona como espelho, permitindo (re)ver o que aparentemente não está mais aqui e agora, mas permanece como memória (GAGNEBIN, 2009). O passado, visto dessa perspectiva, é a História que se repete continuamente, o *familiar* freudiano que se revela *infamiliar*. Parece diferente do presente, mas é, no mínimo, muito parecido. Nesse sentido, a escolha de um momento específico da História a ser representado, a escravidão, provavelmente é motivada pelo que esse tempo carrega de violência explícita. Mas a arbitrariedade da escolha desse tempo revela-se na medida em que esse é efetivamente um tempo de barbárie, tempo de práticas bárbaras, que parecem superadas, mas certamente não é o único tempo dessas práticas. Porque, conforme a lição de Faulkner, “O passado nunca está morto. Nem sequer é passado.”

¹⁸ Cf. CORDEIRO; BRANDÃO; STREHLAU. “Exploração de Mão de Obra na Fabricação de Produtos: quem se importa?” *RIMAR*, Maringá, v.8, n.1, p. 39-50, jan./jun. 2018, pp. 39-50.

2.3. Tempo de divisão III: a História e as histórias

Foram três as meninas mortas, todas com o mesmo nome. As duas primeiras partiram deste mundo com dois ou três anos e deixaram apenas seus retratos a óleo e a lembrança de sua pureza e bondade com os escravos, depois revivida por uma de minhas primas que parece ela sozinha conservar todo o passado, tão cheio de vida estuante.

(Cornélio Penna, *Alma Branca e Outros Escritos*, p. 2020, p. 77)

No tópico anterior, refletimos sobre a representação da escravidão em *A Menina Morta*, sugerindo que, na condição de passado histórico, o tempo da ordem escravista talvez estivesse fixo, como um momento que se foi. Entretanto, a discussão sobre a suposta liberdade, ou falta dela, em dois tempos – quais sejam, no momento representado na narrativa, captado na ação de Libânia de rasgar sua carta de alforria, e hoje, por meio de trabalhos ditos análogos à escravidão – permitiu perceber que, atuando como reparador, Cornélio Penna produz uma imagem em totalidade do Brasil. Nesse terceiro e último tópico sobre o tempo, abordaremos a ancoragem temporal do romance, esmiuçando mais da relação entre representação e História, sempre da perspectiva gótica.

Vimos que o tempo representado em *A Menina Morta* é o da escravidão institucionalizada no Brasil. Entretanto, também vimos com Emília Viotti da Costa (2010) que a escravidão teve início com a invasão dos portugueses e durou oficialmente três séculos, e nesse sentido seria produtivo esmiuçar melhor qual é especificamente o tempo de escravidão representado no livro. Dito com outras palavras, caberia então indagar mais precisamente sobre o tempo que o romance encena. Nesse sentido, é útil lembrar que Lima (2005), analisando a ancoragem temporal da narrativa de *A Menina Morta*, encontra na “comunicação do Comendador sobre o iminente regresso de Carlota” um dado que permite afirmar com certa precisão que a ação se passa “entre 1867 e 1871” (LIMA, 2005, p. 102). A passagem do romance estudada por Lima já é bem conhecida da crítica, mas cabe citá-la aqui também:

– Meus amigos e parentes. Vou partir neste instante, ao encontro de minha filha e das pessoas de sua comitiva. Não sei quando estarei de volta, mas segundo novas notícias neste momento recebidas, ainda estão todos no ponto terminal da Estrada de Ferro de D. Pedro II, em Entre-Rios. Penso pois que, dentro de três dias estaremos aqui. Adeus... (PENNA, 2020, p. 186).

Trata-se de um tempo em que locomotivas já circulam pelo país, por isso “já não era tão longe a grande cidade, pois o caminho pela Estrada de Ferro Mauá e pelas barcas encurtara as distâncias”, como símbolo do progresso, transmitindo certa euforia em relação ao avanço tecnológico, mas gerando também inseguranças em relação a viagens que eram verdadeiras aventuras, conforme revela Virgínia, prestes a partir para a Corte, quando se dá conta de que “os desastres, o perigo de sair dos trilhos, a velocidade excessiva e as carruagens muito altas em disparada, a balançar assustadoramente, tudo que lhe contavam em palavras entusiastas, ela iria agora ver com seus próprios olhos e sentir com seu corpo já velho” (PENNA, 2020a, p. 106).

Dessa forma, é um tempo em que as informações já circulavam com certa rapidez, e com elas as dúvidas associadas à conjuntura política do país. Por isso, Virgínia – que mantinha contato com a Corte, seja porque viajou até lá para buscar Carlota, seja por meio de carta trocada com o Visconde, irmão do Comendador – “sabia que com as condições de incerteza e de transição da agricultura e da vida econômica do país as maiores riquezas se desfaziam em fumo”, de modo que “ninguém podia afirmar mesmo vendo todos os dias a marcha poderosa da fazenda se tudo não estremecia pela base em vésperas de cair realmente no abismo” (PENNA, 1958, p. 827).

É também um tempo em que revistas circulavam por essas locomotivas dando um ar de ilustração às fazendas brasileiras, mas não exatamente nos moldes da ilustração do século XVIII europeu. Na verdade, é o tempo de leitura da revista *La Mode Illustrée*, que circulou de 1860 até 1937. Também conhecido como “Jornal da Família”, era referência em moda, dicas de casa, receitas e resenhas. É a revista que Violante, as irmãs e Celestina leem (PENNA, 2020a, p. 217), enquanto Virgínia afirma preferir “os seus exemplares do ‘Jornal das Famílias’”, isto é, lendo uma tradução da mesma revista lida pelas outras senhoras, evidenciando assim simultaneamente seu desconhecimento de que *La Mode Illustrée* era conhecida também como *Jornal das Famílias* e a sua condição de agregada que não sabe ler o idioma francês, algo digno de reprovação naquela sociedade (PENNA, 2020a, p. 217). Quanto ao conteúdo dessas revistas, Valéria Guimarães informa que jornais de moda, como *La Mode Illustrée*, “muitas vezes explicitamente voltados às mulheres, difundiam um padrão de comportamento europeizado e burguês que esteve presente nas publicações brasileiras de maneira recorrente”, ou seja, trata-se de uma revista difusora dos “bons princípios” a que nos referimos em nosso exercício lúdico do tópico anterior, quando abordamos a educação dos filhos e de Carlota (GUIMARÃES, 2016, p. 27).

Aliás, nesse mesmo sentido, de notícias, é interessante notar também que é justamente Dona Virgínia quem, falando de sua estadia na Corte, conta “com mistério ter lá sabido muitas notícias que não tinham chegado à fazenda.” (PENNA, 2020a, p. 339). É pela boca dela que as senhoras do Grotão ficam sabendo que “A crise política era cada vez mais complicada, e o senhor Conde não poderia vir tão cedo”, motivo pelo qual o casamento de Carlota deveria realizar-se “o mais breve possível”. É Virgínia também que enuncia que, no tempo representado na narrativa, “– Trama-se muita coisa... Parece que tudo vai ser resolvido à capucha, e quando todos abrirem os olhos, será fato consumado!” (PENNA, 2020a, p. 339). Desse modo, atuando como mensageira, no sentido de que realiza a ponte entre a Corte e o Grotão, Virgínia produz uma fala dupla: se um dos significados de sua expressão final remete ao casamento de Carlota, que deveria ser realizado às pressas, outro sentido aponta também para a História do Brasil, na qual a abolição da escravidão se deu também “à capucha” e, quando os conservadores abriram os olhos, a abolição já era “fato consumado”. Soma-se a isso a notícia da ameaça de uma crise política. Vejamos um pouco mais sobre esse tempo pela perspectiva da História.

Sabemos com Emília Viotti da Costa (2010) que o fim do tráfico negreiro, em meados do século XIX (1850), promoveu aumento do preço da mão de obra. Se, em 1850, pagava-se por “um escravo do sexo masculino entre quinze e trinta anos de idade” aproximadamente “quinhentos a seiscentos mil-réis”, por volta de 1870, o escravo poderia custar até seis vezes mais. Desse modo, com o fim do tráfico de escravos, houve tentativa de substituí-los por mão de obra de imigrantes. Mas muitos dos chamados colonos “Queixavam-se de que eram tratados como escravos”. De modo que, recusando-se a desempenhar essa função, muitos imigrantes, “assim que pagavam as dívidas, abandonavam as fazendas” (COSTA, 2010, pp. 35-36).

Se em âmbito nacional o fim do tráfico negreiro, por si só, já representava ameaça suficiente para lembrar a fala de Virgínia de que a “A crise política era cada mais complicada”, que dizer da concentração de escravizados na Região Sudeste, justamente o espaço representado no romance? Emília Viotti da Costa (2010) afirma que, em 1872, a Região Sudeste concentrava aproximadamente 57% dos escravos do Brasil. Um ano antes da abolição, São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro contavam juntos 66% da população escrava, a maioria formada por escravos de lavouras de café (COSTA, 2010, pp. 37-38). Abordando ainda a questão da concentração dos escravos no Sudeste, a historiadora assegura que “A contínua expansão das plantações de café, motivada pela demanda crescente no

mercado internacional, fazia que o problema da mão de obra fosse particularmente agudo nessas áreas.” (COSTA, 2010, p. 38), por isso, sobretudo nessas regiões, “os fazendeiros passaram a se preocupar mais com o tratamento dado aos escravos”. Nesse contexto, multiplicaram-se “os manuais dando aos fazendeiros instruções sobre como cuidar de seus escravos.” (COSTA, 2010, p. 33), evidenciadores de práticas sobre o controle dos corpos escravizados (LARA, 1988).

A esse estado de coisas se junta a Lei do Ventre Livre, potencializando a crise anunciada pela agregada Virgínia. De acordo com Costa, “O projeto do governo foi apresentado à Câmara em 12 de maio de 1871” e foi ostensivamente divulgado, pois a “A imprensa deu cobertura aos debates, que eram acompanhados com grande interesse pela população” (COSTA, 2010, p. 51). Nesse contexto, enquanto “os abolicionistas organizaram conferências e distribuíram panfletos em favor do projeto”, os defensores da escravidão também mostraram sua força, fazendo chegar de “vários pontos do país” petições condenando o projeto. Ainda, segundo Costa, “Grande número de livros e artigos foi publicado contra e a favor” (2010, p. 51). De modo que, enquanto a revista *La Mode Illustrée* informava ao público feminino, os últimos acontecimentos da moda, certamente as publicações de política e economia também chegavam às fazendas, como atesta a fala “do velho Manoel Procópio” no capítulo XIX:

– Acabei de ler no ‘Jornal do Comércio’ – disse Procópio com evidente satisfação, por ser escutado com interesse pelo menos aparente – que a Companhia conseguiu obter do Governo maiores privilégios além dos de navegação do rio, do porto de S. José até os da Bahia e do Rio de Janeiro, o de marcar fretes sem limitação, o de cobrar os impostos de todas as obras dentro de cinquenta anos, além do mais...

– É mesmo coisa de ‘luzia’, e eu sempre fui pelos ‘saquaremas’ – disse o Comendador com desdém. – Em tudo isso há muita coisa romanceada, como a história das cem léguas de linha de navegação que afinal só eram trinta e a companhia passou a ser de estrada em vez de ser de navegação... é preciso muito boa vontade e imaginativa para se acreditar nesses planos fantásticos. Para mim, a colonização do interior do Brasil terá que ser feita individualmente. Cada homem deve abrir a sua fazenda e depois reunir-se em grupos de onde surgirão as cidades. Está aí Porto Novo como prova do que digo. O resto é coisa de gabinete, feito sobre tapetes de pelúcia, com penas de pato bem aparadas!... (PENNA, 2020, p. 66-67).

A intersecção da fala com Comendador com a de Virgínia evidencia a forma como a narrativa joga com a História e a fantasia. Enquanto Virgínia incorpora em seu discurso a

História, falando da moda e evidenciando sua preocupação com a “vida econômica do país”, dada a sua condição de agregada, o Comendador percebe a História, lida por Procópio no jornal, como “coisa romanceada” e “planos fantásticos”, deixando evidente também seu posicionamento político conservador (“eu sempre fui pelos ‘saquaremas’”). Além disso, a fala do Comendador permite subentender seu conceito de História como construção individual: “Cada homem deve abrir a sua fazenda e depois reunir-se em grupos de onde surgirão as cidades”. Contudo, o que sua fala não evidencia é que essas individualidades construtoras do Brasil supõem outras, escravizadas por aquelas. A construção pretendida por ele não é fruto de seu esforço físico direto, pessoal, mas do controle exercido sobre as pessoas escravizadas por ele.

Também é importante lembrar que de 1864 até 1870, praticamente no mesmo período representado no romance, houve a Guerra do Paraguai. Como se sabe, a participação de escravizados nessa guerra lhes garantia liberdade, fornecendo novo argumento aos abolicionistas. Nesse contexto, “A campanha em favor da libertação dos escravos recrudesciu” (COSTA, 2010, p. 49). O argumento da liberdade assegurada aos escravizados combatentes na Guerra do Paraguai e a atuação de Luiz Gama, fazendo valer a lei de 1831, que proibia o cativeiro de pessoas escravizadas entradas no Brasil depois dessa data, produziram um contexto de tensão no fim do século XIX. De fato, assegura a historiadora, “A década de 1870 inaugurava-se, portanto, em um clima de apreensão por parte dos proprietários de escravos e renovado entusiasmo dos que lutavam pela emancipação dos escravos.” (COSTA, 2010, p. 49).

Essa reflexão sobre a História deixa margem para questionamentos do tipo: haveria a intriga de *A Menina Morta* sem a História? Supondo que a resposta é “não”, cabe indagar também qual História Cornélio Penna representa? E como ele efetua essa representação? São questionamentos que possibilitam refletir sobre narrativa gótica e História. Vale ponderar que o intuito dessa abordagem histórica não é realizar a história do livro *A Menina Morta*. Nosso objetivo é mostrar que a trama figurada nesse momento histórico constitui aquilo que Dani Cavallaro (2002, p. 1, tradução nossa) propõe como “ficção sombria” ou “estética do indesejável”, isto é, “um discurso preocupado com as maneiras pelas quais reagimos, conceituamos e representamos as facetas mais obscuras de nossos corpos e psiques”. Ora, o tempo representado no último romance cornelianiano é o da escravidão no Brasil, com seus corpos e *psiques* sombrios, porque majoritariamente violentados por homens como o Comendador, que os vampiriza em nome de um projeto de história e de país.

Nesse sentido, vale explorar mais a relação entre as narrativas góticas e a História. E para isso é interessante recordar um artigo de Fernando Monteiro de Barros (2020), no qual ele defende o seguinte:

O Gótico – tanto enquanto gênero quanto como modo – faz uso da História a seu bel prazer, como bem quer, sem pedir licença, em uma relação parasitária com a mesma. O Gótico não dialoga com a História, mas sim vampiriza-a. O Gótico, ao fazer uma pilhagem desautorizada da História por meio do pastiche ou da paródia, converte-a em franja fúnebre e condena-a ao estatuto do simulacro. A História é aprisionada pelo Gótico e, ao ser por ele vampirizada, se converte em fantasmagoria (BARROS, 2020, p. 9).

O que o professor Fernando Monteiro de Barros acusa é uma suposta dependência do Gótico para com a História. De acordo com a sua proposição, o Gótico vampiriza a História retirando delas seus espaços, personagens e temas. Entretanto, ressalta Fernando que o Gótico não se vale de quaisquer eventos da História. Os chamados momentos da vida privada, por exemplo, não servem como modelo para a representação do Gótico, de acordo com ele. Para que a História seja vampirizada, completa Fernando, é necessário que o “tom imitativo alto relacionado à tragédia por Aristóteles” esteja “presente para gerar a grandeza trágica e a melancolia precípua ao Gótico” (BARROS, 2020, p. 11). Nesse sentido, segundo Barros, não haveria o Gótico em filmes de zumbis ou de vampiros, pois “o Gótico parece precisar de cenários que tenham a marca da História” (BARROS, 2020, p. 10). Em outras palavras, a suposição de Barros permite assegurar que o Gótico se alimentaria da *longa duração* temporal braudeliana.

Se esse ponto da argumentação de Barros já permitiria falar de Gótico em *A Menina Morta*, na medida em que esse romance encena um momento da História coletiva e em tom trágico (uma “insuportável comédia”, para usar a expressão de Wander Miranda, 1979), a sequência da sua argumentação reforça nossa hipótese de que, mesmo na condição de vampiro da História, o Gótico é atualizado na ficção corneliana. Para Fernando Monteiro de Barros, o Gótico se manifesta em espaços marcados fundamentalmente pela “História ocidental, do mundo europeu e suas margens e fronteiras”, mas pode também estar presente no “mundo europeu transplantado para as Américas”. Por isso, segundo ele, soa estranho falar em “Gótico asiático”, mas não causa estranheza defender a existência de

Gótico latino-americano, o Gótico sul-estadunidense e o Gótico brasileiro, pois tanto o Brasil, quanto a América Latina e o sul dos Estados Unidos

apresentam um forte legado da contraparte do mundo medieval no Novo Mundo, a herança de uma colonização baseada em um etos senhorial e estamental¹⁹ (BARROS, 2020, p. 10).

Essa suposta contradição, que soa como um tipo de preconceito de cunho geográfico, expressa na verdade as bases sobre as quais, para Barros, a “História fantasmática gótica” funda-se. De acordo com ele, o Gótico necessita “das galas e dos atavios das classes sociais outrora poderosas e que, na modernidade industrial, se encontram derrotadas e não mais hegemônicas: a aristocracia e o alto clero católico”. Por isso, sua hipótese comporta a existência do Gótico no Brasil e em outros espaços da América Latina, onde é perceptível o “choque de um passado ligado à tradição que assombraria o mundo democrático moderno”, mas não em países asiáticos (BARROS, 2020, p. 10).

Insistindo nesse ponto de sua argumentação, esse estudioso defende que a existência do Gótico está associada à “presença de signos da História, em sua condição de avatar do mundo recalcado pela modernidade iluminista.” Nesse sentido, refletindo sobre a espacialidade que traz “a marca da fantasmagoria gótica”, o crítico assegura que o Gótico se desenvolve em “Cenários medievais, ou mesmo cenários e personagens ligados ao *Ancien Régime* que desapareceu com as revoluções Industrial e Francesa do final do século XVIII” (BARROS, 2020, p. 9). Supondo, desse modo, a dependência do Gótico para com a História legível nesses símbolos ruinosos, Barros faz a seguinte hipótese:

No mundo reificado da modernidade burguesa, capitalista, industrial, que se estabelece desde o fim dos setecentos até a nossa era, o que for ligado às duas classes que haviam sido poderosas até o final do Antigo Regime – a aristocracia e o alto clero – traz a marca do esteticismo gótico em sua relação teatralizada da História enquanto tradição derrotada e suplantada (BARROS, 2020, p. 9).

Desse modo, a argumentação de Fernando Monteiro de Barros deixa evidente a dependência do Gótico para com a História. Entretanto, cabe indagar ainda qual tipo de História essa hipótese pressupõe? Aparentemente, sua noção de História fundamenta-se na “asserção do caráter absoluto do acontecimento, como aquilo que de fato aconteceu”. Todavia, sabemos com Ricoeur que “o discurso histórico não pode atestar um acontecimento absoluto”, pois a função do historiador implica-o como agente da história particularizando sua “compreensão” e “explicação dos acontecimentos passados” (RICOEUR, 1994, p. 161).

¹⁹ Essa noção estará na base de nossa análise do Grotão como espaço gótico.

Nesse sentido, o que Fernando acaba defendendo é a dita História oficial; ignorando, portanto, outras histórias. Mas é preciso contá-las também, e o Gótico, como forma de representação, é a maquinaria adequada para restaurar essas narrativas marginalizadas.

Assim, no caso de *A Menina Morta*, embora as várias histórias contadas no enredo (a dos Albernaz, a dos escravos, as contadas pelas escravas, a das agregadas) sejam muitas histórias individuais, a junção dessas narrativas compõe um todo, o qual constitui o mundo infamiliar de Cornélio Penna, seu *Gótico Rural*, que representa um momento da História do Brasil, o período final da escravidão e a véspera da abolição, no qual se percebe nitidamente a presença da aristocracia lutando para manter a “herança de uma colonização baseada em um étos senhorial e estamental” (BARROS, 2020, p. 10). Se esses dados já apontam para o tom sério subentendido no conceito de História de Barros, e a vampirização que ele supõe também, nunca é demais lembrar com Dani Cavallaro que,

Nas subculturas góticas, como em seus antecedentes narrativos, a ênfase recai repetidamente em imagens de transgressão e desintegração que simbolizam a ruína das identidades pessoais e coletivas. Atraída para a ruína como o epítome do colapso psicológico, corporal, linguístico e estético, a goticidade persegue um desejo de morte que pode ser lido como um convite para enfrentar os medos mais inveterados da humanidade ou como uma obsessão mórbida pela decadência. Isso é em grande parte resultado da ambiguidade [do Gótico], que se presta a interpretações contrastantes, seja como um fenômeno cultural sério ou enquanto um espetáculo lúdico (CAVALLARO, 2002, p. 13, tradução nossa).

Além disso, o tom sério é apenas um dos tons possíveis do Gótico. Essa tônica já estava suficientemente posta desde os prefácios de Walpole em *O Castelo de Otranto*, sobretudo no prefácio da segunda edição, em que o autor confessa sua proposta de mesclar fantasia e realidade (WALPOLE, 1994). Isso não significa obviamente que o Gótico corneliano produz pastiche ou paródia da História, como quer Josalva Fabiana dos Santos. Seu tom baixo, em alguns casos, como na cena das senhoras agregadas diante do touro, atua como forma da expressão de temas elevados, tais quais abusos e violências. Conforme atesta a fala do Comendador, o tom sério se mescla ao *fantasioso*. Além disso, mesmo aceitando que o Gótico é uma espécie de vampiro sugador da História, fica evidente na passagem de Cavallaro (2002) que o Gótico se alimenta de uma parte específica dela, de suas ruínas, na medida em que ele expressa “uma obsessão mórbida pela decadência”. No limite, se o Gótico vampiriza a História, ele se alimenta dos restos dela, sua podridão, justamente a parte que ela recusa. No

caso de Cornélio Penna, o Gótico serve para representar parte da história da escravidão, plena de “imagens de transgressão e desintegração que simbolizam a ruína das identidades pessoais e coletivas” (CAVALLARO, 2002, p. 13, tradução nossa).

Nesse sentido, é sempre prudente lembrar também com Paul Ricoeur (1994) que “os acontecimentos são o que seres atuantes fazem ocorrer” (RICOEUR, 1994, p. 168) e que, no processo de construção da História, “o indivíduo é o portador último da mudança histórica”, assim como “as mudanças mais significativas são as mudanças pontuais, aquelas que afetam a vida dos indivíduos devido a seu caráter breve e súbito” (RICOEUR, 1994, p. 169). Dessa perspectiva, ganha ainda mais força a representação efetuada por Cornélio Penna em *A Menina Morta*, na medida em que ela traz para o centro da intriga personagens, escravos e agregadas, que estão fora da História oficial e oficiosa, mas cuja história, com seus dramas particulares, se insere na grande História (a oficial) ajudando a construí-la. Desse modo, é significativo que esses agentes da História contam histórias compondo com a voz narrativa oficial a intriga de *A Menina Morta* como labirinto de narrativas.

Ora, o modelo fundamental do labirinto é o palácio de Minos, cuja organização efetua a complicação do percurso. No próximo capítulo, estudaremos o valor do labirinto associado à espacialidade em *A Menina Morta*, onde ele atua como uma espécie de teia de aranha circunscrevendo “no menor espaço possível o mais completo emaranhamento de veredas”, para “retardar assim a chegada do viajante ao centro que deseja atingir” (GHEERBRANT, 2001, p. 530). Contudo, por enquanto, destacamos seu valor associado ao cruzamento de narrativas, de diferentes vozes no romance, as quais jogam com diferentes temporalidades e diferentes histórias.

Entre os diversos significados do labirinto, existe sua conexão com a religião. Com sentido religioso, o labirinto funciona como defesa “contra os assaltos do mal: este não é apenas o demônio, mas também o intruso, aquele que está prestes a violar os segredos, o sagrado, a intimidade das relações com o divino”. Nessa leitura, uma vez atingido o centro do labirinto, “o iniciado está como que consagrado, introduzido nos mistérios, fica ligado pelo sagrado” (GHEERBRANT, 2001, p. 531). Assim, nossa análise do labirinto temporal²⁰ supõe Carlota como um tipo iniciante, um vir a ser iniciado.

Falando do labirinto na tradição gótica, Fred Botting (1996) defende que nela essa construção assume valores específicos. Nesse sentido, diz ele, “No início do século XVIII, em

²⁰ Essa análise retoma o artigo de Luiz Eduardo da Silva Andrade “Elipses do Medo em *A menina morta*, de Cornélio Penna” (2015).

escritos de Smollett, Pope e Fielding, o labirinto ou ‘maze’ foi usado como figura significando a complexidade e variedade da sociedade que permaneceu, no entanto, unificada” (BOTTING, 1996, p. 52, tradução nossa)²¹. Nesse contexto, o termo *labirinto* assume conotação positiva. Apropriado nos romances góticos nesse mesmo período, entretanto, afirma Botting, o labirinto assumiu conotação negativa nesses textos, nos quais passou a figurar “associado ao medo, confusão e alienação: era um local de escuridão, horror e desejo”. Assim, abordando os significados do labirinto em um desses romances, *O Monge*, de Matthew Gregory Lewis, Botting afirma que

Nas abóbadas labirínticas de *O Monge*, Ambrósio começa sua descida para a infâmia e o pacto com o diabo. Em um ponto, dividido entre o medo e o desejo, ele quase cede à consciência e ao seu próprio horror pelo que está prestes a fazer. Refletindo sobre a impossibilidade de escapar de sua prisão física escura e de passagens sinuosas, ele também entende que não pode escapar ou dominar os desejos que o levaram até lá. Suas dúvidas, medos, dilemas e o desamparo nesse labirinto o tornam passivo como uma heroína gótica. Cedendo à luxúria, no entanto, ele começa sua transformação em um vilão gótico. Este papel é exemplificado quando, novamente nas profundezas secretas do labirinto, Ambrósio prepara para consumir seu desejo e violar Antônia. No labirinto, escondido e separado das leis do mundo exterior, ele é, como deixa claro a Antônia, mestre absoluto. Aprisionada no labirinto, ela é privada de toda ajuda e da sociedade, morta para o mundo (BOTTING, 1996, p. 52, tradução nossa).

A forma labiríntica, entretanto, não tem somente valor espacial, conforme sugerimos. O labirinto pode estar associado à organização temporal do discurso. Nesse sentido, Botting afirma que “A metáfora do labirinto também é crucial na [...] articulação da literatura, política e romances góticos” (1996, p. 52). Na associação entre narrativa e política, o labirinto incorpora o valor de governança. Aplicado em *A Menina Morta* nesse sentido, o labirinto narrativo pode ser pensando como forma da expressão da polifonia que retarda a narração para que Carlota e o leitor, como iniciantes de um mundo de mistério, percam-se no tempo e distanciem-se da verdade, conforme defendido por Luiz Eduardo da Silva Andrade em “Elipses do medo em *A Menina Morta*, de Cornélio Penna” (ANDRADE, 2015).

De fato, estudando o livro de 1958, a partir das categorias espaço e medo, Andrade (2015) examina a configuração das narrativas que se cruzam para compor o romance. Assim, analisando o valor simbólico da morte da “menina”, o crítico afirma que o romance figura um

²¹ Não traduzimos a palavra *maze*, pois ela tem valor equivalente a *labyrinth*, mas de difícil distinção em português.

drama que ultrapassa a esfera pessoal ou existencial e atinge o âmbito político, econômico e ético. Para ele, a despeito do choque causado pela morte da criança, o que as demais personagens sentem é que “a morte, antes de ser um fechamento, é na verdade uma abertura para um tempo caótico. Essa percepção temporal produz o clima de insegurança e isolamento, marcantes no romance [...]”. Presas no labirinto composto pela narrativa do narrador letrado e das pessoas escravizadas, as personagens têm a sensação de que estão também reclusas no tempo, de modo que “A cada volta da narrativa o labirinto fica mais denso, redimensionando a percepção que os moradores têm de si e dos outros” (ANDRADE, 2015, p. 216). Nas palavras do crítico,

São os elementos do imaginário corrente que as histórias das negras alimentam, visto que uma coisa é saber da existência do mal, outra é vê-lo personificado em figuras familiares, agora estranhas. Como exemplo, a história da negra sem rosto, o bode preto, a vaca que põe as patas na carruagem da antiga dona do Grotão. Além dessas, há outras que as moradoras da casa mencionam, como o Diabo que toma banho na bacia, os fantasmas vistos pela casa. Assim como também é de se estranhar o nome do cavalo de Carlota: Satã (ANDRADE, 2015, p. 222).

As micronarrativas das escravas reforçam, dessa forma, o sombreamento que perpassa a casa e a narrativa principal, potencializando a sensação de “claro-escuro na forma de narrar”, constituindo, portanto, o tempo sombrio representado no livro. Mais que isso, se essas histórias não chegam necessariamente a gerar medo no leitor, criam “alguma expectativa sobre a conformação ficcional e uma explicação verossímil para um clima tão denso com personagens constantemente angustiadas” (ANDRADE, 2015, p. 222). No limite, as histórias fantasiosas contadas pelas negras escravizadas operam como metaficção, na medida em que discutem o limite entre ficção e realidade, entre narração e História, recuperando assim o cruzamento da fala de Virgínia e a do Comendador, sobre História e histórias, conforme propusemos.

Paralelamente às vozes do narrador observador em terceira pessoa, que tenta compor uma narrativa consensual, e às das agregadas, “há uma trama de narrativas a comporem, como num jogo de xadrez, os movimentos legados a cada personagem no romance” (ANDRADE, 2015, p. 224). Dito de outro modo, ao lado do discurso oficial e oficioso dos brancos, há um trabalho de rememoração constante efetuado pelas narrativas de Libânia, Joviana e Dadade, que inventam, escondem, intercalam discursos à narrativa “principal” confundindo as brancas (e o leitor) por meio de “um confuso labirinto discursivo espelhando à construção física da

casa ou do cafezal” (ANDRADE, 2015, p. 225). Negação do discurso suposto oficial, refletindo desse modo a negação da História pelo Comendador, essas falas propõem que não há somente “uma verdade” (*a verdade*), mas verdades, no plural, construídas coletivamente, assim como se constrói coletivamente a riqueza dos brancos figurados na narrativa.

Assim, em uma conversa com Libânia, em que a negra se põe “a falar, deixando correr livremente o afluxo de lembranças vindas à sua boca em amalgama de coisas diferentes, ditas de forma incompleta e a mais das vezes sem coesão” (PENNA, 2020a, p. 319), Carlota parece perdida: “já não sabia mais o que ouvia”. Justamente nesse momento, eventos *familiares* – como o hábito da menina morta de “pedir negro!” e “a cena por ela presenciada no quadrado, quando João Batista espancara o trintanário...” – lhe soam agora *infamiliares*, ganham nova significação. Sentindo-se, então, “arrastada pela vertigem” provocada pela narrativa de Libânia, Carlota enfrenta ainda a dúvida introduzida pela “voz *familiar*” de Joviana: “– Tudo isso é miroga, Nhanhã?” (PENNA, 2020a, p. 321, grifo nosso). Dessa maneira, após enxotar Libânia do quarto de Carlota, Joviana insiste em que “– Tudo o que ela disse é patarata”, história de “negrinhas” que “nada sabem e querem fingir que sabem tudo!” (PENNA, 2020a, p. 322). Curiosamente, enquanto finge não saber, Joviana revela, confundindo ou fingindo confundir as duas meninas (Carlota e a caçula):

Não quero que a minha menina fique doente e vá embora, não... Tal qual a outra!

[...]

– A outra?...

– A outra, sim, a menina que morreu, e que Deus levou para o céu e está agora pedindo negro lá em cima, lá onde os brancos dizem estar o Paraíso. Pois é mesmo, a outra, a que ficou doente, por castigo de Deus... Nossa Senhora! Não foi não, Nhanhã! Ninguém foi punido, nem mesmo o Florêncio foi castigado... (PENNA, 2020a, p. 322).

Nesse momento, Carlota, que já estava quase dormindo, insiste para que Joviana lhe conte “direito tudo o que aconteceu com Florêncio”, inclusive nomeando “quem mandou matá-lo e porque ele foi morto!” (PENNA, 2020, p. 322). Acuada pelo “olhar fixo e severo” de Carlota, a escravizada implora para que a moça “não olhe assim”, pois via no rosto da filha de Mariana “outra pessoa”, que lhe perguntava coisas que a escravizada “não podia dizer...”, fazendo clara referência à mãe de Carlota. Em seguida, Joviana reforça que “a *escarrapichada* da Libânia também só *inventa* coisas!” (PENNA, 2020, p. 323, grifo nosso).

Nota-se, desse modo, que uma das formas de prender as personagens e o leitor no tempo se dá por meio dos discursos das negras, que “constroem labirintos de histórias orais que confrontam a materialidade da casa-grande em sua arquitetura confusa e artificial” (ANDRADE, 2015, p. 217). Suas falas são invenções, conforme explicita Joviana ao se referir a Libânia, mas não invenção em sentido depreciativo, ligado à mentira, e sim no sentido técnico, *inventio*: “achado”, “descoberto”, umas das cinco partes da retórica. Assim, suas micronarrativas compõem uma “reescritura das histórias do lugar” (ANDRADE, 2015, 217).

Dessa perspectiva, é interessante notar também que, para negar o discurso de Libânia, a outra narradora, Joviana, recorre ao adjetivo “escarrapichada” para (des)qualificá-la, outra forma que remete ao campo semântico do discurso e da narração. Como é sabido, “Escarrapichada” deriva de “escarrapichar”²², que significa “desenredar”, cujo sentido é *tornar claro, compreensível*. Desse modo, aparentemente acusando Libânia de desfiadeira de enredos, Joviana reconhece que efetivamente a outra escrava coloca diante de Carlota e do leitor fios de um enredo até então encoberto pelas falas do narrador principal, pelas do Senhor e pelas narrativas das agregadas.

Assim, reconhecendo com Josalba Fabiana dos Santos (2011) a relevância dessa polifonia na composição de um *éthos* político na narrativa, Andrade propõe que as narrativas paralelas, com pausas e elementos fantásticos, beirando ao *nonsense*, componham uma estratégia persuasiva, objetivando um efeito de retardamento do entendimento das ações e da lógica que opera na fazenda. Ou seja, desempenham uma função política, qual seja a de evidenciar aquilo que a História encobre, seus restos, dos quais a narrativa gótica corneliana se alimenta. Evidentemente a condição de escravizadas dessas narradoras não lhes permite contar tudo que Carlota e nós queremos ouvir, por isso, no labirinto discursivo das negras, como num quebra-cabeças, “as peças estão espalhadas no tempo, sendo que muitas vezes é preciso trazer objetos do passado para compor o presente” (ANDRADE, 2015, p. 226). É preciso, portanto, consertar, reparar “as coisas antigas”, lembremos com Cornélio Penna.

Percebem-se, então, dois focos narrativos: um que narra a história dita principal e outro, difuso, que traz para a cena outras histórias que causam medo: a do bode preto, simbolizando o mal no Grotão, a da escrava sem rosto e outras maldades, como a morte de Florêncio. Mais do que preencher lacunas do discurso suposto principal, que, por sua vez, mimetiza um modelo de história (oficial e oficiosa) do Brasil, conforme apontamos, também contada de forma lacunar, fragmentada, essas histórias sugerem igualmente que “havia outras

²². Cf. <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=Escarrapichar> Acesso em: 03/2021

histórias sobre a presença do mal no Grotão” (ANDRADE, 2015, p. 229). Ou seja, supondo com Fernando Monteiro de Barros, o Gótico e a História como coisas personificadas, e que aquele se alimenta desta, o que as micronarrativas atestam em *A Menina Morta* é que, por mais que a História oficial insista em negar, ela é construída por muito sangue, e desse sim o Gótico se alimenta vorazmente e com eficácia.

Evidentemente, sozinho, o *tópos* da retomada histórica não assegura a presença do Gótico em *A Menina Morta*. Por isso, analisaremos em seguida outros *tópoi* da tradição gótica nesse romance, quais sejam, o espaço, as personagens e suas ações, supondo sempre o Grotão como *locus horribilis*, onde monstros praticam monstruosidades.

3. ESPAÇOS ESTRANHOS EM *A MENINA MORTA*²³

3.1. A natureza estranha

[...] os artistas em geral e principalmente os poetas estão confinados a um círculo tão estreito; eles são mais imitadores uns dos outros que da natureza; e isso ocorre com uma uniformidade tão fiel e há tanto tempo, que é difícil dizer quem fez o primeiro modelo.

(BURKE, *Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e da Beleza Sublime*, 2016, p. 64).

Em 1955, Cornélio Penna escreveu, a pedido de João Condé, “A ‘biografia’ de *A Menina Morta*”. Nesse texto, Penna revela-se um “Prisioneiro das cidades”. Segundo o romancista, “sempre a saudade impossível da vida rural arde em mim [nele], e sua intensidade, às vezes, é tão insuportável” que o “faz sair pelas ruas, a fim de acalmar essa dor sem lenitivo”. Nessas horas de angústia, completa o autor, “As árvores cariocas, os jardins, uma casa velha, a janela derreada que ficou aberta, muros em início de destruição, portões

²³ Durante a elaboração deste texto, em 2021, tivemos contato com o texto *Espaços Infamiliare em Cornélio Penna: uma análise de A Menina Morta*, de Thiago Henrique Guedes, no qual o autor investiga o romance sob três perspectivas fundamentais: sua recepção crítica, sua composição espaço-temporal e a construção do insólito presente na narrativa. Assim, relativamente à análise crítica da obra, o autor efetua a revisão abrangente da crítica sobre livro de 1954, considerando tanto as críticas publicadas na época de lançamento da obra, na década de 1950, quanto as mais recentes pesquisas acadêmicas sobre o romance. Já em relação à espacialidade e temporalidade, Guedes utiliza o conceito de *cronotopo*, proposto por Bakhtin, como uma ferramenta conceitual para a compreensão da visão de mundo e da noção de tempo figuradas no romance por meio do espaço da Casa-Grande. Além disso, recorre à *topoanálise* de Bachelard, para entender o simbolismo associado “à disposição dos cômodos e objetos no interior da casa”. A construção do insólito, por sua vez, é analisada da perspectiva da psicanálise, que lhe serve para definir as complexas relações entre as personagens e os ambientes. Para tanto, o autor recorre ao “conceito de *infamiliar*, de Freud, e seus postulados sobre o luto e a melancolia”, visando compreender “como os traumas e os recalques” evocam elementos insólitos, como “o medo e a interdição, nas personagens do romance”. De modo que certamente muito do que propomos também está no texto de Guedes. Se, por um lado, essa dissertação talvez minimize a relevância de nossa análise, no sentido de obscurecer seu pretense ineditismo, por outro, a publicação do texto de Guedes evidencia justamente a pertinência do tema abordado nesse capítulo e, de modo mais amplo, a relevância da associação da ficção corneliana com o Gótico. Por esse motivo, optamos por não alterar nossa trajetória. Cf. GUEDES, Thiago Henrique. *Espaços Infamiliare em Cornélio Penna: uma análise de A Menina Morta*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP/Araraquara), São Paulo, 2021.

com suas tábuas carcomidas, criam para mim [ele] momentos de consolo ilusório” (PENNA, 2020b, p. 76-77). No trecho, a natureza é representada pela “vida rural” e pela busca pelas “árvores” e “jardins” e opõe-se às “cidades”, onde o autor sente-se prisioneiro. Outros elementos juntam-se à paisagem rural, compondo com ela o tipo de espaço que serve de “consolo ilusório” ao romancista: “casa velha”, “muros em [...] destruição”, “tábuas carcomidas”, ruínas enfim.

Assim, como que pintando um quadro, Penna coloca com evidência diante do leitor um todo composto de árvores e objetos que, em conjunto, formam uma paisagem em decadência, figurando o gênero *natureza morta*. Simultaneamente, como se trata da “biografia” do livro de 1954, a referência aponta também para a importância do espaço na composição desse romance. Falando de si e de sua preferência pela “vida rural”, o romancista discorre também, e principalmente, sobre o espaço figurado em seu último livro. Nesse sentido, propomos neste tópico uma leitura do espaço exterior à casa-grande em *A Menina Morta*, evidenciando seu diálogo com a representação da natureza na tradição gótica.

Para atingir esse objetivo, é relevante recordar com Mary Ellen Snodgrass que “A natureza é uma presença essencial na literatura gótica” (SNODGRASS, 2005, p. 249, tradução nossa). Sua importância, continua a autora, pode ser notada em uma variedade de temas góticos, quase sempre com a função de oprimir e destruir, ou ainda de gerar medo. Dessa forma, completa a crítica, no fim do século XVIII, artistas ditos pré-românticos propuseram que a “natureza externa” refletia “vislumbres perturbadores da natureza humana, particularmente o medo da morte e do túmulo na poesia de cemitério”. Nesse mesmo período, completa a autora, “Cenários e enredos góticos frequentemente pervertiam o natural no sobrenatural” (SNODGRASS, 2005, p. 249).

Dessa mesma perspectiva, Eino Railo (1974) também defende que a natureza como espaço estranho é lugar-comum da literatura gótica e pode ser observada em escritos de Horace Walpole, Clara Reeve, Bram Stoker e Ann Radcliffe, dentre outros nomes dessa tradição. Assim, lembra Railo que Radcliffe, comentando o espaço de seu livro *The Mysteries of Udolpho*, afirma que a paisagem ali representada “era uma que Salvator Rosa teria escolhido para uma tela se vivesse naquela época” (RAILO, 1974, p. 67). Falando ainda de Radcliffe, Railo assegura que “De fato, parece geral a opinião de que os modelos das paisagens que ela constrói devem ser buscados nos quadros de Salvatore Rosa” (RAILO, 1974, p. 67, tradução nossa).

A referência a Salvator Rosa (1615-1673) é significativa, na medida em que esse pintor estabeleceu uma espécie de modelo pictórico de representação da natureza. Segundo Davenport-Hines, “Paisagens salvatorianas excitaram a imaginação literária” (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 26, tradução nossa). De fato, em seus quadros, Rosa deu visualidade a paisagens que, representando a natureza por meio de “cavernas, tempestades, lugares remotos e árvores murchas”, serviram de modelo paisagístico para o gótico inglês do século XVIII (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 6, tradução nossa), e certamente para o gótico de outros lugares e temporalidades.

Evidentemente Rosa não foi o único pintor de paisagens em seu tempo. Contemporâneo a ele, Claude Lorrain (1600-82) também se dedicou ao mesmo gênero de pintura praticado por Rosa. Entretanto, enquanto Claude Lorrain preferiu “paisagens poéticas idealizadas que evocam uma idade de ouro afastada das crueldades da natureza”, a distinção de Rosa deve-se ao fato de ele ter pintado “cenário selvagem e desolado”, evidenciando a “miséria da terra e da humanidade representadas” em suas telas (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 19, tradução nossa). Margaret Jourdain expõe assim a diferença entre os dois pintores:

As obras de Salvator Rosa, com seu cenário selvagem de rochas, cascatas e árvores destruídas, abriram os olhos ingleses para as qualidades pitorescas do cenário mais selvagem; e as amplas paisagens de Claude Lorrain, diversificadas por templos em ruínas e outros fragmentos do mundo antigo, foram adotadas como padrão para as qualidades pictóricas da paisagem do parque (JOURDAIN *apud* DAVENPORT-HINES, 1999, p. 22, tradução nossa).

Salvator Rosa, nesse sentido, foi precursor de um modelo de representação da natureza na pintura que nortearia muitas das representações paisagísticas da ficção gótica. Nas palavras de Davenport-Hines, “Rosa foi o precursor de toda reviravolta gótica até o final de seu milênio”. Além disso, não bastasse o alcance de suas imagens no século XVII, “Rosa forneceu imagens para sentimentos que eram onipresentes e fundamentais demais para se originar em qualquer época ou nação” (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 21, tradução nossa).

Dessa forma, referindo-se à temática das imagens roseanas, Davenport-Hines assegura também que “Elas eram irracionais, pessimistas, amedrontadoras e *estranhas*”. Além disso, continua o crítico, se “sua consciência espiritual implicava em conjunto um mistério inescapável e opressivo e um senso de mesquinhez do poder humano”, seu “interesse pelo sobrenatural refletia em sua resposta pessoal à paisagem” (DAVENPORT-HINES, 1999,

p. 21, tradução e grifo nossos), de modo que as paisagens de Salvatore Rosa, com seus “precipícios, árvores murchas, bandidos sem lei e corajosos” (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 22, tradução nossa), tornaram-se modelo para a composição de cenários góticos. Assim, seja como cenário da atuação do *banditti*, figura tipicamente gótica (SÁ, 2010), seja como espaço de assombramento, é inegável que as imagens de Salvatore Rosa “tornaram-se o cenário básico da literatura gótica”. É o tipo de paisagem que se observa, por exemplo, em *Mr. Justice Harbottle*, de Sheridan Le Fanu, narrativa na qual “árvores podres, apontam galhos fantásticos no ar, parados aqui e ali em grupos, como se erguessem os braços e os galhos como dedos” aguardando a chegada de alguém (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 26, tradução nossa).

Vale pontuar ainda com Davenport-Hines que, pelo menos até o século XVIII, muitos escritores tomaram como modelo quadros desses pintores. Isso porque limitações de viagens impediam que as descrições fossem realizadas *in loco*. Ou seja, muitas paisagens lidas nos romances góticos eram quase exclusivamente produto da imaginação de escritores reproduzindo a natureza imaginada por pintores, por isso “evocações literárias da paisagem permaneceram, com poucas exceções, listas descritivas com pouco poder evocativo, individualidade ou observação” (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 23, tradução nossa). Mas Thomas Burnet (1635-1715) mudou esse modo de compor, optando por representar paisagens efetivamente observadas por ele. Assim, cruzando os Alpes e Alpeninos²⁴, ficou cativado por essas montanhas, conforme um relato do próprio Burnet, no qual ele afirma que elas são “nada além de grandes ruínas; mas que mostram uma certa magnificência na natureza” (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 25, tradução nossa).

Dessa perspectiva, voltando ao relato cornelianiano escrito em 1955, percebe-se semelhanças entre suas imagens e a visão desses pintores de paisagens estranhas, de modo que, lendo a descrição da natureza em Cornélio Penna, tem-se a impressão de estar diante de um quadro de Salvator Rosa²⁵. No caso, o contraste entre a suposta grandiosidade da “vida

²⁴ Essa região lembra aquela representada no romance histórico que Cornélio Penna começou a escrever com nove anos, conforme seu relato já referido em nosso Quadro de Referência do Gótico.

²⁵ É válida a observação que Cornélio Penna foi pintor e chegou a expor seus quadros, tendo tido boa recepção. Contudo, em 1929, o artista publicou em “A Ordem”, sua famosa “Declaração de Insolvência”, em que expôs as razões que o levaram a abandonar as artes visuais. Acreditando que tudo que ele havia produzido era uma espécie de literatura pintada, uma manifestação interior pouco digna de qualquer apreço, que ele classifica como desinteressante e incapaz de expressar seus anseios, Penna desistiu de pintar, julgando-se incapaz de expressar em quadros a sua visão de mundo. (Cf. PENNA, 2020d, p. 5-6; EULÁLIO, Alexandre. “Os dois mundos de Cornélio Penna”. In: *Discurso*, (12), São Paulo – USP, 1980, pp. 29-48.

rural”, entrevista nas “árvores cariocas” e a decadência da “casa”, “muros” e “portões” (conforme Penna) aparece em Burnet, por exemplo, na forma de “Ruínas” e magnificência” da natureza. É esse paradigma de imagem de montanhas que Emily, a heroína de Ann Radcliffe, observa nos arredores do castelo de Udolfo:

Olhando para o horizonte, ela testemunha uma visão assustadora – uma torrente, cujo rugido surpreendente nunca falhou – desmoronando os abismos rochosos, os enormes penhascos brancos de neve, ou os cumes escuros das florestas de pinheiros, que se estendem no meio das montanhas (RADCLIFFE, 2001, p. 119, tradução nossa).

A passagem evidencia que “para a heroína, a ameaça do terreno contrasta o repouso pacífico do Piemonte italiano e as planícies da Lombardia”. (SNODGRASS 2005, p. 248-249, tradução nossa). Mais especificamente, percebe-se nessa descrição a natureza atuando como espaço que amedronta os seres humanos com sua “torrente”, “abismos rochosos”, seus “enormes penhascos” e florestas escuras contornando montanhas. Cercada por essa paisagem, a heroína sente “a ameaça do terreno”. Isso porque efetivamente ela confronta e contempla o sublime burkeano.

Discorrendo sobre as emoções causadas por esse tipo de paisagem, Edmund Burke propõe:

O que quer que de alguma forma seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma, ou que compreenda objetos terríveis, ou opere de forma análoga ao horror é fonte do sublime; ou seja, é capaz de produzir a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir (BURKE, 2016, p. 52).

Segundo Burke (2016), de todas as paixões provocadas pelo sublime a mais poderosa é o assombro, pois essa sensação antecede a racionalização sobre a coisa percebida, ou seja, o objeto provocador da sublimidade. Nas palavras de Burke, no assombro, “[...] o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção” (BURKE, 2016, p. 81). Assim, tratando especificamente da relação entre assombro e sublime, Burke defende:

A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele

objeto que é alvo de sua atenção. Essa é a origem do poder do sublime, que, longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatava com uma força irresistível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais alto grau [...] (BURKE, 2016, p. 65).

Contudo, no quadro dos afetos, uma paixão prepondera: o medo. Segundo Burke (2016), como o medo carrega a premonição da morte, aniquila nossas faculdades de agir e raciocinar, sobrepondo-se, portanto, às outras paixões associadas ao sublime. Desse modo, afirma

Nenhuma outra paixão rouba tão efetivamente a mente de todos os seus poderes de ação e de raciocínio como o medo. O medo é uma ansiedade da dor ou da morte e, por isso, funciona de uma forma que se assemelha à dor real. Dessa maneira, tudo que é terrível para a visão também é sublime, independentemente de a causa do terror ser de grandes dimensões ou não, pois é impossível observar coisas perigosas como insignificantes e desprezíveis (BURKE, 2016, p. 65).

Aplicando a percepção burkeana do sublime e o catálogo de imagens roseanas à composição imagética de *A Menina Morta*, nossa hipótese é de que sua narração retoma esse modelo paisagístico revelador da pequenez do homem, isto é, uma paisagem que causa medo no sujeito que a observa, ou diante da qual ele experimenta a sensação de assombramento. Efetivamente, nesse romance, como na cena de Radcliffe, referida linhas atrás, a natureza é quase sempre apresentada como algo superior ao homem. É um cenário que causa estranhamento. Para modelar esse espaço, o narrador de *A Menina Morta* propõe uma viagem no tempo e no espaço, deslocando o eixo da narrativa para uma fazenda cafeeira na região do Vale do Rio Paraíba, compondo assim um espaço que atualiza aquelas imagens roseanas e radcliffeanas da tradição gótica. Ali, mesmo quando o trabalho consegue submeter parte da natureza (na plantação de café, por exemplo), dando a impressão de uma paisagem domada, cultivada, o que se nota é a presença de algo grandioso funcionando como fonte do horror. Aproximemo-nos um pouco mais do Grotão, para perceber traços dessa proximidade imagética.

A voz narrativa nos informa que a fazenda fica “entre colinas cobertas por imensos cafezais que alteavam com as matas quase impenetráveis” (PENNA, 2020a, pp. 102-103), e sua casa-grande era “como um navio submerso por altas ondas negras sem espumas, sem a luz das estrelas, tapadas por nuvens opacas e lentas” (PENNA, 2020a, p. 103). Descrevendo especificamente o pomar, o narrador informa que “era ainda mais antigo do que a casa-grande

da fazenda, pois fora plantado pelos primeiros moradores da região na aba da serra”. Para chegar até esse espaço, completa a voz enunciativa, “era necessário seguir a encosta, tomar o caminho que passava por debaixo das árvores nativas em atalho onde as boninas cor de ouro formavam verdadeira tapeçaria toda de tons sincopados verdes e amarelos” e “O muro possante que o acompanhava era ainda o mesmo sempre existente, de origem incerta, desde os primeiros tempos da formação do Grotão.” (PENNA, 2020a, p. 180).

Nessa descrição, a natureza figura uma espécie de obstáculo à ação humana, uma vez que a chegada ao pomar pressupõe superar espaços físicos que a natureza coloca diante dos homens: “era necessário seguir a encosta” e “tomar o caminho que passava por baixo das árvores nativas”. A sensação do leitor diante dessa localização espacial é a de alguém entrando em um espaço selvagem e desolador, tal qual um expectador diante da tela de Salvatore Rosa. Dessa perspectiva, a representação da natureza em *A Menina Morta* parece retomar imagens de Rosa, Claude Lorrain, Thomas Burnet e seus seguidores na literatura, as quais servem de modelo para o último livro de Cornélio Penna, que as atualiza no contexto particular da natureza rural de um Brasil imaginário.

A cena da fuga de Mariana deixa ver dados dessa aproximação de paisagens: “Pela estrada em direção oposta a Porto Novo, muito além do vale misterioso e fechado da fazenda, corria pequena caleça guiada por uma mulata, e nela viajava elegante senhora vestida de negro” (PENNA, 1958, cap. XXXI, p. 887). De fato, a fazenda situa-se em um “vale misterioso e fechado”, cenário conveniente para a produção do medo e outras sensações perturbadoras sentidas pelas personagens. Dessa mesma perspectiva, outra cena, que se passa logo após a partida da Senhora, reforça a imagem da natureza como espaço *estranho*: “Toda a fazenda em seguida mergulhou no silêncio angustiante daquela noite cortada de ventos rápidos e frescos, que pareciam o sopro de monstro adormecido, com os sentidos ainda presos à casa, à espera...” (PENNA, 2020a, p. 163).

Nesse mesmo sentido, antes de sair do Grotão, os olhos de Mariana deixam entrever uma imagem da natureza ao redor. De sua perspectiva, no momento do jantar no dia do enterro de Florêncio, ficamos sabendo que a fazenda era rodeada por uma “vegetação negra a subir em tumulto a alta colina”, surgida “por sobre os pesados telhados das senzalas” (PENNA, 2020a, p. 152). Essa também é perspectiva de Celestina, noutra passagem:

cerrou as pálpebras e tentou não se deixar dominar pelos maus pensamentos. Quis reviver o seu velho sonho de menina, remédio afugentador das amarguras de sua infância, quando entrava de repente no castelo de altas

torres bravias, inexpugnáveis, perdidas em pleno céu, sobranceiras a toda a região selvagem e submetida ao seu poder. Caminhava pelos enormes corredores abobadados, enegrecidos pelo tempo e pela umidade, saía bruscamente nos caminhos de ronda ameaçados, de onde via lá longe os rios plácidos, os rochedos curvados diante dos muros roqueiros, feitos pelas mãos dos senhores de todo o país aberto em anfiteatro diante dela. [...] Entretanto seus olhos se fixaram na janela, e através dela viu o quadro severo e hostil que sempre encontrava todos os dias ao despertar. Era a colina pesada, robusta, a erguer-se dificilmente do chão, com o dorso carregado de cafezais, separados ao meio por vala profunda, em risco aberto na terra vermelha quase cor de sangue, em longa cicatriz (PENNA, 2020, p. 189, grifos nossos).

A presença do castelo na primeira parte do trecho já desloca o leitor para um cenário típico da tradição gótica, propondo assim um diálogo com essa tradição. Mas a segunda parte da citação nos interessa mais nesse momento, por encenar elementos do sublime burkeano. A despeito de as cenas se passarem em momentos distintos, nota-se que os olhares das personagens Mariana e Celestina convergem para o exterior da casa-grande, e a confluência dos olhares compõe a natureza como um espaço formado por uma “alta colina” “pesada” e “robusta”, imitando a grandiosidade da natureza da heroína de Radcliffe. O quadro que a moça observa “todos os dias ao despertar” não tem nada de encantador, pelo contrário, é “severo” e “hostil”. Efetivamente o que vemos pelos olhos de Celestina é uma “terra vermelha quase cor de sangue” formando “longa cicatriz” na montanha. Nesse sentido, vale lembrar com Burke que cores fortes como o vermelho produzem a sensação de sublime. Diz ele:

Dentre as cores, as suaves ou alegres (exceto talvez um vermelho forte que é alegre) são impróprias para a produção de imagens grandiosas. Uma montanha imensa, coberta por uma relva verde e brilhante, não é nada grandiosa em relação a uma escura e sombria; o céu nublado é mais grandioso do que o azul; e a noite mais sublime e solene do que o dia (BURKE, 2016, p. 87, grifos nossos).

Outro dado importante para a composição da fazenda como local situado em meio à natureza estranha é seu isolamento. Quando recebe visitas, geralmente são sempre as mesmas pessoas que lá vão: o padre e a Condessa, fundamentalmente. Por isso, quando Inacinha escuta um “alarido desusado”, estranha o barulho e conclui: “Não é equipagem, porque ninguém vem mais ao Grotão. A nossa estrada é a mais deserta das redondezas!” (PENNA, 2020, p. 175).

Uma estrada deserta, eis uma imagem que condensa a espacialidade do Grotão. Supondo com Bakhtin que a estrada desempenha um importante papel temático na história da forma romance, entendemos a carga simbólica dessa imagem de uma estrada deserta em *A Menina Morta*. Discorrendo sobre a importância da estrada no romance, Bakhtin rastreia seu percurso desde o “antigo romance de costumes e de viagens”, passando pelo “*Satiricon* de Petronônio e *O Asno de Ouro* de Apuleio”, chegando aos romances de cavalaria, e observa também sua função representativa nos romances modernos. Nesse percurso, o crítico enfatiza que a estrada sempre foi espaço de socialização, seja para grupos de heróis das novelas de cavalaria, seja simbolizando o “caminho da vida”, ou ainda como local “dos encontros que nela se dão” no “romance histórico” (BAKHTIN, 2018, p. 218-219). Desse modo, é notável que, se historicamente a estrada figurou associada à vida, e principalmente coletividade, em *A Menina Morta*, entretanto, esse *tópos* desempenha uma função invertida: sua “estrada é a mais deserta”, imagem que capta a atmosfera de desolamento, melancolia e morte figurados no romance.

Além disso, a essa descrição da natureza como espaço de isolamento e tristeza junta-se a marca de repouso, de silêncio, outro componente do sublime, segundo Burke (2016). Como é sabido, o Grotão é fundamentalmente um espaço silencioso. Poucos sons interrompem a sua calma²⁶:

O tempo continuava muito lavado; no ar extraordinariamente transparente o som não encontrava obstáculos e assim o chiado estridente dos carros de bois, conduzindo pequenos sitiantes e agregados à missa, chegava até a fazenda e continuava o cântico das cigarras, que formava a música lenta e adormecedora da natureza em repouso. No quadrado de pedra o sol batia em liberdade, sem uma sombra, e era impossível olhar por muito tempo para fora. Os olhos queimavam-se naquela luz intensa, e todos fugiam para a penumbra das casas adormecidas na modorra dos dias sem trabalho (PENNA, 2020a, p. 138, grifos nossos).

Contrastando a visão da paisagem observada por Celestina (severa, “hostil”, “pesada”, “robusta”), a visão do narrador mostra agora uma cena marcada pela presença do céu “muito lavado”, de onde provém a “luz intensa”. Nesse sentido, a natureza figura provisoriamente um lugar agradável. Contudo, cria-se uma tensão a partir da luminosidade, na

²⁶ Basicamente são estes os sons que colocam fim ao silêncio no Grotão: a sineta às cinco da manhã, informando o horário de partida para o eito, depois avisando do almoço e mais tarde do jantar; o vozerio dos escravizados ao retornarem do eito; o chiado dos carros de bois e o som de que trataremos na página seguinte.

medida em que a intensidade da luz solar, batendo “em liberdade, sem uma sombra” e com “ar extraordinariamente transparente”, a todos enxota “para a penumbra das casas” que compõem o Grotão. De fato, havia “excesso de luz” (PENNA, 2020, p. 139). Ora, sabemos com Burke que, embora “A luz” seja “mais agradável do que a escuridão” (BURKE, 1993, p. 25), ela também pode ser causa do sublime. Contudo, sabendo que “A luz, em si mesma, é comum demais para causar no espírito uma impressão forte, e sem uma impressão forte nada pode ser sublime”, Burke completa que “uma luz como a do sol, incidindo diretamente sobre os olhos, uma vez que subjuga esse sentido, constitui uma ideia extremamente grandiosa” (BURKE, 1993, p. 86). Desse modo, percebe-se que, na cena em análise, se inicialmente a luminosidade parece significar tranquilidade, associada à expressão “modorra dos dias sem trabalho”, logo em seguida “converte-se em uma espécie de escuridão” (BURKE, 1993, p. 86), que cega os olhos, corroborando, assim, o sentido negativo estipulado pela estrada deserta.

Também dessa perspectiva é notável ainda que a suposta tranquilidade do dia é rompida por som estridente: “De repente, ouviram o estampido de um tiro de garrucha, das de boca de sino, que fez estremecer as vidraças e estourou muito perto em seus ouvidos, para logo tudo recair na calma assim interrompida” (PENNA, 2020a, p. 138). Logo após o som do tiro, “tudo ficara mudo” e a “própria natureza”, atuando como personagem, “parecia também à escuta” (PENNA, 2020a, p. 139). Pouco tempo depois, “viram o Senhor entrar no pátio, já apeado do cavalo” e passar “com precipitação” para a “sala dos feitores” deixando sentir a “implacável energia em seus gestos”. Ora, lembrando com Carroll Noëll que nas narrativas de horror, que participam do mundo gótico, existe a convenção de que “Logo antes de o monstro aparecer, [...] há um barulho assustador, ou vemos um movimento inesperado e rápido vindo de ‘nenhum lugar’” (CARROLL, 1999, p. 55), percebemos o silêncio, a claridade da cena e a escuta da natureza como indícios da filiação do Comendador à tradição gótica, na medida em que ele é representado nos moldes dos monstros dessas narrativas, conforme evidenciaremos no capítulo IV.

Voltemos ao jogo de luz mesclando claro e escuro, que também ocorre nos capítulos XLV e XLVI. O primeiro deles informa do “diálogo forte e ameaçador travado” pelo Senhor e Mariana, referidos como “dois entes estranhos um ao outro, que se enfrentavam pela cólera e pela mais louca incompreensão” (PENNA, 2020a, p. 163). Já o capítulo XLVI inicia-se desta forma:

O sol erguia-se em triunfo por cima da muralha de brumas e dourava suas fimbrias e a própria terra parecia dissolver-se naquela poeira divina, sem limites... Toda a luz se juntou, repentinamente, em um só ponto, como se fosse sugada por força invencível e misteriosa. Tornou-se enorme globo oscilante, agora cor de fogo, que dançava e contorcia-se sem sair do lugar, aterrorizado por alguma coisa que se aproximava vinda não se sabe de onde. A angústia da espera cresceu e a inquietação era insuportável, entrecortada por momentos de dilação, enquanto o ar se tornava espesso, pesado. Mas a sombra chegou e se interpôs entre o halo agora concentrado bem no alto, e os olhos nele presos, cegados pelo seu brilho e confundidos por aquele vulto que ora nada deixava passar, ora era quase dominado pelos raios luminosos muito fortes a se fecharem espavoridos... (PENNA, 2020a, p. 163, grifos nossos).

No caso, o embate entre o “sol” e a “muralha de brumas”, proposto pela natureza, parece imitar o confronto entre o Comendador e Mariana. Assim, supondo inicialmente sua “força invencível”, como a do “enorme globo” celeste “cor de fogo”, Mariana vê o ar se tornar “espesso, pesado”, quando a sombra (Comendador) a ameaça. Então, sentindo-se aterrorizada “por alguma coisa que se aproximava vinda não se sabe de onde”, sem poder medir formas com o “vulto que nada deixava passar”, é obrigada a abandonar o Grotão.

Também dessa perspectiva, a associação da figura do Comendador com a paisagem sombria é reforçada em outro momento também, e novamente por meio da disputa entre elementos da natureza. Logo após a fuga de Mariana, chega à fazenda Carlota, sua filha mais velha, trazida da Corte para preencher dois espaços deixados vagos, o da Senhora e o da filha caçula, a menina morta. Refletindo sobre a chegada de Carlota, da perspectiva da agregada Celestina, a voz narrativa principal deduz que

a vinda próxima da filha mais velha do Comendador se tornava de súbito acontecimento de tristes consequências, e não o desafogo, o elemento apaziguador por todos esperado. 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, 2020a, p.149, grifos nossos).

Sabemos por Lima (2005) que Carlota detém muitos dos valores de Mariana. Segundo esse crítico, assim como a Senhora evitava passar pelos eitos onde os escravos trabalhavam, demonstrando nessa opção certa empatia para com eles, Carlota foi a responsável por devolver-lhes a liberdade. Nesse sentido, a ausência da Senhora, símbolo de

luz, razão, permite a predominância dos valores do Comendador, que pairam como “nuvens acumuladas no céu do Grotão”. Ou seja, a “massa pesada” de autoritarismo e exploração do Senhor que “impedia o brilho do sol”, representado anteriormente por Mariana, bloqueia agora as ideias libertárias de Carlota, de modo que o conflito de luz e sombra, no plano da descrição paisagística, imita as relações de poder da aristocracia que habita a fazenda.

Desse modo, vale recordar uma reflexão importante de Dani Cavallaro (2002). Discorrendo sobre o tempo físico, isto é, a marcação do tempo associada à sucessão de dias, horas estações do ano, períodos do dia, entre outros, o autor propõe que “tempos sombrios podem nos ajudar a posicionar a experiência de medo em relação aos calendários pessoais e sociais” (CAVALLARO, 2002, p. 38, tradução nossa). Falando especificamente a respeito do Samhain, esse crítico defende que, “Como momento de encerramento”, esse evento “era adequado para a comemoração dos que partiram”, por isso “sua associação com a morte”. Entretanto, diz Cavallaro, o Samhain sinalizava, também, simultaneamente o fim e o início para os celtas. Nas palavras de Cavallaro,

Era um momento intersticial, inaugurando a escuridão do inverno, por um lado, e perspectivas frescas e mais luminosas, do outro. Teve um papel de destaque em um sistema de crenças que atribuía grande valor a ‘pontos de virada’, como o tempo entre um dia e outro, o encontro do mar e da costa, ou a virada de um ano para outro’, uma vez que estes eram percebidos como ‘tempos mágicos’, tempos quando o ‘véu entre os mundos’ era mais fino (Moonstone, 1995). A importância dos momentos de transição que permitem a passagem de um mundo para outro ainda é enfatizado hoje por praticantes de feitiçaria. De acordo com Caroline Robertson, por exemplo, ‘Feitiçaria diz respeito a mundos limiares e realidades em mudança’ (McGrath 2000:39) (CAVALLARO, 2002, p. 43, tradução e grifos nossos).

Segundo Dani Cavallaro, a transição temporal pode abrir uma fenda que funciona como ponto de inflexão. Assim, a disputa por espaço entre sol (luz, claridade, razão) e sombra (escuridão, barbárie), isto é, a luta de elementos da natureza, ganha profundidade simbólica no romance. Nesse sentido, a narração reorganiza os dados da empiria, *familiares* aos olhos humanos, mas os devolve com significados *infamiliares*. Dessa forma, o mundo supostamente convencional da fazenda torna-se *estranho*. De modo que, revista pelos olhos do leitor, a disputa de sol e sombra fala da substituição da menina morta por Carlota, uma forma de apagar os pecados do pai, tema caro à tradição gótica. Vejamos.

No prefácio à primeira edição de *O Castelo de Otranto*, o pretense tradutor do manuscrito medieval que originou esse livro desculpa-se por ter tratado de um tema que se

tornaria “um medo obsessivo na ficção gótica, a transmissão da maldição da família” (JARRETT, 2006, p. 254, tradução nossa). Assim, diz o suposto tradutor: “[...] Não estou cego para os defeitos do meu autor. Eu gostaria mais que ele tivesse baseado o seu plano numa moral mais útil que aquela em que se baseia: serem os pecados dos pais castigados na pessoa dos herdeiros, até à terceira e quarta geração [...].” (JARRETT, 2006, p. 254, grifo nosso).

Nesse sentido, assim como em *O Castelo de Otranto*, a purgação dos pecados de Manfredo se daria pela manutenção de seu poder por meio do casamento com sua nora, na medida em que esse evento lhe garantiria uma aliança legal com a família efetivamente herdeira do castelo, em *A Menina Morta*, o casamento de Carlota funciona também para expurgar os pecados do Comendador. Por isso, quando Carlota chega à fazenda, seu casamento já está arrumado: a moça fora prometida pelo Senhor a João Batista, filho da Condessa e do Conde, vizinhos do Grotão, bem antes da chegada da moça a esse espaço. Mas sabemos que Carlota recusa-se a desempenhar as duas funções, a de substituta da irmã e da mãe e a de esposa. Pelo contrário, recuperando a imagem da luz, propomos que ela quer brilhar por conta própria. Nesse sentido, promove o fracasso dos planos do Comendador, conforme a natureza anuncia nas imagens de luminosidade e escuridão analisadas aqui.

Ainda nesse sentido, ressaltamos que no mesmo ano em que publicou “A ‘biografia’ de *A Menina Morta*” (1955), Cornélio Penna escreveu outro texto que merece ser referenciado aqui, na medida em que reforça a associação entre natureza e ações humanas. Trata-se de “Linha de Sombra”, e começa assim: “Creio que foi em Faulkner que pela primeira vez li, em uma passagem, referência à ‘linha de sombra’ (PENNA, 2020b, p. 53). O texto é digno de menção por pelo menos dois motivos: a referência a Faulkner e o conceito mesmo que o texto desenvolve, *linha de sombra*. Quanto ao primeiro motivo, deve-se a aceitação mais difundida do diálogo estabelecido entre Faulkner e a tradição gótica, fato que reforça a vinculação de Cornélio Penna a essa linhagem:

As obras de Faulkner que são especialmente conhecidas por suas qualidades góticas incluem os romances *Santuário* (1931), *Luz em agosto* (1932) e *Absalão, Absalão!* (1936); a novela *Enquanto Agonizo* (1930); e o conto “Uma Rosa para Emily” (1930). Eles combinam humor burlesco e sombrio com realismo e elementos do horrível e macabro para caricaturar uma sociedade que é incapaz de romper com seu passado e olhar para o futuro (BOMARITO, 2006, vol. 2, p. 293, tradução nossa).

Possivelmente Penna confundiu-se em relação ao lugar onde leu sobre a linha de sombra²⁷. Relativamente ao conceito mesmo “linha de sombra”, diz Penna, trata-se do efeito de um choque de “uma faixa negra” e a luz dos “lâmpioes a gás”. Assim, diz ele, à criança Cornélio Penna, que passeava pelas ruas de Campinas, “aquela lista negra” causava “susto” e “estremecimento de medo”, que somente cessava na “presença da iluminação natural” que lhe chegava pela “claraboia” de seu quarto. Comparando a presença dessa linha em dois momentos de sua vida, adolescência e o tempo da escrita do texto (com 59 anos), Penna fala também de transformação no Brasil:

Passada a linha de sombra já no país novo que nos traz outra felicidade, outra alegria, outra perspectiva; apaziguada a nossa alma, como a do adolescente que de novo encontra tranquilidade, nós escolhemos então o nosso refúgio, sobre outras bases, conseguida com uma seleção cuidadosa de nossos sentimentos, e assim poderemos criar uma vida nova (PENNA, 2020b, p. 54, grifos nossos).

Segundo Penna, no intervalo entre a sua adolescência e os 59 anos de vida, “Nada mudou”, a luz é a mesma, e ele também é o “mesmo homem”, que, entretanto, anda agora “mais pausadamente” e pode “ver melhor e mais claramente aqueles que andam ao seu lado” e “entender o verdadeiro sentido de seus gritos” (PENNA, 2020b, p. 54). Ou seja, sem grandes alterações físicas, houve maturidade.

Voltando à presença de Carlota ao Grotão e sua relação com a luz e a sombra, podemos entender que a moça se depara também com a linha de sombra, representada pelo choque do Comendador e de Mariana. Assim, após se assustar com os valores do pai, a moça passa a entender a dinâmica do Grotão e compreende “o verdadeiro sentido” dos gritos dos escravos ao seu lado. Dessa perspectiva, é como se o narrador anunciasse, pelos olhos de Celestina e na natureza, a mudança que se faria no Grotão.

Nesse sentido, é importante lembrar que a natureza em *A Menina Morta* é particularizada também pelo jardim preferido de Carlota. Após a morte de Florêncio, Celestina e Sinhá-Rôla contemplam

por algum tempo o jardim desordenado, com seus canteiros rasos cheios de flores variadas, espalhadas pelo chão por entre os arbustos e as roseiras presas a forquilhas. Era esse recanto muito íntimo, marcado pela personalidade de sua dona que desde os primeiros passos a ele viera para

²⁷ *Linha de Sombra* é o nome de um romance de Joseph Conrad publicado em 1917.

mexer na terra, com as mãos pequeninas ainda inexperientes (PENNA, 2020a, 148).

Ora, o tema do jardim desordenado é lugar-comum na tradição gótica, conforme prenunciou Henry Wotton, para quem deveria haver “uma certa contrariedade entre construção e jardinagem: assim como as construções devem ser *regulares*, *jardins* devem ser *irregulares*, ou pelo menos lançados em uma *regularidade* muito selvagem”, de modo a atingir a beleza da ‘confusão deliciosa’” (WOTTON *apud* DAVENPORT-HINES, 1999, p. 40, tradução e grifos nossos). De modo parecido, Temple, “depois de elogiar o jardim no Moor Park como ‘o lugar mais doce que eu já tinha visto em minha vida’” por causa das “proporções, simetrias e uniformidades” de seu plantio, admitia que jardins irregulares poderiam “ter mais beleza do que qualquer um dos outros [...]” (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 40). Assim, atualizado em *A Menina Morta*, o tema do jardim irregular ganha potência, figurando o próprio Grotão, um espaço desordenado, onde arbustos e roseiras presas convivem com flores variadas. Ali Carlota chega para, com suas mãos “ainda inexperientes”, mexer no sistema patriarcal e estipular uma nova ordem.

Desse ângulo, o jogo especular que propõe a natureza como imitação dos eventos e pessoas do Grotão, no qual “flores variadas”, “arbustos” e “roseiras presas a forquilhas” representariam os diferentes grupos da fazenda (senhores, agregados e escravos), é reforçado por uma passagem que antecede a descrição do jardim. Nela, o narrador principal informa que a segunda menina, a morta, “também achara a casa vazia de crianças, não pudera reanimar os rostos perturbados vindos ao seu encontro, e vivera entre os maiores como aquelas florinhas entre os arbustos e as árvores, sem nunca poder comungar inteiramente com eles.” (PENNA, 2020a, p. 149, grifo nosso).

Nota-se, desse modo, que, na imagem do jardim, as roseiras e florezinhas parecem figurar os escravos, e “os arbustos e as árvores” figuram, respectivamente, as agregadas, Mariana e o Comendador, lembrando assim outra imagem, a da leitura efetuada por Augusto Frederico Schmidt, para quem o Grotão é um mundo onde a menina morta atua como “anjo entre os escravos” (PENNA, 2020a, pp. 116-118). Nesse sentido, se o Grotão reflete o Brasil empírico, encenando suas tensões e seu atraso, conforme a leitura de Ruffini (2010), o jardim de Carlota figura, por sua vez, como uma espécie de microcosmo da fazenda.

O contato do estrangeiro com esse espaço provoca estranhamento, podendo mesmo causar a morte. Dessa forma, vale recordar a origem desse jardim irregular, sobre o qual é dito que houve um “jardineiro português, chamado para ensinar aos escravos a sua arte”, mas

“morto muito pouco tempo depois de sua chegada, levado por ataque do coração” (PENNA, 2020a, p. 149). A expressão com o particípio irregular do verbo *morrer* (“morto”), sem o agente da ação, aponta para alguma irregularidade ou obscuridade na elaboração do jardim, lembrando assim outra morte no Grotão, a de Florêncio, também cercada de mistério construído linguisticamente por meio de uma escolha formal que esconde do leitor se foi “ele quem se matou” ou se “ele foi matado” (PENNA, 2020a, p. 145, grifo nosso). Desse modo, unido à causa da morte do jardineiro, “ataque do coração”, esse ocultamento do agente da ação reforça o clima de mistério envolvendo esse cenário em que as “rosas” derramam “lágrimas” em “agradecimentos comovidos” pelos carinhos recebidos (PENNA, 2020a, p. 150).

Como essas, outras imagens da natureza espelhando a condição do Grotão são legíveis ao longo de praticamente toda a narrativa. Assim, no jantar do dia do enterro de Florêncio, a Senhora observa as nuvens que inicialmente formavam “pesados castelos” e em seguida: “Já não [eram] mais castelos altaneiros”, e sim “grandes pássaros desconhecidos, cujas poderosas asas se abriam trêmulas em voos lentos, em fuga para vales longínquos” (PENNA, 2020a, pp. 152-153). Como é sabido, Lima (2005) interpreta a imagem de pássaros como rapinagem, mas é possível e coerente também lê-la como *mimesis* das mudanças pelas quais passa o Grotão. Nesse caso, as aves podem ser associadas aos escravos, cuja força de trabalho, como “poderosas asas” mantêm a fazenda em funcionamento. Por isso, quando fogem “para vales longínquos”, desmoronam o “enorme e rústico palácio” que é o Grotão, essa verdadeira “fortaleza sertaneja de feudal sul-americano” (PENNA, 2020a, pp. 93-94), que, sem a mão de obra das pessoas escravizadas, perde seu *status* de castelo altaneiro, revelando-se um jardim desordenado.

3. 2. A casa estranha

Foi em Campinas que escrevi o meu primeiro romance, cuja heroína era uma princesa da casa dos Hohenstaufen, e habitava um castelo situado ‘em um dos altos píncaros de uma altíssima montanha.

(PENNA, *Alma Branca e Outros Escritos*, 2020, p. 86, grifos nossos)

Objetivamos nesta parte do trabalho fornecer analogias e perspectivas históricas entre a representação do castelo na tradição gótica e sua atualização em *A Menina Morta*. Se

efetivamente a materialidade da ficção corneliana dialoga com procedimentos e temas daquela tradição, esse diálogo, entretanto, se estabelece aqui sem o sentido de acusar na tradição gótica a fonte única e/ou primeira dos romances de Penna, e sim uma possível fonte, tal qual seu suposto diálogo com a história oficial, oficiosa e supostamente única, do Brasil ou sua igualmente suposta encenação da fragmentação que constitui a modernidade, propostas em outras leituras aplicadas ao romance de 1954²⁸.

Castelo e montanhas são dois dos lugares-comuns mais convencionais da tradição gótica. Geralmente localizado em lugar alto, à beira de um abismo, o castelo é uma habitação de difícil acesso e simboliza força e solidez. Suas paredes grossas e altas, com suas torres, dão a sensação de proteção. Mas justamente seu isolamento físico, em meio a “campos, bosques e colinas” faz do castelo um local isolado. Geralmente afastada da civilização, essa construção “adquire um aspecto longínquo, tão inacessível quanto desejável” (CHEVALIER, 2001, p. 199). Como desenvolvimento do tópico *estrada*, o castelo é carregado de significados. Assim, abordando sua significação na tradição gótica, Bakhtin enfatiza:

O castelo é saturado de tempo, e ademais de tempo histórico no exato sentido da palavra, ou seja, do tempo do passado histórico. O castelo é o lugar onde vivem os soberanos da época feudal (por conseguinte, também as figuras históricas do passado), nele ficaram visivelmente gravadas as marcas dos séculos e das gerações em diversas partes de sua estrutura, no imobiliário, nas armas, na galeria de retratos dos ancestrais, nos arquivos de família, nas relações humanas específicas da sucessão dinástica, da transmissão dos direitos hereditários. Por fim, as lendas e tradições vivificam, pelas lembranças dos acontecimentos passados, todos os recantos do castelo e das redondezas. Isso cria o enredo específico do castelo desenvolvido nos romances góticos (BAKHTIN, 2018, p. 221).

O castelo é, nesse sentido, espaço de “um poder misterioso e inatingível”, onde heroínas, convencionalmente belas jovens, como “a princesa da casa dos Hohenstaufen”, aguardam ansiosamente a conjunção de seus desejos com os de seus pais autoritários e/ou de príncipes encantados (CHEVALIER, 2001, p. 199).

²⁸ Cf. respectivamente RUFINONI, Simone Rossinetti. *Favor e melancolia: estudo sobre “A menina morta”, de Cornélio Penna*. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2010; RODRIGUES, André Luís. *Fraturas no olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2007.

No caso específico do castelo na tradição gótica, esse é o espaço de assombrações, onde monstros exibem demonstrações de sua força e praticam variegadas formas de violência contra heroínas supostamente indefesas. Por isso, segundo Punter e Byron,

Se existe uma topografia geral do gótico, seu motivo central é o castelo. Muitas vezes se diz que o gênero ‘se originou’, por exemplo, com *O Castelo de Otranto* (qq.v.), de Horace Walpole, um local de espectros e milagres, cuja ‘parte inferior [...] foi escavada em vários claustros intrincados’ e, portanto, contém um ‘longo labirinto de escuridão’, e cuja parte superior fornece uma cena, embora muitas vezes atormentada, de magnificência feudal. As ‘paredes maciças e sombrias’ de *Udolpho* (qq.v.) de Ann Radcliffe dão a Emily ‘ideias terríveis de prisão e sofrimento’; suas ‘paredes quebradas e ameias despedaçadas [...] misturadas com a terra solta e os pedaços de rocha’, numa cena em que o sublime da natureza parece gerar o castelo como um acompanhamento necessário ao terror, esse terror de que Emily é uma presa constante enquanto tenta encontrar o seu caminho no labirinto de segredos que constitui o interior mal iluminado do castelo (PUNTER; BYRON, 2004, p. 259, tradução nossa).

Abordando também a espacialidade na tradição gótica em literatura, Fernando Monteiro de Barros destaca a importância do castelo e outros cenários decadentes como ambientes convencionais dessa tradição. Assim, após afirmar que “O Gótico literário do século XVIII talvez seja um dos gêneros mais associados ao espaço”, esse crítico destaca que nessa tradição:

Castelos, mosteiros, abadias, criptas determinavam a cenografia dos romances de Horace Walpole (*O Castelo de Otranto*, 1764), Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*, 1794; *The Italian*, 1797) e Matthew Lewis (*The Monk*, 1796), com construções portentosas do mundo medieval e marcadas pela ruína que, dessa forma, estabeleciam uma relação intrínseca do gênero com a História, com todo o seu peso de passado e de tradição em um momento de euforia do Ocidente com a razão, a ciência e o progresso (BARROS, 2020, p. 6).

Ainda segundo Barros, esses cenários constituem os chamados *loci horribiles* dessa tradição, na medida em que funcionam como “espaços do medo, onde se desenrolam os enredos góticos” (BARROS, 2020, p. 10). Nesse sentido, vale lembrar também que, para esse crítico, “A natureza por si só, por mais assustadora que seja (uma floresta densa, montanhas ameaçadoras, mares revoltos e bravios)”, não caracteriza o Gótico, pois, segundo ele, “este necessitaria da presença da História”, conforme vimos. Daí a funcionalidade de castelos,

abadias, mosteiros e outros espaços ruinosos como cenários góticos, na medida em que articulam sensações como o medo e carregam a marca da História, da presença humana, ainda que em degradação (BARROS, 2020, p. 10).

Nessa mesma linha de raciocínio, Eino Railo (1974) propõe que, embora o castelo gótico como espaço físico condensador de assombramento e ruína tenha se metamorfoseado ao longo dos três últimos séculos, sua simbologia se manteve, com poucas alterações, compondo um lugar-comum da tradição gótica. De fato, tratando da importância do castelo nessa tradição, Railo afirma que, se esse cenário “fosse eliminado, todo o tecido do romance seria desprovido de seu fundamento e perderia sua atmosfera predominante” (RAILO, 1974, p. 7, tradução nossa). Vale lembrar ainda com Willian Moss (2014) que no catálogo de Irving Malin sobre essa mesma tradição, o castelo decadente ou sua versão mais recente, a casa em ruína, figura como um dos motivos centrais do gótico americano moderno (MOSS, 2014, pp. 177-188, tradução nossa).

Em outras palavras, se com Walpole o castelo assombrado assumiu a condição de espaço primordial do gótico literário, ressaltamos com Davenport-Hines (1999), na mesma linha do raciocínio defendido por Moss (2014), que o castelo da representação de Walpole não se manteve intacto como tópica da tradição gótica. Com esses autores, entendemos que, assim como a ruína se transforma com o tempo, também o valor simbólico do espaço ruinoso como cenário de medo sofreu mudanças historicamente nessa tradição.

Assim, imitado nas representações do gótico sulista americano, por exemplo, o castelo adquiriu a forma da “mansão decadente” situada em áreas de plantações, conforme lembra Charles L. Crow (CROW *apud* MOSS, 2014, p. 177). E, de acordo com Moss, no sul dos Estados Unidos, “esse clássico do gótico americano, a ruína da grande mansão de outrora, finalmente devorada pelas chamas ou afundando na inundação, tornou-se uma imagem difundida na ficção sulista” (MOSS, 2014, p. 177, tradução nossa). De modo que, apropriado como cenário em representações góticas sulistas dos Estados Unidos, o castelo medieval deu lugar a mansões decadentes e outras casas em ruínas, como na ficção de William Faulkner, por exemplo.

Refletindo sobre a mudança do *locus horribilis* gótico historicamente, Fernando Monteiro de Barros (2020) articula assim a transformação do castelo em casarão e fazenda:

No Gótico que se consolida a partir do século XIX, os castelos dão lugar a mansões e a grandes casarões, mas estes parecem sempre trazer a marca de um passado aristocrático ou, pelo menos, afdalgado, senhorial. O cemitério, com a imponência lúgubre de suas criptas e mausoléus, com sua estatuária

fúnebre, também cumpre esse papel. O *locus horribilis* gótico, por excelência, é apresentado não só como assombroso, sinistro e assustador, mas também como cenário espetacular, grandioso e portentoso. Seja castelo, mansão, cemitério, casa-grande sul-estadunidense ou brasileira, sempre o *locus horribilis* gótico parece ser marcado pela junção do sombrio com o esplendoroso. Este sombrio esplendor dos *loci horribiles* góticos se traduz em espaços labirínticos e imponentes na sua espetacularidade, ligados ao sublime burkeano tanto pelo terror quanto pela majestade de sua monumentalidade, nos quais a História, teatralizada e fantasmática, comparece em cheio (BARROS, 2020, p. 10).

Certamente o rastreamento do castelo como imagem gótica permite supor que, se da perspectiva estrutural (TODOROV, 2006) a presença do castelo assombrado em um conjunto de obras góticas constitui um elemento invariável, sua realização, concretização, em um romance particular, escrito em contextos específicos, produz significados também particulares (MOSS, 2014). Dessa forma, se na condição de elemento ficcional a metamorfose do castelo em casa ou fazenda não altera a estrutura do conjunto de obras da tradição gótica, como símbolo, esse espaço (castelo/casa e outras variações espaciais) assume conotações particulares, dependendo do lugar e do tempo. É o que se nota, por exemplo, no gótico sulista americano:

A casa grande como cenário e motivo evoluiu com o progresso da ficção sulista, embora o tratamento autoconsciente das convenções desse motivo tenha precisado aguardar em grande parte o século XX, culminando mais notavelmente na trágica obra-prima de William Faulkner, *Absalom, Absalom!* e no conto de terror pós-moderno de Walker Percy, *Lancelot* (MOSS, 2014, p. 179, tradução nossa).

Não é o intuito deste trabalho, entretanto, somente rastrear o caminho efetuado pela imagem do castelo como elemento gótico. Em vez disso, pressupondo uma espécie de continuidade do castelo e seus desdobramentos imagéticos como condensador de assombramento, produtor de medo – sem, contudo, constituir uma linha reta, mas antes um desdobramento em espiral, que, partindo de Salvatore Rosa, passa por *O Castelo de Otranto*, 1764, *The Mysteries of Udolpho*, 1794, *The Italian*, 1797, *The Monk*, 1796, e tantos outros textos representativos do Gótico, como *Drácula*, de Bram Stoker, e alcança diversos pontos, como o sul dos Estados Unidos, a Ásia, Austrália e a América Latina (RAILO, 1974) –

propomos que o espaço²⁹ da ficção de Cornélio Penna atualiza o cenário da literatura gótica, constituindo aquilo que propomos aqui como *Gótico Rural Corneliano*, espaço do mundo *estranho* que ele ficcionaliza.

Para refletirmos sobre essa questão, recorreremos aos conceitos de *espaço e tempo*, conforme propostos por Bakhtin (2018). Dito de outro modo, abordamos aqui as categorias *espaço e tempo* separadamente, seguindo o procedimento do próprio Bakhtin em sua análise desses cronotopos, embora saibamos com ele que na narração essas categorias ocorrem simultaneamente. Acreditamos que essa estratégia permite explicitar o modo particular como cada conceito, *espaço e tempo*, é representado na ficção de Cornélio Penna. Dessa forma, mesmo pressupondo que a topografia e a geografia dos espaços onde se desenrola a trama de *A Menina Morta* figuram um *locus horribilis* que contribui exemplarmente para a construção de uma atmosfera de medo, e que o tempo da narrativa corneliana também corrobora essa mesma sensação, optamos por decompô-las em nossa análise.

Em outras palavras, para discorrer sobre a representação do espaço na ficção de Cornélio Penna, pressupomos o seguinte: em *A Menina Morta* o que o leitor vislumbra é um cenário que lembra a topografia típica de romances góticos. Ainda que a espacialidade nesse romance não esteja necessariamente a serviço da produção de susto³⁰, o espaço nessa ficção evidencia quase sempre um local de medo, figurando uma prisão, nos moldes da tradição gótica que segue.

De fato, entendemos que para figurar o Grotão como *locus horribilis*, Penna produziu um isolamento espacial que, com a suposta opulência do local, fica pressuposto no próprio nome da fazenda, Grotão: trata-se de uma grota grande (grota+ão). Esse deslocamento espacial associado à grandeza da casa-grande e da fazenda como um todo permite pensar o Grotão como uma espécie de castelo medieval no Vale do Paraíba. Efetivamente, o narrador principal em terceira pessoa promove essa analogia da seguinte forma:

²⁹ Usamos o termo “espaço” no singular, em vez de *espaços*, para significar a fazenda, embora saibamos que a ficção corneliana representa outros espaços, tais como a clareira e o quadrado (terreiro de secagem do café). Nossa opção deve-se a dois fatores: o quadrado, assim como a clareira, faz arte do espaço mais amplo denominado fazenda; o termo *espaço* no singular aproxima-se mais da ideia de *tópos* que pretendemos preservar.

³⁰ Cf. SANTOS (2004, “Introdução”, p. 1), para quem as “atmosferas penumbrosas e soturnas, tempo recuado, ambientes isolados, fantasmas, protagonistas como casos psicológicos” são elementos que “por si só não são suficientes para uma classificação rígida” dos romances góticos, nos quais esses elementos “têm uma função: dar sustos, deixar o leitor com medo”.

A fazenda era enorme e rústico palácio, fortaleza sertaneja de senhor feudal sul-americano, e tudo ali era grande e austero, de luxo sóbrio e magnífico, mas era preciso viver naquelas salas amplas, de tetos muitos altos e mobiliadas com móveis que pareciam destinados a criaturas gigantescas, sem contar com alguma coisa de certo nem no presente nem no futuro (PENNA, 1958, p. 857, grifos nossos).

A referência à ambientação gótica não precisaria ser mais explícita. No caso, enquanto as expressões “rústico palácio” refere diretamente ao espaço privilegiado por essa tradição, as formas “fazenda” e “fortaleza sertaneja” particularizam a referência associando a descrição a uma vertente específica do gótico, aqui chamada de *O Gótico Rural Corneliano*. Ainda dessa perspectiva crítica, é significativa também a escolha da expressão “senhor feudal sul-americano”, para se referir ao Senhor daquele espaço, na medida em que a Idade Média, tempo dos senhores feudais, é o momento histórico privilegiado em diversas narrativas que compõem a tradição gótica, da qual *O Castelo de Otranto* é exemplar, conforme vimos no início desse tópico com alguns teóricos do Gótico e Bakhtin.

Além disso, para dar a dimensão de isolamento desse “rústico palácio”, em outra passagem, o narrador informa que a fazenda era um “recanto distante do Vale do Paraíba, entre colinas cobertas por imensos cafezais que alteavam com matas quase impenetráveis” (PENNA, 1958, p. 870). Contrastando essa opulência representada pela casa e os cafezais, entretanto, a narração compara a habitação também a “um navio submerso por altas ondas negras sem espumas, sem a luz das estrelas, tapadas por nuvens opacas e lentas” (PENNA, 1958, p. 870), evidenciando seu aspecto ruinoso. Também dessa perspectiva, vale observar mais detidamente que o narrador dedica atenção especial à descrição da fachada da fazenda. Diz ele:

A fachada enorme da fazenda erguida daquele lado com sua muralha pesada e branca cortada apenas pelas janelas todas fechadas, sombria e severa (PENNA, 1958, p. 791).

Entretanto, do outro lado da casa que parecia um grande e monstruoso animal adormecido junto das palmeiras imperiais, todas as vinte janelas rasgadas em sua fachada se alinhavam simetricamente, com as guilhotinas descidas e as portas de pau cerradas (PENNA, 1958, p. 788).

Fica evidente a proposta de representação de um espaço grandioso, apontando para o sublime burkeano. De fato, analisando as causas do sublime, Burke assegura que “A grandeza da dimensão é uma causa poderosa do sublime” (BURKE, 2016, p. 78). E mais, nesse critério,

afirma ele, “a vastidão da medida ou da quantidade possuem o efeito mais marcante”, e essas podem ser captadas no “comprimento, na altura ou na profundidade” (BURKE, 2016, p. 78). Tratando especificamente da dimensão, Burke continua sua análise propondo que uma de suas causas primeiras é justamente a dimensão associada à construção de edifícios: “Na arquitetura, a grandeza da dimensão parece ser um requisito, pois a imaginação não consegue elevar-se a qualquer ideia de infinito a partir de poucas partes e de partes pequenas” (BURKE, 2016, p. 82).

Se essas referências asseguram o Grotão como espaço sublime, nos termos de Burke, vale ressaltar, porém, que para esse autor “o comprimento muito longo dos edifícios destrói o propósito da grandeza” (BURKE, 2016, p. 82), e nesse sentido talvez a descrição da fazenda pudesse escapar do sentido suposto na doutrina do sublime burkeano. Mas outro dado apontado por Burke reforça nosso ponto de vista. Segundo ele, “Outra fonte de grandiosidade é a dificuldade. Quando uma obra parece ter requerido imensa força e trabalho para ser feita passa a ser grandiosa”. Nesse caso, continua, “[...] a rudeza do trabalho aumenta essa causa de grandeza, excluindo a ideia de arte e manipulação, pois a destreza produz outro tipo de efeito que é bastante diferente deste” (BURKE, 2016, p. 83). Ora, certamente os escravos que construíram a fazenda eram destros na arte da construção, mas isso não invalida o grau de dificuldade e a rudeza pressupostos em seu trabalho. José Carapina é um desses escravos e fora responsável direto pela construção da fazenda. Se sua destreza é questionável no momento da enunciação, quando constrói o caixão da menina morta, parecendo ter perdido o controle sobre o material (“As tábuas, que lembravam paredes de sepultura, pois pareciam de pedra e cegavam a plaina, não queriam se ajustar, não se adaptavam umas às outras”), essa oscilação deve-se mais ao propósito da construção realizada agora do que à suposta inabilidade, pois suas “mãos vigorosas” de pessoa escravizada

tinham construído a casa grande, ajustado os seus tetos e alisado os soalhos imensos. Mesmo os esteios mestres foram desbastados por ele com a enxó muito afiada e transformara troncos gigantescos de árvores seculares em grandes mastros erguidos para o céu à espera das grandes vigas da armação do telhado, cujo destino seria cobrir o antigo Sinhô e também a Sinhá, a quem devia desposar lá na cidade grande, onde viviam todos os brancos poderosos, e depois o senhor Comendador, que ali nascera (PENNA, 1954, p. 10).

Dessa forma, vislumbramos, portanto, o sublime composto por meio da arquitetura da fazenda. Associada a esse sentido, a descrição detalhada da fachada produz o efeito de um

espaço seguro, em consonância com o sentido da expressão “fortaleza sertaneja” (PENNA, 1958, p. 857), que remete ao caráter de segurança dos castelos. Entretanto, a expressão “muralha” (PENNA, 1958, p. 791), no primeiro trecho, e as referências às “janelas” e às “portas de pau cerradas” (PENNA, 1958, p. 788), no segundo trecho, compõem esse espaço também como uma prisão, segundo Pascoal Farinaccio (2019, p. 148), onde Carlota deveria restabelecer a ordem que vigorava antes da morte de sua irmã caçula. Por isso, quando Manuel Procópio vê a moça na cocheira, avisa ao Comendador, que a repreende: “– Já disse à menina que não sai sem acompanhante da residência, e não quero que vá às cocheiras sem ser em minha companhia” (PENNA, 2020a, p. 241). E, a partir desse momento, a moça descobre-se “presa, limitada, prisioneira de alguma coisa difusa e rastejante, que a cercava de forma invisível e a tolhia sem algemas sensíveis, semelhante a ameaças de cegueira ou de surdez, companheira dos velhos” (PENNA, 2020a, p. 244). Desse modo, recuperando inicialmente a imagem da casa-grande como espaço que lembra um castelo, a voz narrativa articula os dois significados associados a esse *tópos* na tradição gótica, propondo a fazenda simultaneamente como símbolo de proteção e de prisão.

Nesse espaço, Carlota experimenta a sensação de uma existência como prisioneira, onde parece sofrer uma punição. Assim, em dado momento, o narrador principal conta que “Parecia a Carlota estar prisioneira, e atrás daquela porta vigiavam duas guardiãs para não a deixarem passar. O círculo diminuía sempre, e tudo à sua volta tornava-se cada vez mais entrelaçado, e até o silêncio envolvente parecia-lhe espesso e denso” (PENNA, 2020a, p. 297). Nesse mesmo sentido, vale recordar também que pouco antes, dando voz à Carlota, a narração evidencia: “Tudo isto é demasiado para mim, tudo me faz medo, e sinto-me prisioneira, sufocada, perseguida por tudo e por todos que torturaram a minha mãe” (PENNA, 2020a, p. 292). Dessa forma, sem apresentar evidências, mas indiciando, a narração compõe Carlota como prisioneira e associa sua punição a um suposto pecado da mãe, o qual teria causado a sua tortura psicológica. Entretanto, conforme veremos, as diversas narrativas se juntam para evidenciar que efetivamente o grande pecador é o Comendador.

Por hora, voltemos à imagem de Carlota como prisioneira no Grotão, pois ela recupera também outra fonte da tradição gótica associado à espacialidade. Trata-se de uma série de gravuras intitulada *Le Carcere d’Invenzione*, realizada por volta de 1745, por Giovanni Batista (Giambattista) Piranesi (1720-78). Segundo Davenport-Hines, essa série de gravuras é certamente “Uma fonte de ideias góticas de punição” (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 197, tradução nossa). Nesse sentido, vale recordar que Horace Walpole, falando

dessas gravuras, assegura que “Piranesi tem uma selvageria sublime em suas gravuras como Salvator Rosa. Ele vê Roma em sua glória e em sua decadência, com os mesmos olhos com que Salvator considerava a natureza” (WALPOLE *apud* DAVENPORT-HINES, 1999, p. 201, tradução nossa). Assim, enquanto Rosa toma como modelo de suas pinturas a paisagem rural, campestre, a invenção de Piranesi imita espaços citadinos. Certamente essa diferença deriva de sua observação aguçada da cidade como espaço de prisão. Isso porque, por volta de 1745, Piranesi teria vivido em Veneza e lá estudado pintura com Giovanni Battista Tiepolo. Segundo Davenport-Hines (1999), já nessa época Piranesi

alcançou seu primeiro sucesso ao adaptar algumas gravuras de cenário de ópera de Daniel Marot datadas de 1702 para produzir uma série de quatorze placas intitulada *Invenzioni Capric di Carceri all’Acqua Forte*, que apareceu em Roma por volta de 1745. Essas fantasias românticas dos vinte e poucos anos de Piranesi constituem sua obra-prima (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 200, tradução nossa).

Abordando especificamente o conteúdo dessas imagens, o biógrafo de Piranesi, Mancroft, descreve-as como “projetos para prisões como o instrumento de justiça retributiva” (MANCROFT *apud* DAVENPORT-HINES, 1999, p. 200, tradução nossa). Desse modo, recusando-se a representar nus e belas estátuas gregas, como era convencional nos estudos pictóricos de seu tempo, visto serem esses os supostos bons modelos da pintura, Piranesi compõe os *Carceri* como

um pesadelo de maníacos, de masmorras, de prisões, de câmaras de tortura, de escadarias intermináveis em confusão de léguas de altura, onde o culpado tateia ao longo de galerias que levam a edifícios que são sempre uma escada além da galeria que ele acabara de cruzar [...] A desesperança dessas intermináveis escadas com a figura avançando continuamente, sem, entretanto, parecer fazer qualquer progresso, parece paralisar a vitalidade do espectador (MANCROFT *apud* DAVENPORT-HINES, 1999, p. 200, tradução e grifos nossos).

Nota-se, portanto, tratar-se de um mundo atormentado pela sensação de prisão, de constante desesperança, na medida em que uma escada leva a outra, que conduz a outra, a qual também conduz a outra escada, que por sua vez retorna a alguma das anteriores, produzindo a sensação de eterno retorno ao mesmo ponto. Nesse sentido, continua Davenport-Hines,

Ao colocar pequenas figuras entre as galerias de madeira dos *Carceri*, Piranesi retratou os infernos que os humanos inventam para si próprios. Esta é uma imagem de punição e desespero (provavelmente autoinfligida). As malditas almas daquelas gravuras são como neuróticos apegados ao seu sofrimento (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 198, tradução nossa).

Dessa forma, parece coerente supor que enquanto Salvator Rosa atua como modelo de paisagem da tradição que Cornélio imita, conforme o tópico I de nossa análise do espaço, Piranesi lhe serve como uma das fontes para a composição do espaço interior da fazenda, onde Carlota encontra “apenas dispersão e ruína.” (PENNA, 2020a, p. 316).

Detenhamo-nos um pouco mais na simbologia dos espaços piranesianos, sobretudo, a partir da afirmação de seu biógrafo de que “a desesperança dessas intermináveis escadas com a figura avançando continuamente, sem, no entanto, parecer fazer qualquer progresso, parece paralisar a vitalidade do espectador” (MANCROFT *apud* DAVENPORT-HINES, 1999, p. 200). Evidentemente no Grotão quase não há escadas, mas sua descrição como “círculo” que “diminuí sempre” (PENNA, 2020a, p. 297) compõe imagens sublimes, conforme a doutrina de Edmund Burke, e carregadas de desesperança e de paralização, semelhantes àquelas experimentadas pelo espectador diante das celas de Piranesi, conforme a referência de Mancroft: “[Carlota] Estava pois diante do desconhecido, de abismo que ameaçava devorá-la e não poderia evitá-lo...” (PENNA, 2020a, p. 319).

Dessa mesma perspectiva, da fazenda como prisão, adentrando a casa-grande, notamos que sua cozinha também remete a outro espaço convencional da tradição gótica: “Na grande cozinha cujo teto muito alto, de telha-vã, parecia imensa abóbada negra, [...], lembrava a sala subterrânea de convento antigo” (PENNA, 1958, p. 824). Se inicialmente a narração comparou a casa a um castelo, agora a constitui como convento medieval, evidenciando assim sua semelhança com esses dois cenários góticos marcados pela pouca luminosidade, claustrofobia e sensação de aprisionamento.

Desse modo, vale lembrar com Dani Cavallaro que na “ficção gótica primitiva, a escuridão é o *locus* de tormento, punição, mistério, corrupção e insanidade” (CAVALLARO, 2002, p. 27, tradução nossa). Em textos góticos, completa esse crítico, o espaço físico – assim como “espaço” mental, ou seja, a *psique* das personagens – é convencionalmente escuro, mimetizando a escuridão do tempo histórico representado nessa ficção. De modo que, como tropo literário, “lugar escuro” constitui uma espécie de lugar-comum da ficção gótica, na qual está associado “a quartos trancados que não escondem apenas objetos tabus, mas também segredos e crimes indizíveis” (CAVALLARO, 2002, p. 27). Embora saibamos com Cavallaro

que “edifícios góticos têm, é claro, alterado substancialmente ao longo dos séculos em relação a um número das mudanças sociais e econômicas”, não descuidamos com ele também de que “o espírito intrínseco do Goticidade conseguiu, graças à sua resiliência metamórfica, perpetuar-se e exprimir-se através de diferentes formas visuais e arquitetônicas” (CAVALLARO, 2002, p. 27). É nesse sentido que, no limite, propomos o Grotão como uma espécie de prisão nos moldes dos *Carceri* de Piranesi.

De fato, acreditamos ser esse o tratamento recebido pela imagem da fazenda em *A Menina Morta*, cujo “corredor largo e escuro que conduzia à cozinha era como uma rua dentro da grande fazenda” (PENNA, 1958, p. 805). Dessa perspectiva, é importante pensar o corredor como o espaço de encontro dos moradores do Grotão, funcionando assim como o tropo da estrada bakhtiniano. O corredor condensa o valor de socialização, na medida em que

Tudo passava por ali e a qualquer hora do dia podiam ser nele encontrados os habitantes do Grotão. Nos armários que ocupavam as paredes, nos lanços entre as poucas janelas gradeadas e abertas para o pátio interno eram guardados os artigos finos vindos do Rio de Janeiro e vindos de países exóticos e longínquos (PENNA, 1958, p. 805).

Nota-se, porém, que, enquanto o corredor parece desempenhar bem a sua função como espaço de encontro dos personagens, o mesmo não ocorre com a sala de visitas. Nesse sentido, quando Inacinha recebe das mãos do capitão do mato uma missiva que tem “na sobrecarta o nome da Senhora” (PENNA, 2020a, p. 176), a agregada desloca-se para “a sala de visitas”, que estranhamente “era o lugar onde menos tinha probabilidade de encontrar alguém” (PENNA, 2020a, p. 177). Percebe-se então que nesse mundo estranho, os cômodos têm sua função alterada: uma sala de visitas é algo *familiar*, mas sua condição de estar sempre vazia faz dela um espaço *infamiliar*. A estrada que leva a esse mundo é a mais vazia; a sala onde os transeuntes circulam é “onde menos tinha probabilidade de encontrar alguém”. Trata-se, portanto, de um mundo vazio, embora habitado. Não é esse também o sentido da prisão?

Entrar nesse mundo estranho, de “criaturas gigantescas”, não é tarefa fácil. Por isso, quando Virgínia avisa a Justino que o Senhor queria falar com ele, o administrador não esconde o medo de entrar na casa. Nesse momento, a dimensão da fazenda como espaço de medo ganha potência, e a agregada lê “no rosto do Sr. Justino o espanto de ver que lhe mandavam entrar no recesso da casa, onde nunca pusera os pés. [...] decerto não saberia orientar-se naquela grande casa, cheia de gente que o olhava de muito alto, mesmo as mucamas e mulatinhas de dentro, todos fora de sua jurisdição [...]” (PENNA, 1958, p. 756).

Assim, mesmo sabendo que na casa-grande estava fora de sua jurisdição, mas necessitado de alcançar o quarto dos senhores, Justino toma uma “pretinha” como guia, para ensinar-lhe o caminho, “pois perdera-se na confusão de entradas de salas e corredores daquela casa que lhe parecera um palácio encantado e proibido” (PENNA, 1958, p. 758, grifo nosso). Nota-se, portanto, que a casa atua como labirinto, agora em sua dimensão espacial, promovendo a perda de referência, tal qual as escadas dos *Carceri*, as quais se comunicam sem nunca comporem uma direção para fora do sistema. Desse modo, o médico, outro estrangeiro naquele espaço, também se sente perdido ali: “O médico ergueu-se e quis sair, mas já não se lembrava ao certo por onde viera, e teve medo de errar o caminho” (PENNA, 2020a, p. 268).

Analisamos no capítulo II a dimensão temporal do labirinto associada ao desnorreamento provocado pelas narrativas das escravas. A partir daqui, retomaremos a imagem do labirinto, mas agora com valor espacial. Para isso, recorreremos ao estudo de Pascoal Farinaccio, em *A Casa, a Nostalgia e o Pó: a significação dos ambientes e das coisas nas imagens da literatura e do cinema: Lampedusa, Visconti e Cornélio Penna* (2019). Nesse texto, examinando o espaço em *A Menina Morta*, Farinaccio retoma a análise de Luiz Costa Lima sobre as relações interpessoais no Grotão, para enfatizar “a casa-grande como espaço de vigilância e repressão” (LIMA, 2005, p. 107). Para constituí-lo assim, Farinaccio recupera a ideia de que a casa no último romance cornelianiano funciona como um “labirinto”, onde senhores, agregados e escravos se perdem em uma atmosfera de “medo onipresente” e “desconfiança de todos em relação a todos” Nesse espaço, diz o crítico, “Os moradores se olham e se temem reciprocamente”, evitando contato físico mais afetivo, pois vivem “regidas por um titânico código patriarcal”. Nesse ambiente de interdição, continua esse estudioso, até mesmo a expressão verbal daquilo que seja convencional ou protocolar é rechaçada por “medo constante de ultrapassar os limites das constrições patriarcais” (FARINACCIO, 2019, p. 144).

Efetivamente, o Grotão é um mundo estranho, cuja sede é uma “casa enorme” que “parecia vazia”, uma verdadeira “prisão perdida entre as árvores” (PENNA, 1958, p. 762) e cercada por grades ao longo de toda a sua fachada, com “vinte janelas” (PENNA, 1958, p. 763), lembrando assim os *Carceri* de Piranesi. Seu corredor principal é iluminado basicamente por um lampião. Contudo, a fazenda é espaço de escuridão não somente em sentido físico, mas também mental, simbólico. Nesse mesmo enfoque, vale lembrar com Cavallaro (2002) que, embora o espaço na tradição gótica esteja associado à escuridão em sentido físico, seu significado pode ganhar novas roupagens em contextos particulares. Assim,

diz esse crítico, se em *O Castelo de Otranto*, por exemplo, a escuridão espacial associa-se ao absurdo e ao fantástico, mais do que ao horror ou ao terror, a Abadia de Fonthill, no romance *Valtheik*, de Beckford, atua principalmente como espaço de ruína, onde o sublime se junta ao jocoso.

Assim, *A Menina Morta* parece atualizar essas duas referências, na medida em que encena um espaço onde o fantástico se mescla à ruína. A resultante dessa mistura é um cenário que corrobora sobremaneira à produção da atmosfera de medo nesse romance. De fato, no Grotão, as personagens vivem sob o signo de sensações associadas àquilo que Dani Cavallaro define como “psiques sombrias” (CAVALLARO, 2002, tradução nossa). Ou seja, são personagens atormentadas por medos, angústias, ameaçadas e pela presença da loucura, que efetivamente acomete Mariana. Nesse sentido, a fazenda lembra igualmente o conceito de “castelo às escuras” de Chevalier (2001), isto é, um espaço que simboliza o inconsciente, a memória confusa, o desejo indeterminado.

Figurando assim o Grotão, Penna desestabiliza o imaginário de fazenda como espaço idílico, propondo em seu lugar o mesmo local, que, contudo, revisto de outra óptica, evidencia os medos que circulam naquele território. Dessa forma, sua mirada é exótica, fora da óptica convencional relativamente ao imaginário sobre fazendas. Basta lembrar as descrições de fazendas e relações de poder entre senhor e escravo, realizadas por Gilberto Freyre (1964), para quem “a escravidão no Brasil agrário-patriarcal pouco teve de cruel”, na medida em que “O escravo brasileiro levava, nos meados do século XIX, quase vida de anjo, se compararmos sua sorte com a dos operários ingleses, ou mesmo com a dos operários do continente europeu, dos mesmos meados do século passado” (FREYRE, 1964, p. 98). Contrastando esse imaginário, em *A Menina Morta*, o que vislumbramos é a desmitificação desse modo de enxergar tais relações, uma vez que o livro de 1954 encena justamente uma sociedade marcada pela violência contra as pessoas escravizadas. Portanto, percebermos que enquanto a fazenda de Freyre soa *familiar* para a História oficial e oficiosa do Brasil, a fazenda representada por Cornélio Penna é *infamiliar*, embora seja o “mesmo” espaço. Em outras palavras, o paradigma *fazenda* é o mesmo, mas sua representação no romance é diferente, evidenciando justamente o seu estatuto de imitação.

Diversas passagens da narrativa compõem a imagem do Grotão como espaço de medo. Animada, a casa figura com eficácia uma criatura perigosa: “[...] [a] casa [...] parecia um grande e monstruoso animal adormecido junto das palmeiras imperiais [...]”, ademais protegida por “grande a muralha spectral” (PENNA, 1958, p. 788). Reforça essa imagem sua

associação à decadência e à sua atmosfera tenebrosa, que parecem contaminar os personagens. Nesse sentido, é exemplar o caso de Carlota. Assim que chega ao Grotão, a moça pergunta por seu pai e, “Diante das explicações entrecortadas de exclamações, de lamentos, e de observações secas feitas por dona Virgínia, o seu rosto até ali iluminado de alegria ensombrou-se de repente e toda a luz dele provinda extinguiu-se” (PENNA, 2020a, p. 192). Nota-se que a casa apaga a luz de Carlota, para retomarmos a imagem da linha de sombra.

Mas a casa não produz apenas apagamento, ela gera também e principalmente medo. Por isso, como o medo é onipresente no Grotão, toda a “fachada da casa-grande” era cercada por grades “muito longas”, assim como “os três lances de jardim” (PENNA, 2020a, p. 29). Efetivamente, na casa, medo, angústia e mistério misturam-se, produzindo a tônica das sensações desse espaço. Assim, em dado momento em que Virgínia dirige os olhos para Mariana e diz que Carlota vai alegrar “o Grotão, que está feito casa assombrada [...]” (PENNA, 2020a, p. 92), imediatamente um “lençol de gelo” caiu sobre todos os presentes na mesa, e em seguida a “alta figura” da Senhora “deslizou pelo corredor” deixando atrás de si “estranho perfume” (PENNA, 2020a, p. 92). Desse modo, verifica-se que a casa faz Carlota perder seu brilho e institui o medo em seus moradores, bem como nas pessoas ali escravizadas.

A investigação sobre a causa do medo que cerca o Grotão evidencia sua associação à violência física, evidentemente, mas também à presença de certo mistério que ronda a fazenda e é potencializado por esse cenário. Assim, para Carlota,

Atrás daquelas janelas à sua vista de esconso se desenrolavam mil pequenos dramas, mil tristezas, todos dominados pelo tédio minucioso da solidão, do afastamento da fazenda perdida em meio de culturas imensas e de matas inextricáveis, cercadas pelos mistérios de todos os momentos dos negros que os faziam viver, escondidos na senzala que via ali defronte agachada, pronta para o salto de onça, mas agora rosada pelo sol da tarde (PENNA, 2020a, p. 259).

Por isso, como que protegendo as pessoas da casa-grande desses dramas, tristezas e mistérios, que poderiam ganhar força e agilidade de onça, a porta da fazenda é “fechada com todo o cuidado”, e nela e nas suas janelas são “postas as trancas que pareciam de fortaleza” (PENNA, 2020a, p. 255). Assim, vale lembrar que é justamente observando “Uma barra de ferro” que fixava “as duas portas, como se fosse a poterna de uma prisão”, que Carlota, questiona para que servia aquele mecanismo e, ao descobrir que era “para proteger os

moradores da casa [...]”, interroga admirada: “... contra quem?” (PENNA, 2020a, p. 347). Desse modo, por meio das diversas expressões de medo das personagens, o leitor é conduzido a perceber com elas que efetivamente “toda a casa vivia em estranho ambiente de inquietação e de receio, pois parecia haver em qualquer lugar, escondida, a bomba prestes a explodir”³¹ (PENNA, 2020a, p. 320, grifo nosso). O sistema de fechamentos das portas e janelas, porém, não dá conta de esconder que ali havia o medo de revolta das pessoas escravizadas.

Nota-se, portanto, que a casa em *A Menina Morta* não opera simplesmente como cenário para as ações de personagens humanas. Ela atua diretamente na narrativa lembrando um castelo assombrado nos moldes dos espaços convencionais da tradição gótica, que Penna atualiza nesse romance. De fato, a casa é labirinto que desnorteia o administrador e o médico, por serem estrangeiros naquele espaço, mas também desorienta Carlota, outra espécie de estrangeira nela, na medida em que retorna da Corte para ali viver (morrer?) como prisioneira.

Desse modo, na casa, figurando uma espécie de donzela perseguida, Carlota é assombrada pelos crimes paternos. Nessa espécie de castelo assombrado pelos pecados do pai, a moça acessa o “temperamento incontrolável” e a melancolia do Senhor tirano, mas confronta-o com “sua humanidade ensolarada e perspectiva alegre” (RAILO, 1974, p. 84, tradução e grifo nossos). Nesse sentido, figurando uma espécie de mente esclarecida no ambiente decadente e violento que é o Grotão, Carlota representa os valores eufóricos em voga na Corte, no tempo histórico representado no romance, fundamentalmente as convicções difundidas e defendidas pela campanha abolicionista³². Esmiucemos um pouco mais esse local tenebroso.

3.3. Móveis e objetos estranhos

[...] o retrato da menina morta, em que ela foi pintada morta, onde surge o seu pequenino cadáver já pronto para ser enterrado no esquife, com sua coroa de rosas e seu vestido de brocado branco, está sempre diante de meus olhos e me acompanhará a vida toda. Quando vivia solitário em minha casa, ela me entristecia e povoava meus dias com sua presença patética. Tinha o hábito de dizer que ela ‘vivia em mim’, e que um dia escreveria o seu romance.

(PENNA, *Alma Branca e Outros Escritos*, 2020b, p. 76).

³¹ *Estranho e inquietante* (de inquietação) são acepções do *Unheimlich* freudiano.

³² No próximo capítulo problematizaremos essa perspectiva de Carlota como defensora da abolição.

A vinte e quatro de setembro de 1939, Mário de Andrade publicou um texto comentando os dois primeiros livros de Cornélio Penna. Nele, o poeta destaca a originalidade apresentada em *Fronteira*, de 1935, mas não deixa de pontuar que lhe incomodava certo aspecto trevoso que perpassa a narrativa de *Nico Horta* (1939), seu segundo romance, no qual, segundo Mário de Andrade, Penna “exagera um bocado na utilização do tenebroso, do mistério, do mal-estar [...]”. O crítico, contudo, reconhece que o autor de *Repouso* “trouxo ao romance brasileiro de agora uma novidade que o enriquece”. Trata-se da representação de um “realismo psicológico” singular que, recusando o excesso de lógica, “traz a colaboração da gratuidade psicológica, dos mistérios irreconciliáveis da alma, e porventura mesmo do metapsíquico” (ANDRADE, 1939, [2012], p. 103). Nesse ponto, Mário de Andrade toca em uma questão fundamental para se pensar a ficção corneliana, qual seja o seu modelo de mimese:

Não creio seja um convite a que se lhe siga as invenções assombradas e é mesmo certo que sob o ponto de vista da verossimilhança, ele vai muito longe e todos os seus personagens nos parecem anormais ou definitivamente loucos, mas o que importa é a lição. De fato, há no anticientífico, no antirrealismo das almas criadas por Cornélio Penna uma verdade científica, um realismo transcendente bem sutil: são seres de uma vida interior prodigiosa, menos presos à sua quotidianidade afetiva que às forças permanentes das hereditariedades e passados, seres por isso movidos muitas vezes por imponderáveis e providos de uma volubilidade de ação que os liberta frequentemente da lógica psicológica (ANDRADE, 1939, [2012], p. 103).

Desse modo, segundo Mário de Andrade, o autor de *Nico Horta* recusa um modelo de representação balizado por uma lógica segundo a qual “dois e dois são quatro”, propondo em seu lugar um “princípio psicológico” e, portanto, um modelo de representação, que, com “seus exageros e nebulosidades”, e seu “gosto pelo estudo dos anormais e mesmo do metapsíquico”, opera em conformidade com “a hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três” (ANDRADE, 2012, p. 104).

Na sequência de seu estudo, Mário de Andrade não se abstém de criticar de forma contundente os romances que analisa. Assim, ele aponta a presença supostamente desnecessária de “assombrações, possivelmente simbólicas”, que circulam nessas narrativas. É o caso, por exemplo, da Viajante, personagem de *Fronteira*, cuja presença, de acordo com Mário, “não aumentava nada ao drama intrínseco do livro”. Quanto a *Nico Horta*, depois de acusar Cornélio Penna de “repetir truques de mistério já usados no romance anterior”, Mário

de Andrade reprova também o “abuso da nebulosidade” presente nesse livro, no qual o romancista teria, segundo ele, abordado apenas parcialmente “o problema dos gêmeos”, que, embora fosse a temática “mais palpitante do livro”, fora “abandonado em meio” (ANDRADE, 2012, p. 105), sem apresentar solução de continuidade³³.

Abordando especificamente *Fronteira*, Mário emprega termos e expressões bastante pertinentes ao nosso objetivo de promover a relação da ficção corneliana com a tradição gótica. De fato, falando das “estranhezas do livro” de 1935, Mário não deixa de destacar nele a presença do “manuscrito”, a “procissão de personagens e fatos misteriosos” e “A anormalidade mística de Maria Santa” (ANDRADE, 2012, p. 104). Mas o dado mais relevante para a nossa argumentação, nesta parte deste trabalho, surge no fim do texto de Mário. Depois de referir-se à presença das assombrações como “truques de mau gosto”, usados pelo romancista, o crítico parece render-se ao engenho do romancista e reconhece sua força narrativa:

Cornélio Pena tem uma força notável na criação do sombrio, do tenebroso, do angustioso. As suas evocações de ambientes antiquados, de pessoas estranhas ou anormais, de cidades mortas onde as famílias degeneram lentamente e a loucura está sempre à ‘espreita de novas vítimas’, tudo isso é admirável e perfeitamente conseguido. Alma de colecionador, vivendo no convívio dos objetos velhos, Cornélio Pena sabe traduzir, como ninguém entre nós, o sabor de beleza misturado ao de segredo, de degeneração e mistério, que torna uma arca antiga, uma caixinha-de-música, um leque, tão evocativos, repletos de sobrevivência humana assombrada. Se sente que os seus romances são obras de um antiquário apaixonado, que em cada objeto antigo vê nascer uns dedos, uns braços, uma vida, todo um passado vivo, que a seu modo e em seu mistério ainda manda sobre nós. E tudo isso o romancista capta, evoca e desenha com raro poder dramático. Não vejo razão pra ele se utilizar assim de truques, fáceis, que atingem mesmo, às vezes, o irritante dos romances de fantasmas, ruídos atrás de portas, cochichos indiscerníveis, medos inexplicáveis, que nada podem acrescentar ao mistério verdadeiro. [...] Cornélio Pena consegue páginas empolgantes em que joga com o mal-estar, o sombrio, o insondável das vidas interiores, e as fronteiras da loucura. É lícito esperar dele algum livro novo em que, à unidade conceptiva dos que já nos deu, se junte um critério mais enérgico na escolha dos efeitos (ANDRADE, 1939, [2012], p. 105-106, grifos nossos).

³³ Recentemente foi encontrada uma carta de Cornélio Penna para Mário de Andrade rebatendo parte de sua crítica. Cf. PENNA, Cornélio. “Carta de Cornélio Penna a Mário de Andrade”. *Memória e Informação*, v. 5, n. 2, 16 dez. 2021.

No trecho citado como um todo, mas principalmente nas passagens grifadas, abundam elementos da tradição gótica. Segundo Mário de Andrade, da convivência com objetos antiquados, Penna extrai a beleza e o segredo de um mundo antigo, isto é, elementos de “todo um passado vivo, que a seu modo e em seu mistério ainda manda sobre nós”, afirmando-se assim como restaurador do passado, conforme argumentamos. Desse modo, seja em uma “arca antiga”, em “uma caixinha-de-música”, ou ainda em “um leque” ou em um retrato de uma parenta antiga, o romancista capta a “sobrevivência humana assombrada”. Seu mundo é antigo e decorado com objetos da memória, por isso Mário classifica sua produção como “Romances de um antiquário” (ANDRADE, 1939, [2012]).

Dessa forma, é pertinente recordar com Rosemary Sweet (2014) que o Gótico literário “não emergiu do nada”; pelo contrário, “baseou-se em significados culturais bem estabelecidos” e um de seus interesses de longa data “foi desenvolvido em grande parte dentro da tradição antiquária” (SWEET, 2014, p. 15, tradução nossa). Nesse sentido, abordando essa tradição, Rosemary Sweet assegura que “O antiquarianismo surgiu como um campo de estudo a partir do interesse renascentista na antiguidade Clássica”, não se restringindo, evidentemente, a esse momento histórico. Assim, se na Grã-Bretanha, por exemplo, essa prática “abrangeu notavelmente o campo das antiguidades do Império Romano-Britânico”, ultrapassou esse marco temporal, tendo se estendido “ao estudo dos textos e restos materiais de qualquer período do passado da nação” (SWEET, 2014, p. 15). Além disso, segundo a autora, assim como em pesquisas do campo da história o antiquarianismo pode fornecer elementos para a compreensão de determinado evento histórico, igualmente na tradição gótica esse recurso atua fornecendo “evidências corroborantes ou material ilustrativo para a narrativa da história”. Desse modo, ressaltamos com ela que, embora “Horace Walpole, progenitor do romance gótico”, tenha recusado sua “associação com a Sociedade de Antiquários”, o convívio com “seu círculo de amigos e correspondentes, sua própria leitura e, acima de tudo, o *design* e a decoração de Strawberry Hill testemunham sua profunda familiaridade com o estudo do gótico antiquário” (SWEET, 2014, p. 15, tradução nossa).

Se na tradição gótica existe o apego a objetos antigos, os chamados antiquários, dentre as peças mais reconhecidamente pertencentes a esse mundo de velharias os retratos certamente desempenham uma função substancial. Desnecessário lembrar, por exemplo, a famosa passagem do romance fundador desse gênero ou modo de representação, *O Castelo de Otranto*, em que um retrato do avô de Manfredo “deu um profundo suspiro”, “moveu o peito” e saiu da moldura do quadro para assombrar seus descendentes (WALPOLE, 1764, [1994], p.

29). Efetivamente, os retratos possuem uma força duradoura nessa tradição, nela figurando frequentemente um poder potencialmente perturbador da ordem social estabelecida. Nesse sentido, analisando essa tradição, cuja tônica é a imitação, Jerrold E. Hogle assegura que “o retrato é uma imagem poderosa da própria representação”, na medida em que se configura como “um fac-símile de uma pessoa.” (HOGLE *apud* HORNER; ZLOSNIK, 2016, p. 507).

É relevante observar também que, convencionalmente nessa tradição, os retratos não apenas apontam ingenuamente o “passado da nação”. Pelo contrário, funcionando como portal entre duas temporalidades supostamente distintas, os retratos efetuam a atualização de tempos anteriores, apresentando a ancestralidade morta como viva no presente, acusando, assim, o peso da história que atinge o presente. Desse modo, é válida a proposição segundo a qual:

os retratos que assombam os textos góticos invariavelmente carregam uma propensão sobrenatural para resistir à contenção dentro do quadro. Eles, portanto, significam uma ruptura de fronteiras. O passado se manifesta no presente; o que é inanimado ganha vida estranhamente; o retrato bidimensional torna-se tridimensional e torna-se ativo na quarta dimensão que é o tempo (HORNER; ZLOSNIK, 2016, p. 507).

Efetivamente, desde as primeiras narrativas góticas, o resgate da ancestralidade por meio de retratos já se fazia presente. Seja em *Otranto* ou em outros romances fundadores dessa tradição, imagens de pessoas em paredes desempenhavam mais do que a função estética de decorar ambientes; funcionavam também como reveladoras do peso da “história dinástica”, influenciando “o presente de uma forma estranha”. Nesse sentido, atuam como espécie de documentos indicando “os aspectos mais sinistros dos legados familiares, em particular sua apropriação indevida.” (HORNER; ZLOSNIK, 2016, p. 508). Dessa perspectiva, discorrendo sobre o potencial dos retratos góticos enquanto condensadores de ansiedades sociais, Horner e Zlosnik (2016) defendem que, se no romance de Walpole, e em tantos “autores europeus e americanos”, o retrato serve para evidenciar “segredos de família”, seu potencial de representação funciona também para tematizar “medos e instabilidades sociais mais amplas”. Assim, segundo esses autores:

Em *O Italiano* de Ann Radcliffe (1797), por exemplo, um padre católico perverso, Schedoni, resiste a enfiar uma adaga no seio da heroína ao ver que ela está usando um retrato em miniatura dele, concluindo que ela é sua filha perdida. Ansiedades relativas à vulnerabilidade feminina e poder masculino dentro da família do século XVIII, bem como os temores sobre a natureza do catolicismo são muito evidentes aqui [nesse romance] (HORNER; ZLOSNIK, 2016, p. 508, tradução nossa).

Nota-se, portanto, o papel do retrato como um elemento recorrente na ficção gótica, frequentemente apontando para uma dimensão sobrenatural. Nesse mesmo enfoque, ainda segundo Horner e Zlosnik (2016), no romance *Melmoth, the wanderer* (1820), de Maturin, por exemplo, o caráter místico do retrato evidencia-se na medida em que a chegada do andarilho sobrenatural é anunciada pelos “olhos demoníacos em movimento do retrato do falecido Melmoth”. No campo específico da religiosidade, é sabido também que romancistas góticos recorreram a retratos como meio para a exploração de temas, como religião e sexualidade. Esse é o andamento dado por Matthew Lewis, em *O Monge* (1796), no qual o romancista recorre a esse artifício e “sua intrínseca qualidade da simulação como um meio de trapaça para explorar a religião e a sexualidade”. Dessa forma, conforme Horner e Zlosnik (2016), o romancista representa com eficácia a “queda do virtuoso monge, Ambrosio”, o qual se deixa corromper pela “adoração de um retrato da Madona”, que é, em verdade, a própria “demoníaca Matilda” (HORNER; ZLOSNIK, 2016, p. 508, tradução nossa).

Horner e Zlosnik (2016) afirmam também que, para além do campo sobrenatural, em sentido mais amplo, e religioso, em particular, o retrato foi usado também para explorar a natureza instável da identidade em relação à cultura e à sociedade, especialmente no que diz respeito à subjetividade feminina na cultura vitoriana. Em outro sentido, em *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, publicado em 1891, há continuação do tema faustiano que aparece no romance *O Monge*, de Lewis. Nesse caso, o protagonista do livro de Wilde tem um retrato sobrenatural que mostra os vários excessos desse personagem, os quais não são visíveis em seu próprio rosto, mas legíveis na sua imagem duplicada. No caso, o retrato de Dorian Gray opera simultaneamente reprimindo e revelando um *eu* fraturado. Por sua vez, na novela *Carmilla*, de Joseph Sheridan Le Fanu, publicada em 1872, o retrato ancestral é usado como a chave para desvendar a identidade de um misterioso hóspede. Assim, recorrendo ao retrato como uma forma de explorar a natureza fraturada da subjetividade feminina na cultura vitoriana, o romancista tematiza o *eu* como imagem e representação implícitas (HORNER; ZLOSNIK, 2016, p. 508, tradução nossa).

De acordo ainda com Horner e Zlosnik (2016), durante o século XIX, houve uma mudança de foco nos temas da ficção gótica, deixando de lado questões de primogenitura, religião e propriedade, para explorar os medos relacionados à fragilidade e incoerência do *eu*. Esse período coincidiu com o surgimento da psicanálise, que introduziu uma narrativa do desenvolvimento baseada no conceito do inconsciente. Assim, não é surpreendente que, a partir dessa época, os retratos tenham sido frequentemente utilizados na ficção gótica como

um espelho para o *outro* aterrorizante que habita dentro de nós mesmos. Consequentemente, o retrato provou ser um dispositivo altamente flexível, permitindo aos autores góticos a exploração da natureza mutável do medo e outras ansiedades (HORNER; ZLOSNIK, 2016, p. 510, tradução nossa).

O objetivo dessa retomada é evidenciar que, ao longo dos últimos 250 anos, as ansiedades retratadas na ficção gótica mudaram, mas o uso do retrato como recurso literário persistiu, permitindo explorar a natureza instável da identidade em relação à cultura, sociedade e suas transformações.

Sabemos com Sandra Guardini Vasconcelos (2007) que muitos integrantes da tradição gótica escreveram sobre sua própria prática literária ou debruçaram-se sobre a ficção de outros escritores dessa linhagem, contemporâneos a eles. Uma dessas escritoras foi Clara Reeve [2006]. Nesse sentido, é pertinente recordar que, em um ensaio de 1777, contemporâneo ao seu livro *The Old English Byron*, a romancista reprova a presença de personagens saindo de quadros em *O Castelo de Otranto*. Comentando a narrativa de Walpole, ela afirma que seria capaz de aceitar em um romance “o surgimento de um fantasma”, ou “uma espada ou elmo encantado”, mas recusa-se a aceitar “um quadro que sai andando da moldura”, pois esse objeto “destrói o trabalho de imaginação, e, em vez de atenção, excita o riso”. Desse modo, completa a autora no mesmo ensaio: “Nos cursos das minhas [dela] observações sobre este livro singular”, o retrato figura como artefato dispensável, na medida em que “era possível compor uma obra sobre o mesmo plano, na qual esses defeitos poderiam ser evitados, e a conservação como na pintura poderia ser preservada” (REEVE, [2006], vol.1, p. 114, tradução nossa).

Sophia Lee [2006], abordando também a presença de quadros em romances góticos, relata que certa vez, “Estando privada de meu recurso habitual, os livros, para divertir uma parte de nosso melancólico lazer”, ela e a irmã concordam “mutuamente em inventar histórias a partir dos muitos quadros inteiros que ornamentavam o melhor quarto, e em tomá-los à medida que viessem alternadamente”. Depois que sua irmã inventou uma narrativa sobre “o retrato de um velho”, o qual as fez rir, Sophia Lee observou “a figura de um homem de aspecto nobre”, sem que ela pudesse compor “qualquer história sobre esse assunto”. Em seguida, a moça direcionou seu olhar para o próximo quadro, o qual “Representava uma mulher na flor da juventude, vestida de luto e parecendo em todos os aspectos marcada pela tristeza”, coberta com um véu preto e chorando. Diante dessa imagem, completa Lee, “as lágrimas correram involuntárias em nossos olhos, e, abraçando-nos, choramos sobre os seios

uma da outra” (LEE, [2006], vol.1, p. 116, tradução nossa). Nesse instante, as irmãs questionam sobre “quem pode ser esses?” seres cujas histórias desconhecidas fazem-nas chorar. Tocadas pela presença dos quadros, Sophia e a irmã percebem que “cada coisa que vemos é apenas parte de um grande mistério” e que talvez chegue o dia “destinado a esclarecê-lo”. Completa a romancista: “Eu não sabia por que, mas vivíamos na presença desses quadros como se eles nos entendessem [...]” (LEE, [2006], vol. 1, p. 116-117, tradução nossa).

Os relatos de Clara Reeve e Sophia Lee apresentam dois temas caros aos escritos góticos e recuperados por Cornélio Penna: a presença de um quadro que assombra as personagens e a busca de recompor a memória da pessoa pintada, na tentativa de desfazer parte do grande mistério da humanidade. Penna, nesse sentido, filia-se a uma tradição cuja origem remonta até pelo menos *O Castelo de Otranto*. Relativamente ao esforço de Cornélio Penna, no sentido de historicizar o quadro que lhe serve de mote em *A Menina Morta*, vale lembrar que esse objeto motivou a narrativa desse romance. Segundo ele, enquanto escrevia *Repouso*,

a menina morta tomou conta de todo o meu pensamento e surgiu cercada por outros personagens que acorreram de toda parte, trazendo já seus capítulos delineados. Sua presença se tornou quase real ao meu lado, e ouvi que murmurava muitas coisas em meus sonhos. Não eram recordações de fatos já ocorridos, mas apenas a criação de tudo em torno dela, na fantasmagoria de existências, de episódios, de detalhes (PENNA, 2020b, p. 76).

O quadro aciona o sentido da visão e, como se sabe, a visualidade é fator marcante na poética corneliana. Desde criança Penna gostava de desenhar. Chegou inclusive a expor em 1927 e “fez capas e ilustrações para livros de Moacir de Almeida, Arnaldo Tabaiá, Rubem Wanderley e outros”, além da primeira capa de *Fronteira*. De fato, só deixou de pintar, quando se convenceu de que “tudo que fizera não passava de literatura pintada” (PENNA, 2020b, p. 88). Caracteriza seus quadros o procedimento de repetir as mesmas personagens esguias com ar fúnebre em todos eles. Comentando-os, Alexandre Eulálio afirma que “o caráter causticante dos argumentos que o artista versa, o irremediável desconsolo de semelhante *memento mori*, obsessivo, pungente, consternador, transfere-se de quadro para quadro com implacável amargura” (EULÁLIO, 1980, p. 38). Já Augusto Frederico Schmidt, discorrendo sobre a importância do quadro da menina morta para Cornélio Penna, informa que se trata de herança que Penna recebeu “de uns parentes seus” e que representa “uma menina morta, prestes a ser deixada no seu caixãozinho branco”. Interessante notar, nesse

sentido, que essa criaturinha era “tão presente, [...] tão viva, na postura de morta em flor” e por ela Cornélio Penna tinha tanto apreço, que, “Altas horas da noite [...]”, ele e Schmidt iam “espiar a ‘menina morta’ como se ela fosse a namorada, a inspiradora, a imagem do próprio amor irrealizado” (PENNA, 2020b, p. 117). Ora, a presença no livro de 1954 de um quadro retratando uma morta e servindo como mote para a escrita de uma narrativa lembra o relato de Sophia Lee e a cena de *O Castelo de Otranto*, retomada por Clara Reeve em sua crítica. Nos três casos, a imagem de mortos emoldurados serve de fonte para a efetuação de narrativas dos vivos, e Penna parece seguir essa linhagem.

Quanto ao assombramento causado pelo quadro da menina morta na narrativa propriamente dita, parece dialogar com o aproveitamento desse tema em *O Castelo de Otranto* e outros textos ficcionais do Gótico. Se uma imagem saindo da moldura e caminhando causou riso em Clara Reeve, esse evento sobrenatural, porém, segundo ela, não foi motivo suficiente para que ela o descartasse como tema. Analogamente, como que recuperando o tema de quadro de onde o personagem sai andando, em *A Menina Morta*, a criança parece desprender-se também da moldura e caminhar pela casa. Embora a narração não deixe ver esse deslocamento, a menina é mostrada como fantasma em diversos momentos da narrativa. Dessa forma, em certo instante, quando Dona Inacinha prepara o doce de goiaba para Carlota, “estava tão absorvida que não distinguia mais para quem estava fazendo aquele trabalho e na verdade esperava a chegada da criança e não da jovem que viria da Corte... E a menina morta estava agora ao seu lado e sentiu suas mãos miúdas que puxavam suas vestes” (PENNA, 2020a, p. 135, grifo nosso).

Recompondo assim imagens da menina morta, a narração parece atualizar o tema do quadro de onde sai a personagem, na medida em que o quadro da menina aparece, desaparece e reaparece na parede como que por força sobrenatural. De fato, logo que Carlota chega à fazenda, a jovem revela a Libânia sua vontade de “ver o retrato” da menina morta. Assim, “Diante da tela”, percorre “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” (PENNA, 2020a, p. 195).

Mas, algumas páginas depois, o quadro parece deslocar-se por força desconhecida. Assim, retornando do terreiro, onde os negros festejavam sua chegada, Carlota “teve vontade de falar alto, de erguer-se e dar voltas no meio da sala, atirando com o pé a cauda redonda do seu traje de tarlatana rosa”, imitando assim os passos de dança dos negros. Nesse momento, já

na sala, a moça “fez aplicadamente a pirueta desejada” e, conforme seu corpo “percorreu todas as paredes”, ela “deu por falta de alguma coisa.” Olhando atentamente de novo, Carlota percebe que “Lá estavam na parede principal os quadros pesados e grandes do seu avô e de sua avó maternos, mais adiante, dos tios falecidos”, mas nota que faltava “alguma coisa”. Só então ela percebe que “Tinha sido retirado o retrato da menina morta...” (PENNA, 2020a, p. 230). O quadro reaparece, entretanto, no fim da narrativa, quando, já dona do Grotão e tendo libertado os escravos, Carlota anda “pelos corredores vazios, onde as trevas e o silêncio se tornavam palpáveis [...]” e encosta-se “à parede de onde pendia o retrato da menina morta” (PENNA, 2020a, p. 398).

Outro objeto fundamental para a produção do terror nas narrativas góticas é o caixão. Em uma de suas primeiras apropriações pelo Gótico, esse artefato aparece na narrativa intitulada “Sir Bertrand”, uma versão gótica de um conto de cavalaria, na qual o protagonista encontra uma figura feminina presa em um caixão e a salva de “uma mansão em ruínas”. Depois de atravessar uma galeria, Bertrand vai até uma porta e abre a fechadura com dificuldade: “instantaneamente as portas se abriram e descobriu um grande apartamento, no final do qual havia um caixão repousado sobre um esquife, com uma vela queimando em cada lado dele” (AIKIN; BARBAULD, 1773 *apud* BOMARITO, 2006, vol. 1, pp. 6-7, tradução nossa). Outra referência evidentemente é o caixão do Conde Drácula.

Ora, em *A Menina Morta*, o caixão é posto diante dos olhos do leitor, logo no segundo capítulo, causando estranhamento porque associado à pouca idade da pessoa morta e ao suposto mistério envolvendo a sua morte:

Sobre a mesa colocada bem no centro da sala do Oratório, que era imensa e guarneçada dos lados por marquesas cujos encostos se erguiam em pesadas volutas, e ao fundo pelo relógio de armário, fronteiro à capela doméstica, que dava nome àquele amplo compartimento, foi estendido grande pano de veludo escarlate, todo bordado de prata, em intermináveis ramagens, entrelaçados nos cantos. Era ali que devia ser posto o pequenino caixão de cetim branco, nesse momento quase terminado por José Carapina, e fora esse trabalho demorado, porque o escravo o fazia sem enxergar bem o que tinha diante de si, de tal modo seus olhos estavam nublados. [...] parecia-lhe grande crime estar a fazer o caixão onde seria aprisionada a Sinhazinha” (PENNA, 2020a, p. 8).

Quanto ao terror provocado pelo caixão nas narrativas góticas, comparece também no romance de 1954, no qual esse objeto parece ganhar vida, figurando ele próprio um fantasma. Assim, é coerente notar as dificuldades que sua construção impõe a José Carapina. Mesmo

sendo ele um “escravo especializado”³⁴, ou seja, alguém que sabia cortar e transportar madeiras, roçar o mato e até mesmo construir uma casa, como agora “era para a morte que trabalhava”, sua habilidade parece comprometida por uma força sobrenatural que parece transformar as tábuas do caixão em “paredes de sepultura”, as quais como “pedra [...] cegavam a plaina” do carpinteiro habilidoso, e, simultaneamente, como se não quisessem “se ajustar” à obra destinada a elas, “não se adaptavam umas às outras!” (PENNA, 2020a, p. 9). Percebe-se, assim, que estranhamente o caixão recusa sua função de receber o corpo da morta.

Nesse mesmo sentido, mas em contraponto, é notável que, prestes a ser colocada no caixão, a menina morta conserva a “boquinha pura” com “laivos rosados”, a qual “entreaberta mostrava os dentes muito claros e miúdos” (PENNA, 2020a, p. 15), lembrando assim a morte de Lúcia, em *Drácula*: “Lá, no caixão, não estava mais a coisa imunda que tanto temíamos e passamos a odiar tanto que o trabalho de sua destruição foi percebido como um privilégio para aquele que tinha mais direito a isso, mas Lucy, como a tínhamos visto em vida, com seu rosto de doçura e pureza inigualáveis” (STOKER, 1976, p. 186).

Dessa mesma perspectiva, é notável também que, embora destinado a uma criança que “não atingira [...] sequer seus oito anos” (PENNA, 2020a, p. 116), o “pequeno esquife” da menina morta pesava estranhamente. De modo que, quando ficou pronto, “o carpinteiro colocou-o sobre os ombros, como se fosse uma cruz, e atravessou o grande quadrado, muito curvo, penosamente, esmagado pelo peso enorme, acima de suas forças...” (PENNA, 2020a, p. 10). Ou seja, o peso do caixão contrasta a leveza do corpo da menina morta e sua suposta pureza. Nesse sentido, a união dessa imagem com a de José Carapina como escravizado construtor de casa-grande produz o efeito de resistência, como se o caixão abdicasse seu lugar de prisão. Assim personificado, o esquife nega-se a exercer sua função de contenção da

³⁴ A expressão está em *Campos de Violência...* (Cf. LARA, 1988, p. 185-186). Abordando o trabalho no mundo colonial, autora pontua que esse mundo pautava-se pela “divisão racional do plantel de escravos” e pela “utilização racional do tempo de trabalho”, bem como por uma “ótica que previa a especialização do trabalho escravo” (p. 185). Assim, deduz a autora que esse mundo supostamente antigo, mas tão presente ainda no Brasil, “incluía não só a submissão e conformação do trabalhador escravo mas também uma ordenação racional e planificada do próprio trabalho.” (p.186). E abordando especificamente a especialização do trabalho escravo e sua aplicação em construções, a historiadora assegura que “Dentre todas as atividades produtivas, as agrícolas ocuparam, aparentemente, a maior parte dos escravos, desde o plantio, cuidados de manutenção e colheita da cana e outras culturas. Mas havia muitas especializações no trabalho escravo. Os engenhos eram construídos por eles: cortavam e transportavam as madeiras, roçavam o mato, erguiam a construção.” (p. 186, grifo nosso). José Carapina era um desses homens habilidosos com a plaina e enxó. Ele que tinha transformado “troncos gigantescos de árvores seculares em grandes mastros erguidos para o céu” nos esteios que cobriram “o antigo Sinhô e também a Sinhá” (PENNA, 2020a, p. 9).

menina morta, tal como o quadro na parede, que se recusa a prendê-la em suas molduras temporais, mas, contrariamente, permite a ela viajar por temporalidades, acusando no presente a memória violenta que provém do passado e tende a perpetuar-se espiraladamente.

Também desse ângulo crítico, é relevante notar que a ideia do caixão como objeto pesado é reiterada na cena em que o pequeno cortejo se dirige para Porto Novo. Logo que inicia a descida, “dona Virgínia, com o pequeno caixão muito apertado de encontro ao peito magro, sentiu que perdia o equilíbrio e tornava-se necessário pedir socorro a Celestina.” (PENNA, 2020a, p. 30). Recusando-se a conversar com a “prima órfã e desvalida”, só decide pedir ajuda quando “o ressalto que formava os pés do caixão entrava [...] na sua carne, como uma unha, e ameaçava feri-la seriamente.” (PENNA, 2020a, p. 31).

Nota-se, dessa forma, que a sensação de peso exacerbado do caixão corrobora a leitura de Pascoal Farinaccio (2019), que identifica o caixão da menina como objeto de onde emana “um aviso, uma advertência, de que tudo cessara, tudo mudara, com o fechar de olhos da criança, a queda para trás de sua cabeça no leito, como início do horrendo pesadelo que viviam”. De fato, supondo o valor simbólico da “menina morta” como signo da “vida presente e futura” (FARINACCIO, 2019, p. 147), o peso do caixão parece afirmar a tentativa de manutenção de uma ordem social que teima em ceder a vez para as mudanças sociais em voga. Nesse mesmo sentido, a morte da menina prenuncia a ruína do Grotão, como que indiciando que, com o fim da menina, morria também a fazenda e as práticas bárbaras ali realizadas. Todavia, a história do Brasil posterior ao tempo da narrativa, revista brevemente aqui no exercício mental que propusemos no tópico 2, capítulo I, evidencia justamente a perenidade da violência oriunda nesse mundo supostamente exterior ao Grotão, mas, dessa perspectiva, tão conectado a ele.

Percebe-se, desse modo, que em *A Menina Morta*, o caixão e o quadro da menina animam-se, negando sua suposta função social. Assim, como objetos da tradição gótica, são revistos por uma óptica que os atualiza enquanto signos dessa tradição. Por recusarem-se a desempenhar o papel socialmente pretendido por eles, o caixão e o quadro figuram no romance como objetos *estranhos* nesse mundo igualmente *infamiliar*.

Além desses dois, muitos outros objetos *infamiliares* compõem o antiquário cornelian, e o olhar do narrador, esquadrinhando a casa, capta na “descrição de móveis e demais pequenos objetos” toda a atmosfera “sombria e funesta [...] daquele universo rural” decadente. Desse modo, para representar a luta entre “o desejo de permanência social de certa classe senhorial” e o que efetivamente “o decurso do tempo vai evidenciando”, a voz narrativa

contrasta a solidez dos móveis e a suposta fortaleza da casa com a decadência do patriarcado, que se esvai com a morte do Senhor, de um dos filhos e da menina morta, bem com a loucura de Mariana (FARINACCIO, 2019, p. 147).

Como dissemos, mais de um objeto do Grotão figuram essa ruptura. Na verdade, é dedutível que praticamente todo o mobiliário da fazenda contém esse potencial. Supondo, portanto, a disseminação da tragédia rural legível no antiquário corneliano, peguemos o lampião que fica no corredor da casa-grande para exemplificar o modo como objetos e coisas condensam o jogo entre permanência e queda desse mundo *estranho*:

Na hora de todos dormirem o negro velho vinha enchê-lo de novo de azeite, para assim ficar noite adentro até acabar. Com sua luz indecisa e fumarenta tinha de alumiar a longa extensão do corredor, que tomava proporções fantásticas e quem por ele entrava sentia a princípio a sensação de penetrar em gruta imensa, sem limites no alto e nos lados, pois suas paredes eram escuras, com os móveis sombrios, lisos e quase ameaçadores em sua severidade, mas logo a penumbra tudo absorvia e todos instintivamente andavam nas pontas dos pés, com as mãos estendidas (PENNA, 1958, p. 806, grifos nossos).

Aparentemente, o lampião é tão antigo quanto a fazenda, e sua luz, símbolo de permanência, só dura por causa das mãos do “negro velho” que o acende, tal como ocorre com o Grotão (“gruta [por semelhança sonora: grot] imensa”), que depende do trabalho escravo para sustentar-se. Assim, quando a luz invade esse espaço, ilumina os “móveis sombrios” evidenciando-os como artefatos “quase ameaçadores em sua severidade”, como se adentrássemos ao castelo de Drácula, onde igualmente “O serviço de mesa era de ouro e tão bem trabalhado que devia ter um imenso valor” e “também as cortinas e tapeçarias eram valiosíssimas, mas estavam velhas e mofadas.” (STOKER, 2003, p. 32). Tal qual no romance de Bram Stoker, em *A Menina Morta*, a sensação que esses móveis provocam é a de perigo constante, como se escondessem alguma criatura sinistra ou alguma verdade que não pudesse sair das sombras.

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, em outra cena, envolvendo outro artefato de iluminação, nota-se que o Senhor caminhava pela casa com uma vela, cuja luz “fazia sair da sombra armários negros e carrancudos que pareciam esconder em seu bojo algum assaltante que ali aguardava o momento de sair e abrir as portas para o bando assassino” (PENNA, 1958, p. 787). No caso, da perspectiva do Comendador, um tipo capitalista, explorador de trezentos escravos, a mobília parece indiciar certa ansiedade a respeito de uma possível

revolta das pessoas escravizadas, que surgem em sua imaginação como “bando assassino”, pronto para contestar seu poder. Abrindo um desses armários, surge diante dos olhos do leitor, novamente, a presença da morte.

Já em outro momento, envolvendo Frau Luiza e Lucinda, narra-se que as duas personagens

Estavam na sala de costura da fazenda de altas paredes caiadas onde se encostavam dois armários de jacarandá escuro, bojudos, e cujas portas entre colunas tinham sido escancaradas. Via-se bem o seu interior onde se amontoavam peças de linho, de seda, de merinó e de cassa da Índia pousada em prateleiras sucessivas até bem alto e, lá em cima, as plumas e flores artificiais deixavam ver suas cores delicadas. Sobre a cadeira estavam já prontas a pequena camisa decotada, as meias de seda branca e os borzeguins feitos à mão, destinados à menina morta (PENNA, 1958, p. 729, grifos nossos).

Analisando o mobiliário do Grotão, Pascoal Farinaccio (2019) lembra que as formas usadas para descrever os móveis são “severos e duros” (PENNA, 1958, p. 816), ou ainda “sombrios, lisos e quase ameaçadores em sua severidade” (PENNA, 1958, p. 806). Assim, com Luiz Costa Lima (2005), ele reitera que essa escolha formal resulta de uma proposta de configurar a mobília da fazenda com “um fausto opressivo” (LIMA, 2005, p. 109). Desse modo, a violência passa a ser concretizada na superfície dos móveis, que estão por toda a casa, reforçando continuamente com as pessoas – “sobretudo as mais vulneráveis, como as parentas empobrecidas” – sua condição de agregadas e humilhadas (FARINACCIO, 2019, p. 150). Nesse sentido, a perspectiva adotada na cena citada é significativa, na medida em que as personagens que “Estavam na sala de costura da fazenda de altas paredes caiadas” e observam os armários ameaçadores são Frau Luiza e Lucinda³⁵.

Desse ponto de vista, a origem dos objetos, Índia, potencializa a opulência do Grotão, evidenciando o poder material dos proprietários da fazenda, poder esse que desliza para o plano simbólico, de modo que aquilo que os olhos das mulheres captam no nível imediato, concreto, projeta em sua imaginação abstrações associadas ao poder, formas de controle, inclusive do controle do imaginário. Noutro plano, deslizando o olhar do armário para a cadeira, a voz narrativa faz progredir o campo visual do leitor superpondo imagens e projetando nas roupas da menina morta a riqueza da fazenda. Nesse sentido, é expressiva a repetição da forma “seda”, funcionando justamente como elemento de passagem da primeira

³⁵ Retornaremos a essa cena no capítulo IV.

para a segunda parte do trecho citado, de modo a reafirmar no vestuário da menina morta a ostentação do Grotão.

A narração efetua, além dessas, outras coincidências que merecem ser referidas. Dessa forma, é significativa também a escolha do jacarandá, uma madeira pesada e duradoura, para construção dos “dois armários” referidos. De fato, a referência à cor da madeira, com a artificialidade das flores, compõe os armários como espaços de resistência e morte, associando assim esses móveis ao caixão da menina morta. Desse modo, a preferência do romancista pela “cor escura e a aparência sombria dos móveis” aciona continuamente, por meio da retina do leitor, a escuridão como símbolo do “forte aspecto funerário”, lembrando a todo instante a presença da morte. Os móveis e demais objetos da casa, assim, ganham ares fúnebres, como na cena em que Sinhá-Rôla e Inacinha se preparam para abandonar o Grotão:

Em despedida, límpido raio de sol atravessou o quarto e foi iluminar a pesada cômoda de madeira negra com puxadores de marfim, e toda ela se iluminou em esplendor sombrio, e quando as duas irmãs a olharam, parecuelhes o carneiro de longínquo campo santo, guarda cioso de todos os seus mortos (PENNA, 1958, 1251, grifos nossos).

Nessa passagem, recorrendo à perspectiva das irmãs, o olhar do narrador associa a “pesada cômoda” ao “carneiro de longínquo campo santo”. Ainda que se possa pensar em um carneiro qualquer, evidentemente não se deve perder de vista a referência direta ao carneiro, onde foi enterrada a “menina morta”, um dos mortos das agregadas, em uma ala da igreja da vila, em um “longínquo campo santo”, portanto. Desse modo, a sensação de quem contempla a cômoda é a de estar olhando um túmulo dentro do quarto, reforçando assim a presença da morte até mesmo nesse espaço tradicionalmente reservado para o descanso em vida. Revista pela óptica da goticidade, a cômoda e os armários, objetos *familiares*, tornam-se *infamiliares*. Essa é também a sensação que toma conta de Celestina. Em dado momento, a moça sai do quarto e deixa “as gavetas abertas, a cama revolta, como se não pudesse mais suportar a vista daquelas coisas *familiares* [...]” (PENNA, 2020a, p. 97, grifo nosso).

Nesse contexto, ganha significado particular também o leque que o Senhor dá para Carlota. Pouco antes de partir para a Corte, o Senhor foi à sala de visitas “com desusada solenidade” e Carlota o “acompanhou até o canapé muito grande, de medalhão duplo”. Em seguida, “o Comendador estendeu para ela o escrínio”, e a moça, “depois de consultar o Senhor com rápido olhar, abriu”. Dentro havia “um leque italiano de madreperola, guarnecido de aplicações de ouro, todo de renda de ponto de Milão. Carlota fez com que as varetas

irisadas corressem, e remirou-o com grave sorriso.” Na sequência, fê-lo “passar de mão em mão” e o objeto foi “elogiado com calor” (PENNA, 2020a, p. 245).

O leque tem duplo significado. Do ponto de vista econômico, funciona como símbolo de poder, por ser importado e por tratar-se de um atributo convencionalmente associado a reis, soberanos e deuses (CHEVALIER, 2001). Nesse caso, o gesto do Comendador, feito com certa cerimônia, significa a passagem do poder da fazenda para a filha, reconhecendo-a publicamente como senhora soberana do Grotão. Reforça essa leitura o ato de Carlota fazer o leque ser sentido por todos os presentes, e o anúncio feito pelo Senhor logo em seguida: “– Creio que teremos de apressar o dia do noivado, porque devo partir para a Corte com certa urgência.” (PENNA, 2020a, p. 246). Por outro lado, vale ressaltar que na cultura oriental, o gesto de abanar o leque serve para espantar os maus espíritos. De fato, segundo Jean Chevalier, o leque funciona como uma “Tela protetora contra influências perniciosas”, assim como simboliza o sacrifício ritual (2001, p. 544-545). Signo duplo, o leque figura, portanto, simultaneamente uma espécie de escudo contra as investidas das senhoras e as diversas formas do mal no Grotão, bem como contra a ameaça de revolta dos escravos, além de figurar como símbolo de poder dos Albernaz.

Os móveis e objetos do Grotão, nesse sentido, dão continuidade ao antiquário corneliano iniciado em *Frenteira* e *Dois Romances de Nico Horta*, segundo Mário de Andrade (1939 [2012]), para quem eles são “romances de um antiquário”. Aplicando essa etiqueta possivelmente para destacar genericamente a antiguidade das imagens construídas nessas narrativas, talvez sem dar-se conta, esse crítico apontava também para outra dimensão desses textos: sua aproximação com a tradição do antiquarianismo. Desse modo, Mário, por via indireta, aponta a presença do Gótico nos dois primeiros livros de Cornélio Penna, ou pelo menos a possibilidade de interpretá-los desse ângulo crítico. Mário de Andrade não conheceu *Repouso* e *A Menina Morta*, mas encerra seu ensaio querendo conhecê-los: “É lícito esperar dele algum livro novo em que, à unidade conceptiva dos que já nos deu, se junte um critério mais enérgico na escolha dos efeitos” (2012, p. 106). No livro de 1954, o mais bem acabado dos seus quatro romances, Penna parece ter alcançado a “unidade conceptiva” desejada pelo crítico e promovido a utilização de “critério mais enérgico” para conquistar “efeitos” específicos relativamente à produção do mistério que ronda o Grotão, para falar de um Brasil *estranho*. Estranho porque é conhecido, mas que insistentemente passa-se por *infamiliar*.

Ora, supondo com Davenport-Hines que “Os antiquários do século XVII despertaram o interesse pelo passado feudal ao publicar gravuras de abadias e castelos medievais que se

tornaram uma fonte imaginativa” (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 66, tradução nossa), poderia restar dúvida sobre a aplicabilidade desse modelo em terras brasileiras. Isso porque, efetivamente, o Brasil representado em *A Menina Morta* não se localiza estritamente nesse “passado feudal”, com suas “abadias e castelos medievais”. Todavia, defendemos aqui a imitação. Nesse caso, não é incoerente propor que esses espaços servem a Cornélio Penna como “fonte imaginativa”, a qual, imitada no espaço rural brasileiro, encena as contradições do mundo escravocrata, evidenciando assim o passado de exploração no Brasil legível nos objetos e coisas antigas que desfilam diante dos olhos do leitor.

4. PERSONAGENS ESTRANHAS EM *A MENINA MORTA*

4.1. Monstros

A literatura gótica não se confunde necessariamente com literatura portadora de elementos sobrenaturais. Contudo, embora a presença do sobrenatural não seja pré-requisito para que uma obra de arte seja considerada gótica, a existência de seres sobrenaturais, especialmente monstros, pode servir como uma forma rápida e bastante eficaz de identificar sua filiação à tradição gótica (PRIEST, 2014, pp. 274-275, tradução nossa).

De acordo com Cavallaro, a figura multifacetada do monstro passou a ser fortemente associada a conotações negativas a partir do século XVIII, em decorrência da estética neoclássica que valorizava ideias de unidade e harmonia e, portanto, tendia a rotular como irracional, imoral e cruelmente feio qualquer coisa que não atendessem a esses critérios. Nesse sentido, a monstruosidade também era construída como oposta ao princípio iluminista, uma vez que desafiava “a subordinação do corpo material ao eu cognitivo”, lembrando-nos que “pensamentos, emoções, fantasias e medos não são estados incorpóreos, mas sim entidades vivas profundamente afetadas pelos corpos que habitam” (CAVALLARO, 1974, p. 172, tradução nossa). Para o autor, os defensores da Razão associavam a monstruosidade ao demoníaco, uma “energia subversiva e sobrenatural” que ameaçava desfazer o tecido social e ético (CAVALLARO, 1974, p. 172, tradução nossa).

Desse modo, continua Cavallaro, as narrativas sombrias questionam constantemente a ideia de que a anormalidade vem de um reino metafísico, projetando-a em personagens humanos, como ocorre com

Montoni em *Os Mistérios de Udolpho*, de Ann Radcliffe (1794), Heathcliff em *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë (1847), Mr. Hyde em *O Estranho Caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de R. L. Stevenson (1886), e, em tempos mais recentes, com personagens supostamente possuídos em filmes como *O Exorcista* (1973), *O Bebê de Rosemary* (1968) e *O Presságio* (1976) (CAVALLARO, 1974, p. 172, tradução nossa).

Os monstros são seres desviantes. Habitam a zona entre a vida e a morte. Justamente a diversidade de formas físicas e psicológicas que os desviantes podem assumir constitui uma das coisas mais impressionantes a seu respeito. Na condição de ser fronteiro, o monstro escapa a definições apressadas, dada à variedade incrível de formas que sua anormalidade

pode assumir: vampiros, zumbis, *trolls*, gremlins, criaturas espaciais, alienígenas, lobisomens, pessoas possuídas por demônios, criaturas com aparência de lesmas ou bolhas, corpos deformados e muitos outros.

Evidentemente os monstros acompanham a humanidade há séculos, caminhando ao seu lado. Segundo Alexandra Warwick (2014), embora esses seres não tenham sido descobertos pelos vitorianos, estes deram tratamento específico àquelas entidades, moldando-as conforme o seu tempo, isto é, adequando-as às condições em que viviam, reconfigurando assim a compreensão dos monstros. Em outras palavras, certamente na chamada Era Victoriana essas figuras ganharam destaque suficiente inclusive para assegurar sua existência em momentos posteriores.

De fato, as entidades sobrenaturais do período Victoriano, como fantasmas, monstros e espíritos, ainda estão presentes em nossa sociedade, passados mais de cem anos desde o surgimento de monstros, como Edward Hyde, Frankenstein, Drácula e o retrato de Dorian Gray. Muitas das formas particulares da Era Vitoriana ainda são vistas na cultura do XXI, com o neovitorianismo, voltando-se para os “Outros” do século XIX, presentes em espetáculos públicos, na cultura popular e na ficção em geral. Dito de outro modo, assim como na ficção é difícil matar um monstro, fora dela, historicamente, eles insistem em retornar, de modo que “Os fantasmas, monstros e espíritos dos vitorianos ainda estão conosco. Eles continuam nos assombrando e falando conosco, embora mais de um século tenha se passado” (WARWICK, 2014, p. 375, tradução nossa). Em outras palavras, os monstros estão vivos.

Vale ressaltar com Warwick (2014) que esse diálogo com a cultura Victoriana não se dá em termos de diferença, e sim de *familiaridade*. Com isso, significamos que os monstros de tempos posteriores ao da rainha Victória, inclusive os de hoje, não diferem muito dos seres fantásticos projetados pela imaginação dos vitorianos. A razão para isso é que os vitorianos compuseram essas entidades sobrenaturais para lidar com as mudanças que estavam passando ao seu redor, como a transição para uma sociedade industrial capitalista que transformou o seu mundo. Nesse sentido, diz a autora, a intensidade do neovitorianismo recente pode ser uma resposta à ruína daquele mundo e à desintegração de suas estruturas materiais, ruína e desintegração continuadas pelas forças invisíveis, mas poderosas, em ação ainda hoje.

É interessante observar também que “O monstro, na forma do corpo aberrante, sempre significou uma gama de significados culturais”. Se os primeiros monstros representados na literatura estavam mais diretamente associados a criaturas imaginárias ou extremamente

violentas, como o assassino em série, em Jack, O Estripador, atualmente esse quadro alterou-se de maneira considerável, de modo que hoje o termo *monstro* passou a ser empregado também para representar “diferença de classe, raça e etnia [...]” (WARWICK, 2014, p. 370, tradução nossa). Nesse sentido, é fundamental recuperar aqui a primeira das sete teses sobre o monstro, propostas por Jeffrey Jerome Cohen, na qual ele afirma que, como corpo cultural, o “O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar” (COHEN, 2000, p. 26). É importante lembrar também, com esse autor, que a etimologia da palavra *monstro* (*monstrum*, “aquele que revela”, “aquele que adverte”) aponta para uma espécie de fenda social, que a figura monstruosa indica, *mostra*.

Sendo o corpo do monstro uma forma mutável, difícil é enquadrá-lo como algo definitivamente mal, demoníaco ou simplesmente repugnante. O monstro não cabe em caixas classificatórias pré-determinadas à sua aparição. Basta recordar, por exemplo, sua notória tendência a sofrer metamorfoses desconcertantes, que podem ser literais, como “a autotransformação evidenciada por várias criaturas xamânicas e vampíricas” (CAVALLARO, 1974, p. 173, tradução nossa). Vale ressaltar que essas metamorfoses também podem ser causadas por “interpretações retóricas do anômalo”, visto que perspectivas analíticas distintas podem produzir monstros também distintos:

Monstros são metamorfos na medida em que lemos suas anatomias de forma diferente, dependendo se desejamos que eles se conformem a um discurso regulatório de ordem ou a uma narrativa carnavalesca de excesso. Culturas e ideologias particulares decidem, tanto consciente quanto inconscientemente, para qual polo se deve atrair (CAVALLARO, 1974, p. 172, tradução nossa).

Nesse sentido, vale recordar também que para Cohen a geografia dos monstros é uma área culturalmente disputada e intimidadora, de modo que ela desaprova completamente os métodos tradicionais de sistematizar a compreensão da realidade (COHEN, 2000, p. 32). Assim, supondo com ele que o monstro é um ser alvo de constante disputa, cuja significação vai moldando-se condições concretas, conforme a sua aparição, vejamos os monstros do Grotão pela perspectiva do *Gótico Rural Corneliano*.

4.2. Vampirismo

*That greedy vampire, which from Freedom's tomb
Comes forth, with all the mimicry of bloom
Upon its lifeless cheek, and sucks and drains
A people's blood to feed its putrid veins!*

(Thomas Moore, 1808: 26)

A ficção gótica é certamente um dos territórios privilegiados pelos monstros, e um desses seres tem predileção por esse espaço ficcional: o vampiro³⁶. De fato, o vampirismo é um tema recorrente nessa tradição, em que vampiros são retratados como seres imortais que possuem habilidades sobrenaturais e enfrentam a humanidade. Adaptável a diferentes culturas e épocas, o vampiro comparece com frequência nessa tradição como metáfora para a exploração de temas como amor, morte e poder (CAVALLARO, 1974, p. 179). Nesse sentido, abordando polivalência do mito do vampiro, Fred Botting, após reforçar a imagem do vampiro como uma figura que assombra as narrativas do passado, como lendas e folclore, e que pode ser compreendida como uma manifestação das energias primitivas da sexualidade humana, acrescenta que esse ser permanece ambivalente, causando desconforto e fascínio ao mesmo tempo (BOTTIG, 2008, p. 94).

É notável que antes de invadir a ficção gótica para dela alimentar-se e por ela ser alimentado, o vampiro percorreu longo caminho. Efetivamente o mito do vampiro tem assombrado a humanidade há séculos e é adaptável aos medos e crenças particulares de cada época e sociedade em que se manifesta. Embora historicamente o vampiro esteja associado a um mito, há evidências, apoiadas por fontes arqueológicas e em relatos, que asseguram sua existência fora do campo ficcional, em praticamente todas as regiões do mundo, “da Europa Ocidental e Oriental à China, Índia, Malásia e Polinésia, dos astecas aos esquimós” (CAVALLARO, 1974, p. 180, tradução nossa). Tratando de algumas dessas formas, esse crítico assegura que as configurações mais populares desse monstro são “o *Vurdulak* russo, o *Vampyr* ou *Oupir* ou *Nosferatu* do Leste Europeu, e o *Vrykolakas*.” (CAVALLARO, 1974, p. 180).

Examinando algumas fontes do vampirismo, Lecouteux (2005) defende que o mito do vampiro ganha dimensão de realidade, quando se constata “o fluxo de tratados eruditos”,

³⁶ Cabe ressaltar, porém, que, se a ficção de vampiro é um subgênero do gótico, a literatura vampírica contemporânea mistura elementos do gótico com outros gêneros, como o terror, a ficção científica e a fantasia.

baseados em “relatórios de autoridades”. Nesse sentido, ele lembra que um desses eruditos, o monge Calmet, propõe em 1746 que “O vampirismo é consequência da subnutrição dos povos balcânicos, a qual nutre sua imaginação”, proposição que Voltaire retoma em artigo sobre o tema (LECOUTEUX, 2005, p. 13). Assim, contrastando o mito com os relatos, Lecouteux entende que o conjunto de textos que “alimenta o imaginário contemporâneo” a respeito do vampiro, amparados fundamentalmente pela “parapsicologia ou a psiquiatria”, produz erros quanto à “imagem original” desse sugador de sangue. Desse modo, apoiando-se “nos testemunhos iniciais”, e supondo que “O vampiro faz parte da história desconhecida da humanidade” na qual “desempenha um papel e tem uma função”, ou seja, que esse ser “não brotou do nada no século XVII ou XVIII”, Lecouteux desmistifica ideias errôneas a respeito do tema.

Para defender sua hipótese, Lecouteux busca “ancoragem no real”, que sustenta a crença em vampiro. Dessa forma, mesmo sabendo que o real do passado não é mais o real de hoje, historicidade que dificulta o trabalho de mergulhar na psique de nossos antepassados, o autor ressalta que o real do passado “é o que há de mais importante, nem que seja apenas por sua dimensão antropológica”. Segundo o crítico, essa relação temporal é viável na medida em que esse real “se insere num conjunto complexo de representações da morte e da vida, que sobreviveu até nossos dias”, mas com nuances distintas (LECOUTEUX, 2005, p. 15).

Nessa mesma linha de raciocínio, Cavallaro (1974), historicizando a construção do mito do vampiro, assegura que há séculos a mitologia grega apresenta formas vampíricas, as *Empusae*, por exemplo, que Robert Graves descreve como espécies de entidades malignas geradas por Hécate, a divindade que governa o Tártaro. Desse modo, destaca-se um traço comum aos diversos relatos colhidos por Lecouteux e à retomada efetuada por Cavallaro: a metamorfose do vampiro. Além de sua transformação histórica e geograficamente, o vampiro, segundo esses autores, é uma criatura capaz de assumir a forma de animais, sobretudo cadelas, vacas, belas donzelas³⁷, e deitar-se com seres humanos enquanto eles dormem³⁸.

³⁷ A metamorfose do vampiro em morcego parece ser um traço específico de *Drácula*, de Bram Stoker, mas certamente dialoga com a convenção de mutação de corpos da tradição gótica.

³⁸ Nesse sentido, é válido referir um quadro de Henry Fuseli (1741-1825), que retrata “uma jovem, vestida de branco, esparramada, em posição sexualmente receptiva na cama. Um íncubo maligno, marrom, olhando fixamente, agacha-se em seu corpo, enquanto ao fundo a cabeça de um cavalo de olhos esbugalhados brilha através de uma cortina vermelha-escura. Perto está uma mesa de cosméticos, mas não há nenhuma imagem refletida no espelho, embora esteja posicionado na direção do íncubo empoleirado no estômago da mulher” (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 235, tradução nossa). De acordo com Davenport-Hines, “O goblin de Fuseli é a primeira versão de inúmeras monstruosidades, desajustados, espíritos malignos e doppelgängers [duplos] que alimentaram a

Quanto a esse último ponto, Cavallaro assegura que “a associação do sono com um perigoso abandono da vigilância racional é um *tópos* recorrente na literatura e no folclore ocidentais” (CAVALLARO, 1974, p. 180, tradução nossa).

Em relatos de vampirismo fora da mitologia grega, o vampiro aparece associado fundamentalmente ao paganismo. Há como que uma tentativa constante de dissociá-lo do Cristianismo. Especificando dados desse esforço de dissociação, Cavallaro (1974), após destacar que os monstros referidos por Graves na tradição grega reaparecem “como demônios – súcubos fêmeas e incubos machos – adeptos de caçar indefesos mortais quando estão dormindo”, e de reforçar que “As *Empusae* provavelmente fizeram sua primeira aparição na Palestina e na mitologia babilônica como filhas de Lilith, divindade conectada com a drenagem do sangue dos bebês”, observa que essa criatura vampírica é relatada também “por antigas fontes hebraicas deixadas de fora do Antigo Testamento”, nas quais Lilith consta como “a primeira esposa de Adão”, e o teria “rejeitado com base em sua inaptidão sexual, tornando-se a rainha dos espíritos diabólicos (CAVALLARO, 1974, p. 180, tradução nossa).

Outro traço comum às diversas narrativas de vampirismo é a composição da figura do vampiro associada a uma fascinação enraizada pelo sangue, líquido que simboliza tanto o fluxo vital quanto o abismo escuro (a morte) em que se é precipitado por sua perda. Nesse sentido, diz Cavallaro: “O medo dos mortos-vivos predadores, muitas vezes considerados como um cadáver, cuja alma pecaminosa é animada por poderes diabólicos, foi alimentado no início do período moderno por contos baseados na sede de sangue de pessoas reais”, entre as quais se destacam Vlad Dracul (O Empalador), Gilles de Rais (1400-40) e Elizabeth Báthory, a condessa sangrenta (CAVALLARO, 1974, p. 180, tradução nossa).

De fato, a sede por sangue está no núcleo da discussão do vampirismo. Não há vampiro sem sucção de energia de outrem. Seja literalmente, seja metaforicamente, o vampiro é de exploração. Nesse sentido, é notável que o Grotão é um espaço de sangue, e esse dado é fundamental para a composição do Comendador como vampiro, na medida em que, conforme orienta Jeffrey Jerome Cohen (2000), a caçada ao monstro é um trabalho que requer da parte do investigador contentar-se “com fragmentos (pegadas, ossos, talismãs, dentes, sombras, relances obscurecidos – significantes de passagens monstruosas que estão no lugar do corpo monstruoso em si)” (COHEN, 2000, p. 29). Isso significa que, ao final desta nossa

imaginação gótica” (DAVENPORT-HINES, 1999, p. 236, tradução nossa). Cf. DAVENPORT-HINES, Richard. *Gothic: four hundred years of excess, horror, evil and ruin*. New York: North Point Press, 1999.

jornada, talvez não consigamos capturar o vampiro do Grotão como gostaríamos, mas certamente acusaremos sua presença, de modo que este estudo, com outros relatos de vampirismo, tal qual o do monge Calmet, pretende servir, pelo menos, de alerta e de base para que outros caçadores de vampiros possam capturá-lo e empalá-lo, conforme prescrevem os rituais de caça ao vampiro. Sigamos adiante, sem medo e sem esperança, ao lado de Luiz Costa Lima, que inicialmente será nosso Van Helsing, e aos poucos cederá essa função a outro(a)s caçadores(ras).

Logo no começo de *A Menina Morta*, o Comendador surge montado em seu “cavalo meio-sangue árabe”, cavalgando como se fosse uma estátua, “tamanha era a imobilidade de seus traços fisionômicos, de seus braços e de suas pernas, mantidas sempre na posição clássica do ginete, sem demonstrar vida por qualquer desvio ou sinal de cansaço ou impaciência” (PENNA, 1954, p. 18, grifo nosso). A forma “meio-sangue”, aplicada ao cavalo, expressa a origem nobre do Senhor: era “lembrança persistente dos animais de sangue real de sua ascendência”, e a figura que ele conduz é um tipo imóvel e frio como estátua, impassível diante de “qualquer desvio ou sinal de cansaço ou impaciência” (PENNA, 1954, p. 18).

Imagens associadas a sangue percorrem a narrativa, quase em camadas ou níveis. Assim o sangue está associado ao amor de Celestina e o médico: “Mas o jovem com doçura esperava até Celestina lhe explicar o que sentia, e não desfitava nem por instante o seu rosto muito pálido, onde sobressaía a boca rasgada e rubra, cor de sangue” (PENNA, 1954, p. 311). Mas também indicia o medo de Bruno quando ele se dirige à Virgínia: “o sangue” do rapaz “lhe fugira para o coração” (PENNA, 1954, p. 23). Pode acusar também repulsa, por exemplo, quando Justino se aproxima de Virgínia, ela sente “o sangue da cólera subir-lhe as faces” (PENNA, 1954, p. 28). Nessa mesma função, o sangue indica que Sinhá-Rôla tem “medo do administrador” e por isso baixa “a cabeça para ocultar a onda de sangue que lhe subia o rosto” (PENNA, 1954, p. 69). Já no momento de Virgínia e Celestina atravessarem o rio com o caixão da menina morta, “o sangue represado pelos espartilhos muito apertados subiu-lhes à cabeça, fazendo com que ficassem com as vistas escuras” (PENNA, 1954, p. 43).

Há também o sangue expelido do corpo. No andamento da cena da travessia do caixão, Celestina machuca-se com esse objeto, vertendo para fora do corpo a primeira gota de sangue na narrativa: “seus dedos eram esmagados pelo peso, e a pele fora arrancada. Sem que os outros vissem, ela tirou a mão de sob o esquife, e o borrifou com seu sangue, fazendo com que surgissem pequeninas flores escarlates na seda branca” (PENNA, 1954, p. 45). Assim, manchas de sangue vão tingindo o Grotão. Estão presentes no segundo dos três tachos de

Joana, a tintureira de roupas, onde “a cocção começava apenas a tomar sombria tonalidade avermelhada de sangue seco que derretesse” (PENNA, 1954, p. 145).

Há muito mais sangue no Grotão. De fato, o solo da fazenda parece ser tingido de sangue, pelo menos da perspectiva de alguém de fora daquele espaço. É o que observa Violante, uma viajante, que passeia pela fazenda com as senhoras e nota que “A terra era cor de sangue” (PENNA, 1954, p. 331, grifo nosso). Se isoladamente a cor avermelhada faz referência a um tipo de solo propício ao cultivo de café, dado que soaria *familiar*, uma vez que a narrativa se passa efetivamente em uma fazenda de café, a sequência da cena deixa entrever que as árvores “lançavam sobre ela [a terra] galhos muito altos, a se cruzarem em forma de arcos abertos”, de modo que “a luz se tornava assim difusa e serena, vinda do céu levemente nublado” e que “Nas bordas as plantas pequenas lutavam umas com as outras para aproveitarem a terra revolvida e fofa e as flores brotavam quietas ali, em tons de fogo [...]” (PENNA, 1954, p. 331), colocando com evidência diante do leitor traços da estética de Salvatore Rosa, associados à tradição gótica, reforçando assim a duplicidade do vermelho da terra observada por Violante. Dessa lógica, é pertinente lembrar que o Grotão se localiza na região de Entre Rios, divisa entre Rio de Janeiro e Minas Gerais, enquanto a História e a Geografia do Brasil evidenciam que a chamada “terra roxa” (*terra rossa* [vermelha], em italiano) é comumente associada ao Oeste paulista, que fora colonizado posteriormente.

Nessa sociedade hierarquizada, o sangue, como o cavalo da cena inicial, indica também a origem das personagens. Desse modo, em outra cena mais adiantada, algumas negras disputam o título de ama da menina morta. A mais velha delas e, portanto, “a mais graduada da sala” sabe que é preciso “ralhar para manter o respeito”, mas repreende com pesar, pois sabe que o sangue que circula em seu coração tem a mesma origem geográfica e social daquele “que batia naqueles outros peitos suavizados pela mistura de sangue branco” (PENNA, 1954, p. 79, grifo nosso). Ou seja, é sangue de pessoa escravizada oriunda da África.

Nesse mesmo sentido, mas da óptica da elite branca, à qual em certa medida Virgínia pertence, essa senhora reflete sobre entregar ou não ao Comendador uma carta endereçada a Mariana e decide entregá-la, porque ele “era seu sangue, era a sua família que ali estavam, representados pelo primo” (PENNA, 1954, p. 107, grifo nosso). Essa mesma senhora, comentando sobre a doença do Comendador, assegura: “O nosso sangue é muito forte, todo ele de povoadores e de homens fundadores de cidades e de fazendas onde os índios flechavam os negros, e não será a febre amarela que o vença” (PENNA, 1954, p. 358). Trata-se, portanto,

de uma família de conquistadores. Seu poder evidencia-se na medida em que esse povo conquistou os índios, que flechavam negros. De modo parecido, em uma cena em que Dona Inacinha fala para Celestina sobre discrição e nobreza, como elementos que vêm de berço, o narrador afirma que a violência contra Celestina aumentou com o isolamento de Mariana, sua prima: agora o “Comendador autorizava com o seu silêncio que se ferisse até o sangue” os ascendentes de Celestina (PENNA, 1954, p. 165).

Seguindo as pistas do vampiro, lemos no capítulo XXIV que Dona Virgínia estende a mão para servir-se do prato mais próximo e derruba o “saleiro de cristal à sua frente”. Nesse momento, Mariana diz que “Não é bom sinal.”, e Virgínia nota que “os olhos do Comendador escureciam e suas sobrancelhas se juntavam imperceptivelmente. Havia qualquer coisa de amargo em sua boca, e ele não comia” (PENNA, 1954, p. 105). A presença do saleiro é central na cena. Entre os gregos antigos, o sal simbolizava aliança, amizade e hospitalidade. Todavia, na cena, o sal parece assumir outro significado, *infamiliar*, prenunciado no comentário de Mariana, acusando certa mácula no Grotão. De fato, desde a Idade Média, acredita-se que o sal serve para afastar maus espíritos. Assim, diz Chevalier, “Colocado em pequenos montes à entrada das casas, à beira dos poços, nos cantos dos ringues de luta, ou no chão, após as cerimônias funerárias” (CHEVALIER, 2001, p. 797), o sal atua como purificador de “lugares e objetos que, por inadvertência, estiverem maculados”. Nesse sentido, a queda do saleiro parece indicar que Virgínia procura proteção contra alguma ameaça. É prudente lembrar também que a cena trata de um jantar. Desse modo, é quase direta a referência ao quadro *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci, em que um saleiro caído aponta para Judas, o traidor de Cristo. Assim, confrontando a cena do saleiro com a de outro jantar, envolvendo basicamente os mesmos personagens da cena do saleiro, compreendemos traços de intencionalidade na derrubada desse objeto:

– Primo Comendador, como são os dunquerque de “marquetterie” que apareceram à venda agora na Corte? O Senhor abaixou os olhos depressa para o prato colocado diante dele, ainda bem quente, pois fora passado em água fervendo para conservar o calor, e nada respondeu. Parecia não ter querido ver o brilho do pequeno triunfo que fazia reluzir as pupilas de sua parenta, nem o riso preso nos cantos de seus lábios. Dir-se-ia que se envergonhava da pequena traição de que estava sendo vítima, sentia a ingratidão que ela representava e não queria torná-la mais viva, lendo naquele rosto visto tantas vezes banhado de lágrimas irreprimíveis (PENNA, 1954, Cap. XVIII, p. 76, grifos nossos).

Aplicadas à cena do Grotão, essas referências potencializam a construção do Comendador como um vampiro, na medida em que, conforme Costa Lima (2005), há diversos embates na narrativa, muitos deles envolvendo Virgínia, a qual parece tentar desconfirmar o poder do vampiro, como na cena dos dunquerque. No caso, o traço *traição* presente nessa cena reforça o diálogo com o quadro de Leonardo da Vinci. Nesse sentido, é válido recordar que, pouco antes de Virgínia entrar na sala de jantar, narra-se que ela “Acharia meio de dizer ao Comendador que o irmão dele adquirira aquelas maravilhas francesas” (PENNA, 1954, Cap. XVIII, p. 75). Desse modo, a sequência de eventos permite deduzir, portanto, que Virgínia derrubou o saleiro objetivando provocar o Comendador, cometendo assim outra traição, pois, sabendo da sua condição de vampiro, certamente conhece o pressuposto de que esse monstro, como tantos outros mortos-vivos, uma vez retornado do mundo dos mortos, coloca-se a contar grão dispostos que encontra pela frente.

A composição do Comendador enquanto vampiro envolve ainda pelo menos mais uma cena muito significativa, também envolvendo um jantar. Trata-se da última refeição de Padre Estevão na fazenda. A cena encontra-se na segunda metade do capítulo XLIII. O jantar é anunciado e, pouco antes de o Comendador alcançar a mesa, narra-se a sua aparição, logo que ele sai do seu quarto:

[...] a porta do quarto de dentro, que dava diretamente para a sala de jantar e do outro lado comunicava com a sala de visitas, abriu-se com ruído seco e em vão apareceu o vulto alto do Comendador, vestido de negro, com a enorme gravata a esconder o peito da camisa, presa em duas bandas pelo alfinete formado por volumosa peita de ouro onde tinham sido encastoados pequenos diamantes. Via-se ao primeiro golpe de vista que não tinha saído aquela manhã, pois tinha a pele repousada, onde o sol ainda não mordera (PENNA, 1954, p. 180, grifos nossos).

A descrição física do Comendador revela-o como um vulto, já indiciando a estranheza de sua aparência. Nesse sentido, é relevante recuperar que, quando Carlota retorna ao Grotão, presta atenção ao pai enquanto ele está de costas e detalha “a sua nuca muito lisa e vigorosa, as suas orelhas vermelhas, a sua pele de tom quente e moreno” e, ao lembrar-se de que havia “dito às suas amiguinhas, na recreação” que seu pai era “o homem mais bonito do mundo”, sente “inquieta vergonha”. Carlota estranha a imagem do pai. A memória que ela guarda dele contrasta seu aspecto visual no presente. Mas o pai parece ter mudado pouco. O *familiar* revela-se, mais uma vez, *infamiliar*. Na verdade, a criança é que se tornou moça, e por isso se envergonha de ter elevado a figura paterna à condição de “homem mais bonito do mundo”.

Contudo, mesmo estranhando a forma do pai, Carlota não deixa de verificar também “como ele parecia ainda moço em seus gestos varonis e sua magreza sadia” (PENNA, 1954, p. 232, grifos nossos), juntando assim a descrição dois componentes do vampirismo: forma esguia do corpo e perenidade.

Além disso, o período final do trecho citado reforça o campo semântico próprio das narrativas de vampiro, na medida em que condensa em uma só imagem três outros componentes associados ao mito: o sol, a pele e a mordida. Sabe-se que os vampiros convencionalmente são sensíveis à luz solar. Dessa forma, explica-se a preferência do Comendador por visitar as terras e plantações da fazenda no primeiro horário, logo de manhã. No trecho, como ele ainda não teve contato com o sol, sua pele está intacta, repousada. Nesse sentido, nota-se ainda que, subvertendo a lógica do mito, a invenção corneliana o repõe como alvo da mordida do sol³⁹.

Cabe questionar, portanto, o sentido mais amplo dessas imagens de sangue e dos outros signos do vampirismo. De fato, para a compreensão mais precisa da imagem do Comendador como vampiro, é relevante também observar que, em dado momento, Padre Estevão visita o Grotão e lá janta com o Senhor e a Senhora:

O Senhor manteve-se calado, mas só a sua presença se impunha com tal relvo que o contraste entre o seu rosto de pedra e os traços móveis, cheios de sangue, do sacerdote tornava aguda a insensatez daquela reunião, e lhe dava um caráter fantástico. Tudo devia ter um significado oculto e simbólico e as perguntas eram com certeza de alcance mais longo do que as respostas, e o gelo ameaçava todo o momento sufocar as palavras ditas com esforço pelos convivas (PENNA, 1954, 181, grifos nossos).

As palavras dos convivas saem “com esforço”, indicando que uma ameaça paira no ar. De fato, o trecho narra uma espécie de embate da Igreja e o vampiro Comendador, e essa celeuma ganha expressão por meio dos termos antitéticos que falam do Padre e do Senhor de escravos, revelando o “significado oculto e simbólico” associado à cena. Nesse sentido, a expressão “rosto de pedra”, referindo-se ao Comendador, recupera a imagem de estátua associada a ele inicialmente. Quanto ao sacerdote, é descrito como portador de “traços

³⁹ Ressaltamos com Thiago Sardenberg que há “inúmeras e vastamente distintas apropriações e reinterpretções” para os lugares ocupados pelos vampiros. Há certamente “[...] vampiros que continuam a viver nas sombras”, porém existem “muitos outros que já caminharam para a luz, [...] como os de *True Blood* ou até mesmo como a elite política e social [...]”. (Cf. SARDENBERG, 2019, p. 186).

móveis, cheios de sangue”. Assim, a rigidez e a frieza do Senhor, condensadas metonimicamente na expressão “rosto de pedra”, potencializam a sua condição de morto-vivo, contrastando com a humanidade do Padre, cujos traços são “móveis”, dinâmicos, evidenciando sua vivacidade e humanidade. Nessa visão, ganha destaque também a expressão “cheios de sangue”, perspectivando o olhar vampiresco do Senhor e reforçando assim o “caráter fantástico” da cena.

Seguindo as orientações de Luiz Costa Lima (2005), entendemos que essas imagens auxiliam a compor o Comendador como um vampiro. De modo geral, as demais personagens não o percebem apenas como autoridade a quem se deve respeito, mas como ameaça, alguém que provoca medo. Nesse sentido, na madrugada do mesmo dia em que o padre foi pela última vez ao Grotão, Sinhá-Rôla ouve “ruídos estranhos na galeria” e um “som surdo e raspante de objetos pesados a serem arrastados pelas grandes tábuas do assoalho”. Ela se interroga sobre quem seria o causador do barulho. O medo que o Senhor provoca na fazenda evidencia-se no fato de que, imaginando “ser o Comendador que assim se punha a caminho, talvez para ir ao encontro de Carlota”, Sinhá-Rôla sente “grande alívio, e o sangue morno e calmo percorreu-lhe o corpo todo em súbita quietação como se tivesse tomado forte narcótico”. Imaginando-se longe do vampiro, a senhora acredita que “Agora podia estender seus membros lassos, apagar a vela e dormir, dormir sem agitações e sem pesadelos e deixar passar os sonhos como a fiandeira o fio em sua roca” (PENNA, 1954, p. 187, grifos nossos).

Ora, destacam-se no trecho pelo menos duas imagens associadas ao Conde Drácula, espécie de arquétipo dos vampiros: a primeira diz respeito à movimentação de “objetos pesados” arrastados no assoalho, recuperando a imagem dos caixões com terra que acompanharam o Conde em sua viagem a Londres e quando ele se instala nessa cidade; a segunda imagem que reforça a associação com o personagem de Stoker é a sensação de “grande alívio” sentida por Sinhá-Rôla só de imaginar que o viajante seria o Senhor. Ganha peso também a referência ao “sangue morno e calmo” que, como que pressentindo a ausência do vampiro, relaxa o corpo da vítima (“membros lassos”), permitindo-lhe “dormir sem agitações e sem pesadelos”.

Ainda nesse sentido, o término dos pesadelos permite mais uma associação com a figura do vampiro. O Comendador parece entrar na mente da agregada, assim como o Conde da Transilvânia invade os pensamentos e sonhos de Mina, na versão de Bram Stoker. Por isso, distanciada do Senhor, os pesadelos de Sinhá-Rôla dariam lugar a sonhos regulares e constantes, como o fio na roca; ela acredita que seria um tempo de “quietação”, uma vez

longe do *inquietante* primo. Tamanho o seu relaxamento físico e psicológico, que, durante o sono daquela noite, Sinhá-Rôla não ouviu “o diálogo forte e ameaçador travado junto da sua porta”, nem “senti a parede estremecer com a pancada forte e brusca da porta fechada com violência, muito perto da sua no mesmo lado do corredor” (PENNA, 1954, p. 187).

Todavia a ausência física do Senhor não produz a tranquilidade suposta pela agregada. Na manhã do dia seguinte, antes de acordar completamente, ou seja, ainda sonolenta, Sinhá-Rôla percebe o ar “espesso e pesado”, em que uma “força invencível e misteriosa” atormenta-a (PENNA, 1954, p. 188). Misturando assim sonho (pesadelo?) e realidade, a narração afirma que antes de enxergar Celestina diante de sua cama, a senhora percebe um “vulto” que se interpõe entre ela e o sol, uma “mancha negra cada vez mais próxima”, a qual a agregada tenta afastar com as “mãos súplicas e angustiadas” (PENNA, 1954, p. 188). As mãos justapostas em sinal de súplica indiciam medo e a invocação da proteção divina. Lembremos, ainda nesse sentido da presença do mal, que o Conde Drácula também se metamorfoseia em sombra por mais de um momento na narrativa de Stoker. Assim, quando Celestina chega ao quarto de Sinhá-Rôla e lhe convida para irem comungar, a senhora aceita prontamente (“havemos de ir porque... tenho de ir”) (PENNA, 1954, p. 189), conforme expresso pela troca da forma verbal “h^{avemos}”, no plural, por “t^{enho}”, individualizando a necessidade, a qual é reforçada pelo pedido de confissão “muito baixinho” dirigido na sacristia da matriz (PENNA, 1954, p. 189).

Poder-se-ia contra-argumentar que Sinhá-Rôla é agregada e essa condição coloca-a em posição de medo quase naturalmente. Contudo, o temor ao Comendador parece extrapolar esse nível de relação, na medida em que mesmo Carlota, sua filha, demonstra reação parecida diante de seu pai: “O fazendeiro fitou-a interrogativamente, mas quando a moça já dominado o enleio ergueu a vista, senti esfriar o sangue em suas veias, ao dar com o olhar de pássaro, duro e imóvel, que a examinava” (PENNA, 1954, p. 261, grifos nossos). Mesmo sem olhar diretamente os olhos do Senhor, Carlota sofre uma espécie de arrebatamento, potencializado finalmente pelo cruzamento dos olhos da filha e do pai.

Luiz Costa Lima (2005) enxerga nesse “olhar de pássaro, duro e imóvel” a presença de uma ave de rapina. Efetivamente, se presumirmos que o vampiro pode metamorfosear-se, assumindo a aparência de seres diversos, e que pássaro lembra morcego, essa a forma de vampiro convencionalizada por Stoker, podemos supor com Lima que estamos diante de uma metamorfose do vampiro, o qual se adapta ao contexto social local para assombrar o Grotão. E evidentemente a sua presença instaura o terror. Basta, nesse sentido, contrastar, do ponto de

vista da relação entre sangue e afetos, a cena do Comendador com Carlota e esta da moça com a sua ama de leite: “Ao chegar a sua velha ama portadora da primeira refeição, Carlota a recebeu alegremente, pois seu coração batia muito ágil e ela sentia em suas veias correr sangue ardente e renovado.” (PENNA, 1954, p. 276, grifo nosso). Ave de rapina ou morcego gélido e duro como estátua, que amedronta a todos indistintamente, eis a imagem cabal do vampiro Comendador.

Se o percurso realizado até aqui permite já delinear a figura do Comendador como um vampiro típico, reforça ainda mais o nosso ponto de vista o fato de que, conforme expusemos, o vampiro pode metamorfosear-se também histórica e geograficamente. Embora tenhamos embasado essa parte de nossa análise em *Drácula*, é válido pontuar que esse não é o único vampiro literário. Há vários, inclusive muitos o precederam, servindo-lhe de modelo. De fato, a figura do vampiro intrigou diversos escritores historicamente. Também é coerente lembrar, nesse sentido, que a disputa entre Catolicismo e Islamismo no leste europeu produziu o imaginário a respeito do camponês Nosferatu, um vampiro romeno, o qual teria embasado diversas produções literárias posteriores.

A forma como os camponeses teriam lidado com esse monstro (“atirando nele com uma pistola, decapitando o cadáver, enchendo a sua boca de alho, queimando o coração, e polvilhando a sepultura com as cinzas do monstro”) intrigou desde então diversos textos literários que vampirizam essa espécie de lenda. Assim, Matthew Gregory Lewis remodela a lenda com uma “freira vampira sanguinária para frustrar a fuga de dois amantes em *O Monge* (1796)”; Lord Byron compõe uma atmosfera “infernical de vampirismo em *O Giaour* (1813)”; Samuel Taylor Coleridge também se apropria do tema em “Christabel” (1816), uma balada que tem como figura central a “predadora Geraldine”; Johann Ludwig Tieck dá continuidade à temática ao vampirismo com “The Bride of the Grave” (1817)”; Percy Bysshe Shelley explora o tema por meio da figura “devoradora de alegria em *Invocação à miséria* (1818)”. Além da apropriação efetuada por esses autores, há também continuidade temática por Polidori, com “O Vampiro” (1819), e John Keats, em “La belle dame sans merci” (1819) e “Lamia” (1819), bem como, evidentemente, *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu, e a figura arquetípica do *Drácula* no romance homônimo publicado por Bram Stoker em 1897 (SNODGRASS, 2005, p. 345, tradução nossa).

Evidencia-se, desse modo que, embora as figuras vampíricas existam “desde o antigo Egito até à moderna Hollywood” (COHEN, 2000, p. 29), isso não significa que seu

significado é constante. Defendemos com Jeffrey Jerome Cohen exatamente o contrário dessa pressuposição, entendendo com ele que,

Em cada uma dessas histórias de vampiro, aquele que se recusa a morrer retorna, numa roupagem ligeiramente diferente, para ser lido, a cada vez, contra os movimentos sociais contemporâneos ou contra um evento específico, determinante: *la décadence* e suas novas possibilidades, a homofobia e seus odiosos imperativos, a aceitação de novas subjetividades não fixadas pelo gênero binário, um ativismo social de *fin de siècle*, paternalista em sua aceitação (COHEN, 2000, p. 29).

Consequentemente cada vampiro requer uma análise particularizada de sua aparição, estudo esse que demanda “um duplo ato de construção e reconstituição”, sempre atento ao momento cultural que a presença do vampiro ameaça desestabilizar (COHEN, 2000, p. 29). No caso específico do vampiro Comendador, sabemos que ele atua em um “evento específico” da história oficial do Brasil, em que a ordem escravista estava ameaçada pelo projeto Abolicionista. Mas a história comprova também que efetivamente a ferida social promovida pela escravidão não foi cicatrizada, ou melhor, cicatrizou, mas não foi curada. Trata-se, portanto, de uma sorte de “*décadence*”, pelo menos da perspectiva de parte da elite brasileira defensora da manutenção do trabalho escravo, elite da qual o Comendador faz parte. De modo que a apreciação desse vampiro, fora do âmbito *familiar*, aponta para sua conexão com um contexto mais amplo que, figurado no Grotão, transcende-o geográfica, política e espacialmente.

Dessa forma, é prudente ressaltar que o Comendador é um tipo insensível, frio e de poucos movimentos, conforme a associação com a pedra já referida. Esse traço de seu comportamento evidencia-se desde as primeiras páginas do romance, quando a voz narrativa enuncia que nem mesmo a morte da filha caçula sensibiliza-o, nem essa perda o impede de chamar o senhor Justino e ordenar: “Não quero que nenhum escravo saia da fazenda, sob pretexto algum. O dia de trabalho há de passar como todos os outros, logo que se acabe tudo, o que vai ser já” (PENNA, 1954, p. 30). No jogo entre afetos e capital, metonimizado pela expressão “dia de trabalho”, o dinheiro sobressai.

Dessa perspectiva, é crucial referir também que, assim como o Drácula possui o título de Conde, o Senhor do Grotão é um Comendador, termo indicador de posse, a comenda (porção de terra doada oficialmente), e de um título de uma ordem militar ou honorífica. Para além dos títulos que os aproxima, ressalta o caráter explorador de ambos. O Comendador vampiriza aproximadamente trezentas pessoas escravizadas em sua fazenda, vigiando-as todas

as manhãs e alimentando-as como o mínimo necessário para que produzam o máximo possível. Se após a “quotidiana ronda” do Comendador “pelos principais pontos de trabalho da propriedade” são ofertados aos escravizados “tonéis cheios de refresco feito com a fruta da época”, fosse “Limonada, laranjada, caldo de maracujá, ou outras vezes simples xaropes dissolvidos em água, adoçados com açúcar mascavinho”, bebidas essas servidas “por negras do eito, que o feitor designava para conduzirem as canecas de folha de flandres, onde os negros bebiam em grandes goles”, essa oferta não significa evidentemente benevolência, mas sim expressa uma forma eficaz de se obter “o rude vigor que se esperava deles” (PENNA, 1954, p. 19). A mesma percepção vale para a “dose certa” de aguardente concedida aos “cativos”, que a recebiam e engoliam com “visível e deliciada volúpia” (PENNA, 1954, p. 296).

Abordando as condições do trabalho dos escravizados, Jaime Pinsky assegura que no eito eles eram distribuídos “em grupos e trabalhavam horas a fio”, em “jornadas de trabalho de quinze a dezoito horas” por dia “sob as vistas do feitor” (PINSKY, 2019, p. 48). Tratando especificamente da refeição dos cativos, afirma o autor: “O almoço era servido lá pelas dez horas da manhã. O cardápio constava de feijão, angu de milho, abóbora, farinha de mandioca, eventualmente toucinho ou partes desprezadas do porco – rabo, orelha, pé etc. – e frutas da estação como bananas, laranjas e goiabas”.

Na sequência de sua exposição, Pinsky enfatiza outro dado interessante da ordem escravista. Diz ele que, tendo sido acordados “ainda de madrugada, ao som do sino”, os escravos almoçavam por volta das dez horas da manhã, e “A refeição deveria ser feita rapidamente, para não se perder tempo, e de cócoras; [...] tinham que engolir tudo porque logo em seguida a faina continuava” (PINSKY, 2019, p. 48). Ademais, acrescenta o historiador, a dieta dos cativos praticamente não tinha variedade: “Por volta de uma hora da tarde, um café com rapadura era servido – substituído nos dias frios por cachaça – e às quatro horas jantava-se. Aí, comia-se o mesmo que no almoço, descansava-se alguns minutos e retomava-se o batente até escurecer” (p. 48). Evidencia-se, desse modo, que o interesse principal do vampiro era “manter o negro saudável e apto para o trabalho”, não havendo preocupação efetiva “com sua longevidade” (PINSKY, 2019, p. 48). Nessa sociedade, em que tudo é significativo, uma prática aparentemente simples como a substituição da rapadura pela aguardente, evidencia mecanismos de exploração da força de trabalho. Nesse sentido, é relevante também recordar com Pinsky que “a pinga funcionava quase como complementação alimentar, graças a seu

alto índice de calorias” (PINSKY, 2019, p. 74)⁴⁰. No Grotão, essa espécie de castelo do Drácula, o vampiro Comendador não oferece nada gratuitamente. Seu sistema organizava-se a partir de um cálculo objetivando a maximização da produção cafeeira.

A imagem do Comendador, que se delinea assim, é a do vampiro capitalista. De fato, Lecouteux (2005) defende que sociologicamente também o vampiro incorpora temas representativos da sociedade. Segundo ele, “Os sociólogos explicam o florescimento da literatura e dos filmes de vampiro pela reunião de temas ‘eloquentes’: doença, morte, sexualidade e religiosidade” (LECOUTEUX, 2005, p. 12). Nos estudos sociológicos, completa o autor, o vampiro efetua uma espécie “recuperação política”. Dessa perspectiva, é válido lembrar com Lecouteux que, “desde 1741, o termo ‘vampiro’ assume na Inglaterra o sentido de ‘tirano que suga a vida de seu povo’”, e que Voltaire afirmou posteriormente que “os verdadeiros vampiros são os monges, que comem à custa dos reis e dos povos”⁴¹ (LECOUTEUX, 2005, p. 12).

Nesse enfoque, recordamos que Dani Cavallaro (2002) entende o Conde Drácula de Bram Stoker como figuração da disputa entre os valores burgueses e o vampiro déspota pré-industrial, na qual o monstro representa uma herança aristocrática incompatível com as classes mercantis em crescimento. Em sua leitura, portanto, o livro de Stoker encena a disputa de poder entre dois regimes político-econômicos.

Dessa mesma perspectiva, Franco Moretti (1997), que serve de base para a proposta de Cavallaro, assegura que Drácula representa o burguês racional investindo seus bens “para expandir seu domínio: conquistar a cidade de Londres” (MORETTI, 1997, p. 84, tradução do autor). Para Moretti, o Conde Drácula não se encaixa no estereótipo de um aristocrata tradicional, visto que ele não tem servos, não ostenta sua riqueza e não busca prazeres em suas ações violentas. Drácula é visto como alguém que economiza recursos e segue uma ética ascética, em contraste com o vampiro histórico Vlad, o Empalador, por exemplo, e outros vampiros que o precederam. Além disso, destaca Moretti, apesar de ter um corpo físico, Drácula é “incorpóreo” e, nesse sentido, funciona como o dinheiro, um produto social que tem

⁴⁰ Outra função social da aguardente, complementar a essa, é a de controlar os corpos e as ações dos escravizados, controlando assim também a violência (Cf. PINSKY, 2019; LARA, 1988).

⁴¹ Ainda, segundo Lecouteux, Hans W. Geissendörfer, em seu livro *Jonathan, os Vampiros não Morrem (1970)* “identifica Drácula com Hitler triunfante, acusando desse modo a imortalidade das ideias nacional-socialistas”; Hans Heinz Ewers, em *Vampiro (1921)*, compara “os não-mortos aos judeus”. Nota-se, nesse sentido, a pertinência da afirmação de Klaus M. Schmidt, que com justeza assegurou: “Em virtude de sua natureza, Drácula, o anticristo, possui o poder de suscitar infinitas associações positivas e negativas” (Cf. LECOUTEUX, 2005, p. 12).

valor de troca, mas não valor de uso. Não é imotivado, portanto, que, quando Jonathan Harker explora o castelo, encontra uma grande quantidade de ouro e dinheiro de diferentes países, que representa a história de Drácula como um vampiro que busca conquistar o mundo pelo capital. Parece comum a ambos os autores o pressuposto de que

O vampiro, assim como o monopólio, destrói a esperança de que a independência de alguém possa ser restaurada um dia. Ele ameaça a ideia de liberdade individual. Por essa razão, o burguês do século XIX só conseguia imaginar o monopólio na figura do Conde Drácula, o aristocrata, um personagem do passado, um relicário de terras distantes e eras sombrias. Por acreditar no livre comércio e saber que, para se estabelecer, a livre concorrência teve que destruir a tirania do monopólio feudal, o burguês vê o monopólio e a livre concorrência como conceitos irreconciliáveis. O monopólio é o *passado* da concorrência, a Idade Média. Ele não consegue acreditar que possa ser seu *futuro*, que a própria concorrência possa *gerar* monopólios em novas formas (MORETTI, 1997, p. 93, tradução e grifo nossos).

No caso do Grotão, a disputa se dá em outros termos, não entre duas classes detentoras de bens, como ocorre na ficção de Stoker. O jogo encenado na fazenda do Comendador não opõe burgueses latifundiários ou comerciantes, de um lado, e pré-industriais, de outro. A luta que tem lugar nesse cenário é de outra ordem: o vampiro rural corneliano visa à manutenção (e se possível o aumento) da opulência perceptível nos armários, nas comidas, na quantidade de escravos e nos demais significantes de sua posse. Para isso e por conta disso, vampiriza cerca de trezentas pessoas. É essa permanência que está ameaçada, e quem a ameaça não é outro capitalista, mas sim essas pessoas. Nesse sentido, a mobília e o sistema que ela representa insistem em sustentar-se, mas, como ruínas, acusam sua decadência no exato momento em que se expõem.

Eis o sentido mais amplo das imagens de sangue espalhadas pela narrativa: para Karl Marx, “o capital é trabalho morto que, como um vampiro, vive apenas sugando o trabalho vivo, e vive ainda mais quanto mais trabalho vivo suga” (MARX, 2013, p. 392), analogia que desvenda a metáfora do vampiro Comendador. Trata-se de alguém cuja aparência é de morto, fixo e frio como estátua e que atua como ave de rapina ou morcego, sugando o sangue dos que estão ao seu redor. Morto e vivo ao mesmo tempo. Ele é um morto-vivo, uma pessoa morta que ainda consegue viver graças ao sangue que suga dos vivos. Por meio de um cálculo que expõe a racionalidade burguesa, o Comendador suga-lhes apenas o necessário e nunca desperdiça uma gota, pois o seu intuito final não é destruir as vidas de suas vítimas, por

prazer, para sentir satisfação nesse ato, o que promoveria desperdício de sangue, mas sim explorá-las regradamente.

Dialeticamente, ele enriquece empobrecendo seu entorno, porque a sua riqueza é produto de força alheia; assim quanto mais forte o vampiro se torna, mais fracos os vivos ao seu lado ficam. Por isso esse “senhor feudal sul-americano” alimenta as suas vítimas apenas com o necessário, para que permaneçam vivas e produzindo mais e mais riqueza para ele. De acordo com essa lógica perversa, “o capitalista não enriquece como o fazia o entesourador, em proporção ao seu trabalho e não-consumo [*Nichtkonsum*] pessoais, mas quando suga a força de trabalho alheio e obriga o trabalhador a renunciar a todos os desfrutes da vida” (MARX, 2013, p. 814). Assim, considerando com Marx que o vampiro é uma metáfora para o capital e o burguês, então o vampiro de Stoker, que foi escrito em 1897, deve ser o capital daquele ano. Analogamente, o vampiro Comendador representa o capitalista brasileiro atuante no fim do século XIX, em uma realidade territorial específica, em que incorpora a força física e moral de suas vítimas, tornando-as propriedades suas e eficientes pelo máximo de tempo possível, gastando nesse processo o mínimo necessário para a maximização do seu capital.

Nossa análise destaca principalmente a dimensão materialista associada ao vampiro. Nesse sentido, este estudo recupera certamente formulações de Simone Rossinetti Rufinoni (2010), na medida em que essa estudiosa destacou a importância da menina morta como objeto de fetichização que serve como controle da ordem escravista no Grotão. Contudo nossa abordagem se diferencia da dela por concentrar-se mais na figura do Comendador como vampiro capitalista sob a perspectiva gótica, em detrimento da menina morta fetichizada. Assim, propomos que o Comendador representa um tipo específico de vampiro: o capitalista que suga a força de trabalho. Trata-se de um vampiro social, e nesse sentido se afasta do modelo proposto por Stoker e se aproxima mais dos primeiros vampiros, os quais, segundo Punter e Byron, “cultivam uma intimidade insidiosa com os humanos”, tradição que é rompida por Drácula de Stoker, na medida em que esse se mantém “distante, alienígena, frio e impessoal” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 271, tradução nossa).

Todavia cabe observar, também com Punter e Byron (2004), que essa aproximação para com dos primeiros vampiros é um retorno diferencial, porque “este processo de socialização humaniza ainda mais os vampiros à medida que eles se tornam motivados não apenas pela fome ou o desejo de poder, mas também por sentimentos como ciúme ou medo”, sentimentos aparentemente observáveis no Comendador, se aceitarmos a leitura de Josalba Fabiana dos Santos (2004), continuada por André Luís Rodrigues (2007), segundo a qual

existira um relacionamento extraconjugal de Florêncio com Mariana. Nesse caso, é coerente supor que o Comendador sente ciúmes da esposa. Além disso, se supusermos a perseguição a Florêncio apenas como ato de vingança pelo atentado cometido por ele contra o Senhor, ainda assim esse ato revelaria medo por parte do vampiro, sensação que ele também parece demonstrar em relação à decadência de seu patriarcado, na medida o suposto relacionamento extraconjugal poderia gerar um(a) bastardo(a).

Efetivamente, a trama encena momentos de suposta condescendência do Senhor que parecem humanizá-lo, por exemplo, com relação ao tratamento dado aos escravos no eito, onde recebem aguardente, ou conforme fica subentendido na cena em que o narrador principal conta que José Carpina, no Grotão, comia melhor do que seus antigos senhores. No conjunto, esses atos espaçados de suposta alteridade do Comendador evidenciam que “a demonização do vampiro dá lugar à humanização moderna do vampiro” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 272, tradução nossa). Entretanto, é sempre bom desconfiar dessa figura sinistra. Talvez seja mais coerente compreender a dita benevolência do Senhor na mesma linha da fetichização da menina morta, defendida por Simone Rossinetti Rufinoni (2010), ou seja, uma maneira de escamotear a exploração dos escravos. Ele cede porque sabe que o pouco cedido rende muito no eito, onde se transforma em energia para manter a máquina geradora de capital a todo vapor.

Para concluirmos essa parte de nossa análise, esboçamos uma proposta de leitura objetivando reforçar nossa (re)construção do Comendador como vampiro. Abordando os métodos eficazes para a eliminação do vampiro, o doutor van Helsing explica aos seus camaradas:

Depois, há coisas que lhe tiram todo o poder, como o alho, já sabemos; e como esse símbolo minha pequena cruz de ouro, diante da qual ele recua com respeito e foge. Há outros ainda, e é preciso conhecê-los, para o caso de precisarmos usá-los no decorrer de nossas pesquisas: um galho de roseira selvagem, colocado sobre seu caixão, o impede de sair; uma bala benta disparada contra seu caixão o mataria, e ele se tornaria, então, um morto de verdade. Quanto à estaca que se enfia em seu coração, sabemos que ela lhe proporciona também o repouso eterno, repouso que ele igualmente conhecerá se lhe cortamos a cabeça (STOKER, [2003], grifos nossos).

Ora, se nem todos esses processos são aplicáveis à figura do vampiro Comendador, alguns deles, os principais, certamente são. Primeiramente é notável que o Senhor parece

evitar a presença da cruz, metonímia da Igreja, objeto rejeitado por ele na medida em que se recusa inclusive a receber Padre Estevão na fazenda, aparentemente fugindo do sacerdote:

Quando alguém perguntava ao Comendador ou à Senhora, na sala de visitas, notícias do Padre Capelão, um deles dizia com indiferença: – Recolheu-se a um convento, e passavam para outro assunto com tamanha serenidade, que tornava impossível qualquer indagação mais positiva.

Ele também saíra da fazenda como se fosse expulso, pensou Celestina involuntariamente, e teve receio de si própria, pois parecia-lhe que se abria diante dela uma ladeira desconhecida, onde se precipitaria sem apoio, se continuasse a pensar (PENNA, 1954, p. 38, grifo nosso).

Poder-se-ia contra-argumentar que o Comendador realiza ritos da Igreja, ele reza, por exemplo. Nesse sentido, é válido recordar que se trata de um vampiro moderno, e conforme evidência, por exemplo, a ficção de Ann Rice, alguns vampiros chegam mesmo a criar uma ceita (SARDENBERG, 2019). Ainda dessa perspectiva, da relação do Comendador com a religiosidade, e mais especificamente com o padre, é notável que, em outra passagem, a carruagem do sacerdote entra no pátio para que o capelão abençoasse a menina morta, para que ela fosse enterrada. Nesse momento, Virgínia, atuando como porta-voz da fazenda, recebe-o e informa: “o primo Comendador irá à igreja assim que ficar bom, para agradecer. Ele e a prima sentiram muito não vê-lo agora”. A recusa do Senhor em encontrar o padre completa-se na medida em que o sacerdote, disfarçando a ironia, responde: “– Eu já vi o senhor Comendador hoje, quando passava para ver os trabalhos da fazenda”. Ora, a forma “vi”, nesse caso, parece evidenciar que a percepção não fora mútua. Aparentemente o padre vira o Comendador, mas não foi visto por ele. Não houve encontro efetivo. E quando recebe o padre em casa, o vampiro observa-o como vítima, cujo sangue pulsa como que se oferecendo a ele, conforme expusemos na cena do jantar.

Em segundo lugar, “o galho da roseira selvagem” e a “bala” estão condensados em Florêncio, personagem que os unifica na medida em que seu nome, derivado de *florescer*, remete a flor, enquanto a sua tentativa de assassinar o Comendador acusa a selvageria pressuposta no tipo de roseira capaz de eliminar o vampiro.

Quanto à estaca, o terceiro componente, ela comparece lateralmente na narrativa, mas não deixa de existir. Na narrativa de Stoker, o vampiro deixa seu castelo e emigra para Londres, cidade centro do capitalismo monetário finissecular, onde pretende expandir seus negócios vampirizando mais pessoas. Contudo, nessa cidade, inicia-se a derrocada do Conde, que morre empalado de volta ao seu castelo. Em *A Menina Morta*, ocorre parte considerável

desse percurso. O Comendador deixa seu “castelo” e vai à Corte, onde um de seus filhos está doente vitimado pela febre amarela. E o contato com a cidade dá início também ao fim do vampiro corneliano. Na cena já referida em que o leque é passado para Carlota, o Comendador, conversando sobre a união de sua filha com João Batista, diz com “sorriso constrangido”: “– Creio que teremos que apressar o dia do noivado, porque devo partir para a Corte com certa urgência. Um dos meninos não está passando bem, e há verdadeira epidemia de febre amarela no Rio de Janeiro” (PENNA, 1954, p. 282-283). Na sequência, ficamos sabendo, por meio de uma carta destinada a Carlota e escrita por seu pai, que essa doença atinge também o Comendador:

Depois [Carlota] voltou-se para Dona Virgínia, à espera com um sorriso nos lábios e explicou:

– Como já sabe, é de meu pai e ele me diz que está doente, e por esse motivo adiou a sua volta ao Grotão, mas breve nos avisará do dia de sua chegada (PENNA, 1954, p. 363).

A confirmação da doença do Comendador é reforçada, mais uma vez, em seguida. Trata-se do momento em que Bruno volta para pegar o dinheiro a mando do Senhor, e Carlota pressiona-o a explicar a situação de seu pai, ao que ele responde: “– O senhor Comendador também está doente – murmurou depois de abaixar a cabeça o pajem – mas mandou dizer que não é nada” (PENNA, 1954, p. 380). Por fim, somos informados da morte do Comendador, causada justamente pela febre amarela, quando tropas portadoras de mercadorias retornam da Corte trazendo também cartas, uma delas endereçada a Carlota: “[...] rasgou o papel e leu a notícia da morte do Comendador, cujas forças não tinham resistido à febre amarela, e falecera horas depois de seu filho mais moço, vitimado pela mesma doença” (PENNA, 1954, p. 431, grifo nosso).

Do ponto de vista histórico, sabemos que o Brasil experimentou uma epidemia de febre amarela no fim do século XIX⁴², fato que justificaria sua presença no romance, de uma perspectiva histórica. Contudo, propomos outra visada, condizente com a análise da goticidade nessa narrativa. A causa da morte do Senhor, nesse sentido, dialoga com o modo como o Conde foi morto. Segundo o médico virologista Pedro Fernando da Costa Vasconcelos,

⁴². Cf. <https://agencia.fiocruz.br/uma-breve-hist%C3%B3ria-da-febre-amarela>. Acesso em: 5/2022.

A febre amarela é uma doença infecciosa não contagiosa, transmitida ao homem mediante picada de insetos hematófagos após um período de incubação extrínseco, para que o vírus se reproduza em seus tecidos. A doença ocorre sob duas modalidades epidemiológicas: silvestre e urbana. A diferença entre as mesmas está na natureza dos transmissores e dos hospedeiros vertebrados. Sob o aspecto clínico, a infecção é a mesma e pode se apresentar como assintomática, oligossintomática, moderada e grave. A letalidade global varia de 5% a 10%, mas entre os casos que evoluem com as formas graves da enfermidade, quais sejam, síndromes ictero-hemorrágica e hepato-renal, pode chegar a 50% (VASCONCELOS, 2002, p. 245).

Ainda, segundo esse especialista, a febre amarela, em sua forma mais grave, atinge o fígado e os rins e pode provocar icterícia progressiva e manifestações hemorrágicas como sangramento nasal, bucal, cutâneo, no vômito e nas fezes. Trata-se, portanto, de uma doença associada diretamente ao sistema sanguíneo. Por isso, defende Vasconcelos (2002), se o doente não for tratado, a febre amarela pode provocar sua morte. Examinado assim o ciclo da doença, percebe-se que o sangue está no centro de sua atuação: se a picada de inseto é sua causa, no sentido de que transmite o vírus para o hospedeiro, curiosamente podemos associar a morte provocada pela doença com a falta de sangue. Desse modo, fecha-se o ciclo do *significante sangue* no Grotão: longe dos escravizados do Grotão, o Comendador vampiro perde sua fonte de energia, o sangue humano. Na Corte, ele é empalado (picado), tendo início sua ruína⁴³.

⁴³. Nossa abordagem do gótico em relação à figura do Comendador privilegiou sua associação com Drácula. Vale ressaltar, contudo, que outras abordagens são plausíveis. Uma delas, muito produtiva, seria estabelecer um paralelo com Dom Pedro II. Para esse desenvolvimento, sugerimos o livro *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, de Lilia Moritz Schwarcz, mais especificamente seu capítulo 19, “Um fantasma chamado D. Pedro”, em que a autora, abordando os momentos finais da biografia desse governante, afirma: “De fato, o imperador, que já partira com a imagem fragilizada, voltava enfermo. Mais do que isso, a realeza como instituição parecia doente, cada vez mais associada ao atraso e ao estrangeirismo. Estranha separação: D. Pedro II abatido pela diabetes parecia longe dos momentos fortes do “monarca-mecenas” ou mesmo do “monarca-cidadão”. Visto desse ângulo era quase um fantasma de si próprio, um fantasma da realeza” (p. 665, grifo nosso). Alguns pontos comuns: D. Pedro II e o Comendador são acometidos por doenças que lhes causam a morte; ambos partem de seu espaço de domínio mais imediato, Brasil e Grotão, respectivamente; os dois tiveram quatro filhos, dois meninos e duas meninas; ambos deixam herdeiras mulheres que dão andamento à causa abolicionista; assim como D. Pedro II, o Comendador é “um fantasma de si mesmo”, e se este não configura exatamente um fantasma da realeza, é certamente um fantasma do sistema oligárquico escravista finissecular, ameaçado, em certa medida, pelo trabalho assalariado.

4.3. Fantasmas

Em seu livro *La Enciclopedia de los Fantasmas*, Daniel Cohen (1989) apresenta diversos relatos de fantasmas. Para o autor, embora não se saiba o que o homem de Neanderthal pensava sobre fantasmas, é conhecido que ele enterrava seus mortos com grande respeito e veneração. O mundo dos homens primitivos é repleto de fantasmas e espíritos, alguns bondosos e outros malévolos, mas a maioria deles é formada por seres poderosos que devem ser tratados com respeito.

Abordando os tipos de fantasmas, o autor afirma que o tradicional, aquele que emite lamentos e arrasta correntes, remonta ao tempo da Roma Antiga, como evidenciado no relato do fantasma de Atenodoro. Todavia cabe ressaltar que nem todos os fantasmas são iguais, pois há uma variedade de fenômenos relacionados a eles, como o *poltergeist*, que consiste em objetos se movendo ou sendo jogados e sons estranhos, sendo ouvidos sem causa aparente. Antigamente, tais fenômenos eram atribuídos à bruxaria, mas atualmente os parapsicólogos afirmam que são causados por algum tipo de energia psíquica. Os céticos dizem que a maior parte desses fenômenos são fraudes, mas muitas das histórias mais famosas de fantasmas são, na verdade, relatos de *poltergeist*.

A questão da existência ou não de fantasmas torna-se secundária para o nosso objetivo aqui. Porém o próprio embate a respeito desse questionamento evidencia sua pertinência enquanto tema. Fato é que o tema dos fantasmas é muito vasto, dado que pessoas de diferentes épocas e culturas acreditaram na comunicação entre vivos e espíritos dos mortos. Engana-se quem defende que os fantasmas são coisa do passado, que foram suplantados no mundo atual. Muitos dos relatos colhidos por Cohen (1989) mostram justamente o oposto dessa suposição. Nesse sentido, dentre os diversos relatos apresentados por esse autor em seu, um interessa-nos mais diretamente, pois envolve a aparição de uma menina.

Segundo ele, Marilis Hornidge relatou em fevereiro de 1976, na revista *Fate*, a presença de um fantasma patético em uma casa em Larchmont, Nova York. A casa não parecia ser antiga ou descuidada, não sendo, portanto, um lugar onde convencionalmente fantasmas são encontrados. Enquanto descansavam em frente à lareira, a senhorita Hornidge e sua amiga ouviram um som estranho vindo de um dos quartos do andar de cima, semelhante ao som de uma bola quicando. Ao investigar, notaram que a porta de acesso aos quartos tinha um trinco do lado de fora, algo incomum em relação aos outros quartos da casa. Ao sair do

quarto, Hornidge sentiu um contato gelado em sua mão, que transmitia uma sensação de pânico e solidão. Depois desse episódio, a casa foi perturbada por ruídos estranhos, mas apenas quando Hornidge estava presente. Foi descoberto mais tarde que um dos proprietários anteriores da casa tinha uma filha que morreu quando criança, e que ela passou a maior parte de sua vida trancada nos quartos do terceiro andar, brincando com uma bola que quicava contra a parede.

O relato de Marilis Hornidge reforça a atualidade do tema *fantasma*, simultaneamente ressaltando sua relevância, e dialoga com o livro *A Menina Morta*, por se tratar de um fantasma de uma criança, um dos espectros mais recorrentes no livro de Cohen (1989). De fato, se existem pessoas que acreditam em fantasmas, há certamente outras que não. Assim, segundo Cohen, é curioso que aqueles que acreditam na comunicação entre os vivos e os mortos têm mais chances de interpretar os fantasmas como seres benignos e reconfortantes, enquanto os que dizem não acreditar neles os veem como algo horrível e assustador. Ainda segundo esse autor, frequentemente a linha que separa essas duas áreas é muito tênue ou até mesmo inexistente.

Abordando o tema *fantasmas* da perspectiva da goticidade, Nick Freeman assegura que narrativas sobre o encontro de mortos com vivos surgem em quase todas as culturas (FREEMAN, 2016, p. 277). Basta recordar, nesse sentido, o *Diálogo dos Mortos*, de Luciano de Samósata. Todavia, completa o autor, somente na segunda metade do século XVIII, os europeus começaram a construir histórias de fantasmas, como seriam categorizadas atualmente. Essas ficções foram projetadas para serem assustadoras de forma prazerosa em si mesmas, em vez de usar fantasmas para advertir, aconselhar, instigar vingança ou guardar ou revelar tesouros, e colocavam o encontro com o fantasma e a experiência de assombração no centro de suas narrativas. Desde então, histórias de fantasmas permanecem populares, e seus escritores frequentemente exibem uma sofisticada consciência das convenções, história e textos-chave do gênero.

Freeman (2016) pondera, entretanto, que nas narrativas da chamada primeira geração gótica (1764-1820), o espectro era frequentemente usado como um episódio isolado dentro de uma narrativa mais longa, em vez de ser a base da trama do romance. O autor justifica essa afirmação exemplificando com a aparição da Bleeding Nun em *The Monk* (1796), de Matthew Lewis, ou a narrativa mais longa e sofisticada de *Redgauntlet* (1824), de Walter Scott, intitulada “História de Willie, o vagabundo” (FREEMAN, 2016, p. 277, tradução nossa). De fato, os escritores da primeira geração do Gótico, logo perceberam que “histórias de

fantasmas longas eram difíceis de manter, pois os intervalos entre as aparições do fantasma geralmente se tornavam monótonos [...]” (FREEMAN, 2016, p. 277). Por sua vez, as narrativas de fantasmas do período Victoriano assumem forma diferente, na medida em que, genericamente, os escritores desse período, recorrem ao catálogo de convenções do gênero, refinam e desenvolvem algumas de suas categorias e atualizam-nas, evidenciando assim que “a ficção fantasmagórica, como outros modos literários, normalmente segue um ciclo de inovação, imitação, declínio, burlesco e renovação” (FREEMAN, 2016, p. 278-279, tradução nossa).

Renovação continuada no século XX, quando novamente as narrativas de fantasmas ganham dimensão nova, agora sob a rubrica do Modernismo. Abordando esse momento literário, Freeman ressalta que, embora a história de fantasmas raramente seja reconhecida como um aspecto do Modernismo, seus praticantes do início e meados do século XX na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos eram frequentemente notáveis por sua inovação tanto em sua temática quanto em sua representação. Assim, completa o estudioso, Henry James, cujo irmão, William, foi uma figura significativa na *Society for Psychical Research*, observou que “nunca se conta toda a história” (JAMES *apud* FREEMAN, 2016, p. 279, tradução nossa), um princípio que foi aplicado com efeito contundente em histórias ambíguas e inquietantes, como no conto “The Friends of the Friends” (1896), de Henry James.

O fantasma está no centro da representação gótica. Contudo, mesmo nesse que é seu lugar privilegiado, a presença fantasmagórica não deve ser ostensiva, segundo as convenções da tradição gótica. De fato, segundo Freeman (2016), o gênero de histórias de fantasmas pressupõe a sugestão sutil, para brincar com a imaginação dos leitores, em vez de um horror explícito. Esse jogo de mostrar e esconder cria uma ambiguidade de gênero localizável desde os primeiros textos góticos. Efetivamente, mesmo as histórias que declaram abertamente sua natureza fantasmagórica ainda estão interessadas na experiência de produzir assombramento, em vez de apenas descrever encontros com entidades sobrenaturais. A presença do fantasma, nesse sentido, deve ser sutil, para que a narrativa não caia no burlesco. Mostrar ocultando, ocultar mostrando. Eis a lógica da aparição do fantasma.

Ora, ocultamento e revelação participam do jogo que a ficção de Cornélio Penna efetua em sua apropriação do tema do fantasma, continuando assim esse lugar-comum da tradição gótica para atualizá-la. Nesse sentido, recordamos que no capítulo 3 abordamos o Grotão como um tipo de castelo assombrado em meio rural brasileiro. Ora, se a fazenda é assombrada é porque algo ou alguém a assombra. Dessa forma, cabe indagar quem ou o que

atormenta esse espaço e qual o sentido dessa assombração. Assim, propomos que, não bastando a presença de um fantasma, o livro de 1954 ostenta alguns fantasmas: Florêncio aparece para as negras; a escravizada sem rosto assombra a Sinhá velha; assim como Mariana figura um fantasma. Contudo, cabe ressaltar que, embora também esses fantasmas assombrem o Grotão, evidentemente a menina morta desempenha com mais eficácia essa função na narrativa; ela é o fantasma que atemoriza geral, e sua presença aponta para outro fantasma, que abordaremos no fim desta exposição.

A primeira aparição desse espectro ocorre no título mesmo do livro, *A Menina Morta*, em que os termos antitéticos *menina* (potência de vida) e *morta* (morte) expõem duas condições do fantasma: vida e morte, no mesmo ser. Ainda nesse sentido, é razoável lembrar que, enquanto Carlota é nomeada ostensivamente ao longo da narrativa, a filha caçula do vampiro Comendador não tem seu nome revelado; seja na língua das negras, na boca das agregadas ou na enunciação da voz narrativa oficial, ela é referida sempre em ausência.

De fato, conforme Josalva Fabiana dos Santos (2019), nas diversas referências à filha caçula do vampiro, ela nunca é nomeada (SANTOS, 2019, p. 954). Ao contrário da tia de Cornélio Penna, Zeferina, que, pintada no quadro, servira de modelo para o romance, as diversas vozes que enunciam a menina, ao longo da narração, recorrem a diferentes epítetos: como “Sinhazinha”, “Sinhá-pequena”, “Nhanhã”, “Nhanhã-menina”, “Nhanhãzinha”, “boneca”, “nenê”, “figurinha, figurinha de cera”, “anjinho” e “figura de cromo”, de modo que seu nome é encoberto por essas denominações. Contudo, se nenhuma dessas referências aponta diretamente o nome da menina morta, indiretamente acusam sua presença, seja na função de epítetos dela, conforme Santos (2019), seja ainda por meio dos diversos sons [n] que se espriam pela narrativa, produzindo em conjunto a onomatopeia do som convencional de fantasma, que essas formas imitam.

Associado a esse dado há também o fato de que sua presença se dá fundamentalmente por meio do quadro retratando-a morta. Desse ângulo analítico, é relevante recordar que “O quadro, em certo sentido, emoldura o romance, pois aparece logo no seu início, desaparece mais ou menos no meio da narrativa e reaparece ao final, fechando-o”. (SANTOS, 2019, p. 957). De fato, como fantasma que aparece e some em narrativas góticas, a menina morta, fixada no quadro, após surgir abruptamente diante dos olhos do leitor, já desde as primeiras páginas do romance, desaparece mais ou menos no meio da narrativa, retornando no último capítulo (SANTOS, 2019, p. 957).

Ainda segundo Santos (2019), de todos os nomes, certamente a expressão *menina morta* é a mais comum e poderosa, advinda do estado em que a personagem se encontra desde os primeiros capítulos, dedicados ao seu enterro, e do simbolismo que isso representa em termos de desagregação familiar. Por isso, figura no título do romance. Uma vez anunciada ali, a narração dispõe a menina como morta também nas páginas iniciais, durante a preparação do seu enterro:

[...] o caixão que só chegava agora, tendo dentro o corpo da menina morta, coberta pelo vestido de brocado branco, de grandes ramagens de prata onde os tons azulados e cinzentos, coroado de pequenas rosas de toucar, feitas de penas levemente rosadas e postas sobre seus cabelos curtos, cortados rente da cabeça. As mãos tinham sido cruzadas sobre o colo, bem baixas, quase junto da cintura, mas os dedos eram tão polpudos ainda, apesar da cor lívida que os cobria, tornando-os quase transparentes, que se tinham separado, e formavam um gesto de espanto, desmentido pela expressão extremamente pura e ausente do rosto. A verdadeira Sinhá-pequena, via-se, não estava ali, partira para muito longe, e viajava em altas nuvens, muito distante, e apenas seu vulto jazia sobre a mesa, esquecido [...] (PENNA, 1958, p. 748).

Contrastando com a ausência insistente da menina, curiosamente, no caminho para a igreja onde seria enterrada a filha caçula do casal de proprietários da fazenda, Virgínia comenta com Celestina: “– Deus me perdoe, mas parece que a menina continua viva lá na casa, e isto que trazemos aqui nada significa. Como compreender que vamos fechar aquela criança buliçosa em um carneiro da igreja, onde ela vai...” “Apodrecer? Morrer de fato? Ser esquecida?” (PENNA, 1958, p. 767). A sucessão de perguntas de Virgínia constrói incertezas em relação ao estado do corpo da menina e sua condição de morta-viva. E a sequência da cena reforça a suposição de que a menina está viva: a senhora tem a impressão de ter sentido “algum leve estremeamento do pequeno corpo encerrado no caixão”. Diante dessa “Horível visão”, ela se cala (PENNA, 1958, p. 767). Nesse momento, a senhora reflete sobre as condições do enterro da criança e afirma: é “como se levássemos uma mendiga, uma doente de doença má” (PENNA, 1958, p. 768). Filha de vampiro, a menina é morta-viva, fantasma.

Assim, em pensamento, Virgínia questiona a respeito da fundamentação da presença do fantasma e, acometida de “pensamentos maus”, a senhora agregada completa: “Se o padre capelão não tivesse partido, isto tudo não aconteceria. E foi para isso mesmo que ele foi mandado embora!” (PENNA, 2020a, p. 32, grifo nosso). É significativa a construção com a voz verbal passiva: o padre foi mandado embora, evidenciando que a decisão não coube a ele, foi determinação: “depois de grande conversa com o fazendeiro e dona Mariana, desapareceu

sem que nunca mais se soubesse dele” (PENNA, 2020a, p. 33). Da mesma forma, pensa Celestina, o capelão “também saíra da fazenda como se fosse expulso” (PENNA, 2020a, p. 33)⁴⁴. De modo parecido, Virgínia afirma que parece que ela e Celestina vão fugidas do Grotão, como se fossem “expulsas da fazenda”, colocando em evidência a decisão do Comendador no sentido de afastar da casa a dimensão religiosa e a menina carregada pelas duas mulheres encarregadas de enterrar o seu corpo. Assim, a narração vai paulatinamente compondo uma atmosfera de mistério associada à menina:

Correra e brincara pela casa, perante o amor contido de todos, passara por entre os braços e as mãos que não podiam estender-se para ela, atados pelo temor e pela sensação indefinida de perigo, no receio de provocar alguma coisa que não podiam saber ao certo qual era, mas sempre presente, a acompanhá-la noite e dia por toda a parte (PENNA, 1958, p. 940, grifo nosso).

Sensação continuada, quando Inacinha, vendo a irmã chorando, pergunta o motivo e ouve desta que ela estava pensando na última vez que viu a menina. Na ocasião, diz Sinhá-Rôla, a Sinhazinha “Parecia uma figura de cromo, tão linda estava,” porém “Parecia tão sozinha” e chorava; ainda criança, assumira um ar de “pessoa adulta e experimentada por grandes infelicidades, por males sem remédio”. Então a voz do narrador se mistura à das senhoras em discurso indireto livre e reflete “Que tristeza seria essa, que a fizera assim chorar” sem mais detalhes, deixando com vestígio apenas a presença do “pequeno fantasma?” (PENNA, 1958, p. 71).

A narração parece propor que, enquanto o vampiro esforça-se em esconder o fantasma mirim, a menina morta insiste em manter-se na casa, conforme se nota nesta fala de Libânia: “– Eu sei onde está guardado o retrato da menina... Bruno me contou.” Segundo ela, “– Parece quererem que a menina morra outra vez! – continuou a sussurrar sibilando como uma serpente enfurecida. – Mas ela não morre não! Ela não morrerá nunca! Ninguém poderá matá-la! Nem os outros que foram embora nem os que ficaram!” (PENNA, 2020a, p. 233).

Até a morte do vampiro, o Grotão era o seu território de atuação, e ele empreende um projeto de promover a invisibilidade da menina morta. De modo que, ao longo da narrativa há apagamento da presença dela, informação captada no nível formal, seja pela diminuição das referências ao quadro/fantasma, uma vez que, com a chegada de Carlota, a narrativa refere-se

⁴⁴ Conforme expusemos, o padre retorna basicamente para abençoar Florêncio e é evitado pelo Comendador. Nesse retorno, vimos também que o capelão é descrito como um prato de comida para o vampiro.

cada vez menos à menina morta, seja por meio do pensamento de Sinhá-Rôla mesclado ao do narrador na forma do discurso indireto livre em “Agora até mesmo sua sombra fugia, apagava-se nos dias decorridos” (PENNA, 1958, p. 942).

Todavia, a chegada de Carlota não implica efetivamente o afastamento da menina fantasma. Porque, de fato, a irmã mais velha parece ocupar a função de alvo principal do espectro da caçula. Assim, quando Carlota observa o local “onde o retrato da menina morta estivera, onde a sua figura infantil criara por pouco tempo a ilusão de vida misteriosa, em seu silêncio e imobilidade.”, percebe que “Era também pequeno fantasma para ela, a criança que fora sua irmã, do seu sangue e de sua carne, e vista por ela apenas duas vezes nas idas dos pais à Corte”. Nesse momento, a jovem dá-se conta de que “parecia-lhe brinquedo quebrado a boneca outrora animada pelo calor dos outros, daqueles mesmos que agora a repeliam e se fechavam diante dela” (PENNA, 2020a, p. 238). Carlota então ouve passos e estremece “à ideia de ser a menina de volta” para “retomar o lugar de onde fugira, obrigada a abandoná-lo” (PENNA, 2020a, p. 238)⁴⁵.

O fato de o Comendador pretender expulsar a menina morta não significa que ela seja uma espécie de santidade. Pelo contrário, ela é fantasma, cuja presença acusa uma falha, nos moldes da tradição gótica. Mais do que isso, fetichizada para a manutenção da ordem patriarcal escravista (ROSSINETTI, 2010), ela atua como “pequeno demônio” (PENNA, 1958, p. 121). Assim, a despeito do esforço de Carlota no sentido de “reviver voluntariamente, em seu espírito, a irmã mais nova”, “cuja sombra tentava trazer” até o presente, “tão real e tão vazio de mistério”, o apagamento da menina parece completar-se, na medida em que ela resta na memória de Carlota somente como “fantasma indeciso logo absorvido pelo passado” (PENNA, 2020a, pp. 259-260).

A menina morta é “fantasma indeciso”, porque disputado por brancos e negros, e “absorvido pelo passado”, porque, morta, não realiza os planos do pai, que, por isso, promove seu esquecimento, e também, obviamente, porque ela se encontra fisicamente morta. Contudo, sua presença/lembança permanece no Grotão, como fantasma, seja na memória das personagens, sobretudo, agregadas e as escravizadas, seja no quadro. Desse modo, concordamos com Josalva Fabiana dos Santos em que “O retrato da menina morta anuncia o

⁴⁵ Interessante notar que nesse ponto o narrador oferece uma explicação para o som de passos (“então percebeu que os passos ouvidos vinham lá de fora”), porém sua justificativa desenterra outro fantasma: “eram passos de homem que não queriam ser percebidos”, de um homem que se move “como animal perseguido pela matilha”, lembrando assim Florêncio (PENNA, 2020a, p. 239).

fantasma que ela é na narrativa pelo seu aspecto de suspense, suspensão, flutuação” (2019, p. 960). Vai se configurando, desse modo, a proximidade para com a tradição gótica. Efetivamente, a saia do vestido é o primeiro indício desse processo de elevação do corpo da menina, a fim de inventá-la como fantasma, já que essa parte do vestido parece flutuar no quadro empírico que serve de mote para o romance e nele é figurado⁴⁶. Nesse mesmo sentido, é significante que o corpo da menina morta não toca o chão e parece levemente suspenso no ar. Essa sensação de suspensão e flutuação evoca a imagem de um anjo ou de um “anjinho”, como a menina é referida.

Dessa forma, a suspensão e a flutuação sugerem o fantasma, visto que a imagem da menina no quadro e no romance é a de uma pessoa falecida. Sua condição de fantasma afirma-se também por meio das diferentes maneiras como ela é referida pelos parentes ao longo da trama, como vimos: “boneca, figurinha, figurinha de cera, figura de cromo”. Ainda, segundo Santos, o epíteto “anjinho” aponta para o plano espiritual atemporal (eterno), e não para o mundo físico (2019, p. 960). Portanto, é possível afirmar que o retrato da menina morta anuncia a sua condição de fantasma na narrativa, e essa representação é construída por meio de diversos elementos que sugerem a suspensão, a flutuação e a imagem de um anjo ou de um fantasma ou de um demônio.

Resta ainda examinar o motivo pelo qual a menina assombra o Grotão. Poder-se-ia imaginar que sua fundamentação é de ordem ritualística religiosa. De fato, segundo Luiz Costa Lima (2005), a preparação do enterro da menina morta envolve três tipos de sacerdotes: os trabalhadores do caixão, as mulheres encarregadas da limpeza do corpo e o sacerdote religioso, o padre, responsável pela encomendação do corpo supostamente já purificado (PENNA, 1958, cap. VII, p. 757). Enquanto isso, o Senhor “se ausenta”, deixando “nas mãos dessas três espécies de ministros” os rituais que envolvem a preparação da criança para o além-túmulo (LIMA, 2005, p. 194). Concordamos com Lima, quando ele afirma que a presença desses três sacerdotes reforça a realização de ritos fúnebres, porém discordamos quanto à eficácia desses rituais. Acreditamos que a inadequação desses rituais propicia o aparecimento desse fantasma.

De fato, segundo Lecouteux o enterro do morto prescreve uma série de ritos, que, se ignorados, promovem seu retorno. Supondo que há dois tipos de morte – a boa morte e a morte má – propõe esse medievalista que a ocorrência de morte repentina, seja ela súbita,

⁴⁶ O quadro da menina morta encontra-se na Fundação Casa de Rui Barbosa. Cf. *A MENINA morta*. 1850. 1 original de arte, óleo sobre tela, 65 cm x 80 cm. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Coleção Cornélio Penna.

acidental ou por homicídio, contribui para a crença de que os mortos nessas condições se transformavam em fantasmas. Esse tipo de morte, a *má*, era considerado uma maldição. Entre as categorias de “maus mortos” incluíam-se aqueles que foram assassinados, injustiçados, suicidas, mortos prematuramente e indivíduos que não foram devidamente sepultados (LECOUTEUX, 1999, tradução nossa)⁴⁷.

Essa é também a percepção de Jean-Claude Schmitt (SCHMITT, 1999, pp. 16-17), para quem, na Idade Média, a presença de fantasmas está relacionada àquelas pessoas cujos rituais funerários não foram cumpridos de forma adequada, seja pela falta de um sepultamento sagrado ou pela supressão de etapas das cerimônias (especialmente pela ausência das orações).

Ainda, segundo Lecouteux (1999), em diversas culturas, não realizar os ritos funerários ou não os completar adequadamente pode afetar a passagem do falecido para o além-túmulo. A ausência ou incompletude desses atos faz que a alma vague, sem conseguir deixar o mundo dos vivos. Esse tipo de morto era considerado particularmente perigoso, já que poderia tentar retornar ao mundo dos vivos e vagar sem rumo, com um desejo de vingança. Somente com a ajuda de ritos específicos realizados pelos vivos seria possível acalmar o sofrimento do fantasma.

Um desses ritos diz respeito ao chamado “Camino de Hel”, o percurso que o morto deve percorrer de sua casa até a tumba. Trata-se da ideia de que “os mortos têm que percorrer certo caminho antes de chegar aos infernos” (LECOUTEUX, 1999, p. 47, tradução nossa). Nesse sentido, acrescenta o historiador, na Estônia, mesmo no século XX, existia a crença segundo a qual “O cortejo fúnebre não deve atravessar um campo, nem mesmo ermo”. O fundamento social dessa crença entre esse povo é o pressuposto de que “A morte é contagiosa, e o campo tornar-se-ia estéril” (LECOUTEUX, 1999, p. 50, tradução nossa). Ora, o trajeto realizado pelo cortejo que leva a menina morta parece desconstruir cabalmente esse imaginário, conforme denota sua chegada à balsa: “O primeiro carro fez uma bela curva no lugar aberto, sem árvores, todo revolvido no centro pelas rodas toscas dos carros de bois, e cercado de relvados que resistiam aos pés das bestas de carga das grandes tropas que ali estacionavam [...]” (PENNA, 1954, p. 38). O cortejo não só atravessa um campo como nele detém-se por um bom tempo, pois, como a balsa não estava em bom estado, tiveram que

⁴⁷ Este e os próximos dois parágrafos sobre a *má morte* se pautam também no texto de Felipe Tito Cesar Neto intitulado “A má morte no discurso eclesialístico católico na América Portuguesa (séculos XVII e XVIII)”, apresentado no 31º Simpósio Nacional de História, Rio de Janeiro-RJ, 2021.

aguardar por bastante tempo as vizinhas decidirem se atravessariam ou se retornariam daquele ponto (PENNA, 1954, p. 39).

Os rituais fúnebres envolvem também ritos culinários. Dessa forma, após enterrado o morto, é preciso dar um banquete em sua honra. Essa cerimônia deve ser realizada em três momentos: “no terceiro dia, no sétimo e no trigésimo depois da morte” (LECOUTEUX, 1999, pp. 54-55, tradução nossa). No Grotão, todavia, no enterro da menina morta, conforme o ordenamento do Comendador, “o dia de trabalho” deveria “passar como todos os outros”, sem interrupção, porque, segundo a sua lógica, o trabalho não pode parar. Evidentemente há diversas cenas sobre comida no romance, inclusive destacamos algumas para compor a figura do vampiro Comendador. Contudo, nenhum desses banquetes é ofertado à menina morta. Nesse sentido, é válido lembrar que ocorre um jantar logo que o carneiro da menina é fechado e a matriz também se fecha, ou seja, após o enterro (PENNA, 1954, cap. XII). Entretanto, nessa refeição tudo se passa como se o pai da criança “não estivesse ali”, e mãe efetivamente não estava, “não tomara parte na refeição e deixara-se ficar em seu quarto [...]” (PENNA, 1954, pp. 47-49).

Lecouteux assegura também que “os fantasmas são às vezes anônimos” (LECOUTEUX, 1999, p. 94, tradução nossa). Não pronunciar o nome é estratégia para isolar o morto do espaço onde ele morreu, como o procedimento de abrir um buraco na parede e por ele passar o cadáver, abertura que deve ser fechada em seguida, evitando assim que o morto regresse pelo mesmo caminho de saída. Trata-se de ritos que objetivam impedir o retorno do morto. Desse modo, o anonimato da menina parece apontar para a decisão programática de não pronunciar seu nome, ato que a presentificaria na fazenda.

Dessa perspectiva, a forma mesma do romance *A Menina Morta* determina a produção do fantasma. Assim, é significativa também que a narrativa tem andamento em *media res*, na medida em que se inicia com a menina já morta, e com Frau Luiza e Lucinda realizando os preparativos do enterro da criança. Desse modo, embora a narração não detalhe as condições específicas da morte da menina, mesmo assim, o simples fato de se tratar do enterro de uma criança já indicia a presença do fantasma. Isso porque, como vimos, no catálogo dos mortos de Lecouteux (1999), a criança figura justamente como espécie de morto que origina fantasma. A criança se enquadra na categoria das vítimas de má morte, do subgênero prematura⁴⁸. A narração em *A Menina Morta*, assim, parece reconstruir

⁴⁸ Por morte prematura não significamos necessariamente a morte de bebê nos primeiros dias ou meses de vida. Usamos essa expressão conforme os pressupostos de Lecouteux (1999), ou seja, a morte que

programaticamente os lugares-comuns da morte, para desconstruí-los. Dessa forma, o fantasma da menina perambula pela fazenda, e em torno dele gravitam outros fantasmas. É hora de tirá-los das sombras.

O fantasma, segundo Lecouteux (1999), é filho de vampiro. Nesse sentido, podemos supor um casamento cruzado entre vampiro e fantasma, papel representado por Mariana. De fato, conforme Luiz Costa Lima (2005) já apontou, não se pode ignorar que Mariana atua como um tipo fantasmagórico na narrativa. De fato, a maneira como a Senhora move-se lembra a locomoção de um espectro:

E desapareceu, no leve ruflar de suas amplas saias de seda da Índia, a varrerem o soalho em ondulações rítmicas, sem que se pudesse pressentir os movimentos de seus pés. A escuridão a envolveu por instantes, mas depois surgiu no clarão da lâmpada da outra sala, e tornou a perder-se por entre as sombras do corredor (PENNA, 2020a, p. 153).

A semelhança de Mariana com um fantasma é tamanha, que, ao presenciarem seu desaparecimento no corredor, “As quatro senhoras ficaram imóveis e não se entreolharam” (PENNA, 2020a, p. 153). A presença do “vulto ereto e alto da Senhora” paralisa as agregadas da fazenda.

Todavia, antes de Mariana assombrar o Grotão, aparentemente outro fantasma já perambulava por esse espaço, conforme evidencia a narração de Dadade. Em certo momento, Celestina chega à morada da velha, e essa diz que estava “rezando por causa daquilo que contei, acontecido com a Sinhá velha...”, ao que a moça pede: “– Conte outra vez, Dadade”. A senhora então conta a história da escrava sem rosto. Segundo ela, certa vez a Sinhá velha

se dá fora do tempo suposto natural, em algum momento da infância, que pode ou não ser na primeira infância. Mas é válido lembrar que a morte de um jovem ou mesmo de um adulto, sendo ela violenta ou não, é má morte, porque, segundo o processo natural do fluxo da vida, as pessoas deveriam nascer, viver por anos e finalmente morrer, já com idade avançada. Nesse sentido, é fundamental lembrar a passagem em que Augusto Frederico Schmidt afirma: “A idade da ‘menina morta’ não sei estimar, parece-me porém que não atingira ela sequer seus oito anos” (PENNA, 2020b, p. 116). Para propor a relação entre idade da menina e sua condição de fantasma, é válido recordar também o texto “A ‘biografia’ de *A Menina Morta*”, em que Cornélio Penna, depois de revelar que o romance de 1954 origina-se a partir do “retrato da menina, em que ela foi pintada morta, onde surge o seu pequeno cadáver já pronto para ser enterrado no esquife, com sua coroa de rosas e seu vestido de brocado branco [...]”, afirma também: “Sua presença se tornou quase real ao meu lado, e ouvi que murmurava muitas coisas em meus sonhos. [...] fantasmagoria de existências”, para concluir que, seguindo esses murmúrios do fantasma da menina, ele deixou sua imaginação “construir sem peias o pequeno mundo de fantasmas sem história, onde se agitam os seres fora da realidade [...]” (PENNA, 2020b, p. 76-77).

estava brava com as mucamas e ordenou que todas saíssem de seu quarto. Em seguida, porém, uma “preta” entrou “no quarto de cabeça baixa e tinha os cabelos sobre o rosto”. Quando a negra fez o penteado da Senhora velha, esta “quase não sentiu os dedos em sua cabeça”. Nesse momento, a proprietária presta mais atenção à mucama, mas não percebe seu rosto; por mais que tentasse encarar a escravizada, a Sinhá velha “só via aquele vulto escuro, tão discreto, tão silencioso, a se mover de tal forma que nem o ar se deslocava em torno.” (PENNA, 1954, p. 113).

A atmosfera fantasmagórica ganha potência quando, intrigada, a Senhora questiona: “– Mas, afinal, quem é você, e quem mandou aqui para me servir? Como sabiam ter eu despachado as outras mucamas?”, ao que negra, “sempre de cabeça baixa, e com os cabelos caídos” (como a personagem do filme *O Chamado*, 2002, e Maria Santa, de *Fronteira*), responde “em sua linguagem inteligível”. Ainda sem conseguir “distinguir o vulto da negra”, pois esta “fazia sempre os movimentos de maneira a não se poder ver-lhe o rosto” (PENNA, 1954, p. 114), a Senhora não consegue conter sua curiosidade e investe para descortinar aquele rosto, aquele ser diante dela.

Nesse ponto, o efeito fantasmagórico da cena extrapola a narrativa sobre a Sinhá velha, a qual, mesmo “com medo”, aproveitou a ocasião em que a negra se aproximou dela e “conseguiu chegar a luz perto dos olhos” da escravizada. Nesse momento, o “grande grito, que todos da fazenda ouviram” unifica os tempos das narrativas deslizando a cena para o presente da narração, causando assim espanto na velha Dadade, que sente no “corpo todo um arrepio” (PENNA, 1958, p. 865), e atinge mesmo Celestina, a qual, ao saber que a Senhora velha gritou porque a negra “não tinha rosto” (PENNA, 1954, p. 115), “tentou levantar-se e fugir, mas não pôde, pois as pernas se recusaram a mover-se” (PENNA, 1958, p. 865). Nesse caso, o fantasma parece representar a totalidade dos escravizados, os quais formam uma massa sem rosto, na medida em que a sua validade está associada à sua força bruta, e não à aparência como índice de individualidade. No limite, o fantasma da negra sem rosto parece acusar que, aos olhos dos proprietários do Grotão, escravizado é escravizado, importando pouco sua forma física, exceto quando esta comprometesse sua capacidade de realizar trabalho e alimentar o vampiro⁴⁹.

⁴⁹ Não ignoramos o fato de que fatores como idade e sexo dos escravizados interferiam em seu preço, evidenciando, portanto, certa particularização de cada pessoa escravizada. Cf. LARA, Silvia Hunold. *Campos da Violência: escravos e senhores na Capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988; PINSKY, Jaime. *A Escravidão no Brasil*. 21 ed. 4ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2019; MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Ser Escravo no Brasil: séculos XVI-XIX*. Rio de

Dentre os espaços de circulação dos fantasmas, efetivamente, o corredor central da fazenda parece o local privilegiado por eles. Ali esses seres de outro mundo parecem confortáveis para assombrar. Logo após a cena em que Libânia procura as duas moedas de ouro, “Enquanto caminhava pelo corredor Libânia teve diante de si, bem nítida, a fisionomia de Florêncio, o escravo que aparecera morto, enforcado. Tinha qualquer coisa de sombrio, de ameaçador nos olhos, e viera de outra fazenda” (PENNA, 2020a, p. 172). É interessante notar que justamente “Libânia tinha tido vontade de casar-se com ele, e pedira uma vez a Sinhá mandasse fazer o casamento” (PENNA, 2020a, p. 171). Esse dado é notável, pois a historiografia sobre fantasmas enfatiza que os espectros aparecem para uma pessoa próxima, familiar a esses seres (LECOUTEUX, 1999).

Nesse caso, o fato de Florêncio aparecer para Libânia, com quem ela pretendia casar-se, dialoga com a temática da *Lady of Darkness*, também cara à tradição gótica. Analisando essa temática na obra de Tim Burton, Adriana de Carvalho Conde afirma que as personagens femininas nas obras do diretor, como Emily em *A Noiva Cadáver* (2005), atualizam esse lugar-comum da literatura gótica, expondo as tradições a que essas representações estão ligadas. Segundo a autora, as narrativas góticas estão tradicionalmente associadas à representação de seres abjetos e ao “feminino decadente” (CONDE, 2018, p. 147), no qual a mulher figura a morte. Contudo, ressalta a autora, nessas representações, as discussões em torno dessas personagens estão ligadas às questões de gênero, e por isso os comportamentos complexos e fascinantes dessas personagens enriquecem a narrativa cinematográfica. Nesse sentido, a aparição de Florêncio para Libânia prepara terreno para a temática da *noiva cadáver*, que ganha potência no livro de 1954 por meio de outra noiva: Carlota. Assim, retornando da casa da Condessa, onde estivera com Carlota, Virgínia

não teve coragem de contar que lhe parecera ter vindo ao lado do cadáver de alguém que tudo abandonara e fora abandonado por todos... Tivera de ajudar Carlota a subir para o carro, ainda em casa da Condessa, sentira todo o seu peso, e compreendera ter nos braços apenas o seu corpo, sem

Janeiro: Brasiliense, 2016. Contudo, em *A Menina Morta*, a figuração do trabalho por meio da escravizada sem rosto parece pretender a uma espécie de totalização, como que abstraindo as idiossincrasias (experiências, origem, desejos, línguas e demais traços culturais e pessoais) dos diversos corpos que realizam o trabalho no Grotão. Cf. RODRIGUES, Admarcio: 4º SPPGLB (Mesa 3 – Figurações do trabalho), apresentado no dia 13/3/2018 na FFLCH-USP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pFzJQiUFLPw>

movimentos, inteiramente dominado pela morte próxima [...] (PENNA, 2020a, p. 340, grifos nossos).

A cena expõe Carlota como cadáver. Para essa construção é relevante observar que, nessa passagem, a jovem já está comprometida a João Batista. Notável ainda que é Virgínia quem percebe Carlota como cadáver, sente “todo o seu peso” e compreende “ter nos braços apenas o seu corpo”, justamente essa senhora que sentira também o peso do caixão da menina morta, atuando, portanto, como conhecedora da morte. A esse dado se junta a forma “peso”, estabelecendo a simetria entre as duas irmãs fantasmas.

A construção de Carlota como fantasma passa também pela perspectiva de Celestina⁵⁰, quando esta sai do quarto e ouve “o pio das aves noturnas”. É noite e “Na casa tudo continuava em silêncio”. Mas Celestina “teve um gesto de terror, pois estrugiu aos seus ouvidos estranho som estridente”. Era o som do “relógio da Capela a bater duas horas da madrugada”. Em seguida, ela observa “uma forma fantomática” no jardim. Trata-se de uma “figura sempre quieta, toda encolhida sobre si mesma” (PENNA, 2020a, p. 341, grifos nossos). Sendo “impossível de se reconhecer os traços do vulto sempre imóvel e alheio a tudo que se passava em derredor”, a moça “começou a sentir-se gelada e teve ímpetos de gritar, de alertar aquela visão, para que se denunciasse ou se desvanecesse, porque compreendia não ser possível não ter ela ainda percebido a sua presença ali, tão próxima”. Celestina então se aproximou e “ficou separada da sombra pelo espaço do assento ainda livre” (PENNA, 2020a, p. 342, grifos nossos).

Percebe-se, assim, o apagamento da forma humana para fazer surgir a forma fantasmagórica. A expressão “forma fantomática” desliza para “figura”, torna-se “vulto” em seguida, depois uma “visão” e, por fim, “sombra”. Se estilisticamente essa substituição evidencia a tentativa de evitar repetição de termos, expressivamente ela reforça a atmosfera fantasmagórica. Tanto assim, que, já perto do vulto, Celestina procurou “distinguir a quem pertencia aquela mão, que semelhava ela própria pequeno fantasma, independente do corpo tão próximo” (PENNA, 2020a, p. 342). Trata-se de Carlota, e “Havia vaga auréola de sobrenatural em torno de seu rosto” (PENNA, 2020a, p. 343). De fato, Celestina “não via nem sequer o ritmo de sua respiração erguer o seu peito”. Quando chama seu nome (“Carlota...”),

⁵⁰ Acreditamos que Celestina também figura como *lady darkness*, mas optamos por não fazer esse recorte.

não obtém resposta imediata, e a que chega depois vem de uma voz “entrecortada”, a qual “soou estranhamente” aos seus ouvidos (PENNA, 2020a, p. 343)⁵¹.

Examinada da perspectiva gótica, Carlota assemelha-se a uma *lady darkness*, nos moldes da leitura de Conde (2018), para quem a noiva cadáver é imagem arquetípica e tem um imaginário que ultrapassa os limites do tempo e do espaço. Desse modo, a composição imagética de Carlota permite sua filiação à tradição gótica, a qual assegura uma maneira convencional de representação do feminino, fornecendo assim uma chave interpretativa para a discussão sobre o modo como a narração projeta Carlota como imagem da mulher inanimada, a qual, entretanto, recusa esse lugar, na medida em que desconstrói a ordem patriarcal do Comendador.

Nosso ponto de partida para a discussão da temática da noiva cadáver foi a relação de Libânia e Florêncio, cuja aparição expõe outro dado relevante para a reflexão sobre a presença dos fantasmas no Grotão, dado esse também de natureza consuetudinária. Após ver o perfil de Florêncio, Libânia “transpôs os umbrais da grande cozinha e encontrou logo numeroso grupo de negras em animada discussão”. Falavam justamente sobre Florêncio, e uma das mulheres reclamava que nenhuma delas

se lembrou de varrer o chão, quando saiu o corpo de Florêncio (Nosso Senhor me perdoe!) para jogar o lixo do lado dele, para aquela alma assombrada não voltar mais aqui. Agora nem eu mesma sei mais o que fazer, pois tenho a certeza de que ela não nos deixará e voltará a rondar a fazenda [...] (PENNA, 2020a, 173-174).

O discurso da negra dialoga com os costumes envolvendo os enterros. Lecouteux, em *Fantasmas y Aparecidos en la Edad Media* (1999), adverte que os aparecidos “não são ectoplasmas, imagens tridimensionais que recordam aos hologramas [...]; não são formas diáfanas ou nebulosas que aparecem em datas fixas para repetir incansavelmente os mesmos gestos, percorrer o mesmo caminho, produzir os mesmos ruídos, sempre no mesmo lugar [...]”. Contudo também não são seres que “se dissipam ante a menor oração”. Pelo contrário, são seres que “desanimam os exorcistas e não se esfumaçam ante o sinal da cruz ou em contato com água benta”, sendo, portanto, muito menos provável sua dissipação “traçando um

⁵¹ A cena aparentemente expõe uma espécie de inversão do tema da aparição de fantasmas, na medida em que Celestina é que se aproxima do fantasma de Carlota, sem ser por ela percebida, como se o fantasma fosse assombrado por Celestina. Essa especificidade parece reforçar a afirmação da nota anterior. Nesse caso, estaríamos diante de um fantasma que aparece para outro fantasma.

círculo a nosso redor” (LECOUTEUX, 1999, p. 17, tradução nossa). Em outras palavras, para dissipá-los, é necessário esforço.

Supondo então que o medo dos mortos não é uma quimera, historicamente os vivos previnem-se de seu retorno, de sua aparição. Desse modo, tratando dos rituais associados à morte, objetivando impedir o retorno do cadáver, isto é, a aparição do fantasma, Lecouteux afirma que “os mortos podem regressar e atuar quando não os satisfaz a forma de seu óbito ou a conduta dos vivos” (LECOUTEUX, 1999, p. 32, tradução nossa). Assim, completa o estudioso, práticas funerárias evidenciam esse medo, tais como colocar pedra sobre o túmulo, cortar a cabeça do morto e deixá-la junto a seus pés, entre outras. Além dessas, há ainda o uso de alfinete⁵² como prevenção contra o retorno no morto: “nas escavações do cemitério dos Inocentes, em Paris, no século XX, foram encontrados grande número deles” (LECOUTEUX, p. 47). São muitas as práticas associadas à morte e ao enterro com o intuito de evitar a presença do aparecido, e regiões distintas têm distintas formas de proteção. No Grotão, as negras acreditam que o lixo colocado para fora da casa após a morte de Florêncio manteria fora esse fantasma.

Mas, como esse ritual não foi realizado, elas ficam apavoradas: “Ergueu-se alto coro de exorcismo, de exclamações”, e nos “rostos contraídos” lia-se a expressão geral de “receio”, enquanto os olhos “instintivamente se voltaram para os cantos mais escuros da vasta cozinha” (PENNA, 2020a, p. 174), como se procurassem o fantasma. Como o medo era geral, “a mais velha das escravas”, reafirmando os valores do catolicismo, assegura que só lhes restava “rezar por ele”, mas a encarregada alerta que “Isso não”, pois o defunto voltaria “para pedir mais orações”, e roga a Deus que a “livre dessa alma penada” (PENNA, 2020a, p. 174). Se, por um lado, a reza parece ineficaz (LECOUTEUX, 1999), por outro, segundo a crença das negras, ela atrairia o aparecido, prendendo-o na fazenda.

Em seguida, a velha sentencia: “– Não fale dos mortos... olhe que eles se vingam”. Sua fala é dupla: na primeira parte, quando faz referência à tradição de que falar dos mortos invoca-os, mas também, e principalmente, na expressão final (*eles se vingam*). Ora, Florêncio está morto, é um morto, e os mortos se vingam... Logo, Florêncio se vinga. Se aparentemente a frase no tempo presente com valor atemporal (“se vingam”) tem valor genérico, valendo para mortos em geral, contudo, não se deve descartar a sua particularização para Florêncio, reforçando a suspeita de que a sua tentativa de assassinar o Senhor foi ato de vingança. Desse

⁵² A referência aos alfinetes poderia fornecer nova luz à cena em que o corpo de Maria Santa é alfinetado pelos visitantes em *Fronteira* (1935).

modo, a rebeldia de Florêncio atinge o além-túmulo: vivo, ele parece arquitetar uma espécie de vingança contra o Comendador; morto, seu espectro assombra, com o medo de vingança, a fazenda, por falta de oração.

Assim, tal qual o bode amarrado no terreiro ou capeta (“– Quem que eu algum dia provoquei aquele capeta?” (PENNA, 2020a, p. 174), Florêncio assombra as negras. Se é verdade que elas se calam por medo, quando chega o feitor, agindo “como se nada tivesse acontecido”, não deixam de volver “olhos para o terreiro, àquela hora todo iluminado pelo sol das almas, que tudo cobria com seus raios de luz fantásticamente dourada”, e ali veem passar “[...] a silhueta forte e altiva do campeiro que gingava um pouco e tinha o passo lento dos homens robustos [...]” (PENNA, 2020a, p. 174).

Rezar e não falar dos mortos são rituais para tentar manter o fantasma no além-túmulo. Entretanto, como estamos vendo, eles circulam pelo Grotão, inclusive à luz do dia, retornando do além. Quanto ao motivo da circulação desses seres pelo local, fazemos a hipótese de que esses aparecidos indiciam uma fratura nos rituais fúnebres no Grotão. Por isso, investigamos quais rituais propiciaram o retorno dos mortos. Quanto ao sentido desses fantasmas, mais especificamente o da menina morta, entendemos que eles retornam para ensinar uma lição aos vivos, e não simplesmente para aterrorizar. Desempenham uma função pedagógica.

Nesse sentido, recordamos que, refletindo sobre o objetivo do fantasma da menina morta, Santos (2019) propõe esse espectro como uma figura justiceira que traz à luz o que estava oculto, denunciando o mal que foi feito. Concordamos parcialmente com ela, quando afirma que o fantasma da menina não se limitaria a compensar a falta de rituais fúnebres e a retirada do retrato, mas sim teria um anseio maior: o fim da escravidão. Isso porque, quando viva, a menina era compadecida dos cativos e cativas com frequência. Assim, completa a professora, o retrato da menina pode representar uma busca por justiça ou vingança, e seu sorriso pode ser visto como um efeito da luz e como uma manifestação de seu desejo de justiça.

De fato, a presença ausente da menina aponta para algo mais que “a simples falta dos rituais fúnebres que lhe eram devidos ou a retirada do retrato” (SANTOS, 2019, p. 965). Contudo, supondo com ela que os mortos possuem uma função pedagógica, propomos que o significado mais profundo da presença desse fantasma no romance aponta para outro fantasma, talvez o mais significativo, que assombra o Grotão: o fantasma mesmo da escravidão.

Segundo Martin Procházka, o fantasma indica algo que precisa ter certa aparência de materialidade para ser percebido, mas que ao mesmo tempo não é mais considerado “real” o suficiente (PROCHÁZKA, 2014, p. 30). Nesse sentido, diz ele, embora parte considerável da existência dos fantasmas esteja limitada a histórias e contos do passado, sua influência atua também no presente, por meio daquilo que Punter denomina “peso da história” (PUNTER, 2000, ix), podendo impactar inclusive no futuro, especialmente em visões otimistas do progresso da civilização. Desse modo, o fantasma é a presença que acusa uma falta ou excesso em determinado contexto. Ele é a presença do passado ou a projeção de um futuro. Nesse sentido, é válido recordar, também com Martin Procházka (2014), que para Emmanuel Lévinas (1991), os *outros* estão associados a uma dimensão singular, *Outro*, enquanto para Derrida (1994), o *outro* é plural, *plus d'un*. Nesse sentido, assim como os fantasmas do Grotão, a escravidão é uma presença constante que assombra o presente pelo peso da história. Os fantasmas do grotão são *plus d'un*: a menina morta, evidentemente, e também Florêncio, a cativa sem rosto, Mariana... e a própria escravidão.

Essa percepção do fantasma permite conectá-lo à questão da escravidão no Brasil, mas de outro ângulo, não como desejo de abolição datado, e sim como trauma social ainda vivo. Ora, como vimos, na fazenda circula mais de um fantasma e, embora todos pareçam convergir para um sentido único, a escravidão, sua representação aponta para camadas desse sistema. De fato, podemos supor com Martin Procházka que, atuando como “mais de um ao mesmo tempo e deixando de ser um”, os fantasmas do Grotão acusam simultaneamente sua diversidade de significado e impacto, de modo que não há um único fundamento “doutrinário ou especulativo” capaz de “integrar e explicar completamente esses problemas de espectralidade, representação e ética” (PROCHÁZKA, 2014, p. 31, tradução nossa).

Assim, a despeito de todos estarem associados à escravidão, isoladamente, cada um evidencia partes integrantes desse sistema, que juntas ensaiam uma totalidade. A escrava sem rosto acusa a dimensão dos próprios escravos, cuja mistura programaticamente efetuada indetermina-os, reduzindo-lhes a personalidade e a humanidade. Dessa forma, os escravizados são representados como uma massa homogênea, e, portanto, um corpo mais facilmente controlável. Florêncio, por sua vez, representa a dimensão da violência praticada contra as pessoas negras escravizadas, apontando simultaneamente a possibilidade de revolta contra a situação estipulada pelos proprietários da fazenda e pelo sistema escravista como um todo. Já a menina morta estabelece o diálogo entre as duas esferas do mesmo espaço, o mundo dos

proprietários e o das pessoas escravizadas, figurando assim a própria escravidão, cuja marca deve ser lembrada aos negros, às agregadas, ao leitor e à História.

A escravidão mantém o Grotão, está lá, latente, mas é interessante para os senhores que não seja exposta, deve ser escondida, porque Carlota não deveria compreender a dimensão do sistema escravista e porque há um processo abolicionista em curso. E porque, por si só, é bárbara⁵³. Por isso a menina morta não é nomeada. Escondendo-a, esconde-se o sistema. Mas sua presença acusa justamente a ferida histórica da escravidão. Por isso a insistência em não deixar vir à tona esse trauma histórico. Por isso o Comendador insiste em esconder o quadro da menina, como forma de apagar sua memória e matá-la novamente. Por isso também ela retorna, figurando uma espécie de recalque desse momento da história, que o país insiste em esconder. Por isso, também, quando Carlota descobre que a menina era usada para a manutenção da harmonia entre exploradores e explorados, compreende o processo exploratório, sente raiva da irmã, e alforria as aproximadamente trezentas pessoas escravizadas. O fantasma da menina morta condensa assim outro fantasma, a própria escravidão, evidenciando que a história *familiar* desse sistema de exploração pode ganhar contornos *infamiliars*.

Pedagogicamente, assim, a presença da menina afirma a necessidade de repensar a forma como lidamos com a história da escravidão no Brasil e como podemos reconhecer e abordar as múltiplas camadas de significado e impacto que essa história tem na sociedade brasileira atual. A presença da escravidão no Brasil pode ser vista como um fantasma que assombra a sociedade atual, especialmente nos aspectos sociais e econômicos. A menina morta não está morta; surge no romance, some depois e em seguida retorna, imitando assim o processo histórico do Brasil, no qual muitos dos vestígios da escravidão, embora negados socialmente, fazem-se presentes na cultura, na política e no cotidiano brasileiro, como a desigualdade racial, a segregação espacial, a violência policial contra a população negra, a falta de acesso a direitos e oportunidades e o chamado “trabalho análogo à escravidão”. O romance *A Menina Morta*, nesse sentido, enfatiza a necessidade de enfrentar esses fantasmas e trabalhar para construir uma sociedade mais justa e igualitária, que reconheça a importância da diversidade e da inclusão como valores fundamentais.

⁵³ Nesse sentido, é relevante recordar que no capítulo XVI um grupo de escravizadas tenta burlar a ordem do Comendador e acompanhar o cortejo fúnebre, mas essas mulheres são impedidas pelos capatazes e violentamente castigadas, em local apropriado para essa prática, a sala de castigos, para que seus gritos não atingissem a casa-grande, onde poderiam incomodar a rotina dos proprietários. (Cf. PENNA, 2020a, cap. XVI).

4.4. Duplos

[...] *toda a minha vida senti ao meu lado uma presença, que não sabia ver nem ouvir, mas que me trazia em perpétua angústia, na mais inquietada insatisfação de mim mesmo.*

(“A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna”, Cornélio Penna, entrevista, *O Jornal*, 23 de maio de 1948.)

O tema do duplo está presente na literatura da civilização ocidental há muito tempo. Efetivamente o conceito de *doppelgänger*, que se refere a uma dualidade ou reflexo da persona de um personagem, é uma caracterização comum no imaginário mundial. Sua origem remonta ao dramaturgo Plautus e seus gêmeos separados em *Menaechmi*, além da possessão por um *dybbuk* na Cabala. Com o passar do tempo, essa ideia evoluiu para um estudo psicológico da dualidade presente em uma única pessoa. Além disso, não é demais reforçar que o termo *doppelgänger* deriva do alemão *double goer* ou *double walker* e foi cunhado pelo romancista Jean Paul Richter em *Siebenkäs* (1796), um romance que retrata uma persona dividida. Aliás, vale lembrar também que história de Richter é considerada o início de um subconjunto da ficção psicológica gótica, na qual os personagens exploram suas dicotomias internas por meio de sombras, duplos, imagens refletidas, retratos e sonhos (SNODGRASS, 2005, p. 83).

Há muito o duplo frequenta também outros campos do saber. Platão e Aristóteles, por exemplo, exploraram conceitos dualistas que foram facilmente incorporados pela teologia judaico-cristã, a qual os reinterpretou e consolidou os empreendimentos filosóficos clássicos por distinções metafísicas entre corpo e alma, bem e mal. Aplicada na literatura, essa dualidade se refletiu em diversos gêneros literários, como no drama medieval de moralidade, nas obras de Edmund Spenser e John Milton, e na comédia shakespeariana. Nesse sentido, afirma Dale Townshend, enquanto em “A Rainha das Fadas”, de Spenser, o contraste e a justaposição são utilizados para dicotomizar as esferas religiosa e política, “Paraíso Perdido”, de Milton, figura os dualismos do cristianismo protestante por meio da duplicação das figuras de Deus e Satanás (TOWNSHEND, 2016, p. 189, tradução nossa). Por sua vez, Shakespeare recorreu a duplos para, de forma quase sistemática, acoplar e desacoplar personagens, por exemplo, nas comparações e contrastes efetuados entre amantes, irmãos, espaços, gêneros e sexualidades, aspectos legíveis em peças como “Sonho de uma noite de verão” e “Noite de reis” (TOWNSHEND, 2016, p. 189, tradução nossa).

Na segunda metade do século XVIII, na Europa, o duplo literário se destacou, especialmente na ficção gótica. Nesse período, destaca-se Horace Walpole, pioneiro na utilização do duplo objetivando unir forças antitéticas do romance moderno e antigo em sua obra *O Castelo de Otranto* (1764), conforme exposto em nosso “Quadro de Referência”. No caso, ao duplicar as restrições formais de eventos supostamente factuais com as imaginações desenfreadas da fantasia, Walpole explorou temas como a torpeza e ilegitimidade, tanto políticas quanto familiares, e apresentou imagens espelhadas, como amor romântico em vez do entrelaçamento incestuoso, e pais ideais em vez de tirania paternal. Praticamente nesse mesmo momento histórico, Ann Radcliffe também aplicou amplamente o esquema de duplicação em seus romances góticos, para figurar valores burgueses relacionados à propriedade e lugar, moralidade e casamento.

Publicado em 1794, *Caleb Williams: or the things as they are*, de William Godwin, recorre ao tema do duplo para explorar tensões políticas de forma ficcional, ao propor a relação suspeita e mutuamente antagonista entre Caleb e seu empregador, o Sr. Falkland. No caso, Falkland e Caleb são duplos um do outro, com este servindo como a consciência externalizada para o abuso sistemático de poder aristocrático daquele. Além disso, Falkland, em si mesmo, é duplicado no romance com outro de seus adversários, Barnabas Tyrrel, bem como com Gines, seu espião. O perseguidor rapidamente se torna o perseguido, e os papéis de mestre e escravo continuamente mudam de lugar. Dessa forma, como muitos pares de duplos góticos posteriores, Caleb e Falkland estão mutuamente entrelaçados em uma dinâmica complexa de relações de poder em constante mudança. Assim, em uma rápida inversão de fortunas, no final do romance cada personagem reconhece sua própria culpa, ao mesmo tempo em que reconhece as virtudes de seu adversário.

Matthew Lewis, outro autor já referido em nosso “Quadro de Referência”, também recorreu ao tema do duplo em seu romance *The Monk* (1796). Nessa obra, a duplicidade possibilita explorar a hipocrisia religiosa e os duplos padrões presentes na sociedade. Assim, Lewis apresenta o padre Ambrosio como uma personalidade dividida entre uma imagem pública de piedade religiosa e respeitabilidade e uma vida privada repleta de blasfêmia e paixões ilícitas. Apesar de somente o leitor do romance ter acesso à parte oculta da personalidade de Ambrosio, sua verdadeira natureza é exposta e, como consequência, ele encontra a morte. Dessa forma, a relação entre duplicação e morte estabelece-se na tradição gótica também nesse romance.

Segundo uma cronologia aproximada dos eventos, poderíamos citar também E.T.A. Hoffmann, o qual, aparentemente influenciado por Lewis, escreveu seu primeiro romance, *The Devil's Elixirs* (1814). Nesse caso, retomando representações anteriores do tema do duplo na ficção, Hoffmann estabeleceu muitas das características que seriam utilizadas em manifestações posteriores do tema. Desse modo, realizou com *Elixirs*, como comumente é chamada essa obra, um trabalho seminal no desenvolvimento do tema do duplo na literatura, não só na Alemanha, mas também na Europa em geral, na América e certamente em outras localidades. Hoffmann continuaria a explorar as possibilidades da duplicação em outros textos, como “The Story of the Lost Reflection”, “The doublés” e “The Sandman”, os dois últimos certamente alguns dos exemplares mais bem acabados do tema. Vale recordar, nesse sentido, que “The Sandman” foi a obra escolhida por Freud [2019] para fundamentar sua reflexão sobre o conceito de *Unheimlich* (infamiliar/estranho/ inquietante).

Com *Frankenstein* (1818, 1831), de Mary Shelley, a temática do duplo ganha novos contornos, na medida em que redefine as relações de poder em constante mudança entre o perseguidor e o perseguido, confundindo assim qualquer distinção simples entre o *eu* e seu *outro* dissimulado. Isso porque no romance a Criatura figura como a exteriorização monstruosa de Victor, conforme sugerimos também. Desse modo, atuando em certa medida como expressão dos desejos reprimidos de seu criador, o monstro, nas palavras do próprio criador, se torna: “meu próprio vampiro, meu próprio espírito solto do túmulo” (SHELLEY, 1992, p. 78 *apud* TOWNSHEND, 2016, p. 189, tradução nossa). Desse modo, *Frankenstein* evidencia a centralidade do duplo na tradição gótica.

Mas certamente a obra que soube captar a essência da duplicidade é *The Strange Case of Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (*O Médico e Monstro*, 1886), de Robert Louis Stevenson. No romance, Stevenson explora diversos discursos científicos de sua época, como a teoria da evolução e a emergente ciência da sexologia, e os conecta à ideia da dupla personalidade do Dr. Jekyll. Esse personagem, que é visto como respeitável, acaba descobrindo um lado bestial e monstruoso ao se tornar dependente de um elixir hoffmaniano. A relação entre Jekyll e Hyde se desenrola em uma dança complexa de esconde-esconde, perseguição e paranoia, que é característica de outros personagens dúplices na literatura.

Se o romance de Stevenson expõe a duplicidade em termos dos pares antitéticos, beleza e monstruosidade, isto é, centrada na exterioridade, Oscar Wilde, pouco tempo depois, recorreu o duplo para figurar a *psique* dividida em *O Retrato de Dorian Gray* (1891), ou seja, aquilo que Cavallaro (2002) denomina “*dark psyche*”. Dessa forma, Oscar Wilde combinou

elementos sobrenaturais da tradição gótica no romance, referindo-se conscientemente não apenas aos efeitos de duplicação do retrato nas ficções góticas de Radcliffe, Lewis e Maturin, mas também ao tratamento dado ao tema por Edgar Allan Poe em “O Retrato Oval”. Como é sabido, o protagonista do romance, Dorian Gray, é uma personagem duplicada. Nesse caso, sua duplicação no retrato exemplifica como a aniquilação do tempo e das consequências morais que a vida dupla aparentemente proporciona é apenas temporária.

Evidentemente vários outros duplos poderiam ser elencados neste trabalho, mas acreditamos que esse elenco é suficiente para sustentar sua continuidade temática na tradição gótica. Também fora do campo literário, o duplo foi e continua sendo objeto de investigação de outras áreas do conhecimento, sobretudo da sociologia e a psicologia. Nesse sentido, é coerente lembrar que Andrew J. Webber, em seu estudo intitulado “The doppelgänger” (1996), identifica traços característicos do duplo que podem ser aplicados em seus desdobramentos nas tradições góticas britânica e americana do século XIX em diante. Apesar de se concentrar principalmente em exemplos da literatura alemã, a validade do estudo de Webber certamente extrapola essa circunscrição. Para ele, embora o duplo inicialmente fosse principalmente um fenômeno visual, o duplo testemunha também a relação sempre mutante entre o *ego* e o *alter ego*, ou seja, o *eu* e seus aspectos negados, e é intimamente inscrito dentro das dinâmicas de poder de senhor e escravo. Dessa forma, o duplo é fundamentalmente violento e agressivo desde a sua origem, segundo esse autor. Também da perspectiva de gênese, o duplo está ligado às dinâmicas de retorno e repetição. Além disso, embora geralmente seja caracterizado como masculino, esse gênero não sobredetermina o duplo gótico, que pode figurar em suas formas femininas. Aliás, esse dado é fundamental para pensar a ficção corneliana em *A Menina Morta*, visto que nesse romance destaca-se o duplo feminino, como veremos.

Percebe-se, nesse sentido, que o tema da dualidade humana figurado pelo duplo, tão presente na literatura gótica do século XIX, encontra suas raízes também em correntes filosóficas e científicas historicamente. Desse modo, é prudente recordar que Friedrich Schlegel, entre outros, desenvolveu teorias sobre a dualidade do espírito humano, nas quais reflete sobre a sensação de crise na condição humana vivida na época⁵⁴.

⁵⁴ Pensamos aqui na teorização de Friedrich Schlegel sobre a poesia moderna, sobretudo, em sua abordagem da complexidade da ironia romântica e sua relação com a subjetividade e objetividade. Para o autor, enquanto a ironia socrática ocorre por meio de um debate de ideias entre Sócrates e um interlocutor “real”, na ironia romântica, a reflexão dá-se por meio do diálogo do artista consigo mesmo, que se *duplica* “no interior da obra de arte literária”. Nesse sentido, Schlegel propõe que a ironia romântica não é uma forma de arrogância perante o mundo, e sim uma expressão de

Mas certamente é a psicanálise que formulou as chaves mais potentes para o exame da duplicidade. Com ela, o duplo deixou de ser um tema exclusivo da literatura e da arte e se tornou um dos principais tropos das ciências humanas no século XX. De fato, autores como Jung e Lacan retomaram a ideia de Freud sobre a dualidade consciente-inconsciente e aplicaram-na para criar os conceitos como *self* e *shadow self*. Por sua vez, o psiquiatra Ronald David Laing, em seu livro *O Eu Dividido: estudo existencial da sanidade e da loucura* (1960), acrescentou novas camadas de significado psicológico ao tema do duplo (TOWNSHEND, 2016).

É inegável, porém, que a temática da duplicidade ganha potência crítica com a publicação de *O Duplo: um estudo psicanalítico* [2013], de Otto Rank, que apresenta o duplo como objeto de estudo tanto literário quanto antropológico e psicológico. De fato, ao citar exemplos de obras literárias que tratam do tema, Rank discute as origens sociológicas do duplo e suas implicações para a relação entre os autores e suas obras. Segundo esse psicanalista, o duplo é frequentemente construído por impulsos do narcisismo primário, mas também pode representar a mortalidade. Além disso, sua presença pode ser vista tanto como uma defesa contra a destruição externa quanto como um presságio da morte. Para o propósito deste trabalho, vale recordar também com Rank que o duplo pode gerar ansiedade e medo, principalmente quando a imagem projetada é ameaçadora ou negativa.

Por sua vez, as ideias de Rank foram cruciais para a formulação do duplo efetuada por Freud que, recorrendo à análise de Rank, desenvolveu sua teoria do duplo como um agente primordial do *infamiliar*. Como já esboçado neste trabalho, para Freud, o duplo é uma figura que combina *familiaridade* e *infamiliaridade*, o que o torna particularmente perturbador. Assim, a teoria do *infamiliar* (estranho) freudiano tem sido, desde sua primeira publicação em 1919, uma lente teórica fundamental para a análise de duplos na ficção, especialmente na ficção gótica (SMITH, 2007).

Cabe referenciar também a contribuição de Ralph Tymms, que, em *Doubles in Literary Psychology*, efetua uma análise particularmente abrangente de duplos na literatura, indo além dos exemplos conhecidos do cânone romântico alemão. Assim, podemos constatar que a presença do duplo não se limita apenas à esfera gótica, mas se estende a outras camadas

autoaniquilamento e autolimitação da arte literária. Além disso, destaca que a ironia romântica requer do indivíduo um alto grau de discernimento para transitar entre a seriedade e a brincadeira, além de exigir dela lucidez e clareza de consciência para reconhecer que, na comunicação humana, há sempre algo que escapa à linguagem e que não pode ser plenamente comunicado. Certamente esses aspectos podem ser interpretados como uma reflexão sobre a dualidade do espírito humano na criação artística e como espécie do duplo. Cf. MEDEIROS, Constantino Luz de. A Forma do Paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica. In: *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 37, n. 1, jan./abr., 2014, p. 51-70.

sociais. O tema está presente em teorias contemporâneas, como na noção de “escrita dupla” de Jacques Derrida, na subversão do narcisismo por Steven Bruhm em “*Refletindo Narciso: uma estética Queer*” (2001) e no feminismo anglo-americano de Debra Walker King em “*Body Politics and the Fictional Double*” (2000). Nestes e em outros autores, o duplo figura como local de lutas políticas (TOWNSHEND, 2016).

Especificamente na ficção de Cornélio Penna, o duplo aparece inicialmente na forma do “problema dos gêmeos” Nico em Pedro, em *Dois romances de Nico Horta*, conforme destacou Mário de Andrade: “Cornélio Penna põe em jogo um problema realmente interessantíssimo, o problema dos gêmeos, e o interpreta de acordo com a sua personalidade, de maneira fortemente dramática” (ANDRADE, 2012, p. 104). Cabe ressaltar que a temática já havia sido explorada em *Fronteira* 1935, por meio de uma espécie de espelhamento entre Maria Santa e o narrador, por exemplo. Mas, efetivamente, é no livro de 1939 que o tema do duplo, na forma dos gêmeos, prepara terreno para as discussões efetuadas nos dois livros seguintes, ainda que nele a duplicidade não tenha atingido o acabamento esperado por Mário de Andrade. Assim, o duplo ressurgiu em *Repouso* na forma do casal Dodôte e Urbano, este um tipo que, por passar boa parte da vida na Botica, entre fórmulas e remédios, figura uma espécie de cientista maluco nos moldes do protagonista de *O Médico e o Monstro*.

Tendo sido *fermentado*⁵⁵ nos três primeiros livros, o duplo recebe tratamento mais bem acabado em *A Menina Morta*. Nesse livro, efetivamente, os duplos duplicam-se. Celestina, por exemplo, sonhava “ser a bela senhora”, dona de “toda a antiga sesmaria da serra concedida ao antepassado, cercada da adoração dos filhos, a riqueza e o poderio” (PENNA, 1958, p. 811). Em reflexo, a Sinhá é o duplo da moça invertido. Enquanto a fazendeira “Fora verdadeira soberana feliz em seu caminho tranquilo”, dona de posses e opulência e matriarca da família que constituíra, Celestina leva uma vida marcada por pobreza e solidão (PENNA, 1958, p. 862) e pela “vontade sempre insatisfeita de ser amada” (PENNA, 1958, p. 866). Socialmente deslocada, a moça figura também como duplo de Virgínia:

Celestina, sua ajudante, era a parenta pobre, a prima recolhida no Grotão, vinda depois da morte de seus pais, criadores de gado perdidos com a chegada do café em sua região. Não tinha autoridade nem valor suficiente para fazer medo a Dona Virgínia, parenta próxima, e viúva e sem filhos, ainda conservando em qualquer parte terras de sua propriedade (PENNA, 2020a, p. 14).

⁵⁵ O termo retoma a expressão *fermentação do duplo*, formulada por Luiz Costa Lima (2005).

Nessa condição, todavia, a moça é ignorada por Virgínia, que não esconde sua soberba, e reconhece Celestina como “aparentada, simplesmente, e além disso, da família da Senhora”, condição que a distancia de Virgínia, a qual “era a prima do Comendador, parenta em primeiro grau” (PENNA, 2020a, p. 7). A oposição entre elas se evidencia quando a moça chama Virgínia de “prima Virgínia”, e a senhora estranha: “– Prima?”, interrogando em seguida: “De onde virá esse parentesco?” (PENNA, 2020a, p. 14).

O distanciamento social reivindicado por Virgínia requer também tratamento específico. Assim, na cena em que levam o caixão, Virgínia é descrita como “senhora” (“– O que quer que faça, senhora?”), enquanto Celestina é referida como “menina” (“– Você não vê, menina, que precisa me ajudar”). Porém, como opostos complementares, enquanto a senhora está focada no caixão, a moça “parecia alheia a tudo que a cercava”, “vinha de muito longe, de muito fundo” (PENNA, 2020a, p. 30 e 31), “parecia inteiramente alheia ao que sucedia perto dela” (PENNA, 2020a, p. 34). Contudo, embora pareçam unidas pela condição de agregadas, que as aproxima, não se reconhecem, efetivamente, de modo que, quando Celestina ouve Virgínia se preparando para a viagem à Corte, sente “vontade de se oferecer para ajudar a fazer as malas”, mas lembra-se de que estava “sempre trancada a porta que separava os dois cômodos”, formando verdadeira “barreira intransponível” entre elas. Curiosamente, apesar das “distâncias”, como dizia dos outros Dona Virgínia”, uma espelha a outra: assim Celestina é envolvida por uma “sensação brusca de presença” e, quando se vira, vê “Dona Virgínia ao seu lado”, espreitando-a com curiosidade (PENNA, 2020a, pp. 81-82).

Se a companhia das duas mulheres por si aponta a presença do duplo, a duplicação amplifica-se com a presença do espelho, refletindo suas identidades. De fato, quando Celestina examina-se “no pequeno espelho de tocar que encimava a cômoda”, a moça se questiona: “– Mas, viver para quê?, completando em seguida: “– Eu mesma não sei para que vivo [...]”. Na sequência, quando se encontra “com os próprios olhos”, percebe evidente discrepância “entre aquela pobre figura desanimada e triste com os cabelos caídos em pontas sobre as faces de palidez indecisa e os imperativos sentidos em tumulto em seu coração”. O espelho ressalta a diferença entre o *eu* projetado em imagem e o *eu* que reclama “afeto e apoio incondicional dos que nem sequer suspeitavam de sua existência”, pelos quais ela passava “como um fantasma” que “nunca poderia afirmar a sua presença de modo mais positivo” (PENNA, 1958, p. 857). Como a estrangeira Frau Luiza, de quem trataremos no próximo tópico, Celestina “Sentia que não era daquele lugar onde estava abandonada pois era nele uma estranha [...]. Tudo lhe parecia inimigo e hostil nessa fazenda tão grande onde a tratavam

como estrangeira” (PENNA, 1958, p. 858). Nesse momento “teve medo”, talvez fosse já sua “triste personalidade” já pressentindo “o sinal da morte” (PENNA, 1958, pp. 858-859). Seus pensamentos “eram apenas um seguimento de imagem, em confusas teorias” (PENNA, 1958, p. 859). Olhando-a, Virgínia vê “outra jovem”, e não a Celestina com “as feições familiares de sempre”, contrastando com a velhice dela mesma, Virgínia, para a qual “tudo agora lhe parecia subitamente difícil, impossível”. Assim, confrontando sua imagem e a da moça, Virgínia percebe que, enquanto a jovem Celestina lhe lembrava “outro tempo já muito afastado”, a prima do Senhor agora “Estava velha” (PENNA, 1958, p. 860). Nota-se, portanto, que na cena há como que reduplicação do *eu*: o espelho duplica Celestina mostrando-a mais nova a si mesma; em seguida, Virgínia, observando a moça, dá-se conta de que é “uma pobre mulher quebrada pelos anos”, enunciado ambíguo na medida em que serve para ambas as mulheres da cena (PENNA, 1958, p. 860). Presa à moça por meio do espelho, Virgínia sente seu “espírito inquieto”, envolvida em uma espécie de “encantamento que a aprisionara”, e tem a certeza de que era necessária “uma palavra de Celestina” para libertá-la.

É interessante observar que esse jogo imagético e de individualidades projetadas não se presta meramente à produção de *eus* alternativos. De fato, segundo Dani Cavallaro (2002), “No que diz respeito à questão da identidade, é vital perceber que as narrativas das trevas” é um convite “a nos identificar com personagens fictícios e experimentar emoções indiretamente”, na medida em que “Elas realmente nos encorajam a nos reposicionar, a promover a extensão do *eu* e, na verdade, sua dispersão em uma infinidade de *eus* que estão sempre implicados com estruturas culturais específicas”. Nesse sentido, completa o autor, “Pode-se dizer que as narrativas da escuridão fornecem alguns dos materiais por meio dos quais” o *eu* normalizado ganha biografias que “podem ser infinitamente criadas e editadas, obrigando-nos a abordar o *status* provisório da identidade diante de forças não racionais que ameaçam insistentemente pulverizar sua continuidade mítica e plenitude”. Desse modo, como participantes de um tipo de narrativa que Cavallaro chama de narrativa das trevas, Celestina/Virgínia têm suas identidades reconstruídas “em processos de constante reinvenção e reinscrição histórica” (CAVALLARO, 2002, p. 16, tradução nossa).

Dessa perspectiva, é relevante recordar que Celestina se reduplica ao longo da narrativa, tendo sua identidade aproximada à de outros personagens. É o caso, por exemplo, de Mariana. Após a cena do encontro com o touro, Celestina volta para seu quarto: “Parecia-lhe ser o seu gesto de há pouco a denúncia de seu verdadeiro *eu*, da profunda maldade que sempre suspeitara existir escondida em seu seio, e agora não sabia como continuar a viver e a

arrastar consigo aquele monstro sempre de tocaia que a ameaçava, a todo momento pronto a saltar sobre ela” (PENNA, 1958, p. 912, grifo nosso). O encontro com o touro desperta o *eu* latente de Celestina, revelando sua outra identidade: “Não era mais o ente miserável, que se arrastava pela vida dos outros, sempre pesada a todos com sua presença inexplicável”. A partir daquele evento, a moça compreende (“Agora sabia...”) finalmente que “o seu próprio segredo lhe fora revelado... e não estava mais só, precisava lutar e combater o mal conhecido que decerto não era invencível”. Nesse momento, pensando em “arranjar-se para sair para as salas”, a moça “Sentou-se diante do espelho e teve um movimento de recuo, pois pareceu-lhe ver a Senhora refletida em seu fundo indeciso” (PENNA, 1958, p. 913).

Nesse sentido, o espelho agora expõe traços de duplicidade entre a moça e sua prima Mariana: “A princípio Celestina julgou ser ela própria, a figura refletida no espelho”, visto ser notória “a semelhança existente entre os olhares que se cruzavam na sua superfície polida”, na medida em que efetivamente “neles havia a mesma expressão de indefinível angústia, talvez de tédio irremediável que os tornava o reflexo um do outro.” (PENNA, 1958, p. 914). Assim, quando o desdobramento da cena revela que o duplo refletido no espelho “era mesmo a Senhora que entrara sem bater e caminhava silenciosamente em sua direção” (PENNA, 1958, p. 914), as duas imagens já haviam sido justapostas e fixas no espelho compondo para a moça um *outro* de si mesma.

Mesmo a sabedoria algo mística de Dadade *confunde*⁵⁶ Celestina com a avó do Comendador. De fato, em dado momento em que Celestina dá-se conta de que “havia muito tempo não ia visitar a anciã, que sempre a confundia com a sua Sinhá, a avó do fazendeiro”, decide visitá-la e, ouvindo histórias de “toda a enorme família Albernaz”, sonha “ser a bela senhora” daquelas narrativas algo fantásticas (PENNA, 2020a, p. 97). Curiosamente, enquanto a vida de Celestina é marcada por pobreza material, isolamento físico e doença, a avó do Comendador “Fora uma verdadeira soberana feliz em seu domínio, e sua vida era um rio caudaloso que tudo fertilizava em seu caminho tranquilo, pois levava em suas águas majestosas a fecundidade e a paz” (PENNA, 2020a, pp. 97-98).

A duplicidade, nesse caso, evidencia-se na medida em que, ouvindo as histórias contadas por Dadade, Celestina “sentia ser possível a felicidade no mundo, mesmo criada pela simples confusão da negra” (PENNA, 2020a, p. 98). Interessante notar que se Dadade

⁵⁶ A forma verbal *confundir* é propositalmente dupla nesse contexto, significando que Dadade: a) promove engano em Celestina e no leitor; b) finge enganar-se sobre quem é quem em relação às mulheres da fazenda. A essa duplicidade poderíamos justapor uma terceira acepção: c) produz confusão ao revelar segredos por meio de sua narrativa dúplice. Nesse sentido, é válido lembrar que Dadade fora “ama do Comendador” e, portanto, conhece como poucos aquele território.

confunde-se com relação à história das duas, era “muito lúcida nas outras coisas” (PENNA, 2020a, p. 98). A duplicidade, assim, evidencia-se como articulação no plano da memória e da elocução de Dadade, cujas narrativas marcam-se pelas “hesitações e os rodeios usados sempre” (PENNA, 2020a, p. 100), programaticamente. Desse modo, depois de chamar Celestina de “Nhanhã Clara” (nome da avó do Comendador), Dadade a chama de “Nhanhã Celestina” e finalmente, de novo, de “Nhanhã Clara” (PENNA, 2020a, pp. 100-101), duplicando assim identidades e, nesse ato, promovendo confusão em mais de um nível, conforme a nota anterior. Nesse sentido, percebemos que a duplicidade espalha-se no campo da narração.

No âmbito da elocução, portanto, percebemos que os duplos cornelianos são formas da narração que articulam as vozes narrativas, sobretudo a do narrador principal e as das negras, compondo assim uma suposta unidade de conteúdo. De fato, enquanto o narrador suposto oficial narra mais próximo da história oficial, as negras, bem exemplificadas por Dadade, inventam outra realidade por meio de uma linguagem que é quase silêncio. Ora, segundo Oiiandi (1995), o silêncio constitutivo implica que, para enunciar algo, é necessário deixar de dizer outras coisas, e que é a inserção dos sujeitos discursivos em formações discursivas historicamente determinadas que confere sentido à enunciação. Ao enunciar algo, inevitavelmente apagam-se outros sentidos possíveis, porém indesejáveis, em uma dada situação discursiva. É justamente esse silêncio constitutivo que estabelece os limites e a constituição das formações discursivas, isto é, as regiões de sentido, determinando, assim, os limites do enunciável. Isso evidencia que dizer e silenciar são inseparáveis (BERTOLUCCI, 1997, p. 149). De modo que a linguagem sussurrada de Dadade revela-se criadora de “cenários admiráveis de amplitude e de força” (PENNA, 2020a, p. 100) e identidades justapostas.

Certamente o tema do duplo em *A Menina Morta* evidencia mais do que os anseios de Celestina. De fato, analisando a experiência do duplo da perspectiva antropológica, Luiz Costa Lima lembra que em tradições antigas “O duplo é a figuração que busca resolver o problema oriundo de a passagem da vida para a morte não haver se completada” (LIMA, 2005, p. 199). Sua percepção, assim, capta a duplicidade como fenômeno associado à má morte. Segundo esse crítico, culturas que desenvolveram essa crença acreditavam também na figura de “colossos”, cuja função era equilibrar o trânsito entre vivos e mortos. Na modernidade, continua ele, “a problemática do duplo” permanece, porém sem a presença de

símbolos que a legitimavam (LIMA, 2005, p. 200). Desse modo, sua percepção do duplo modernamente parece apontar assim para uma espécie de esvaziamento de sentido do duplo.

Nessa perspectiva, de acordo com o crítico, representado na ficção corneliana sem essa sustentação simbólica, o duplo indica nos três primeiros romances a “sensação de fracasso em viver o presente”, enquanto em *A Menina Morta*, o duplo expressa a culpa advinda da ilegitimidade condensada na figura do Comendador: duplo de seu irmão Visconde e “um gerador de duplos (Virgínia e Mariana, Carlota e a irmã)” (LIMA, 2005, p. 203). Contudo, ressalta Lima, é inegável que no Grotão, “a presença do duplo acusa a não menos forte presença da morte”, seja a morte da menina, a do Comendador mesmo ou ainda a “morte figurada” causada pela destruição das “condições produtivas de posse” por Carlota (LIMA, 2005, p. 203). Assim, figurando as relações de poder no mundo corneliano, o duplo ascende ainda na forma do “poder feminino que busca raptar o masculino”, na medida em que Carlota ocupa o lugar do “filho homem sobrevivente” em uma sociedade patriarcal (LIMA, 2005, p. 203).

Nesse sentido, se quando “o dono do Grotão” chegava perto dos negros, esses “redobravam os golpes das enxadas” de modo que “o trabalho atingia seu paroxismo” (PENNA, 1954, p. 19), diante da filha do casal, os escravizados aparentemente ficavam tranquilos: “Carlota sacudiu o lenço trazido na mão e isso ainda aumentou a alegria dos mais jovens, agora em grupo, que se puseram a cantar versos rústicos” (PENNA, 1954, p. 297). Nesse caso, a narração, captando a tensão dos escravizados diante da figura do Comendador e, noutro momento, certo relaxamento experimentado por eles na presença de Carlota, evidencia o comportamento duplo dos escravizados, ora diante do pai, ora diante da filha, emoldurando assim a duplicidade envolvendo a relação de trabalho.

Percebe-se, desse modo, o valor significativa da duplicidade na configuração da narrativa. E certamente Carlota e sua irmã compõem uma das formas mais relevantes desse processo de duplicação. Efetivamente, desde o primeiro dia na fazenda, Carlota é tratada como se fosse a menina morta. Por exemplo, depois de ajudar a moça a despir-se e deitar-se, Libânia “entoou então bem baixinho as mesmas canções que faziam adormecer a outra menina” (PENNA, 2020, p. 193). Na sequência, Libânia sonhou e quando acordou “Estava no quarto da menina morta”. Nesse momento, ela “Olhou para o leito com receio de ver ainda aquele vultozinho”, mas “Em vez disso, viu alguém a olhá-la com olhos muito despertos e sérios.” Era Carlota em sua frente.

Interrogada por Carlota a respeito do que “estava pensando”, a mucama então pega “junto da cabeceira” uma “caixinha de música sempre ali guardada, pronta para ser tocada” e tenta colocar Carlota para dormir novamente, pois “Era assim que ela fazia readormecer a outra menina”. Entretanto, Carlota afirma que só quer ouvir “a sua resposta”, ou seja, o que Libânia “estava a imaginar” e por que estava ainda “com vontade de chorar”. Nesse momento, a mucama revela o motivo de sua tormenta: “– eu... eu julguei... eu me lembrei da menina morta, pois me parecia ser ela a nhanhãzinha de volta agora grande, moça e bonita” (PENNA, 2020a, p. 194). Em outra passagem, Libânia acorda Carlota e chega “a pensar não ser mais Carlota que estava ali, mas talvez uma pequena deusa enviada para substituí-la durante as trevas da noite branca e perturbada que passara” (PENNA, 2020a, p. 197).

Nesse mesmo sentido, em dado momento, a voz narrativa informa que a menina morta “também achara a casa vazia de crianças” sem ter alcançado “reanimar os rostos perturbados vindos ao seu encontro”. Sem conseguir “comungar inteiramente” com seus familiares, sua presença deixava no ar uma “sensação indefinida de perigo”, certo “receio de provocar alguma coisa” que ninguém podia “saber ao certo qual era, mas sempre presente” (PENNA, 2020a, p. 149). De modo parecido, quando Celestina esforça-se “por fazer reviver a figura de Carlota poucos anos mais moça do que ela, e fora sua companheira de infância,” notamos que sua memória alcança, em vez da filha mais velha do casal, “o pequeno vulto da menina morta [que] corria à sua frente, murmurava palavras entrecortadas na sua voz gorjeante, ia de planta em planta, aos saltos, em bailado incessante” (PENNA, 2020a, p. 149). Nesse mesmo sentido, é relevante recordar também que Dadade confunde Celestina com Carlota (PENNA, 2020a, p. 273) e Carlota com sua avó... Dessa perspectiva, nota-se que a narrativa duplica percepções, na medida em que, para Dadade, era como se as pessoas brancas da fazenda tivessem sempre o mesmo rosto, fossem idênticas, tal qual a escravizada sem rosto vista pela óptica da mãe do Comendador.

Desse modo, percebe-se que, seja pelo contato com o mundo do trabalho, ainda que no momento de festividade dos escravizados, seja via as narrativas das negras, com o descortinar do papel de mantenedora da ordem, representado pela menina morta, Carlota passa por um processo de metamorfose que permite o surgimento de seu duplo. Dessa perspectiva, depois de ouvir as antigas histórias do Grotão contadas pelos “lábios negros” de Joviana, cujos “traços vermelhos” “davam a impressão estranha de segunda boca”, “Carlota sentia sombria embriaguez a dominá-la toda” fazendo-a “viver vida nova, superposta à vivida desde a sua chegada ao Grotão.” A partir de então, a moça percebe-se outra:

Tudo se renovava, todos os ângulos eram outros, todos os pontos de referência, até mesmo os fundamentos sobre os quais baseara seu equilíbrio até então, se desfaziam em fumo silenciosamente e outra personalidade diferente se levantava dentro dela, cheia de forças novas, senhora de energia tranquila que parecia dever durar até o fim de seus dias [...] (PENNA, 1954, p. 284).

Por mais de uma entrada, a narrativa compõe assim Carlota como figura dúplice, conforme evidencia seu envelhecimento captado em dado momento, quando o tabelião vai à fazenda para fazer o noivado e anunciar o testamento. Logo após o oficial começar a falar aos presentes, “nas fisionomias atentas”, desenha-se “o assombro e quase medo por eles sentido” ao ouvirem que era feita “a doação completa e simples da fazenda do Grotão” para Carlota. De acordo com o anúncio oficial, “Carlota passava a ser, desde aquele momento, pequena rainha em seu domínio, e para completar a sua inteira liberdade de ação, seu pai lhe reconhecia a maioridade com todos os seus direitos.” Logo após o anúncio, a voz narrativa deixa ver que Carlota “Envelhecera, e não estava mais ali a jovem que chegara do Colégio. Qualquer coisa de acerbo em sua boca, a sombra que agora velava os seus olhos, faziam dela outra mulher e a menina desaparecera irremediavelmente” (PENNA, 2020a, p. 351). De figura frágil, donzela aprisionada na fazenda, Carlota passa a ser uma pequena rainha do Grotão, ressaltando assim seus traços como personagem típica da tradição gótica, que muitas vezes apresenta mulheres fortes e independentes em situações de perigo e mistério. Contudo, o dado mais relevante do trecho é efetivamente a “mudança sutil” de Carlota, indicando sua transformação de menina em mulher, seu envelhecimento, outro elemento recorrente na tradição gótica, entrevisto no jogo especular legível em *O Retrato de Dorian Gray*.

O desenrolar da metamorfose da Carlota menina em Carlota mulher evidencia-se em sua decisão de alforriar os escravizados do Grotão, desconfirmado nesse ato os valores legitimados pelo Comendador. Morta a Carlota jovem, supostamente inocente, morrem também os planos do vampiro, encapsulados na figura da menina morta. Segundo Otto Rank, “O assassinato frequente do duplo, através do qual o herói procura se proteger definitivamente das perseguições do seu *ego*, é na verdade um suicídio – e isso sob a forma indolor de matar um outro Eu” (RANK, 2013, p. 63). Talvez por isso, a partir do anúncio do tabelião, “como um escudo que deslizasse diante dela, mantido e levado por sua vontade renovada, sentiu que caminhava à sua frente outra Carlota, mais pura e de linhas mais retas e simples, capaz de viver ‘apenas’”. Assim, a moça perde “o medo inexplicável que prendera seus movimentos,

que limitara e constringira a vitalidade de seu corpo todo aquele tempo” e, uma vez madura, sente que “agora se dissipavam diante da outra [Carlota] os sinais humanos de poder e de dominação, cuja força a tinham mantido prisioneira.” (PENNA, 1954, p. 449).

A narrativa repõe, assim, convenções góticas relativamente ao tema do duplo. Pensemos, como exemplo, em *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Enquanto nesse romance a paixão narcisista do protagonista é evidenciada ao ver seu retrato pela primeira vez e perceber o significado da própria beleza como uma revelação, ao mesmo tempo em que ele é assolado pelo medo de envelhecer e mudar, o que está intimamente ligado à ideia da morte, em *A Menina Morta*, o envelhecimento de Carlota parece condição para que ela liberte os escravizados e, nesse ato, liberte-se. Assim, o desaparecimento da Carlota alienada possibilita a presença do duplo, “a verdadeira menina morta” (PENNA, 1954, p. 458), que, tendo cumprido a sua missão, “Podia caminhar assim, serenamente, com passos firmes que não teriam repercussão alguma naquela enorme masmorra vazia diante dela” (PENNA, 1954, p. 449).

4.5. Estrangeiras⁵⁷

A narração de *A Menina Morta* abre-se com uma cena de estranhamento. A narrativa principia colocando com evidência diante do leitor a preparação do funeral da menina que dá título ao livro. Nesse momento, chama a atenção o fato de que a primeira personagem referenciada (depois da menina, no título, evidentemente) é uma estrangeira:

– Não, Dona Frau, você não pode costurar mais esse babado no vestido, *neste vestido* – disse a velha negra, que acentuou bem as duas últimas palavras enquanto erguia as mãos, no gesto das Verônicas das procissões, agarradas ao corpinho de brocado branco entretecido de prata, em desenhos de flores de sonho, de contornos vagos (PENNA, 2020a, p. 5).

No terceiro parágrafo somos informados de que a “senhora de meia idade a quem chamavam ‘Dona Frau’” provavelmente era “alemã pela cor dos olhos e da pele, mas vestia-se tal como as fazendeiras brasileiras” (PENNA, 2020a, p. 5). Seus olhos emitem “raios de luz mortiça de estranha fixidez” (PENNA, 2020a, p. 6). Relativamente à escrava que conversa

⁵⁷ Este tópico, com algumas alterações, foi apresentado por nós no 8º SPPGLB (Identidades Nacionais), apresentado no dia 28/6/2022 na FFLCH-USP, mesa 6. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GMfRUWfOr-U>

com Frau Luiza, “a velha negra”, chama-se Lucinda e é “mucama de dentro”. E é assim entrevista por Luiza, segundo as lentes do narrador:

Era simples mortalha que confeccionava ajudada pela mucama de dentro cujo gosto e bom-senso ela confessava em seu íntimo sem nunca deixar transparecer, pois era perpétuo absurdo aquela criatura disforme, cor de chocolate, com enormes olhos coruscantes, ora acesos ora apagados, iguais aos das aves domésticas, ter critério e tato para saber o que ficava melhor e mais elegante nos trajes confeccionados por elas, para pessoas tão diferentes (PENNA, 2020a, p. 5).

Nesse sentido, a cena de abertura figura a presença do *eu* diante do *outro*, jogando com identidades. Frau tem dificuldade de reconhecer “em seu íntimo” o bom “gosto e bom senso” de Lucinda, não exteriorizando, portanto, seus afetos, por supor “perpétuo absurdo aquela criatura disforme, cor de chocolate com olhos coruscantes” como das “aves domésticas” possuir “critério e tato para saber o que ficava melhor e mais elegante nos trajes confeccionados por elas, para pessoas tão diferentes” (PENNA, 2020a, p. 5).

Para Luiza, a negra é uma “criatura disforme”, cujos “enormes olhos coruscantes” lembram os “das aves domésticas”, sem critério estético e tato. Trata-se de uma descrição que rebaixa Lucinda, figurando-a como monstro. No caso, o outro é visto como algo monstruoso. Segundo Cohen, rotular uma pessoa ou grupo como um monstro é uma estratégia conveniente para subjugar alguém, e qualquer tipo de diferença somática ou social pode ser exagerada em uma aberração monstruosa (COHEN, 2000). Nesse sentido, vale recordar também com Weinstock que “o discurso da monstruosidade” é eficaz “politicamente para facilitar ou retardar agendas culturais específicas” (WEINSTOCK, 2014, p. 42, tradução nossa). Tem sido assim com indígenas desde a chegada dos europeus ao continente americano. Tem sido assim no Brasil, onde a suposta monstruosidade das pessoas de ascendência africana corroborou a instituição da escravidão. Associando monstruosidade a desvio da idealização física branca e saudável, a deformação do outro buscava (busca) legitimar discursos elitistas. Contudo, sabemos com Antonio Alcalá González, que a presença do “Outro monstruoso fornece aos personagens um espelho que os faz enfrentar a chegada inquietante de um segredo devastador, uma sombra que foi reprimida, mas retorna para assombrá-los, impondo o reconhecimento de sua existência” (GONZÁLEZ, 2014, p. 541, tradução nossa). Nessa visão, observando a escravizada, Luiza enxerga, em reflexo, a si mesma na figura que deforma, pois a alemã e a escravizada são estrangeiras no Grotão.

Além disso, da perspectiva da narração, há identidade entre Frau e Lucinda, na medida em que são “tão diferentes” das pessoas para quem trabalham, sobretudo, o Senhor e a Senhora. Dessa forma, a ficção de Cornélio Penna encena o choque de perspectivas pressuposto na condição de estrangeiro, em dois níveis. Em um primeiro nível, como vimos, o choque dá-se em relação a Frau e Lucinda, de um lado, e os senhores, do outro. Nesse caso, a tensão é mais notável, pois, conforme defende Julia Kristeva, o estrangeiro “sente uma certa admiração para com os que o acolhem, pois em geral acredita serem eles superiores, seja material, política ou socialmente” (KRISTEVA, 1994, p. 14). O distanciamento pressuposto, entretanto, não rebaixa a visão do estrangeiro, que julga cegos seus anfitriões, por acreditar que esses não possuem a distância necessária para enxergar aquilo que lhes é *familiar*. Nesse sentido, o estrangeiro compensa, por assim dizer, sua condição de suposto rebaixado material, política e socialmente, na medida em que é capaz de revelar uma perspectiva até então estranha aos anfitriões: parafraseando João Adolfo Hansen, entendemos que o estrangeiro, nesse sentido, opera evidenciando a *familiaridade* do *infamiliar* (HANSEN, 2015). Dessa perspectiva, para o estrangeiro, os anfitriões, ou seja, “os que não o [estrangeiros] são não têm vida alguma”, são como fantasmas, “quase já corpos sem vida” (KRISTEVA, 1994, p. 15).

Em outro nível, conforme indicamos, o choque ocorre entre a governanta Luiza e a escrava Lucinda, as quais, sendo diferentes dos senhores, são também diferentes entre si. Por isso, continuando a confecção do vestido da menina, Frau “parecia envergonhada de seguir as indicações da velha negra, e além disso escrava” (PENNA, 2020a, p. 6). Simultaneamente, a alemã produz estranhamento em Lucinda: fixando os olhos azuis de “luz mortiça de estranha fixidez” de Frau, a escrava sente medo e reza “a ave maria” (PENNA, 2020a, p. 6, grifo nosso), evidenciando assim o choque de identidades. Como desterradas, Luiza e Lucinda carregam como identidade mais que o L inicial dos nomes, são tipos estrangeiros em terras brasileiras, ou americanas, conforme a visão da governanta. Mas a condição de desterradas, que supostamente as uniria, não basta para produzir identidade entre elas. Assim, o que a narrativa evidencia é o choque de suas visões de mundo.

Se, no presente da narração, a fazenda as une espacialmente, ainda assim uma significa mistério para a outra. Suas vidas apontam para origens, condições e espaços distintos. Lucinda fora escravizada, certamente aprisionada em África e “nunca pudera saber bem como aquela mulher branca surgira na fazenda”; Frau Luiza vem da Europa. Nesse sentido, o ponto de vista territorial potencializa a particularização das identidades. Por isso, quando ouve a alemã “descrever ‘a terra dela’”, Lucinda “benzia-se em silêncio, pois tudo lhe

parecia obra de mágica e feiticeira naquelas montanhas brancas, onde se erguiam cidades fechadas por muros em torno de igrejas de altas torres, diferentes da capela que sempre vira” (PENNA, 2020a, p. 6, grifo nosso). Quando a ouve também falar do mar, Lucinda compara-o ao rio “Paraíba em dias de enchente”, e a dimensão vislumbrada faz “seu coração parar aterrorizado com essa ideia sinistra” (PENNA, 2020, p. 6, grifo nosso). Se a realidade composta pela perspectiva de Frau projeta para Lucinda um mundo de magia e feitiçaria aparentemente distante do Grotão, a analogia efetuada pela negra escravizada, entre o mar e o Paraíba, aproxima as duas realidades, evidenciando que a suposta diferença talvez não resistisse a uma análise mais detida, conforme ressaltado pela expressão “essa ideia sinistra”, que contém uma das acepções do termo “*Unheimlich*”, segundo Freud.

De fato, reiteramos, de acordo com Freud, “A palavra alemã *Unheimlich* [infamiliar] é, claramente, o oposto de *Heimlich* [familiar], doméstico, íntimo [...]” (FREUD, 2019, p. 54). No ensaio de 1919, depois de mapear em diversos dicionários o significado da palavra *Unheimlich* (*inquietante, sinistro, assombrado, estranho, estrangeiro*) (FREUD, 2019, p. 55), Freud defende que “O que há de mais interessante [...] é o fato de que a palavrinha “familiar” [heimlich], entre as diversas nuances no seu significado, também aponta coincidente com seu oposto “infamiliar” [Unheimlich]. O *familiar* se torna então *infamiliar* [...]” (Freud, 2019, p. 57). Embora saibamos com Gilson Iannini e Pedro Heliodoro Tavares, tradutores de Freud, que em português os termos *familiar* e *infamiliar* são traduções mais adequadas, respectivamente, das palavras *Heimlich* e *Unheimlich*, não podemos ignorar o emprego do termo “sinistra” para adjetivar a ideia de Lucinda⁵⁸. Desse modo, a voz narrativa vai postulando a presença do conceito *infamiliar/estrangeiro/sinistro* em *A Menina Morta*, jogando com identidades a partir da proximidade e distanciamento, territorial e cultural.

Nessa perspectiva, as duas personagens corroboram a afirmação de Julia Kristeva, de que “Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia” (KRISTEVA, 1999, p. 9). Marca que acusa limites na coletividade, “o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades” (KRISTEVA, 1999, p. 9). Nesse jogo de imaginários, o rebaixamento provocado pelo olhar preconceituoso de Frau Luiza, cujos pressupostos são os da cultura letrada branca europeia, encontra o misticismo de Lucinda,

⁵⁸ Como nosso objetivo neste tópico é discorrer sobre a presença do estrangeiro no Grotão, na continuidade de nossa argumentação, priorizaremos o uso de *estrangeiro(a)* como substituto de *Unheimlich*, em vez de *sinistro* ou *infamiliar*.

evidenciando que “nenhum código de nacionalidade” sobrevive “sem aceitar novas formas de alteridade” (KRISTEVA, 1999, pp. 9-10).

Voltando, então, a Frau Luiza, já sabemos desde o início da narrativa que ela era estrangeira. Está longe de casa, e principalmente longe dos seus costumes. Por isso estranha que a Senhora, a mãe da menina morta, não participa dos preparativos do enterro da Sinhazinha. Trata-se efetivamente de uma personagem que personifica o *infamiliar*. Sua perspectiva é a do estrangeiro que olha tudo com estranhamento. Tudo na fazenda lhe causa espécie. Esquadrinhando o Grotão, seu olhar capta as contradições entre a “Corte longínqua” de onde viera e “as Américas”, onde se encontra no tempo da narrativa (PENNA, 2020a, p. 5). Entretanto, vivendo na fazenda, “vestia-se tal como as fazendeiras brasileiras o faziam” (PENNA, 2020a, p. 5), o que a torna alguém *familiar* nesse mundo.

Julia Kristeva afirma também que, “[...] multiplicando as máscaras e os ‘falsos *selves*’”, o estrangeiro “jamais é inteiramente verdadeiro nem inteiramente falso, sabendo” adaptar-se a diferentes situações e pessoas (KRISTEVA, 1999, p. 16). Dessa forma, vestir-se como as fazendeiras, mais do que obedecer à condição climática, é também uma forma de Luiza pertencer ao novo mundo. Porque, nesse espaço, como estrangeira, ela vive deslocada. Embora esteja na fazenda, o que faz parecer familiar sua presença naquele local, efetivamente a governanta é um tipo *infamiliar*, uma estranha.

Assim, em dado momento, a voz narrativa conta que o Senhor entra acompanhado por Celestina, e “Imediatamente atrás deles vinha a senhora Luiza, muito assustada, sem saber como alcançar o seu lugar” (PENNA, 2020a, p. 121, grifo nosso), evidenciando o não lugar de Luiza na fazenda. Em sentido mais específico, a expressão “seu lugar” refere-se à posição de Frau na mesa. No entanto, aponta também para um sentido mais geral dentro da narrativa. Supondo a mesa como metáfora da fazenda e, por extensão, do Brasil (LIMA, 2005; ROSSINETTI, 2010), a cena figura o deslocamento da personagem estrangeira na narrativa. Desse modo, embora a alemã supostamente faça parte da fazenda, – e nesse sentido parece incorporada a ela, o que faz parecer familiar sua presença naquele espaço –, efetivamente a governanta é duplamente estrangeira no Grotão.

Todavia, justamente a condição singular de estrangeira possibilita a Frau Luiza esquadrinhar a realidade da fazenda brasileira, evidenciando o conteúdo latente desse espaço. Sua perspectiva imita a do imigrante no Império. Em dado momento, o narrador afirma que Frau “Percebia com estranheza o sofrimento de Celestina” (PENNA, 2020a, p. 123). A fórmula “percebia com estranheza” expressa a ambiguidade que marca a condição da

governanta naquele espaço. Ela “percebe”, nota o sofrimento da prima da Senhora, mas percebe “com estranheza”, ou seja, da perspectiva e dos valores da estrangeira, isto é, como alguém que vê e não entende o que olha, sem saber “direito o que se passara” diante dela. Seu deslocamento também se revela na medida em que a narração conta sua decadência de “antiga e respeitada governante em casas nobres do Grão-Ducado de Baden” até sua condição “agora” na fazenda, onde é tratada como “simples criada grave” (PENNA, 1958, p. 901), que se sente “perdida, muito longe dos seus” (PENNA, 1958, p. 901). Longe de casa, vive triste no Grotão. Mas sua tristeza diminui, quando “servida a sobremesa”, momento em que se esquece “imediatamente de tudo” e sente-se novamente “em terra de seu conhecimento”, isto é, quando nota que o doce de goiaba com calda ora servido na mesa fora a “primeira surpresa boa” que tivera em terra imperial, talvez porque esse doce lembrasse um tempo de esperança para moça. Na maior parte do tempo, contudo, predomina o aspecto saudosista do estranhamento, como na cena do encontro com o touro, quando a governanta afirma: “esta terra é tão diferente da minha!” (PENNA, 1958, p. 910).

Segundo Julia Kristeva, a dedicação ao trabalho é uma forma de o estrangeiro compensar a saudade da terra natal e dos seus. O estrangeiro, diz Kristeva, “é aquele que trabalha”. Discorrendo sobre o sofrimento do estrangeiro, ela propõe que, quando na “fuga desenfreada”, o estrangeiro coloca-se um “objetivo (profissional, intelectual, afetivo)”, traindo assim a sua “condição de estranho”, na medida em que, escolhendo um plano, “o estrangeiro se propõe uma trégua ou um domicílio”, tornando-se, desse modo, menos estrangeiro (KRISTEVA, 1999, p. 13). Nesse sentido, é importante lembrar que Frau Luiza é governanta da fazenda e tinha “mãos cansadas e mercenárias” (PENNA, 2020, p. 6). De modo que se aplica a Luiza o pensamento de Kristeva, segundo o qual, para o estrangeiro, estar sempre realizando alguma tarefa é “Certamente uma necessidade vital, o único meio da sua sobrevivência, que ele “não coroa necessariamente de glória, mas reivindica simplesmente como um direito básico, grau zero da dignidade” (KRISTEVA, 1999, p. 25). Frau Luiza está sempre trabalhando, não se conforma com a falta de atividade. Como governanta, seu trabalho pressupõe interferir no trabalho do outro, dos escravos. Contudo, se por um lado ela valoriza a correção no trabalho (“tinha a íntima certeza de haver alguma falha no serviço” (PENNA, 1958, p. 966), por outro, receia precisar corrigir as escravas (“Teria então de ralhar e isso não lhe seria possível, pois tinha receio de que...”) (PENNA, 1958, p. 966). Assim, com medo de ser acusada de “abuso de autoridade”, a estrangeira realizava sua ronda “tendo sempre

extremo cuidado em não zangar nem fazer ato de autoridade muito visível” (PENNA, 1958, p. 967).

Evidentemente Frau Luiza faz parte da lógica que impera no Grotão, e ali tem função específica. E justamente por funcionar como uma engrenagem no sistema escravista, não deve romper determinadas barreiras, sob o risco de invadir a função social do outro. Ultrapassado esse limite, revela-se novamente como estrangeira dentro da lógica mesma de organização da fazenda. Esse aspecto fica evidente quando a alemã – após saber que Mariana tinha partido, e Virgínia lhe ter pedido auxílio nas tarefas da casa – dirige-se à rouparia pretendendo dar ordens. Mas quando lá chega e diz “secamente” que “– Hoje só serão cerzidos os lençóis que precisam de reparos”, é informada pelas escravas de que “a sinhá D.^a Inácia” já tinha tudo resolvido (PENNA, 1958, p. 967). Nesse instante, revela-se que sua autoridade é suposta. Efetivamente Frau não governa a fazenda, e seu auxílio em certas tarefas é desnecessário, proforma, embora ela estivesse “tão habituada a fazer” determinadas tarefas que julgava importantes (PENNA, 1958, p. 967). Seus ordenamentos supostos evidenciam-se desobrigações de fato, o *familiar* revela-se *infamiliar*. Por isso, sente-se desamparada no Grotão, “no meio daquela confusão estranha que fazia com que as pessoas fugissem cada uma para seu lado” (PENNA, 1958, p. 969).

Sem entender a dinâmica da fazenda, sua voz se mistura com a do narrador em discurso indireto livre para expressar seu estranhamento: “Como estava longe de seu país!” (PENNA, 1958, p. 969). Longe geograficamente: estrangeira. Longe também do ponto de vista das práticas sociais: estranha. Não entende, por exemplo, a partida da senhora sem explicação, desacompanhada de alguém da família (PENNA, 1958, p. 969). Seu consolo era a “quantia aos poucos ajuntada em crescendo no seu baú”. Para aplacar seu dilema moral, por viver dividida entre ter que realizar a tarefa de guardiã da casa e dos escravos de dentro e o dinheiro recebido por seu trabalho, “ajoelhou-se diante do oratório e rezou com fervor ao seu padroeiro, o rosto coberto pelas mãos” (PENNA, 1958, p. 969). Nesse ato, roga pela “chegada rápida de Carlota”, a qual colocaria término ao “‘reinado’ de D.^a Inácia” (PENNA, 1958, p. 970). Procura então um “livro devoto que a livrasse das imagens que lhe vinham à mente, envoltas em maldade” (PENNA, 1958, p. 970).

Como é de praxe no romance, a passagem não evidencia as imagens “envoltas em maldade” percebidas pela governanta alemã. Em sentido estrito, parecem apontar para o comando de Inácia. Contudo, propomos que a condição de estrangeira de Frau Luiza afeta um questionamento mais amplo, justificando seu refúgio em “um livro devoto”. Trata-se de sua

função como desmistificadora do vampiro Comendador. A plausibilidade dessa leitura ganha força na cena em que Virgínia vai até as quatro mulheres contar da sua ida à Corte. Nesse momento, alguém, aparentemente Sinhá-Rôla, afirma: “– Acho que o primo Comendador não pode suportar mais a vida que leva, tão abandonado!” (PENNA, 1958, p. 850). Ao que Frau Luiza rebate: “– Não é ele o abandonado... Acho muito mal feito tudo o que se passa aqui. Na minha terra nada disso seria possível” (PENNA, 1958, p. 850). Nesse mundo em que as ações são comedidas e as palavras controladas, “tudo” e “nada” são formas de expressão do conhecimento, que circula entre as senhoras, embora inacessível para o leitor. De qualquer modo, evidenciam o descompasso entre as identidades que circulam no Grotão: a cultura europeia de Frau e a cultura escravista do Comendador.

De fato, o olhar estrangeiro de Luiza tudo observa, mas a alemã sabe também que não pode evidenciar os fatos: “– Não são coisas que eu deva dizer [...]. – Mas tudo parece tão claro” (PENNA, 1958, p. 850). Nesse sentido, afirma o narrador, a governanta é uma “estranheira de qualidade, perdida em certo rincão selvagem em plena América, nesse mundo ainda na infância, como ouvira dizer a respeitável conselheiro de sua cidade natal” (PENNA, 1958, p. 970). Ora, a experiência de Luiza no Grotão desbanca continuamente a imagem de infância que lhe fora apresentada em sua terra natal. Se a forma “infância” remete convencionalmente a um tempo ligado à ingenuidade, na experiência de Frau, esse termo assume valor muito mais próximo ao de espaço “selvagem”, inexplorado e de práticas bárbaras, como a escravidão, conforme expusemos no “Quadro de Referência”, ao tratarmos da relação entre “civilização” *versus* “barbárie” como componentes do Gótico. Nesse sentido, é razoável lembrar que, falando dos estrangeiros entre os gregos na época clássica, Kristeva lembra que o estrangeiro era considerado bárbaro, estranho a esse espaço “por sua adversidade política e social” (KRISTEVA, 1999, p. 57). Dessa forma, recordamos com Kristeva, que três autores trágicos, Sófocles, Ésquilo e Eurípides, para falar do estrangeiro, utilizam sistematicamente o termo *bárbaro* significando “incompreensível”, “não grego” e, finalmente, “excêntrico” ou “inferior” (KRISTEVA, 1999, p. 57).

Ora, a experiência de Frau Luiza no Grotão é a de uma estrangeira em terras de bárbaros. Dessa perspectiva, sua narrativa pode ser associada aos relatos de Ina von Binzer ou Ulla von Eck em seu diário intitulado *Os Meus Romanos: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil*. Cornélio Penna leu esse texto e dele comenta o seguinte:

Compreendeu muito bem a jovem professora [...] a situação e os problemas de nosso Império [...]. Com sua corte patriarcal e seus costumes, tudo indicava

ser um pequeno reino de fadas, uma espécie de país de cocanha, e sua vida era de uma família com seus membros todos sob a direção do Pai grande (PENNA, 2020b, p. 58).

Nota-se que as expressões “corte patriarcal”, “reino de fadas”, “espécie de país de cocanha”, “família com seus membros todos sob a direção do Pai grande” compõem uma imagem do Império brasileiro, a qual vale também para o Grotão; este o mundo cornelianiano. Este é o mundo que o olhar estrangeiro de Frau Luiza desmitifica, estranhando-o.

No prefácio à primeira tradução do livro de Ulla no Brasil, 1956, Paulo Duarte esclarece que se trata “de uma edição alemã, de mil oitocentos e oitenta e tantos, na qual é narrada a vida de uma professora alemã que viveu na fazenda de uma das velhas famílias de S. Paulo e outros lugares daqui e do Rio.” Segundo ele, o livro é “um curiosíssimo depoimento da vida patriarcal do século passado [XIX]” e as atitudes de Ulla “contra o Brasil explicam-se pela psicologia de um expatriado, sempre a mesma, no tempo e no espaço” (BINZER, Prefácio, 1994, p. 9). Ainda de acordo com Paulo Duarte, a crítica de Ulla a respeito dos “usos e costumes estranhos e até uma instintiva hostilidade contra o país que abriga o refugiado ou o simples imigrante” tem lá suas motivações. Não devemos esquecer, completa Duarte, de que se trata do olhar de uma jovem preceptora alemã *bem educada*. Por tudo isso, conclui ele, o livro de Ina von Binzer é “um excelente documentário sobre a vida brasileira” do período da escravidão institucionalizada, no Brasil (BINZER, Prefácio, 1994, p. 13, grifos nossos).

Vida bem diferente da que a professora imaginava na Alemanha, conforme ela expõe logo no começo do diário. Explicando o termo “fazenda”, a estrangeira evidencia que as diferenças entre Europa e América extrapolam o dado geográfico, afetando também a língua:

“Fazenda” significa plantação. Sinto muito não escrever “hacienda”, pois vocês provavelmente ainda estão convencidas de que assim é que se diz e terei de decepcioná-las desde as primeiras linhas de minha carta. Consolem-se comigo: aconteceu-me o mesmo, mas continuo achando adorável termos confundido inocentemente espanhol com português. Assim, vai-se perdendo uma ilusão após outra (BINZER, 1994, p. 17).

A suposição de que espanhol e português eram a mesma língua reforça a hipótese de que para Ulla, como para Frau Luiza, as distinções entre Brasil e América(s) eram praticamente nulas. As semelhanças entre as duas estrangeiras alemãs não param por aí. Como a governanta de *A Menina Morta*, Ulla aloja-se em uma fazenda em São Paulo, cujo

dono, “O Dr. Rameiro”, diz ela, “possui ainda cerca de duzentos escravos e escravas. A maior parte, naturalmente, trabalha nos cafezais; mas em casa são também numerosos, e uns até têm algum serviço a fazer” (BINZER, 1994, p. 19, grifos nossos). A quantidade de escravos e o cultivo praticado na fazenda trazem à memória o Grotão. Assim, a forma “ainda” instaura o pressuposto de que, segundo a governanta, era esperada a inexistência de escravos. Nesse mesmo sentido atua o termo “também”, e os dois juntos participam de um discurso que evidencia o estranhamento da professora alemã.

Nessa fazenda, uma escrava presta serviços a Ulla, e sua imaginação lembra o imaginário de Lucinda sobre terras estrangeiras: “Na cabeça da preta que me serve – a minha negra – Paris corresponde a todo o lugar fora do Brasil” (BINZER, 1994, p. 18). A negra chama-se Olímpia, mas poderia ser Lucinda. Isso porque é perceptível a semelhança entre a lógica que organiza o imaginário das duas escravizadas: assim como para Lucinda grande quantidade de água está para o Paraíba, para Olímpia, o mundo fora do Brasil resume-se a Paris. Entre a escravizada empírica e a ficcional instaura, assim, identidade, mesmo supondo que uma é estrangeira à outra.

Comentando os aspectos físicos da escrava, Ulla faz uma descrição que remete também à deformidade acusada por Luiza em Lucinda: “Confidencialmente lhe digo, minha cara, que ela é a criatura preta e beiçuda mais horrenda que jamais usou esse nome majestoso” (BINZER, 1994, p. 18). Segundo o padrão de percepção da realidade de Ulla, a majestosidade do nome Olímpia é incondizente com os traços físicos da escrava.

Olímpia/Lucinda. Os nomes das duas escravizadas produzem intersecção entre as narrativas. Isso porque, originado no inglês, o nome *Lucinda* é uma variante poética de *Lucina*, que deriva do latim *Lucina*, *Lucinae*, remetendo a “lux”, e significando, assim, “a luminosa” e, por extensão, “a que ajuda a dar à luz”. Já *Olímpia* é variante feminina de *Olímpio*, que deriva do grego *olympos*, que significa “consagrado a Zeus olímpico”. Como é sabido, na mitologia grega, o *Olimpo* era considerado a morada dos doze deuses do Olimpo e também um centro religioso dedicado ao culto de Zeus. Assim, Lucinda e Olímpia estão unidas também pela relação de servidão às respectivas preceptoras alemãs e pela origem clássica de seus nomes⁵⁹. No caso do nome *Olímpia*, há de se notar ainda sua relação com a

⁵⁹ É relevante recordar que o livro de Binzer (Ulla) intitula-se *Meus Romanos...* porque essa é a forma como ela se referia aos filhos dos senhores em cuja casa trabalhava: “Meus discípulos romanos; são realmente muito mal educados e preciso recorrer a variados recursos pedagógicos para tratar com eles” (BINZER, 1994, p. 108); “Minha Grete do coração! Na sua última carta você faz uma observação sobre o nome pomposo de minha alunazinha Lavínia. Pois bem, esse é apenas um dos que formam

estética, na medida em que se trata de um nome “próprio de pessoas que valorizam tanto as qualidades estéticas”⁶⁰. Supondo comuns os pontos de Ulla e Luiza, é válido supor também que, se em primeira vista, a governanta ficcional recusa-se a aceitar a existência de juízo estético em sua serva, conforme vimos, finalmente cede, admitindo “não ser possível ajuntar mais o folho por ela pretendido à saia redonda encomendada pela Senhora” (PENNA, 2020, p. 5).

Nesse sentido, fazemos a hipótese de que, assim como o olhar de Ulla esquadrinha a condição dos escravizados, evidenciando para sua interlocutora e amiga Grete a realidade da fazenda brasileira no fim do século XIX, às vésperas da Abolição, de modo semelhante, pois que no âmbito ficcional, também Frau Luiza formata uma visão particular do Grotão, que a assusta. Observando, desse modo, os últimos momentos da escravidão oficial no Brasil, diz Ulla: “Fala-se muito na emancipação dos escravos e parece que a coisa vai caminhando. Todos os anos o Estado apresenta no orçamento um fundo de resgate; nas províncias, organizam-se sociedades abolicionistas e muitos escravos tornam-se livres por iniciativa própria.” E acrescenta, na sequência: “Não há dúvida que é um lindo movimento, mas quanta lama vem à tona! Quanta sujeira aparece!” (BINZER, 1994, p. 99, grifo nosso).

A lama é textura da monstruosidade, segundo Noël Carroll, para quem “No contexto da narrativa de horror, os monstros são identificados como impuros e imundos. São coisas pútridas ou em desintegração, ou vêm de lugares lamacentos” (CARROLL, 1999, p. 39). Ora, lama é justamente o que o Comendador traz de fora para dentro da casa-grande logo nas primeiras páginas da narrativa: “Sentia, confusamente, ter trazido lá de fora a lama e a podridão dos brejos e das terras frementes de seiva presas aos seus sapatos e reconheceu não serem suas mãos dignas de tocarem naquela figurinha de cera” (PENNA, 2020a, p. 19). Nesse sentido, o cruzamento das narrativas de Ulla e Luiza vai expondo o lamaçal.

Assim, continuando a anotação do dia 21 de abril de 1882, em São Paulo, Ulla registra que “na Província de Espírito Santo”, dois escravos com as idades de 69 e 70 anos foram comprados de seus donos por mil marcos cada um. E questiona: quem se beneficiou disso? Esses cativos idosos que já estavam exaustos e próximos da morte, ou seus proprietários?

uma sequência “histórica” completa, sob minha vara pedagógica. O menino mais velho chama-se Caius Gracchus, meu terceiro discípulo Plinius, que segundo me contou Lavínia devia chamar-se Tiberius, não recebendo esse nome por ser muito comum entre os pretos. A ele, segue-se um par de patrícias romanas, Clöelia e Cornélia, que espero ainda e sempre ver com as caras limpas, se é que se pode exigir isso de autênticas republicanas da gema, filhas de republicanos. Os nomes das crianças fazem parte da profissão de fé política do Sr. Costa” (BINZER, 1994, p. 101).

⁶⁰ (Cf. <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/> Acesso em: 28/3/2023).

Adiante, a moça informa que outro senhor possuía uma escrava de 72 anos, a qual se casou com um homem negro liberto de 75 anos. Sabendo que escravos ou esposas de escravos casadas com libertos tinham preferência para serem resgatados, o proprietário enviou a esposa para o fundo de reserva para emancipações e pediu 2.000 marcos por ela, valor que lhe foi pago.

Nem a saúde ou debilitação física dos escravos consegue aplacar a imagem da lama, que vai se espraiando pelo sistema escravista: “Em Tatuí, um escravo no último grau de tuberculose foi libertado pelo fundo de emancipação estadual por um conto e quinhentos mil réis (3.000 marcos)” (BINZER, 1994, p. 100). Contudo, acrescenta a governanta, tais artimanhas e fraudes são insignificantes se comparadas à descoberta de que muitos escravos e escravas já falecidos, homens e mulheres, constavam nas listas de sociedades abolicionistas, e seus ex-proprietários receberam o dinheiro do resgate, mesmo sabendo que eles já haviam falecido (BINZER, 1994, p. 100). Desse modo, o olhar estrangeiro evidencia a motivação lucrativa dos donos de escravos que compravam e vendiam cativos, mesmo que estes fossem idosos e doentes. Além disso, expõe as práticas fraudulentas de alguns proprietários que cobravam dinheiro de resgate para escravos já falecidos.

Sem deixar de observar também a existência de “muita bondade genuína”, já que os jornais publicavam diariamente colunas inteiras com o nome de senhores que libertam seus escravos de forma voluntária, Binzer atenta-se para a possibilidade de o contato com a escravidão e a abolição alterar a sua perspectiva:

[...] como já estou ouvindo vocês resmungarem: “mas isso é mais que justo!”, respondo-lhes: “na Europa eu pensaria assim também; mas aqui, somos obrigados a mudar de opinião”. Em primeiro lugar e mesmo que isso lhes pareça uma desumanidade, os escravos são propriedades legalmente adquiridas, como outras quaisquer. Depois, se os libertassem todos de uma só vez, para a maioria dos fazendeiros isso significaria a ruína. É quase impossível fazer-se uma ideia do transtorno que causará ao Brasil, nas fazendas distantes, a substituição de oitenta, cem ou duzentos escravos num país onde não existe nem trabalho, nem classe operária livre, principalmente quando se desconhece a escravidão, vivendo-se numa terra como a Alemanha onde o oferecimento de mão-de-obra ultrapassa a procura. Levando em conta essas condições, compreendo muito bem e acho muito justo que fazendeiros, antes liberais, se recusem a desistir sem luta, ou pelo menos sem um prazo longo, do trabalho escravo mantido até agora. Acho que nenhum europeu pode pensar de outra forma e você, minha Grete, não deve julgar a sua Ulla uma desapietada partidária da escravidão (BINZER, 1994, pp. 100-101).

Nesse sentido, o Grotão da experiência de Luiza mimetiza assim o Brasil experimentado por Ulla/Binzer. Nos dois casos, o choque com a realidade pode assombrar as estrangeiras, mas também pode promover sua conformidade para com a situação observada. De modo que o cruzamento do diário de Ulla com ficção corneliana evidencia que o estrangeiro pode assumir a forma do *infamiliar* que se manifesta como *familiar*. Em contraste, porém, a realidade é ainda mais dura que a ficção, na medida em que o convívio com a barbárie pode naturalizá-la. De fato, observando as diferenças entre a Europa, onde a escravidão já fora abolida, e o Brasil, onde a escravidão ainda era praticada institucionalmente, Ulla percebe argumentos que justificam a escravidão, como a propriedade legal dos escravos e o impacto econômico de libertá-los de uma só vez. Segundo ela, era compreensível que os fazendeiros se recusassem a abandonar a escravidão sem luta, dada a sua dependência para com esse sistema. Dessa forma, conclui a estrangeira que é importante considerar as circunstâncias específicas do Brasil ao analisar a questão da escravidão. Nesse sentido, observamos que práticas escravistas que deveriam soar estranhas para Ulla tornam-se razoáveis para ela, vistas da perspectiva do sistema de escravidão. Novamente, o *infamiliar* torna-se *familiar*.

Ora, poder-se-ia argumentar que o diário de Ulla funciona como uma espécie de registro complacente para como o sistema escravocrata. Nesse caso, é relevante atentar para o fato de que, no fim do registro, Ulla pede para não ser julgada como uma “desapiedada partidária da escravidão”. Certamente o fato de registrar a situação dos escravizados e os interesses em jogo é uma forma de marcar posição em relação à ordem escravista. Dessa forma, em conclusão a esse capítulo, esboçamos uma proposta de leitura objetivando reforçar a construção do Comendador como vampiro, e de Frau Luiza como figuração de Ulla, atuando como espécie de Van Helsing no espaço rural corneliano.

Nesse sentido, lembramos que, em sua autópsia do mito do vampiro, Lecouteux (2005) ensina como matar esse monstro. Examinando as formas de eliminação do vampiro, Lecouteux afirma que entre os *murony*, acredita-se que a morte do vampiro requer “os serviços de um matador especializado: estrangeiro, mulçumano, cigano” ou ainda “filho do vampiro” (LECOUTEUX, 2005, pp. 144-145, grifo nosso).

Em *A Menina Morta*, não apenas um desses matadores está presente, mas os dois, atuando para eliminação do Comendador. Frau Luiza, como vimos, recortando a realidade do Grotão, à maneira de Ulla, certamente expõe com seu olhar de estranhamento as condições das pessoas escravizadas, atuando como Van Helsing. Nesse sentido, aproximando-as, é

relevante observar que Ulla adota a forma *diário* como meio de registro de suas observações, forma de expressão que lembra a composição da narrativa de *Drácula*. Assim, seja por meio dos comentários pontuais de Frau sobre seu estranhamento, seja na forma escolhida por Ulla, predominante no romance de Stoker, ambas acusam a presença do vampiro.

Ao lado de Frau atua Carlota, que, além de filha do vampiro, figura como estrangeira em sua própria casa. Nesse sentido, recordamos que, quando Carlota interroga Sinhá-Rôla “sobre o que se passara no Grotão, logo antes de sua chegada”, a senhora respondeu: “– Deixe de se preocupar com coisas tristes tão impróprias de uma noiva! Vamos cuidar de sedas, de fitas e de rendas, que as há aí tão bonitas” (PENNA, 2020a, p. 331). E só algum tempo depois Carlota apreende o “verdadeiro significado dessas palavras” e compreende que “Era mantida fora de todos aqueles acontecimentos”, isto é, que “era estranha em sua própria casa, e era assim que a queriam...” (PENNA, 2020a, p. 331, grifo nosso). Note-se que a expressão sublinhada duplica o *infamiliar* freudiano por meio dos termos “estranha” e “casa”, soando quase como redundância, visto que

Em muitas pessoas, o mais elevado grau do infamiliar aparece associado à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas. Já ouvimos que em muitas línguas existe a expressão ‘uma casa infamiliar’, cujo significado não nos poderia ser restituído a não ser reformulando-o: uma casa mal-assombrada (FREUD, 2019, p. 72, grifos nossos).

Reforça também nosso ponto de vista o significado dos nomes Carlota e Luiza. Carlota: mulher do povo; mulher livre; forte. Essa noção aparece em Costa Lima (2005), em certa medida, para quem Carlota desordena o sistema escravista. Luiza, por sua vez, significa algo como combatente gloriosa; guerreira ilustre⁶¹. Ou seja, aquela que vem de fora e ajuda a desmitificar esse sistema por meio de seu olhar evidenciador da barbárie da escravidão.

Em narrativas góticas é convencional a utilização do espaço doméstico como local de pesadelo da heroína (WESTER, 2014, p. 381). De fato, a família Albernaz revela-se como algo horrendo, formada que é por vampiro, fantasmas, duplos e estrangeiros. Nesse espaço, dominado pelo poder patriarcal, “a hierarquia familiar reflete e apoia hierarquias estatais” e desloca a esposa para a função de vítima e mediadora do poder masculino, enquanto “crianças e esposa são vistas como recursos para serem explorados e dominados pelo patriarca” (WESTER, 2014, p. 381, tradução nossa). Dominante, esse sistema destrói quem não se submete a ele, principalmente as mulheres, que “estão condenadas em duas posições: heroína

⁶¹ (Cf. <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/> Acesso em: 28/3/2023).

silenciosa que deve sofrer e possivelmente morrer, ou sedutora demoníaca que deve ser revelada, repudiada e destruída” (WESTER, 2014, p. 381, tradução nossa). Assim, recusando o casamento, Carlota recusa a segunda via. Quanto à primeira opção, não se pode ignorar a morte simbólica da moça, quando se duplica na “verdadeira menina morta”, contudo essa transformação é, efetivamente, a construção de uma terceira via, como combatente do sistema vampírico, para a qual concorre o olhar estrangeiro de Luiza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hipótese desenvolvida neste trabalho é de que ficção de Cornélio Penna dialoga com a tradição gótica, atualizando tópicos dessa linhagem literária. Para evidenciar esse diálogo, discorremos sobre “nuances do gótico” (FRANÇA; COLUCCI, 2017), recuperando questões fundamentais do que constitui a goticidade. Assim, supondo com Josalva Fabiana dos Santos (2012) que há certamente “algo de gótico” em Cornélio Penna, fizemos a hipótese de que há na verdade muito de gótico na ficção desse autor. Aqui se colocam algumas questões, sendo a primeira de ordem ontológica: o que é Gótico? O segundo questionamento foi formulado deste modo: se há muito de Gótico em Cornélio Penna, em que consiste esse “muito”? Ou seja, quais os aspectos góticos legíveis na ficção corneliana?

Se na proposta de definição do gótico abdicamos de referências mais diretamente associadas aos romances cornelianos, a discussão do segundo tópico realizou-se por meio de análise de seu último romance, *A Menina Morta*, objeto de nossa pesquisa, identificando nele aspectos que evidenciam que Penna insere-se na tradição gótica. Nessa parte do trabalho, textos não ficcionais do autor contribuíram para o embasamento da tese, inclusive sua relação com a pintura. Ainda nessa etapa, demonstrou-se produtivo também dialogar com textos tradicionalmente góticos: *Drácula*, *O Médico e o Monstro*, *O Castelo de Otranto*, dentre outros. A etapa seguinte foi esmiuçar alguns temas dessa tradição, evidenciando sua presença na ficção corneliana: o tempo retroagido como passado sombrio, o *locus horrendus*, os objetos e as coisas, o vampiro, o fantasma, o duplo, o estrangeiro.

De saída, uma questão que se colocou foi o suposto anacronismo do conceito defendido neste trabalho: “não soaria falso falar de Gótico quando se trata de um autor do século XX?”. Asseguramos que não, desde que nossa compreensão do que vem a ser a tradição gótica não se detenha a um período histórico datado. Nesse sentido, reforçamos aqui nossa posição, embasados por dois textos, um de Antonio Candido (2010) e outro de Peter Bürger (1988), que ajudam a pensar esse aspecto da nossa questão, fundamentando ainda mais o conceito de tempo como *longa duração* de Fernand Braudel, um dos pilares de nossa perspectiva analítica. Começemos pelo primeiro autor.

Em “Romantismo, Negatividade, Modernidade”, Candido afirma que “talvez não seja exagero dizer que o Romantismo foi uma das fontes da modernidade na literatura” (CANDIDO, 2010, p. 63). Para ele, “Nas literaturas do Ocidente houve duas grandes rupturas”, das quais a primeira iniciou-se no “fim do século XV e gerou uma produção na

qual a tradição greco-latina foi considerada modelo supremo”. Para o crítico, essa primeira quebra de paradigmas é marcada pela retomada de “certos gêneros antigos, como a tragédia em verso, cujo momento mais alto ocorreu no século XVII francês”. Assim, diz ele, um dado significativo dessa “volta relativa à Antiguidade” foi justamente a possibilidade de “interpretar o presente por meio do passado”. O Romantismo, segundo Candido, marca a segunda ruptura, que “se deu a partir do século XVIII”. Enquanto a primeira ruptura trouxe para a cena literária a necessidade de seguir convenções formais e temáticas, a segunda se caracteriza justamente por ter libertado a “produção literária das normas preestabelecidas e impositivas, estimulando a experimentação” (CANDIDO, 2010, p. 63).

Ainda, de acordo com Candido, com a segunda ruptura, houve inversão de concepção, na medida em que “os autores passaram a interpretar o presente por meio de recursos modernos, – como foram as mescla de gêneros ou o romance em prosa de toque realista, que vinha de antes, mas só então adquiriu a dignidade de gênero de primeira plana” (CANDIDO, 2010, p. 63). O presente agora era signo de diferença em termos de produção literária, e não de identidade. Nessa perspectiva, afirma Candido, o Romantismo trouxe para a cena literária o conceito de mudança, novidade, pautado por certo “inconformismo permanente”, marcado pela “negação de conceitos, valores e procedimentos” (CANDIDO, 2010, p. 63). De modo que Romantismo passou a significar negatividade, conceito inclusivo tanto dos temas quanto das “formas de expressão que manifestam de certo modo aquilo que é oposto, o avesso do que se espera” (CANDIDO, 2010, p. 64). Trata-se, diz o professor, do gosto

pelo que está do outro lado, pelo modo ou coisa que contrariam, pelo sentimento que opõe, pelo ato do que parece ir contra a corrente. Exemplos: o túmulo que se opõe à casa; a ruína que se opõe à construção; a decadência que se opõe ao apogeu; a noite que se opõe ao dia; o sono que se opõe à vigília; a anormalidade que se opõe à normalidade; o mal que se opõe ao bem; o texto fragmentário que se opõe ao texto completo [...] a morte que se opõe à vida (CANDIDO, 2010, p. 64).

Embora não sejam específicos do Romantismo, esses traços “passaram a exercer uma função nova, de maneira a definir um certo modo de conceber e praticar literatura”, a partir do fim do século XVIII (CANDIDO, 2010, p. 64). De fato, em outros momentos, a negatividade esteve presente na literatura, mas ela assume efetivamente lugar de destaque a partir do Romantismo, quando passa a balizar “a literatura contemporânea como indecisão expressional, recusa dos sentimentos convencionais, gosto pelo inacabado, sentimento de

vazio e falta de significado, chegando à noção de absurdo e a um discurso cujo objetivo parece ter sofrido uma espécie de corrosão que ameaça destruí-lo” (CANDIDO, 2010, p. 64).

O ensaio de Candido fornece uma perspectiva intrigante para refletirmos sobre a presença do Gótico na obra de Cornélio Penna. Ora, sabemos que o que é comumente denominado como literatura gótica é, na realidade, um subgênero do Romantismo. Com efeito, se adotarmos o marco convencional de 1764, com a publicação de *O Castelo de Otranto*, como o início da literatura gótica, percebemos que essa data coincide com o surgimento do Romantismo. Assim, de maneira simplificada, o que se aplica ao Romantismo deve ser igualmente válido para o Gótico, considerado um de seus subgêneros. Supondo que essa premissa seja verdadeira, prossigamos com o raciocínio proposto por Candido.

Após efetuar um levantamento de “alguns temas e procedimentos formais que podem ser considerados manifestações de negativismo romântico” (CANDIDO, 2010, p. 66), tais como o satanismo, a impotência da palavra, o fragmento/inacabamento, Candido defende que esses lugares-comuns, ou tendências do Romantismo, passam pelo Simbolismo e chegam “a assumir posição por vezes dominadora nas vanguardas do século XX” (CANDIDO, 2010, p. 68). Nesse sentido, o que o crítico está afirmando é a continuidade de uma tradição; algo próximo daquilo que Otávio Paz (1984) propõe como tradição da ruptura. O que parece estar em jogo nos dois casos é a possibilidade de ler o Romantismo como introdutor de uma tradição, a da negatividade, que é traço fundante da modernidade. Tradição que não se limita ao século XIX, mas, pelo contrário, chega com força ao XX, indo além dele.

Dessa perspectiva, talvez soe menos estranho falar de Gótico a respeito da ficção corneliana. Basta observar, por exemplo, que praticamente todos os lugares-comuns da Romantismo, vinculados à negatividade, se fazem presentes nos romances desse autor, conforme procuramos demonstrar ao longo da tese. Vale ressaltar que não defendemos necessariamente a existência de uma espécie de linha reta saindo de *O Castelo de Otranto* e chegando aos romances de Cornélio Penna. Mas, certamente, a presença na ficção corneliana de temas e procedimentos recorrentes em textos reconhecidamente góticos (o vampiro, o lugar sombrio, o medo...) não configura simples coincidência temática e formal. Pelo contrário, percebe-se a atualização da tradição gótica por meio da retomada de lugares-comuns sobre os quais evidentemente Penna propõe variações (RICOEUR, 1995), ou retomada como diferença (DELEUZE, 2006). Diferença ou variação no sentido de que os personagens fantasmagóricos, o espaço e o tempo em *A Menina Morta* não são exatamente os mesmos aplicados pelos ditos autores góticos tradicionais, mas são continuidade da mesma tradição, reinventados.

O segundo texto a que recorremos para pensar a ideia de continuidade literária, mesmo na modernidade, foi publicado por Peter Bürger (1988). Trata-se de “O declínio da era moderna”. Nesse artigo, o autor problematiza a classificação de “uma nova fronteira de época”, a dita sociedade “pós-industrial” ou “pós-moderna” (BÜRGER, 1988, p. 81). Segundo ele, embora sejam perceptíveis “profundas alterações econômicas, técnicas e sociais em relação à segunda metade do século XIX, o modo predominante de produção continua sendo o mesmo: apropriação privada de mais-valia produzida coletivamente” (BÜRGER, 1988, p. 81). Dessa forma, diz Bürger, “nossa atitude deve ser de cautela na interpretação das atuais mudanças, evitando defini-las prematuramente como sinais de uma transformação capaz de configurar uma nova época” (BÜRGER, 1988, p. 81). Cautela que, segundo ele, deve ser empregada também na classificação de objetos artísticos, na medida em que, “Também em arte, falar em ‘pós-moderno’ apresenta as mesmas falhas do conceito sociológico deste termo (BÜRGER, 1988, p. 81). Isso porque a classificação se dá a partir de “umas poucas observações” que pretendem balizar “prematamente um limiar de época”, sem base concreta (BÜRGER, 1988, pp. 81-82).

Assim, recuperando os argumentos principais desenvolvidos em escritos de Adorno sobre arte, Bürger assegura ser plausível que “a arte moderna já estivesse chegando ao fim no início da década de [19]20” (BÜRGER, 1988, p. 82). Segundo ele, artistas do calibre de Picasso e Stravinsky, “que haviam contribuído decisivamente para o desenvolvimento da arte moderna, passaram a propor o resgate do “modelo clássico”. Sabemos que a argumentação de Adorno segue mais especificamente a questão do “neoclassicismo”, mas pode ser facilmente expandida para outros momentos e objetos do passado, como o Romantismo. Assim, a questão que propomos é a seguinte: se já se observava esgotamento da arte moderna em detrimento da valorização do “neoclassicismo” nos primeiros anos do século XX, isto é, ainda durante o Modernismo, não seria plausível pensar essa retomada também em relação ao Romantismo? No cerne desse questionamento situa-se a discussão com Adorno sobre a historicidade da forma artística.

Como é sabido, para Adorno, “o material artístico reflete o estado de desenvolvimento social total, sem que a consciência do produtor dessa arte tenha condições de perceber essa conexão”, de modo que, para ele, existe um “único material numa determinada época” (BÜRGER, 1988, p. 84). Se com Bürger recusarmos a proposição de Adorno, segundo a qual há como que um “unidirecionamento do material artístico”, e supusermos que o tempo das artes move-se em espiral, de modo que uma dada época marca-se pela “justaposição de

diferentes repertórios de materiais”, possibilitando “a livre utilização de vários repertórios de materiais” (BÜRGER, 1988, p. 86), vislumbramos que um artista como Cornélio Penna, vivendo no século XX, tem ampliadas imensamente suas “possibilidades criativas” (BÜRGER, 1988, p. 86). De fato, o chamado Modernismo, negando sua “dívida com a tradição”, sucumbe ‘à superstição de elementos originais significantes, que, na realidade, têm origem na história e cujo significado mesmo é histórico’” (ADORNO, 1969 *apud* BÜRGER, 1988, p. 87). Dito de outro modo, o conceito de modernidade, caro ao Modernismo, está intrinsecamente ligado ao de originalidade, que tem origem no Romantismo, conforme destacou Candido.

Assim, buscando ser original, e nesse sentido recusando a tradição, por valorizar a originalidade, o Modernismo insere-se justamente em uma tradição, a da originalidade, da qual o Romantismo é precursor. De fato, diz Bürger, o que a argumentação de Adorno revela é seu “medo da regressão” e para ele

É esse medo que determina, ao mesmo tempo, sua rejeição do vanguardista Stravinsky e do neoclassicismo. Esse medo, compreensível devido à experiência do fascismo, que sabia como canalizar e legitimar os desejos regressivos das massas, despoja o modernismo, porém, de um de seus modos essenciais de expressão (BÜRGER, 1988, p. 89).

O passado, entretanto, não é um mal em si. Conforme lembra Jeanne Marie Gagnebin (1999; 2009), pelo contrário, ele pode servir de fonte para esclarecimento do presente. Além disso, lembra Bürger, “a aspiração à regressão é um fenômeno eminentemente moderno, uma reação ao processo de racionalização em desenvolvimento. Nesse sentido, a opção do artista por retomar formas artísticas e temas do passado “não deveria ser vista como um tabu” (BÜRGER, 1988, p. 89), e sim pensada como ferramenta de interpretação do presente. E mais, como a preocupação de Adorno focaliza a “perspectiva da produção” do objeto arte, ressalta Bürger, é necessário questionar também “as mudanças ocorridas na área da recepção”. Nessa perspectiva, cabe indagar se “o romance não se torna primariamente uma obra de arte autônoma, destacada da prática viva dos indivíduos, pelo fato de que um discurso particular o caracteriza como tal” (BÜRGER, 1988, pp. 89-90). De modo que o objeto de sua representação pode ser a própria representação: temas e formas “antigas”, por exemplo. Indagação que confronta a crítica de cunho sociológico, que insiste em vincular imediatamente o romance e dados socioeconômicos da sociedade no tempo presente.

Ora, com Bürger, acreditamos que a teoria adorniana de que cada época tem apenas “um repertório avançado de materiais” (BÜRGER, 1988, p. 90) é unilateral, e sua unilateralidade é justamente o fator que permite identificar conexões entre presente e passado. Desse modo, segundo Bürger, a “disposição heterogênea de coisas diferentes, tão desnorteantes para os leigos, e que pode ser observada em qualquer exposição local de artes plásticas” evidencia a inexistência de material específico historicamente mais progressista (BÜRGER, 1988, p. 91), de modo que não é coerente falar em progresso em arte, ou em atraso da forma e outras proposições de cunho positivista. O que há é a arte, e sua matéria é a vida, ou a morte, ou a própria arte, sem presunção de desenvolvimento, salvo em casos específicos como se deu com os primeiros modernistas brasileiros.

Nesse sentido, observando a questão pelo ângulo da recepção, percebe-se que “a apreciação estética deve libertar-se de qualquer vínculo com matérias específicos” (BÜRGER, 1988, p. 92) e aceitar o material artístico como cruzamento discursivo, síntese de discursos. Essa abordagem pluralista, entretanto, não supõe que na modernidade artística tudo é possível, mas insiste “nas dificuldades com que as obras defrontam hoje em dia” (BÜRGER, 1988, p. 92), do que deriva a importância da reflexão por parte do artista.

Reforçamos que a abordagem de Bürger tem como foco discutir a passagem do Modernismo para o chamado Pós-modernismo. Entretanto, apropriada como procedimento analítico, permite supor que, da mesma maneira que “atualmente [no tempo de sua escrita] toda arte relevante se define em relação ao modernismo” (BÜRGER, 1988, p. 92), também a arte do começo do século XX carrega marcas do Romantismo, segundo o conceito de continuidade da negatividade de Candido (2010), empenhado em afirmar algumas de suas categorias essenciais, “mas ao mesmo tempo libertando-as de sua rigidez [...] e ressuscitando-as” (BÜRGER, 1988, p. 92). Aplicando esse método à ficção de Cornélio Penna, fazemos a hipótese de que a sua prática literária insere-se, portanto, na “guinada classicizante” defendida por Vagner Camilo (2001). Assim, parafraseando Bürger, entendemos que *A Menina Morta*, em vez de propalar uma ruptura com o Romantismo, e conseqüentemente com o passado gótico, sob a bandeira do Modernismo, lhe dá continuidade dialética (BÜRGER, 1988, p. 94), relendo tópicos góticos em chave diferencial, para compor uma imagem particular da escravidão no Brasil.

Dessa forma, recordamos com Janina Nordius (2016) que outros tantos autores pisaram esse caminho. Em “Slavery and the Gothic”, a autora analisa a presença constante da temática da escravidão na ficção gótica britânica e norte-americana desde o início do gênero.

Segundo a autora, apesar de o surgimento do Gótico ter coincidido com o aumento do movimento abolicionista em ambos os lados do Atlântico, a forma como a escravidão é retratada nos dois países se desenvolveu de maneira diferente, devido às suas histórias distintas. Nesse sentido, acrescenta a autora, enquanto na Grã-Bretanha o debate sobre a escravidão começou a ganhar força na década de 1780, resultando na abolição do comércio de escravos do Atlântico em 1807 e, em 1833, em um ato que abolia a escravidão completamente no Império Britânico, nos Estados Unidos, nesse período, a escravidão ainda existia dentro das próprias fronteiras do país e resistiu por mais três décadas, tendo sido abolida, de fato, somente após o fim da guerra civil, em 1865 (NORDIUS, 2016).

Nordius destaca que várias das primeiras escritoras britânicas do Gótico sobre a escravidão eram mulheres que escreviam em um modo sentimental e de uma perspectiva predominantemente eurocêntrica. De acordo com ela, o cenário comum retratado por essas escritoras era o da figura europeia branca visitando as colônias de escravos e sendo chocada com a brutalidade exercida sobre os escravizados pelos europeus. Ainda, segundo Nordius, essas escritoras expressavam compaixão pelas pessoas escravizadas, bem como demonstravam uma condescendência e desconforto com a diferença cultural dos escravizados. Paralela a essa perspectiva, completa a autora, a possibilidade de que os escravizados se revoltassem contra seus opressores era uma fonte comum de terror no gótico da escravidão britânica, especialmente após as revoltas de pessoas escravizadas na Jamaica (1760) e em São Domingos (Haiti, 1791).

Nesse sentido, é exemplar a ficção de Sophia Lee que, em “The Recess” (1783-5), figura a revolta jamaicana, ocorrida durante a Era Elisabetana. Nessa narrativa, a heroína é sequestrada para a Jamaica por um plantador cruel, mas é finalmente salva por uma revolta de escravos. Nesse caso, a revolta impede que ela seja forçada a se casar com seu sequestrador, cujo tratamento cruel dos escravos ajudou a provocar a rebelião. Apesar de estar aterrorizada por sua vida e virtude, a heroína mantém firme sua convicção de que o comportamento brutal dos rebeldes é resultado do tratamento desumano que sofreram sob a escravidão. À maneira de Rousseau, ela entende esse tratamento como tendo corrompido a natureza dos escravizados, antes inocente e simples.

O tema de uma revolta de escravos que impede um casamento forçado, produzindo uma noiva infeliz aparece também em *The Story of Henrietta* (1800), de Charlotte Smith, que

se passa também na Jamaica, no fim do século XVIII⁶². De acordo com Nordius, nessa narrativa,

os personagens brancos de Smith expressam suas ansiedades sobre questões como a violência criada pela rebelião; a prática generalizada de Obeah (uma religião diaspórica africana praticada pelos escravos); a ameaça de estupro cruzado-racial (um destino do qual Henrietta escapa, mas não as mães escravas de suas meias-irmãs crioulas); suas próprias identidades como crioulos brancos; e, não menos importante, a desumanidade da escravidão e sua própria consciência de serem eles mesmos cúmplices em um sistema que detestam (NORDIUS, 2016, p. 630, tradução nossa).

Já o romance epistolar *Slavery* (1792), de Anna Maria Mackenzie, apresenta como protagonistas a figura de um rei africano e seu filho. Contudo, a perspectiva narrativa ainda se mantém eurocêntrica, de modo que ambos os personagens parecem ser homens de sentimentos europeus. Ou seja, falta-lhes a cor local. Por outro lado, o livro ganha força ao representar narrativas autoritárias, que aprovam o sistema escravista, competindo com as narrativas contadas pelos explorados, algumas delas claramente baseadas no relato horrível de Equiano (1789). Há também nessa narrativa a descrição de uma paisagem de terror e a figuração da insanidade mental causada por tormento e degradação, enquanto a narração se desintegra em fragmentos incoerentes. A disputa de narrativas compõe *A Menina Morta*, como vimos.

Não sabemos se Cornélio Penna de fato conheceu todas essas narrativas sobre escravidão. Mas sabemos, por meio de uma entrevista concedida a Lêdo Ivo que, quando criança, Penna “lia inúmeras vezes o mesmo livro” e “Adulto, lê tudo. Em sua biblioteca, que ocupa as paredes da sala [...], há milhares de livros, de todos os autores e espécies.” (PENNA, 2020b, p. 81). Efetivamente, segundo o próprio romancista, ele “– lia tudo que me [lhe] vinha às mãos. Desde folhetos que entregavam na porta até livros fora do meu [seu] alcance de criança [...] lia também os livros franceses que encontrava [...] José de Alencar [...]” (PENNA, 2020b, p. 85). A referência a José de Alencar estabelece uma ponte interessante com o gótico, pois sabemos com Sandra Guardini Vasconcelos (2007) que o autor de *O Guarani* leu romances góticos e, com Daniel Serravalle de Sá (2010), que ele aplicou nesse romance tópicos góticos. Para reforçar a relação de Penna com o Gótico, sabemos também que, “Entre os grandes escritores”, Penna tinha “predileção por Julien Green, Maurice Baring, Emily

⁶² Em *A Menina Morta*, a iminência de revolta dos escravos parece ser um dos motivos da decisão do Comendador de emancipar Carlota, uma noiva infeliz.

Brontë, Mauriar, José Regis, Thomas Mann, Faulkner” (PENNA, 2020b, p. 109, grifo nosso). A lista apresenta pelo menos dois autores reconhecidamente góticos: Faulkner e Emily Brontë.

Já tratamos da referência a Faulkner. Quanto a Emily Brontë, cabe destacar que era irmã de Charlotte Brontë, a qual escreveu *Jane Eyre* (1847), cuja personagem caribenha Bertha Mason é um ícone da decadência crioula (NORDIUS, 2016, pp. 629-632, tradução nossa). Talvez por isso, Augusto Frederico Schmidt diz acertadamente que *A Menina Morta* passa-se em uma “fazenda da época próspera do segundo reinado, num ambiente que lembra a atmosfera densa do romance de Emily Brontë – *Wuthering Heights*” (PENNA, 2020b, p. 117), unindo em um só mundo as realidades distantes “dos senhores, nas suas casas, com seu conforto, com seus caprichos e loucuras” e a da “senzala, do eito, dos trabalhos e sofrimentos sem recompensa”. A esse terceiro mundo, síntese dessas realidades, denominamos *O Gótico Rural de Cornélio Penna*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Obras de Cornélio Penna

1.1. Romances

PENNA, Cornélio. **A Menina Morta**. Rio de Janeiro: Artium, 2001.

_____. **Dois Romances de Nico Horta**. Rio de Janeiro: Artium, 2000.

_____. **Fronteira**. Prefácio de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Artium, 2001.

_____. **Repouso**. Prefácio de Leticia Malard. Rio de Janeiro: Artium, 1998.

_____. **Romances Completos**. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1958.

_____. **A Menina Morta**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1954.

_____. **A Menina Morta**. São Paulo: Faria e Silva, 2020a.

_____. **Dois romances de Nico Horta**. São Paulo: Faria e Silva, 2020c.

_____. **Fronteira**. São Paulo: Faria e Silva, 2021a.

_____. **Repouso**. São Paulo: Faria e Silva, 2021b.

1.2. Artigos

PENNA, Cornélio. **Alma Branca e Outros Escritos**. São Paulo: Faria e Silva, 2020b.

_____. As cartas de Ulla. Correio da Manhã, 16 mar. 1957. *In*: PENNA, Cornélio. **Alma Branca e Outros Escritos**. São Paulo: Faria e Silva, 2020b, p. 58-60.

_____. Aversão ao mistério. Correio da Manhã, 12 maio 1956. *In*: PENNA, Cornélio. **Alma Branca e Outros Escritos**. São Paulo: Faria e Silva, 2020b, p. 43 e 44.

_____. Caráter encoberto. Correio da Manhã, 7 de julho de 1956. *In*: PENNA, Cornélio. **Alma Branca e Outros Escritos**. São Paulo: Faria e Silva, 2020b, p. 45 e 46.

_____. Chama sagrada. Correio da Manhã, 12 de janeiro de 1957. *In*: PENNA, Cornélio. **Alma Branca e Outros Escritos**. São Paulo: Faria e Silva, 2020b, p. 47-49.

_____. Declaração de insolvência. A Ordem, Rio de Janeiro, jun. 1929. *In*: PENNA, Cornélio. **Romances completos**. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1958.

_____. “Itabirismo: texto e ilustrações de Cornélio Penna”. *In*: **O Cruzeiro**. Rio de Janeiro, 9 out. 1937, p. 64.

_____. Itabirismo. *In*: PENNA, Cornélio. **Alma Branca e Outros Escritos**. São Paulo: Faria e Silva, 2020b, p. 61 e 62.

_____. Lembrança da Casa da rua Princesa Januária. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1955. *In*: PENNA, Cornélio. **Alma Branca e Outros Escritos**. São Paulo: Faria e Silva, 2020b, p. 40-42.

_____. Linha de sombra. *Correio da manhã*, 12 nov. 1955. *In*: PENNA, Cornélio. **Alma Branca e Outros Escritos**. São Paulo: Faria e Silva, 2020b, p. 53-55.

_____. “Machado de Assis: um inédito de Cornélio Penna”. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, [3 out. 1918?].

_____. Machado de Assis. *Jornal do Comércio*, 5 de outubro de 1958. *In*: PENNA, Cornélio. **Alma Branca e Outros Escritos**. São Paulo: Faria e Silva, 2020b, p. 50.

_____. Medalha de ouro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1957, n.p.

1.3. Entrevistas com Cornélio Penna

PENNA, Cornélio. AS MULHERES reconstroem, com doçura e suavidade, o que os homens destroem. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 21 out. 1955.

IVO, Ledo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 maio 1948. *In*: PENNA, Cornélio. **Romances completos**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, LXI.

MACEDO, Sérgio D. Programa Convite à literatura. 12 jul. 1949 (texto datilografado). Acervo de Cornélio Penna/Arquivo-Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

RODRIGUES, Maria Natália. Cornélio Penna – O que desejou ser um pintor famoso. **Revista Semana**, 11 jun. 1955.

UMA ENTREVISTA com Cornélio Penna, o extraordinário pintor de “Horas Melancólicas”. **Beira-mar**, 31 out. 1931.

1.4. Correspondência recebida.

Cartas enviadas a Cornélio Penna e à sua mulher, dona Maria Odília de Oliveira Penna, por Carlos Drummond de Andrade, 21 abr. 1939, Lúcio Cardoso, Alceu Amoroso Lima, Cândido Portinari, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, Marques Rebelo, Octavio de Farias e outros.

Carta de Cornélio Penna enviada a Mário de Andrade sobre a crítica a *Dois romances de Nico Horta* – Arquivo IEB-USP/ Fundo Mário de Andrade/ Código Ref.: MA-C-CPL5692

1.5. Obra pictórica

PENNA, Cornélio. **A Menina Morta**. 1850. 1 original de arte, óleo sobre tela, 65 cm x 80 cm. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Coleção Cornélio Penna.

Pinturas e desenhos, esboços a lápis, bicos-de-pena, gauches, aquarelas, pastéis-carvão, pastel sobre papel, óleos, técnicas mistas, óleo sobre tela, realizados por Cornélio Penna.

PENNA, Cornélio. **Caderno de Pinturas e Desenhos**. São Paulo: Faria e Silva, 2020d.

2. Bibliografia sobre Cornélio Penna

ADONIAS FILHO. Cornélio Penna. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil** – Vol. 5: Modernismo. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1970, p. 349-368.

ANDRADE, Mário de. Nota preliminar — Romances de um antiquário. Diário de notícias, Rio de Janeiro, 1940. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos**. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1958, p.171-175.

ANDRADE, Mário de. **O Empalhador de Passarinho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ANDRADE, Luiz Eduardo da Silva. Elipses do Medo em *A Menina Morta*, de Cornélio Penna. In: ANDRADE, Luiz Eduardo da Silva; SANTOS, Josalba Fabiana dos. (Org.). **De Monstros e Maldades**. Curitiba: Appris, 2015.

ANDRADE, Luiz Eduardo da Silva; SANTOS, Josalba Fabiana dos (Org.). **De Monstros e Maldades**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2015.

ARAÚJO, Murilo. O Gênio Macabro de Cornélio Penna. In: PENNA, Cornélio. **Romances Completos**. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1958.

ÁVILA, Afonso (Org.). **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ATAÍDE, Tristão de. Nota preliminar. **Fronteiras**, Recife, nov. 1936 In: PENNA, Cornélio. **Romances Completos**. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1958, p. 3-5.

BOSI, Alfredo. Cornélio Penna. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora, 1980, p. 436-474.

BUENO, Luís. Dois Problemas Gerais; Cornélio Penna. In: **Uma História do Romance de 30**. 1. ed. 1ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Campinas: Editora da Unicamp, 2015, p. 31-80 e 525-549.

BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30**. 2001. 953 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

BUENO, Luís. Nação, Nações: os modernistas e a geração de 30. **Via atlântica**, n. 7, p. 83-97, out. 2004.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. Cornélio Penna. *In: Presença da Literatura Brasileira III – Modernismo*. 7. ed. São Paulo: Difusão Editorial S.A, 1979, p. 319-332.

CARDOSO, Marília Rothier. Paratexto. *In: PENNA, Cornélio. Fronteira*. Rio de Janeiro: Artium, 2001.

CARVALHO PORTO, Cristina Francisca de. **A Inquietude Espiritual em Julien Green e Cornélio Penna**. 2007. 182 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) — Instituto de Letras, Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, 2007.

CASTELLO, José Aderaldo. Parceria Crítica: Presença da Literatura Brasileira. **Literatura e Sociedade**, v. 14, n. 11, p. 256–263, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25099/26926>. Acesso em: jan. 2018.

CELSO, Maria Eugênia. A Menina Morta. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 mar. 1955.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966, p. 297-310.

CUNHA, Fausto. Forma e Criação em Cornélio Penna. *In: Situações da ficção Brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1970. v. 16, p.119-141.

DAIBERT, Bárbara Inês Ribeiro Simões. **Casas, Fantasmas e Margens: silêncio, memória traumática em Morrison, Arnaldo Santos e Cornélio Penna**. 2009. 252 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Estudos Gerais, Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

EULÁLIO, Alexandre. Os dois Mundos de Cornélio Penna. **Discurso**, n. 12, pp. 29-48, 1980. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1980.37880>. Acesso em: 30 jan. 2018.

FARINACCIO, Pascoal. **A Casa, a Nostalgia e o Pó: a significação dos ambientes e das coisas nas imagens da literatura e do cinema: Lampedusa, Visconti e Cornélio Penna**. Belo Horizonte, Relicário, 2019.

IVO, Ledo. “A Vida Misteriosa do Romancista Cornélio Penna”. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 maio 1948. *In: PENNA, Cornélio. Romances completos*, LXI.

LEAL, Flávio. “Afrânio Coutinho: à luz de uma teoria estética da história da literatura”. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info//especulo/numero41/coutinho.html>. Acesso em: jul. 2018.

LIMA, Luiz Costa. **O Romance em Cornélio Penna**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. **A Perversão do Trapezista: o romance em Cornélio Penna**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. A Linguagem do Modernismo. *In: ÁVILA, Afonso (Org.). O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Sob as Trevas da Melancolia: patriarcado em A menina morta. *In: A aguarrás do tempo: estudos sobre narrativa*. São Paulo: Rocco, 1989, p. 239-284.

LINHARES, Temístocles. O Drama Interior. *In: História Crítica do Romance Brasileiro: 1728-1981*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo\Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. 3 v.; v. 3, p. 35-51.

MORAIS, Franklin Farias. Minerar a Alma Mineral: Fronteira (1935) de Cornélio Penna. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 24, n. 3, p. 177-192, set.-dez. 2018.

MENDES, Murilo. Cornélio Penna. *Transístor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MILLIET, Sérgio. Nota preliminar. O Estado de São Paulo, 7 ago. 1957. *In: PENNA, Cornélio. Romances Completos*. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1958, p. 377-381.

MIRANDA, Wander Melo. *A Menina Morta: a insuportável comédia*. 1979. 154 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1979.

MOISÉS, Massaud. Cornélio Penna. *In: História da Literatura Brasileira – Vol. 5: Modernismo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Cultrix, 1989, p. 299-307.

PEREZ, Renard. Escritores Brasileiros Contemporâneos – Cornélio Penna. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 15 out. 1955.

REBELO, Marques. Cornélio Penna. *Para todos*, 30 mar. 1958.

RODRIGUES, André Luís. *Fraturas no Olhar: realidade e representação em Cornélio Penna*. 2007. 274 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2007.

RUFINONI, Simone Rossinetti. *Favor e Melancolia: estudo sobre “A menina morta”, de Cornélio Penna*. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2010.

GUEDES, Thiago Henrique. *Espaços Infamiliars em Cornélio Penna: uma análise de A Menina Morta*. 2021. 110 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (Unesp), Araraquara (SP), 2021.

SANTILLI, Maria Aparecida C. Brando. Angústia e Fantástico no Romance de Cornélio Penna. *Revista de Letras*, Assis (SP), n. 5, 1964.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. A Escravidão e o Corpo. *Revista da Anpoll*, Florianópolis, n. 41, p. 41-49, jul./dez. 2016.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Retrato Falado: as meninas mortas. *Remate de Males*, Campinas-SP, v. 39, n. 2, p. 952-966, jul./dez. 2019.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. O Castelo (quase) Vazio: algo de gótico em *Fronteira*, de Cornélio Penna. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 62, p. 319-340, 2012.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. O Romance Gótico e a Obra de Cornélio Penna. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA): TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11., 2008, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008, n.p.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. *A Menina Morta*, de Cornélio Penna: um fantasma tropical?. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, p. 14-19, jun. 2009.

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

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Narrativas Monstruosas. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 17, p. 59-74, 2008.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Monstros e Duplos em *A Menina Morta*. In: JEHA, Julio (Org.). **Monstros e Monstruosidades na Literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007, p. 125-145.

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

SCHMIDT, Augusto Frederico. Nota preliminar. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 27 fevereiro 1955, sob o título “O anjo entre os escravos”. In: PENNA, Cornélio. **Romances Completos**. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1958, p.723-725.

VILLAÇA, A. C. *A Menina Morta*. [artigo de jornal], s.d. Acervo de Cornélio Penna/Arquivo-Museu de Literatura Brasileira – Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

3. Bibliografia sobre o Gótico

AGUIAR, Cristhiano. **Gótico Nordestino**. São Paulo: Alfaguara, 2022.

AIKIN, John; BARBAULD, Anna Laetitia (Aikin). On the Pleasure Derived from Objects of Terror, with *Sir Bertrand*, a fragment. (1773). In: **Gothic Literature: a Gale Critical Companion**. 3 vol. (Vol. 1, Topics. Vol. 2. Authors A-K. Vol. 3. Authors L-Z). Detroit: Thomson, 2006, p. 4-7.

ANDERSON, Eric Gary; HAGOOD, Taylor; TURNER, Daniel Cross (ed.). **Undead Souths: the gothic and beyond in southern literature and culture**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2015.

BALIEIRO, Marcos. Do Sobrenatural na Poesia (Resenha). **Prometheus**, n. 31, p. 253-267, set.-dez. 2019.

BARROS, Fernando Monteiro de. O Gótico e a Vampirização da História. **Organon**, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1-14, 2020.

BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Orgs.). **O Medo como Prazer Estético: (re)leituras do gótico literário**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

BECKFORD, William. **Vathek**. Tradução: Henrique de Araújo Mesquita. São Paulo, LPM, 2007.

BOMARITO, Jessica (Org.). **Gothic Literature: a gale critical companion**. 3 vol. (Vol. 1, Topics. Vol. 2. Authors A-K. Vol. 3. Authors L-Z). Detroit: Thomson, 2006.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London/New York: Routledge, 1996.

BOTTING, Fred. **Limits of Horror: technology, bodies, gothic**. Manchester (UK): Manchester University Press, 2008.

BRONTE, Emily. **Wuthering Heights**. Gutenberg Project, Benedictine University Press, Illinois: 1996.

BRUHM, Steven. The Contemporary Gothic: why we need it. *In*: HOGLE, Jerrold E. (ed.). **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 259-276.

BYRON, Glennis; TOWNSHEND, Dale *et alii*. **The Gothic World**. London/New York: Routledge, 2014.

BYRON, Glennis (ed.). **Dracula**. Contemporary Critical Essays. Basingstoke, Macmillan: 1999.

CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. Campinas: Papirus, 1999.

CAVALLARO, Dani. **The Gothic Vision: three centuries of horror, terror and fear**. London/New York: Continuum, 2002.

CASANOVA-VISCAÍNO, Sandra; ORDIZ, Inés *et alii*. **Latin American Gothic in Literature and Culture**. New York: Routledge, 2018.

CASTRICANO, Carla Jodey. **Cryptomimesis: the gothic and Jacques Derrida's ghost writing**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.

CHROMIK, Anna. Vampire Fiction. Verbete. HUGHES, William; PUNTER, David; SMITH, Andrew *et alii*. **The Encyclopedia of the Gothic**. USA/UK: Wiley/Blackwell, 2016, p. 707-710.

CLEMENS, Valdine. **The Return of the Repressed: gothic horror from The Castle of Otranto to Alien**. Albany: State University of New York Press, 1999.

CLERY, E.J. **The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800**. New York: Cambridge University Press, s/d. London: Oxford University Press, 1951.

CLERY, E. J. Horace Walpole: earl of Orford (1717-1797). *In*: MULVEY-ROBERTS, Marie (ed.). **The Handbook to Gothic Literature**. Basingstoke: Macmillan Press, 1998, p. 246-249.

CLUFF, Benjamin H. **Remembering the Ghost: Pedro Páramo and the Ethics of Haunting**. 2009. 97 f. Dissertação (Mestrado) — Brigham Young University, Provo, 2009.

CONDE, Adriana de carvalho. Rainhas da Noite: ‘o belo horrível romântico’ e a imagem da monstrosidade feminina em Emily de A Noiva Cadáver. **Itinerários**, Araraquara, n. 47, p. 133-150, jul./dez. 2018.

COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COHEN, Daniel. El Fantasma de una Niña. Verbete. *In*: COHEN, Daniel. **La Enciclopedia de los Fantasmas**. México: Compañía editorial, 1989, p. 88-89.

CROW, Charles L. **American Gothic**. Cardiff: University of Wales Press, 2009.

CROW, Charles L. (ed.). **A Companion to the American Gothic**. USA/UK: Wiley/Blackwell, 2014.

CURL, James Stevens. Architecture, Gothic. Verbete. *In*: HUGHES, William; David Punter; Andrew Smith. **The Encyclopedia of the Gothic**. USA/UK: Wiley/Blackwell, 2016, p. 38-40.

CURL, James Stevens. Architecture, Gothic Revival. Verbete. *In*: William Hughes; David Punter; Andrew Smith. **The Encyclopedia of the Gothic**. USA/UK: Wiley/Blackwell, 2016, p. 40-44.

DAVENPORT-HINES, Richard. **Gothic: four hundred years of excess, horror, evil and ruin**. New York: North Point Press, 1999.

DRYDEN, Linda. **The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde and Wells**. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

EDMUNDSON, Mark. **Nightmare on Main Street: angels, sadomasochism, and the culture of Gothic**. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

ELLIS, Kate Ferguson. **The Contested Castle: gothic novels and the subversion of domestic ideology**. Urbana: University of Illinois Press, 1989.

FAHY, Thomas (ed.). **The Philosophy of Horror**. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2010.

FANU, J. Sheridan Le. **Carmilla**. Tradução: Eduardo Kraszczuk. São Bernardo do Campo: KZK Editora, 2014.

FINCHER, Max. **Queering Gothic in the Romantic Age**. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

FONSECA, Juliana Gallo da. **Melmoth the Wanderrerr**: uma proposta de tradução comentada. 2019. 163 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria (RS), 2019.

FRANÇA, Júlio. Gótico no Brasil, Gótico Brasileiro: o Caso de Fronteira, de Cornélio Pena. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA), 2018, Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2018, p. 1097-1103.

FRANÇA, Júlio; SENA, Marina (Org.). **Sobre o Medo**: o mal na literatura brasileira do século XX. Niterói, RJ: Hugin+Munin, 2020.

FRANÇA, Júlio, COLUCCI, Luciana (Org.). **As Nuances do Gótico**: do setecentos à atualidade. São Paulo: Bonecker, 2017.

FRANÇA, Júlio. O Sequestro do Gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio, COLUCCI, Luciana (Org.). **As Nuances do Gótico**: do setecentos à atualidade. São Paulo: Bonecker, 2017, p. 111-124.

FRATUCCI, Amanda da Silveira Assenza. A Monstruosidade Humana: a literatura gótica como base para a construção do fantástico. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA), 15., 2017, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro? Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), 2017, p. 1838-1846.

GAMER, Michael. **Romanticism and the Gothic**: genre, reception and canon formation. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

GONZÁLEZ, Antonio Alcalá. Fluid Bodies: Gothic Transmutations in Carlos Fuentes' Fiction. In: CROW, Charles L. (ed.). **A Companion to the American Gothic**. USA/UK: Wiley/Blackwell, 2014, p. 533-546.

GONZÁLEZ, Antonio Alcalá. Fragmented Gothic Identities in Juan Rulfo's *Pedro Páramo*. In: CASANOVA-VISCAÍNO, Sandra; ORDIZ, Inés *et alii*. **Latin American Gothic in Literature and Culture**. New York: Routledge, 2018, p. 68-83.

GROOM, Nick. **Gothic**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2012.

GROSS, Louis S. American Gothic. Verbete. In: Vários autores. **Gothic Literature**: a Gale Critical Companion. Vol. 1, Topics. Detroit: Thomson, 2006, p. 57-66.

GUEDES, Thiago Henrique. **Espaços Infamiliars em Cornélio Penna**: uma análise de A Menina Morta. 2021. 110 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista (Unesp), Araraquara (SP), 2021.

GUIMARÃES, Ana Rosa Gonçalves de Paula. **O Duplo no Romantismo**: o exemplo de E.T.A. Hoffmann. 2017. 188 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) — Instituto de Psicologia, Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2017.

HEILAND, Donna. **Gothic and Gender**: an introduction. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2004.

HOGLE, Jerrold E. (ed.). **The Cambridge Companion to the Modern Gothic**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue. Portraits. Verbete. *In*: HUGHES, William; PUNTER, David; SMITH, Andrew *et alli*. **The Encyclopedia of the Gothic**. USA/UK: Wiley/Blackwell, 2016, p. 507-510.

HUGHES, William. **Historical Dictionary of Gothic Literature**. Lanham: The Scarecrow Press, 2013.

HUGHES, William; PUNTER, David; SMITH, Andrew *et alli*. **The Encyclopedia of the Gothic**. USA/UK: Wiley/Blackwell, 2016.

JARRETT, David. Otranto. *In*: Vários Autores. **Gothic Literature**: a Gale Critical Companion. 3 vol. (Vol. 1, Topics. Vol. 2. Authors A-K. Vol. 3. Authors L-Z). Detroit: Thomson, 2006.

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

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**. Tradução: Leon Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LECOUTEUX, Claude. **Fantasmas y Aparecidos en la Edad Media**. Traducción: Plácido de Prada. Barcelona: José Olañeta Editor, 1999.

LECOUTEUX, Claude. **História dos Vampiros**: autópsia de um mito. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LEE, Sophia. **Gothic Literature**: a gale critical companion. Vol. 1. Detroit: Thomson, 2006, pp. 115-118.

LEWIS, Matthew Gregory. **O Monge**. Tradução: Maria Aparecida Mello Fontes. Vitória (ES): Pedrazul Editora, 2021.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **Supernatural Horror in Literature**. Introduction by E. F. bleiler. New York: Dover, 1973.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural em Literatura**. Tradução: Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MAGALHÃES, Célia Maria. **Os Monstros e a Questão Racial na Narrativa Pós-colonial Brasileira**. 1997. 331 f. Tese (Doutorado em Letras/ Literatura Comparada) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 1997.

MATURIN, Charles. **Melmoth, o viandante**. Tradução: Jorge Silva Melo Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

MENDES, Rogério. O Gótico Nordestino como ‘Tradição de si’. (Resenha). **Revista Continente**, p. 56-59, abr. 2022.

MENON, Maurício Cesar. Entre Sombras e Ruínas: o espaço gótico em ‘O impenitente’, de Aluísio Azevedo. **Revista de Literatura, História e Memória (Dossiê Literatura, História e Memória)**, v. 7, n. 10, p. 145-158, 2011.

MENON, Maurício Cesar. **Figurações do Gótico e de seus Desmembramentos na Literatura Brasileira: de 1843 a 1932**. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MENON, Maurício Cesar. As Nuances do Gótico: do setecentos à atualidade. Júlio França e Luciana Colucci. (Resenha). **Revista Abusões**, n. 5, v. 5, ano 3, Rio de Janeiro, p. 382-394, 2017.

MOERS, Ellen. Female Gothic: monsters, goblins, freaks. **New York Review of Books**, p. 30-42, 4 April, 1974.

MOERS, Ellen. **Literary Women**. London: Women’s Press, 1976.

MOSS, William. The Fall of the House, from Poe to Percy: the evolution of an enduring gothic convention. *In*: CROW, Charles L. (ed.). **A Companion to the American Gothic**. USA/UK: Wiley/Blackwell, 2014, pp. 177-188.

MUNHOZ, Divanir Eulália Naréssi; STANCKI, Rodolfo. Paradoxos do coração: percepções e representações do cinema de horror por um grupo de consumidores. **Cultura Midiática (Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade da Paraíba)**, Ano III, n. 2, jul./dez./2010.

NEGRONI, María. **Galería fantástica**. Siglo XXI, 2009.

FREEMAN, Nick. Ghost Stories. *In*: HUGHES, William; PUNTER, David; SMIT, Andrew. **The Encyclopedia of the Gothic**. Massachusetts: John Wiley & Sons Ltd/ Blackwell Publishing Ltd, 2016, p. 277-281.

NORDIUS, Janina. Slavery and the Gothic. Verbete. *In*: HUGHES, William; PUNTER, David; SMIT, Andrew. **The Encyclopedia of the Gothic**. Massachusetts: John Wiley & Sons Ltd/ Blackwell Publishing Ltd, 2016, p. 629-632.

PRAZ, Mario. **The Romantic Agony**. (Traduzido do italiano por Angus Davidson). Londres/New York/Toronto: Oxford University Press, 1951.

PRIEST, Hannah. Young Adults and the Contemporary Gothic. *In*: BYRON, Glenn; TOWNSHEND, Dale *et alii*. **The Gothic World**. London/New York: Routledge, 2014, p. 274-282.

PROCHÁZKA, Martin. “American Ruins and the Ghost Town Syndrome”. *In*: **A Companion to American Gothic**. Edited by Charles L. Crow, 2014, p. 29-40.

PUNTER, David. **The Gothic Condition: terror, history and the psyche**. Cardiff: University of Wales Press, 2016. (Gothic Literary Studies).

PUNTER, David. **The Literature of Terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day**. Vol. 1: The Gothic Tradition. London/New York: Routledge, 2013.

PUNTER, David. **The Literature of Terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day**. Vol. 2: The Modern Gothic. London/New York: Routledge, 2013.

PUNTER, David; BYRON, Glenn. **The Gothic**. Oxford: Blackwell, 2004.

PUNTER, David (ed.). **A New Companion to the Gothic**. USA/UK: Wiley/Blackwell, 2012.

PUNTER, David; BYRON, Glenn. **The Gothic**. Oxford: Blackwell, 2004.

RADCLIFFE, Ann. **Os Mistérios do Castelo de Udolfo**. Tradução: Leyguarda Ferreira. Lisboa: Romano Torres, 1960.

RADCLIFFE, Ann. **The Italian**. New York: Oxford University Press, 2017.

RADCLIFFE, Ann. **On the Supernatural in Poetry**. The New Monthly Magazine, London, part, 1826, p. 145-152.

RANK, Otto. **O Duplo: um estudo psicanalítico**. Tradução: Erica Luisa Sofia Foerthmann Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

RANK, Otto. **El Doble**. Tradução: Floreal Mazia. Buenos Aires: Ediciones Orión, 1976.

RAGHUNATH, Anita. (Orgs.: HUGHES, William; PUNTER, David; SMITH, Andrew). Race. Verbete. *In*: **The Encyclopedia of the Gothic**. USA/UK: Wiley/Blackwell, 2016, p. 538-541.

RAILO, Eino. **The Haunted Castle**. New York: Gordon Press, 1974.

REEVE, Clara. Address to the Reader. *In*: **Gothic Literature: a gale critical companion**. v. 1. Detroit: Thomson, 2006, p. 114-115.

RESENDE, Ana. O Drácula de Lúcio Cardoso. **Scripta Uniandrade**, Curitiba (PR), v. 19, n. 3, p. 331-347, 2021.

SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SÁ, Daniel Serravalle de. O imaginário gótico de Tim Burton In: CORSEUIL, Anelise R. (Org.). **Cinema, Chá e Cultura**. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2016, p. 33-41.

SÁBER, Rogério Lobo. **O Gótico Familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso**: formas e dinâmica da opressão. 2020. 205 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2020.

SANTOS, Ana Paula. No Limiar da Fronteira: aspectos do gótico na obra de Cornélio Penna. In: BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Orgs.). **O Medo como Prazer Estético**: (re)leituras do gótico literário. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

SARDENBERG, Thiago. **O Vampiro à Sombra do Mal**: a fluidez do lugar da figura mítica na literatura. 1. ed. Curitiba: Appris, 2019.

SHELLEY, Mary W. **Frankenstein ou o Moderno Prometeu**. Tradução: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SHELLEY, Mary W. **Frankenstein or the Modern Prometheus**. London: Penguin, 2007.

SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Org.) **Estudos do Gótico**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.

SILVA, Marcus Vinicius Neto. O Duplo: um estudo psicanalítico. (Tradução: Erica Luisa Sofia Foerthmann Schultz). Porto Alegre: Dublinense, 2013. Otto Rank. (Resenha). Gerais: **Revista Interinstitucional de Psicologia**, v. 8, n. 1, p.156-160, jan.-jun., 2015.

SMITH, Andrew; WALLACE, Diana et alii. **The Female Gothic**: new directions. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

SMITH, Andrew; HUGHES, William et alii. **Empire and the Gothic**: the politics of genre. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

SMITH, Andrew. **Gothic Literature (Edinburgh Critical Guides)**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

SMITH, Andrew; Wallace, Jeff et alii. **Gothic Modernisms**. New York: Palgrave, 2001.

SNODGRASS, Mary Ellen (ed.). **Enciclopedia of Gothic Literature**. New York: Facts on File, 2005.

SPENCER, Kathleen L. Purity and Danger: Dracula, the urban gothic, and the late victorian degeneracy crisis. In: **Gothic Literature: a Gale Critical Companion**. 3 vol. (Vol. 1, Topics. Vol. 2. Authors A-K. Vol. 3. Authors L-Z). Detroit: Thomson, 2006, p.127-140.

STEVENSON, Robert Louis. **O Médico e o Monstro ou O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Sr. Hyde**. Tradução: Felipe Castilho e Enéias Tavares. (Col. Clássicos para novos tempos). Rio de Janeiro: Antofágica, 2020.

STOKER, Bram. **Drácula**. (Tradução: Vera M. Renoldi). São Paulo: Nova Cultural, 2003.

STOKER, Bram. **Dracula**. New York: Grosset & Dunlap, 1976.

STOKER, Bram. **Drácula: o homem da noite**. (Tradução: Lúcio Cardoso). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SWEET, Rosemary. Gothic Antiquarianism in the Eighteenth Century. *In*: BYRON, Glennis; TOWNSHEND, Dale et alii. **The Gothic World**. London/New York: Routledge, 2014, p. 15-26.

THOMPSON, Gary Richard (ed.). **The Gothic Imagination: essays in dark romanticism**. Pullman: Washington State University Press, 1974.

TOWNSHEND, Dale. Doubles. Verbete. *In*: HUGHES, William; PUNTER, David; SMITH, Andrew et alii. **The Encyclopedia of the Gothic**. USA/UK: Wiley/Blackwell, 2016, p. 189-195.

TOWNSHEND, Dale. Ann Radcliffe. Verbete. *In*: HUGHES, William; PUNTER, David; SMITH, Andrew (Ed.). **The Encyclopedia of the Gothic**. USA/UK: Wiley/Blackwell, 2016, p. 541-547.

WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. Tradução: Alberto Alexandre Martins. Apresentação: Ariovaldo José Vidal. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

WARWICK, Alexandra. Ghosts, Monsters and Spirits, 1840-1900". *In*: BYRON, Glennis; TOWNSHEND, Dale et alii. **The Gothic World**. London/New York: Routledge, 2014. p. 366-375.

WATT, James. **Contesting the Gothic: fiction, genre and cultural conflict, 1764-1832**. Cambridge: (UK): Cambridge University Press. 2004.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. American Monsters. *In*: CROW, Charles L. (Ed.). **A Companion to American Gothic**. USA/UK: Wiley/Blackwell, 2014, p. 41-55.

WESTER, Maisha L. Toni Morrison's Gothic: Headless Brides and Haunted Communes. *In*: CROW, Charles L. (Ed.). **A Companion to American Gothic**. USA/UK: Wiley/Blackwell, 2014, p. 378-391.

WILLIAMS, Anne. **Art of Darkness: a poetics of gothic**. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1995.

4. Bibliografia geral

ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de; BECARRI, Marcos (Org.). **O Mito de Drácula: imaginário & educação**. (Mitos da pós-modernidade; v. 2). São Paulo: FEUSP, 2019.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual Literatura Brasileira: instinto de nacionalidade. *In*: **Obra completa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. v. 3, p. 801-809.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance II: as formas do tempo e do cronotopos**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. *In: **Magia e técnica, arte e política***. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

BERTOLUCCI, Cely. As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos. OIIANDI, Eni Pulcinelli. (Resenha). Campinas, S. R: Editora da Unicamp, 1995. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, Universidade de Brasília, v. 3, n. 1, 1997, p. 148-152.

BILHEIRO, Ivan. A Legitimação Teológica do Sistema de Escravidão Negra no Brasil: congruência com o Estado para uma ideologia escravocrata. **CES Revista**, Juiz de Fora, v. 22, p. 91-101, 2008.

BINZER, Ina von. **Os Meus Romanos: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil**. Tradução: Alice Rossi e Luisita da Gama Cerqueira. 6. ed. rev. e bilíngue. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembrança dos velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais: a longa duração. **Revista de História**, ano XVI, v. XXX, n. 62, abr.-jun. 1965.

BÜRGER, Peter. O Declínio da Era Moderna. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 20, p. 81-95, mar. 1988.

BURKE, Edmund. **Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo**. Tradução, apresentação, notas: Daniel Moreira Miranda. Campinas: Papyrus, 2016.

BURKE, Edmund. **Reflexões sobre a Revolução em França**. Tradução: Renato de Assunção Faria, Denis Fontes de Souza Pinto e Carmem Lidia Richter Ribeiro Moura. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.

CAMILO, Vagner. **Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CANDIDO, Antonio. Romantismo, Negatividade, Modernidade. *In: **O Albatroz e o Chinês***. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 63-70.

CASTILHO, Ataliba T. de; CASTILHO, Célia M. M. de. Advérbios modalizadores. *In: ILARI, Rodolfo (org.) **Gramática do Português Falado***. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

- CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Coleção Opúsculo. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.
- CECHINEL, André. O (Des)enterro dos Mortos: a jornada do cadáver nas narrativas de Faulkner. **Trama**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 81-95, 2014.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera das Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso: Forma e Ideologia no Romance Hispano-americano**. Editora: Perspectiva, 1980.
- COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto; MARTINI, André de. Novas Notas sobre “O estranho”. **Tempo Psicanalítico**, v. 42, n. 2, Rio de Janeiro, p. 371-402, 2010.
- COSTA, Emília Viotti da. **A Abolição**. 9. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- DÄLLENBACH, Lucien. **El Relato Especular**. Traducción de Ramón Buenaventura. Madrid: Visor, 1991.
- DÄLLENBACH, Lucien. **Le Récit Spéculaire: essai sur la mise en abyme**. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução de Roberto Machado e Luiz Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente: 1300-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **The Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International**. Trad. Peggy Kamuf. London: Routledge, 1994.
- EMMANUEL, Levinas. **Totality and Infinity: An Essay on Exteriority**. Trad. Alphonso Lingis. Dordrecht: Kluwer, 1991.
- EVANS, Ifor. **Breve História de la Literatura Inglesa**. Tradução: Ignacio Hierro. Barcelona: Editorial Ariel, 1985.
- FAULKNER, William. **Absalão, Absalão!** Tradução de Sônia Régis. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.
- FIORIN, José Luiz. Modalização: da língua ao discurso. **Alfa: revista de linguística**, São Paulo, n. 44, p. 171-192, 2000.
- FREUD, Sigmund. **O Infamiliar e Outros Escritos**; seguido de “O Homem da Areia” (HOFFMANN). Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares [O homem da areia; trad. Romero Freitas]. 1919. 1. ed.; 1. Reimp. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019. (Col. Obras Incompletas de Sigmund Freud, 8).

FREUD, Sigmund. **O Mal-estar na Civilização, Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise e Outros Textos (1930-1936)**. Tradução: Paulo César de Souza. Obras Completas, v.18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREYRE, Gilberto. **Vida Social no Brasil nos Meados do Século XIX**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1964.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 280.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GLANCEY, Jonathan. **Arquitetura: um percurso visual pelos quatro cantos do mundo, da Antiguidade aos tempos modernos**. Trad. Luis Reyes Gil. São Paulo: Publifolha, 2018.

GOUVÊA, Maria Cristina Soares de. A Escolarização da Criança Brasileira no Século XIX: apontamentos para uma reescrita. **Revista Educação em Questão**, v. 28, n. 14, p. 121-146, jan./jun., 2007.

GUIMARÃES, Valéria. Revistas Francesas no Brasil – Caminhos da modernidade: catálogos e mediadores (Rio de Janeiro e São Paulo, séculos XIX e XX). **Revista Territórios & Fronteiras**, Cuiabá, v. 9, n. 2, p.16-42, jul.-dez. 2016.

GUINSBURG, Jacó (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HANSEN, João Adolfo. A Verossimilhança da Familiaridade do não Familiar na Ficção Antiga e Moderna. **Literatura E Sociedade**, v. 20, São Paulo, p. 85-97, 2015.

HANSEN, João Adolfo. Prefácio. **Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 15-23.

HOBBSAWN, Eric et al. **A Invenção das Tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HUYSEN, Andréas. **Seduzidos pela Memória**. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

INTERNATIONAL LABOUR ORGANIZATION (ILO). Walk Free, and International Organization for Migration (IOM) 2022. **Global Estimates of Modern Slavery: Forced Labour and Forced Marriage**. Geneva (Switzerland), 2022. PDF. Disponível: https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_norm/---ipcc/documents/publication/wcms_854733.pdfAcesso em: 1 abr. 2023.

ISER, Wolfgang. **O Ato de Leitura: uma teoria do efeito estético**. Vol. 2. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

- JEUDY, Henry-Pierre. **Memórias do Social**. Trad. Márcia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Unicamp, 1994.
- KARL, Rosenkranze. **Estética de lo Feo**. Traducción y edición de Miguel Salmerón. Athenaica Ediciones, 2015.
- LARA, Sílvia Hunold. **Campos da Violência: escravos e senhores na Capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LIMA FILHO, Ivo de Andrade. A Estranheza da Linguagem e a Clínica das Psicoses. In: II Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental e VIII Congresso Brasileiro de Psicopatologia Fundamental, 2006, Belém. **Psicopatologia e Cultura**. São Paulo: Vida e Consciência, 2006, v. 01, p. 06-112. Acesso em: 22 set. 2020.
- LUDMER, Josefina. Temporalidades del Presente. **Margens/Márgenes**, Belo Horizonte, n. 2, p. 14-27, dez. 2002b.
- MACHADO, Lisanea Weber. **O Romance Epistolar da Educadora Ina von Binzer: um documento de interculturalidade brasileiro-alemã**. 2010. 117 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Estrangeiras Modernas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2010.
- MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Ser Escravo no Brasil: séculos XVI-XIX**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2016.
- MEDEIROS, Constantino Luz de. A Forma do Paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 37, n. 1, p. 51-70, jan./abr., 2014.
- MORETTI, Franco. **Signs Taken For Wonders: essays in the sociology of literary forms**. Translated by Susan Fischer, David Forgacs and David Miller. London/New York: Verso, 1997.
- NATALI, Marcos Piason. **A Política da Nostalgia: um estudo das formas do passado**. São Paulo: Nankin, 2006.
- CESAR NETO, Felipe Tito. A má morte no discurso eclesiástico católico na América Portuguesa (séculos XVII e XVIII). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 31., Rio de Janeiro-RJ, 2021. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Universidade Veiga de Almeida (UVA), 2021.
- NORA, Pierre. Entre mémoire e histoire: la problématique des lieux. In: **Les Lieux de Mémoire**. Paris; Galleimard, 1992.
- OIIANDI, Eni Pulcinelli. **As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas, S. R.: Editora da Unicamp, 1995.
- PAZ, Octávio. A Tradição da Ruptura. In: **Os Filhos do Barro**. Tradução Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PINSKY, Jaime. **A Escravidão no Brasil**. 21 ed. 4ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2019.

QUEIROZ, Júnia Carvalho Gaião de. **Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso: a miséria e a Medusa que moram em nós**. 2019 160 f. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Belo Horizonte, 2019.

RICOEUR, Paul. **A Memória, a História, o Esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **A Metáfora Viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. **História e Verdade**. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

_____. **O Conflito das Interpretações**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1978.

_____. **Tempo e Narrativa** – Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. **Tempo e Narrativa** – Tomo II. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. **Tempo e Narrativa** – Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. **Teoria da Interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2000.

RODRIGUES, Admarcio. Figurações do Trabalho em *A Menina Morta*. In: **SEMINÁRIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA (FIGURAÇÕES DO TRABALHO)**, 4, 13 mar. 2018, FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (FFLCH-USP), MESA 3, São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pFzJQiUFLPw>.

RODRIGUES, Admarcio. Identidades Nacionais em *A Menina Morta*. In: **SEMINÁRIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA (IDENTIDADES NACIONAIS)**, 8, 28 jun. 2022, FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (FFLCH-USP), mesa 6, São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GMfRUWfOr-U>.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993. (Debates; v. 254).

RUFINONI, Simone Rossinetti. Pormenor e Dissipação: o Brasil de Cornélio Penna. **Teresa: revista de Literatura Brasileira**, v. 16, São Paulo, p. 220-239, 2015.

RUFINONI, Sinome Rossinetti. Realismo e Introspecção no Romance de Cornélio Penna. **Literatura E Sociedade**, v. 15, n. 14, São Paulo, p.112-123, 2010.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. 14. ed. México: FCE, 1977.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Fabiana Moreira. **A Trans-historicidade do Conhecimento Científico na Crítica da Ciência, de Pierre Bourdieu**. 2017. 156 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2017.

SOUTEIRO, Filipa Maria Sumares. **A Casa Rural Paulista dos Séculos XVII e XVIII e a Cultura Arquitetônica Europeia**. 2016. 150 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Instituto Superior Técnico, Lisboa, 2016.

SUTTON, Ian. **História da Arquitetura no Ocidente**. Lisboa: Editorial Verbo, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates; 14 / dirigida por J. Guinsburg).

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **A Formação do Romance Inglês: ensaios teóricos**. São Paulo: FAPESP, 2007.

VASCONCELOS, Pedro Fernando da Costa. Febre Amarela: reflexões sobre a doença, as perspectivas para o século XXI e o risco da reurbanização. **Revista Brasileira de Epidemiologia**, v. 5, n. 3, p. 244-258, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbepid/a/X56sxtMwdzXqrqTTMCxZYBc/>. Acesso: [mar. 2023].

DICIONÁRIO DOS NOMES PRÓPRIOS. Site oficial, 2023. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprijs.com.br/>. Acesso em: [28 mar. 2023].