

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Elaborado por Sônia Magalhães
Biblioteca CRB9/1191

D384
2015
De monstros e maldades / organizadores, Luiz Eduardo da Silva Andrade,
Josalba Fabiana dos Santos. – 1. ed. – Curitiba, Appris, 2015.
253 p. ; 21 cm

Inclui bibliografias
ISBN 978-85-8192-896-8

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Mal na literatura. I. Andrade,
Luiz Eduardo da Silva. II. Santos, Josalba Fabiana dos.

CDD 20. ed. – B869.09

Editora e Livraria Appris Ltda.
Rua General Aristides Athayde Jr., 1027 – Bigorilho
Curitiba/PR – CEP: 80710-520
Tel: (41) 3203-3108 - (41) 3030-4570
<http://www.editoraappris.com.br/>

EDITORA
Appris

Printed in Brazil
Impresso no Brasil

DE MONSTROS E MALDADES

Organizadores
Luiz Eduardo da Silva Andrade
Josalba Fabiana dos Santos

EDITORA
Appris

ELIPSES DO MEDO EM *A MENINA MORTA*, DE CORNÉLIO PENNA

Luiz Eduardo da Silva Andrade

A visão de mundo, em cada período histórico, pode ser determinada pelas figuras geométricas que foram privilegiadas na época. É com esse pressuposto que Affonso R. de Sant'Anna (2000, p. 25) discute a criação da imagem da elipse barroca em oposição à figura linear e simétrica do classicismo. Ao transportarmos essa ideia para a escrita de Cornélio Penna (1896-1958) em *A menina morta* (1954), nasce um problema que é a compreensão das metáforas, entremeadas à forma como o romance é dimensionado, tanto no aspecto espacial quanto narrativo. Este último nos interessa especialmente, uma vez que buscamos compreender como a narrativa é delineada a partir dos movimentos das personagens na ação de uma sobre a outra, impulsionando-as à reação, à fuga, à busca, à descoberta. Entendemos que o medo seria um operador narrativo do deslocamento das personagens durante a história.

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

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

Podemos compreender que há muito receio em torno das diversas proibições discursivas em *A menina morta*. E notemos que a ação de proibir é a melhor forma de ratificar a existência do outro. É afirmar que há riscos, por mais que a hegemonia do poder tenda para um dos lados. Proibir não significa anular, ainda que haja esse interesse, convém dizer que a anulação do outro significa a dissolução do poder interditor. É a tensão da resistência que abre os sentidos, pois a mesma medida impulsionada para o ataque serve para o medo de ser atacado. Cabe apontar que os meios utilizados para ambos os movimentos serão diferentes, mas provavelmente terão como nutriz o medo presente nas personagens.

A narrativa foi publicada em 1954 e remonta o Brasil do Segundo Império, na segunda metade do século XIX, portanto, um tempo em que a escravidão ainda era a base da força motriz que movia a economia no Brasil. Tudo começa com os preparativos para o enterro da menina morta, personagem que não tem o nome revelado e sempre é mencionada de forma indireta. A fazenda do Grotão é produtora de café e consta que tem mais de trezentos escravos. Na casa-grande vivem a família do Comendador, o proprietário da fazenda, sua esposa, D. Mariana, e mais algumas agregadas parentas do Senhor e da Senhora. Logo de

início, fica clara uma divisão entre diversos membros da família, principalmente, centrada nos donos do Grotão. Logo após a morte da criança, o Comendador manda buscar no Rio de Janeiro a filha mais velha, Carlota, que já chega com um casamento arranjado e direcionada a comandar a propriedade nos assuntos domésticos.

A história é contada por um narrador onisciente que tem a fala entrecortada pelas narrativas de algumas negras: Dadade, Joviana e Libânia. O romance é alinhavado pela sensação de finitude que move suas criaturas e o leitor na busca de alguma resposta para as inquietações da vida. Cria-se, assim, um ambiente dimensionado em dois planos, interno e externo. Ainda que a narrativa se projete no tempo, as personagens vivem em um plano atemporal como se estivessem “paradas em si”, perdidas em um labirinto que tem como saída apenas o caminho da maldade, da violência, da culpa, e da espera da morte, porque essas são as vias que encontram para resolver os seus conflitos. Não há garantias de que essas ações resolvam os dramas íntimos, haja vista existir, num segundo plano, outro mundo, de “fora”, limitando as questões éticas e morais em toda a fazenda, o qual reforça a sensação de cárcere. As “ausências” seriam o traço mais típico do autor, uma vez que a sua técnica avança lentamente, tanto para criar quanto para preencher as lacunas. A dificuldade estaria mais na organização lógica das ausências que na tarefa de elucidá-las, pois as respostas já estão no texto. Esse seria o convite à leitura...

Um mundo em círculos

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

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

Affonso R. de Sant’Anna (2000, p. 22-23), ao tratar do surgimento da elipse no barroco, diz que ela tem dupla acepção. Do ponto de vista espacial e geométrico, a elipse se configura como uma imagem espiralada iterativa que repete constantemente o mesmo movimento sem necessariamente passar pelo mesmo ponto. Ideia, inclusive, presente na conformação espacial de *A menina morta*, quando o narrador descreve um ambiente já mencionado e o leitor tem a impressão de ser sempre outro lugar, causando a confusão de sentidos. A elipse, em outra medida, diz Affonso R. de Sant’Anna (2000, p. 22), é figura retórica que pressupõe o ocultamento de algo no discurso. Ocultar significa não mostrar, esconder, mas nem por isso anula a existência de alguma coisa. Daí o teórico afirmar que “na elipse, um eclipse” (2000, p. 22), lançando uma camada de sombra no olhar.

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

A menina morta é uma narrativa profunda, a visão apocalíptica do mundo não é colorida – porque nem tudo o é –, não se prevê um “fim”, parece haver uma circularidade intrínseca ao mundo. O romance termina, inclusive, com a menção à luz de uma vela que iluminava o quadro da menina morta e que “deveria

cessar de bruxulear, para se apagar para sempre...” (PENNA, 1970, p. 458). Se por uma perspectiva, a imagem pintada na tela aprisiona a menina enquanto fragmento de um espaço-tempo que está “morto”, por outro, o quadro promove em Carlota uma espécie de catarse negativa da história, não há como reverter a marca deixada pelo sistema patriarcal. A própria moça parece compreender a sua situação quando se nomeia a “verdadeira” menina morta.

A circularidade do tempo também é exposta no modo como o romance termina: com o advérbio “sempre” seguido de reticências. É a luz de uma vela que certamente se apagará em situação “real”, mas historicamente permanecerá se apagando enquanto esse “sempre” durar na memória nacional. É nessa medida que o romance abre uma nova dimensão espaço-temporal, sem abandonar o passado, deixando em suspenso qualquer perspectiva de futuro redentor. Haverá sempre o retorno e a constante necessidade de destruição.

Diante desse fechamento, resta um aprofundamento em si mesmo como única via de fuga. Os contatos entre as personagens são escassos e quando ocorrem são teatralizados, todavia sempre determinados pelo local da cena, como demonstra Wander Miranda. O estudioso faz uma correlação em que as salas seriam palcos e os quartos bastidores (MIRANDA, 1979, p. 28). Entendemos que tais divisões espaciais são fundadas nos medos de si e do outro, e que teriam intrinsecamente uma espécie de ética “negativa”, tendendo à inversão do par “bem-mal”, para enfim sustentar a controversa convivência entre as personagens.

Essa dinâmica de espacialização fundada numa ética própria do romance está ligada às percepções sensoriais das personagens, diante do modo como apreendem o seu entorno (SOETHE, 1999, p. 33-34). O espaço público das salas, ao contrário do que se poderia supor, é um local de “não-relação” entre

os sujeitos. Já o quarto, sendo bastidor, é livre para expressão dos sentimentos, porém ele é fechado fisicamente, é um beco sem saída do labirinto, restando para os moradores o mergulho em si.

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

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

Wander Miranda (1979, p. 19) diz que o espaço é alienado e, de tão carregado com elementos externos, ameaça e desloca as personagens. Fica patente nessa alienação a sensação de medo, de violência que na vontade de autoexclusão – não-relação – acaba por transformar o sujeito assustado em um ser violento, como se assim fosse ter menos medo da violência que sofre (BLANCHOT, 1971, p. 72). Isso ocorre em diversos momentos da narrativa, sem necessariamente estar ligado a uma mesma personagem. O Comendador seria o melhor exemplo, haja vista a sua potência ser a todo instante questionada apenas com a presença de D. Mariana na fazenda e pela forma como essa imagem avivava

a cisão familiar. Principalmente quando o mascaramento de sua “prisão”, com diversas desculpas, já não serve sequer para os visitantes, quanto mais para os moradores. E desse modo, a insegurança do patriarca se converte literalmente em violência quando, além da reclusão forçada, a Senhora parte do Grotão na mesma noite em que afronta o marido na mesa de jantar pedindo a encomendação da alma do escravo Florêncio, que apareceu enforcado simulando um suicídio, após tentar assassinar o Senhor com um tiro que passou de raspão (PENNA, 1970, p. 173-182).

Aberturas do medo

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

O foco nesse caso é ver a questão do barroco, do labirinto e do medo como metáforas que no romance podem representar questões voltadas para a interdição dos discursos e corpos. Circunstância que engendra um clima de violência, o qual pode espelhar a construção da nação. Em suma, discutir o medo em

A menina morta visa entender os modos como ele pode ser uma ferramenta estética no enredamento da história e, além disso, debater a possibilidade de encontrarmos referentes dessa emoção na história sociocultural brasileira.

Em *A menina morta*, o drama não é de ordem meramente pessoal ou existencial, podemos até visualizar uma maior preocupação pelo reestabelecimento da normalidade, muitas vezes narrada, com vistas a garantir o sustento dos agregados. Só com essa postura das personagens, já conseguimos entender que os conflitos têm uma raiz política, econômica e ética. Mas certamente a morte de uma criança é um evento chocante e inesperado. O pior disso tudo para os moradores é sentir que a morte, antes de ser um fechamento, é na verdade uma abertura para um tempo caótico. Isso resulta no clima de insegurança e isolamento, marcantes no romance, assim como foi nos Seiscentos. Sendo assim, o medo pode ser lido como um fator que extrapola a questão emocional para ser uma chave de leitura das transformações na história. Principalmente quando podemos encontrá-lo nas movimentações das personagens, enquanto “caminham” nos labirintos da história.

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

por exemplo. Estes são entidades “estranhas”, mas presentes desde sempre. O medo pode ser o operador desse novo traçado narrativo. As negras constroem labirintos de histórias orais que confrontam a materialidade da casa-grande em sua arquitetura confusa e artificial.

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

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

começado há muito tempo antes de nós, e sim de o filme continuar depois de nós, quer dizer, sem nós”.

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

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

A morte é sem dúvida um mistério para quem fica. O medo dela é uma constante na história da humanidade. Mas, pior que a morte, por conta de sua inevitabilidade, é a ideia de encontrar com alguém falecido. É um comportamento paradoxal, posto que há uma curiosidade para saber o que ocorre quando ela chega

e, ao mesmo tempo, existe uma repulsa do morto. Os motivos que nos aproximam ou afastam do contato com a morte são um mistério, variando no tempo e nos locais. Para tanto, as diversas sociedades desenvolveram rituais de passagem que se impregnam nas mais variadas culturas.

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

Partir de forma tranquila não é a única preocupação dos vivos. Delumeau (1989, p. 92) menciona ainda outro medo que é o da alma voltar. Para isso não ocorrer, depositava-se uma moeda no caixão do defunto ou na sua boca, e longe de ser o óbolo a Caronte – o barqueiro do Hades – a moeda significava a compra dos bens do falecido, dessa maneira a herança era adquirida em boa e devida forma, impedindo o antigo proprietário de vir disputá-la com os vivos. Somado a isso, há também o costume de fechar os túmulos com pesadas pedras. Além de o próprio luto ser também uma forma de dissuadir o defunto, uma vez que conservar a sua lembrança de maneira visível impediria ele de vir cobrá-la. Para finalizar, cabe dizer que esses rituais eram rotineiros para mortes “comuns”, sendo reservado um rito próprio para cada tipo de morte “estranha”, como suicídio, falecimento por alguma doença específica, dentre outros tipos.

Ainda com relação à nossa curiosidade sobre a morte, não seria contraditório apontar a ficção como uma forma de pensar

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

Pensando nessa representabilidade do medo como um mal, retomamos a discussão de Julio Jeha sobre o assunto quando o estudioso aponta que “o problema da representação do mal e a inadequação dos meios de expressão em face da sua imensurabilidade permanecem. O único meio que parece capaz de incluir essa enormidade em si mesmo é a narrativa” (JEHA, 2007, p. 12).

O local de encontro do sujeito com o mal é a ficção. Sem isso, as dúvidas continuariam insolúveis. Ao tratar da natureza do mal, Bauman parece entrar no paradoxo de Ricoeur (1988) sobre o significado, que também é discutido por Jeha (2007, p. 11). Bauman (2008, p. 74) afirma que a pergunta “o que é mal” é irrespondível porque mal é justamente aquilo que não conseguimos articular um significado, nem sequer pode ser racionalizado. Embora não possa ser objetivado, o mal, como define Julio Jeha (2007, p. 9), é uma privação. Com isso podemos fazer alguma inflexão, embora permaneça como uma espécie de iniquidade da mente. Se fosse compreendido totalmente, o mal perderia a vértebra que sustenta o mistério acerca da sua origem. Uma possibilidade de apreensão é o entendimento do mal como a violação de algum limite, representados no crime, no pecado ou em outras transgressões para as

quais tenhamos algum código que oriente o que é “certo”. Mesmo assim, o problema retorna, pois se existe algo que sequer foi “normatizado” é porque em algum momento fugiu à compreensão humana. Dessa forma, quando se tenta nomear entramos novamente no terreno do ininteligível, inefável e inexplicável.

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

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

A começar pela ambientação da casa e da fazenda, já percebemos que a penumbra esconde muita coisa. Sem contar que o isolamento do Grotão reforça ainda mais a angústia das personagens. Não são poucas as cenas delas olhando pelas janelas com a descrição de que estavam se sentindo engolidas pela imensidão

da natureza avistada. Isto posto, as micronarrativas estariam mais para uma reescritura das histórias do lugar que uma pura invenção. São os elementos do imaginário corrente que as histórias das negras alimentam, visto que uma coisa é saber da existência do mal, outra é vê-lo personificado em figuras familiares, agora estranhas. Como exemplo, temos a história da negra sem rosto, o bode preto, a vaca que põe as patas na carruagem da antiga dona do Grotão. Além dessas, há outras que as moradoras da casa mencionam, como o Diabo que toma banho na bacia, os fantasmas vistos pela casa. Assim como também é de se estranhar o nome do cavalo de Carlota: Satã.

Para Yi-fu Tuan (2005, p. 10), o medo “é um sentimento complexo, no qual se distinguem claramente dois componentes: sinal de alarme e ansiedade” (TUAN, 2005, p. 10). Para dirimir essas sensações, a humanidade tanto criou rituais, como narrativas que de algum modo tornavam distantes a presença do mal. Segundo o teórico, “o medo não é apenas uma circunstância objetiva, mas também uma resposta subjetiva” (TUAN, 2005, p. 334). Com isso, podemos ver que, em *A menina morta*, o debate não gira necessariamente em torno do medo. Considerando a extensão do romance, são poucos os momentos em que ele é objetivado, no entanto percebemos que a subjetividade é densa, como se carregassem nas ideias e, inclusive, nos comportamentos as marcas daquela vida angustiante. Como afirma Carroll (1999, p. 45), não é o monstro em si que amedronta, mas o pensamento do monstro. O leitor, nesse caso relacionado às ouvintes da fazenda, sabe que a narrativa é uma ficção. Mas a sugestão de que uma desgraça pode recair sobre ele é que amedronta. Sendo assim, o mal encarnado na monstruosidade nunca tem fim. E ao que parece o pior tipo é justamente esse que corrói o sujeito.

Nessas pequenas brechas, percebemos os indícios de que haveria alguma proibição, impedindo de serem esses espaços

preenchidos. Haveria uma espécie de claro-escuro na forma de narrar, que não gera necessariamente medo no leitor, mas é capaz de despertar alguma expectativa sobre a conformação ficcional e uma explicação verossímil para um clima tão denso com personagens constantemente angustiadas.

Teatralidade e medo: o labirinto de Cornélio

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

Segundo Affonso Ávila (1971, p. 22), a linguagem barroca é colocada sob o primado de três elementos básicos: o lúdico, a ênfase visual e o persuasório, sendo que o labirinto criado nesse discurso tem como fim o encontro da “verdade”, lugar praticamente inatingível uma vez que os caminhos até lá se situam na fronteira entre a mística e a racionalidade. De um lado, o sujeito que está entrando na modernidade e, do outro, o receio de estar se afastando do sagrado. A ilusão das imagens e da palavra (o) culta é uma espécie de dobra que visa convergir – em forma de redução – dois mundos opostos, até que na impossibilidade de tal feito nasce a desdobra, suscitando ao indivíduo ir mais longe para

chegar ao fim da sua jornada. A metáfora de ir além é na verdade a descoberta de um “self”, que pode estar escondido justamente nas regras do jogo. O problema é que será necessário jogar, percorrer os caminhos e talvez descobrir que a concepção de mundo vigente é uma falsa aparência, assim como parece ocorrer com Carlota, quando, aos poucos, percebe que toda aquela estrutura de aspecto acolhedor está, em verdade, disseminando práticas calcadas em diversos tipos de violência.

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

O trabalho da rememoração na obra é uma atividade em claro-escuro, ou seja, ainda que haja o interesse de lançar luz no passado, o escuro é necessário para dar corpo àquilo que nunca foi esquecido, mas por algum motivo deixou de ser iluminado. A sombra, como resultado desse confronto, parece o “local” mais

propício para o deslocamento das falas das negras, pois ainda que não ocupem totalmente o primeiro plano na história elas sempre estarão presentes onde tiver alguma luz. Vale salientar que essa tarefa é apenas uma forma de aos poucos admoestar o discurso patriarcal, não sendo a condição última relegada à fala das negras.

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

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

Diferente do labirinto barroco, os enigmas em *A menina morta* não preveem um efeito persuasivo imediato, ao que parece é necessário combinar o fantástico com a realidade para que a chave seja descoberta. Ou seja, o efeito é retardado e, assim,

as ouvintes inquietas disseminam por mais tempo as histórias. Todavia, quando são “conciliadas”, elas afetam as personagens numa relação em cadeia fomentando um clima de insegurança cada vez maior.

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

Quando pensamos em possibilidades do/no romance de Cornélio Penna, podemos recorrer às ilusões que a narrativa evoca na indefinição dos cenários, na sombra que “colore” os ambientes, no claro-escuro das histórias e nos mistérios que ajudam na duplicação das “realidades”. Forçando, tanto o leitor quanto as personagens a buscarem entradas e/ou saídas que se acreditem verossímeis. A ilusão de verdade provocaria, assim, uma teatralidade no modo como os moradores interagem com os outros, bem como vivenciam os espaços no romance.

Não obstante, Wander Miranda (1979) no tratamento acerca da teatralidade das personagens diz que “o histrionismo pode ser entendido como uma crise de identidade, pois o papel histriônico, que no teatro, é ser reconhecido como papel, [em *A menina morta*]

é proposto pelo indivíduo como realidade” (MIRANDA, 1979, p. 83). A essa representação tratada por Wander Miranda unimos o conceito de “malandragem” de Luiz Costa Lima (2005, p. 166-178), que centra o debate em Dadade, Libânia e Joviana para mostrar como essas mulheres de alguma forma entram e saem do palco para os bastidores, numa atitude quase elíptica entre o real e o simbólico de suas narrativas “inventadas”.

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

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

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

diretamente de algumas histórias da família e discutir a escravidão de forma aberta; já no âmbito da publicação de *A menina morta*, os romances do Nordeste predominavam com uma escrita próxima à realista, afastando as propostas intimistas por acreditarem serem estas “acríticas”. Na história, o país vivia uma fase de modernização que tentava apagar as marcas da fracassada economia agrária que Cornélio rememora, a nosso ver, como categoria crítica de um tempo passado e presente, tendendo a uma forma de cronotopo na materialidade que ganha sua escrita na literatura e na história, entendidas como “locais” de ação da narrativa. Lembrando que estamos lidando com o conceito de cronotopo de Bakhtin, para ele tempo e espaço são categorias indissolúveis na construção conteudístico-formal da literatura (BAKHTIN, 2010, p. 211).

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

A sensação de medo que provocam nas brancas é levada para todos os cantos do Grotão na medida em que uma conta para as outras o que ouve. Exemplo disso é a passagem em que Celestina ao ouvir Dadade falar no bode preto, como símbolo do mal no Grotão, corre assustada para a casa-grande e ao contar a história da negra para Sinhá Rola, Maria Violante, Inacinha e Frau Luiza, que não se surpreende, escuta a alemã dizer: “– Foi

saber isto logo hoje, quando os seus principais agentes estão fora! Esse terreiro tem visto tanta coisa! O diabo anda mesmo às soltas nele, Deus me perdoe!” (PENNA, 1970, p. 388). Pela reação da governanta dizendo que o terreiro estava vendo muita coisa e pela impressão de confirmação quando diz que o diabo andava “mesmo” pelo lugar, há uma sugestão de que havia outras histórias sobre a presença do mal no Grotão, às quais a do bode preto é só mais uma. Uma prova de que haveria micronarrativas por fora do discurso do narrador principal, e que essas histórias acessadas pelo leitor são apenas fragmentos de várias outras que possivelmente viajam em *A menina morta*.

De um ponto de vista geral, há dois labirintos que se chocam no romance. Sendo que o das micronarrativas se aproveita da espacialização sombria e imensa dos ambientes para criar mais mistério. O romance se faz como um grande labirinto, marcado de um lado pela concretude das construções imensas, representação física da presença do Comendador – o dono da casa-grande e do cafezal. E, por outro lado, existe uma espécie de labirinto subjetivo, que age comandando os deslocamentos no outro, ou seja, ele é vivido na mente das personagens a partir da (des) orientação dada pelas narrativas das negras. Ambos se opõem enquanto formas de poder e dominação dos espaços do outro, mas ainda assim se espelham para a realização da narrativa.

Retomando o que já foi mencionado aqui, Josalva F. dos Santos (2011, p. 68) aponta a existência de pelo menos três tipos de labirinto em *A menina morta*: o primeiro é o das histórias que são contadas pelas escravas ou libertas, negras ou mulatas às mulheres brancas e assim cruzam a narrativa principal do narrador, revelando segredos e criando mistérios – claro-escuros –, de modo que a tensão confunde os moradores e o leitor; o segundo tipo é da fissura que se abre entre essa voz do narrador principal e as menores das negras, surgindo daí um espaço da diferença, não

preenchido, muitas vezes povoado pela imaginação; e o terceiro labirinto vem do espelhamento que há, principalmente, entre as micronarrativas das negras e a organização do espaço interno da casa-grande da fazenda. Cabe destacar que o narrador principal também é labiríntico, é ele, inclusive, que “controla” a inserção das demais falas, tornando a malha discursiva mais complexa e ambivalente para o leitor.

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

O mal que se ouve

Antes das micronarrativas entrarem em cena, encontramos vários vestígios do que provavelmente ocorrerá mais à frente. Certamente só temos essa noção quando conhecemos a narrativa por inteiro, de modo que é comum parecer ficar algo em suspenso, que durante a leitura nem sempre atentamos, haja vista a pujança de outros aspectos, como a ambientação. Logo nos primeiros capítulos o termo “labirinto” aparece duas vezes ligado à

atividade de costura: “[as negras] seguiam com *segurança* o pique caprichoso, verdadeiro labirinto onde elas se *orientavam com facilidade*, os olhos brancos e brilhantes *muito abertos* na pele negra e mate” (PENNA, 1970, p. 47, grifo nosso); em outro trecho, as mucamas se reuniam muitas vezes para coser e neste momento é que “colocavam em dia” tudo o que se passava na casa: “Umas remendavam as roupas de baixo e as de cama e mesa e outras reviam um por um os enormes lençóis vindos da Irlanda, as grandes colchas inglesas muito pesadas, com duas vistas, onde os desenhos em relevo formavam caprichosos labirintos” (PENNA, 1970, p. 78).

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

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

Apesar de existirem várias outras micronarrativas ditas na cozinha, na senzala, por exemplo, escolhemos três personagens

que delinham bem o nosso argumento de que esse labirinto narrativo é um traço barroco da literatura de Cornélio Penna. São elas Dadade, Libânia e Joviana. A construção linguística dessas mulheres forma uma espécie de “oroboros”, que segundo Affonso R. de Sant’Anna (2000, p. 60) foi uma imagem cultuada no século XVII, de uma serpente mordendo a própria cauda, remetendo a uma espécie de labirinto cúbico numa rotação de significados e leituras. Embora não mencione o aspecto barroco da figura circular do “Uroboros”¹, Irene Simões (1990, p. 113) aponta para uma leitura dos espaços fechados e de certo movimento cíclico da ficção cornelianiana.

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

As histórias de Dadade são as mais complexas: a anciã sabe que os mistérios criados chamam atenção e geram dúvidas. Ela sempre recebe a visita de Celestina e propositalmente a confunde com uma avó do Comendador, a vovó Oliveira. Certa vez, Dadade conta à jovem a história de uma mucama que aparecera no quarto da antiga senhora do Grotão, quando esta, zangada, dispensara

¹ Por não haver consenso para grafia do vocábulo, mantivemos as formas encontradas nos textos de Affonso R. de Sant’Anna (oroboros) e Irene Simões (Uroboros). Sendo um símbolo antigo, recorrente em diversas culturas, encontramos também a grafia “ouroboros”, não obstante todas as formas convergem para a imagem cíclica de cobras, dragões e outros animais mordendo a própria cauda (LEXICON, 1990, p. 151-152).

as demais escravas. Impressionada com a destreza da mucama desconhecida, a senhora tenta a todo custo ver o rosto dela, enquanto a negra se esquiva abaixando a cabeça com os cabelos caídos e movimentos rápidos na execução das tarefas.

A Sinhá não queria mostrar que estava com medo e teve a lembrança de mandar apagar a vela e assim quando a escrava chegasse o rosto perto da chama, poderia ver quem era sem ter de ordenar que se mostrasse. Mas a mucama manobrando para não se voltar estendeu o braço e ia apertar o pavio com os dedos, sem que fizesse um só gesto para descobrir o rosto, quando a senhora puxou-lhe a mão e conseguiu chegar a luz bem perto dos olhos dela, para iluminar em cheio a sua cara... (PENNA, 1970, p. 114).

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

branco sobre os escravos, uma vez que retirando a face do outro não se é obrigado a ver o que não se quer.

Em outro momento, Celestina adoece e Carlota vai até o quarto de Dadade, sabendo que a anciã andava se “confundindo” para identificar as pessoas. Sendo assim, a jovem resolve ir à senzala se fazer passar pela vovó Oliveira e ver o que a negra tem a dizer. Logo de início Dadade diz que as pessoas falam que ela é feiticeira (PENNA, 1970, p. 315) e pergunta sobre um antigo episódio ocorrido na família. Sentindo-se incomodada com a situação, a moça revela estar enganando a anciã, que sem questionar diz: “– Ora, nhanhã Carlota, eu sei que Sinhá Celestina está doente” (PENNA, 1970, p. 316).

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

A figura de Dadade também nos remete à discussão travada por Walter Benjamin (1987) sobre o narrador. Embora no momento da narrativa vivesse presa ao catre, apenas “recebendo” as histórias, a sua idade já denota a condição de viajante do tempo-espaço, sobretudo quando dissemina os seus contos. É importante levar em conta que ela fora ama de leite do Comendador, uma marca do conhecimento do trânsito entre a casa-grande e a senzala. Por

isso sabe como utilizar o seu discurso e fazer com que ele viaje por todos os cantos. Para Benjamin, esse grupo de narradores orais pode ser representado pelas figuras do camponês sedentário e pelo marinheiro comerciante (BENJAMIN, 1987, p. 198). Interessa-nos a questão do camponês, quando Benjamin mostra que cada mestre sedentário tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em algum lugar. No regresso, ele traz histórias que se somam às do passado, ambas recolhidas pelo trabalhador sedentário lá existente (BENJAMIN, 1987, p. 199). A anciã é uma fonte de histórias, tanto aquelas vividas ou sabidas por outrem. Seu papel é centralizador no recebimento e disseminação, e embora seja hoje sedentária, faz com seus contos viagem e carreguem seus ouvintes.

Podemos dizer que a fala das negras é uma linha de inflexão virtual que, mesmo “completando” o foco principal, não para de se diferenciar dele. Por isso que elas ganham corpo, enquanto a narrativa se encaminha para o fim, o reflexo do espelho vai ficando menos embaçado, significando que o valor atribuído às histórias é outro.

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

A didática do medo

Diante da imagem do peregrino barroco, as palavras de Dadade teriam função didático-retórica. Ao criar essas elipses místicas da negra sem rosto, do bode preto ela vai conduzindo as suas ouvintes e os leitores, de um modo que as respostas são sugeridas conforme as dúvidas são levantadas. Dessa forma, o labirinto linguístico de Dadade funciona como palavra-passe, em que somente as pessoas iniciadas descobririam a charada. Diz Affonso R. de Sant’Anna (2000, p. 69) que “em seu sentido original, o labirinto tem uma conotação iniciática. Conduz a um centro e quem o percorre realiza uma “viagem” ou “prova”, que o leva [...] a um certo poder”. De algum modo, Wander Miranda (1979, p. 333) já adianta a ideia de iniciação quando associa o labirinto à caverna, em que apenas o iniciado poderia fazer a viagem do conhecimento. A nosso ver, do ponto de vista barroco, seria um modo de alternar o jogo de claro-escuro.

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

mais curiosa que essa volta no tempo é a visão do bode preto, que de início somente ela vê.

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

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

No caso em questão, apesar de não ser uma voz individual, o som acaba se tornando uno à medida que o coletivo dos negros repete incessantemente o mesmo trecho, quase confundido com

uivos. Mas o que vale ressaltar é a função desse tipo de canto. A música é alucinante, se fôssemos investir exclusivamente nesse ponto poderíamos pensar numa espécie de mantra para busca da consciência e iluminação, contudo a afetação do som amedronta os brancos, como se vissem pela primeira vez a força que esse corpo negro “único” tem, ironicamente, numa festa.

As mensagens, aparentemente, obscuras dizendo que “quem sabe ler pega no papel”, levando os escravos a um estágio de transe, aos poucos vai sendo “lida” por Carlota, de modo que a música tem a potência reforçada, sobretudo no conteúdo, quando mudam a cantoria para quase alertá-la sobre o casamento arranjado. O que se evidencia quando a moça escuta da boca de um dos presentes na cerimônia do noivado que o “negócio está feito” (PENNA, 1970, p. 293). Em outro sentido, a repetição da música pode ser lida como um aviso ao próprio leitor, no intuito de chamar a sua atenção. O processo pelo qual Carlota passa nos leva à compreensão de que haveria um sentido místico na música dos negros que se repete elipticamente, como se se aproximasse para avisar e logo em seguida se distanciasse, processo semelhante às micronarrativas de Dadade, Joviana e Libânia

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

Comendador diz a ela que mandou tirar o retrato porque estava mal feito (PENNA, 1970, p. 267).

A necessidade de apagar alguma história e, dentro disso, a ausência de liberdade no Grotão fica latente com a interposição do pai naquele momento. Parecia que algo estava desajustado para Carlota, como se não compreendesse aquilo tudo: a cantiga dos negros, a festa, o casamento anunciado, os jogos dos homens e principalmente a falta da mãe e da irmã em meio a tantos quadros da família. Segundo Josalva F. dos Santos (2004, p. 119-120, grifo da autora):

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

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

cronotopo espiralado que se repete no mesmo lugar, hoje diferente, reescrevendo o passado e modificando o presente. A partir de então a moça começa a questionar com mais veemência as lacunas da memória.

Vemos isso na passagem seguinte ao episódio do retrato em que Carlota continua inquieta e não consegue dormir. Os pensamentos iam e vinham embalados pelo som da caixinha de música que Libânia acabara de dar corda. Depois de finalizada a música, lembrando que o som, assim como o dos negros, se repete até acabar a corda, portanto é elíptico, Carlota ainda está acordada, Libânia percebe e, sem aguentar vê-la naquele estado, diz saber onde está o retrato da menina morta. E completa:

– Parece quererem que a menina morra outra vez! – continuou a sussurrar sibilando como uma serpente enfurecida. – Mas ela não morre não! Ela não morrerá nunca! Ninguém poderá matá-la! Nem os outros que foram embora nem os que ficaram! (PENNA, 1970, p. 268)

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

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

ninguém me diz nada, e não tenho ninguém que goste de mim...” (PENNA, 1970, p. 370).

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

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

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

A tensão narrativa, que mostra e esconde, envolve Carlota em um labirinto que longe de ter a finalidade de confundir, estabelece uma nova ordem do pensamento. A jovem, depois de peregrinar nas histórias, duvida de tudo que ouvira até então sobre a mãe, a menina, o pai. O silêncio de Joviana diz mais que a fala solta de Libânia, contudo é necessário o jogo para que os sentidos sejam elucidados. E Carlota, à medida em que “aceita” jogar, precisa aceitar as regras e tentar reunir o

máximo de sentidos nessas micronarrativas para preencher as lacunas deixadas pelos mistérios da fazenda. Define Autran Dourado (1974, p. 6): “narrativa labiríntica, desenho de linhas puras, convite à razão através do segredo e do mistério”. No jogo de segredo e mistério são alternadas as posições de quem fala ou se cala. Carlota, em busca de alguma razão, é atraída para dentro do labirinto.

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

Vemos que a oralidade ocupa um lugar privilegiado no romance. Ela interfere diretamente no desfecho, sobretudo quando Carlota se “inscreve” nessas histórias e vai se dando conta dos males, percebendo que tamanho mistério no tratamento de certos assuntos serve para encobrir as violências, representando uma forma de interdição.

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

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

Dadade, escrava antiga do Grotão, embora não viaje, pois está presa ao catre, é responsável pelas “viagens” no tempo das demais personagens. Sua tarefa de elucidação da história dos Albernaz se relaciona ao griô africano, mas em sentido diferente, haja vista não ser tarefa dela exaltar as virtudes da família. Nas suas narrativas prodigiosas, Dadade consegue trazer à baila o passado indesejado pelo sistema patriarcal. E como se transveste numa imagem de anciã caduca, seu discurso não é diretamente interdito. De modo que, aos poucos, o valor das suas palavras é compreendido e passa a interferir diretamente no andamento da narrativa, imprimindo um sentimento de angustioso medo sobre o futuro para quem a escuta. Formam-se, assim, labirintos de histórias que se confrontam com as versões “oficiais”, ou mesmo, preenchem as falhas deixadas no percurso.

Um desenho para a elipse

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

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

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

Saindo das conotações místicas trabalhadas anteriormente, o viajante chega a ter sentido social, como um ser que não tem lugar, vivendo deslocado, preso em um labirinto. Identificamos também esse tipo de espacialização em *A menina morta*, afora

as implicações religiosas, a fazenda do Grotão não raras vezes é retratada como um purgatório na Terra, sendo que o mal está na violência da estrutura do poder patriarcal centralizada na figura do Comendador. Quando focalizamos principalmente as mulheres e os escravos, podemos descortinar essa organização social no romance e perceber que tudo lembra um cárcere, seja ele real ou simbólico. Por necessidade, as parentas dos senhores permanecem na casa, os escravos já são prisioneiros, D. Mariana vive no seu quarto e aos poucos descobrimos que não é por vontade própria.

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

Apesar de Carlota ter, num primeiro momento, uma relação anímica com a irmã, depois ocorre certo afastamento. À medida

que a monstruosidade do patriarcalismo é aclarada, a moça vai percebendo como a imagem da menina foi ligada ao sistema. Affonso Ávila (1971) enfatiza que o barroco é marcado pela dúvida existencial, muitas vezes suplantada pela consciência lúdica do mundo. Na ilusão os objetos se confundem e as identidades podem ser trocadas com facilidade. O labirinto em Cornélio Penna funcionaria apenas como porta de entrada no jogo, mesmo porque o gozo não se expressa com a saída, mas com a descoberta de novas entradas. É a aventura que move o sujeito, sem descoberta não há contradição, sem contradição não há porque questionar o mundo e assim consecutivamente. *A menina morta* é um exercício da dúvida, sobretudo, quando se dobram a vida e a morte em um único objeto que é uma criança, comumente entendido como signo de vitalidade.

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

O sentido elíptico do labirinto narrativo criado pelas negras não tem caráter retórico no intuito de apenas ilustrar. Mas de criar uma nova compreensão de mundo e assim poder modificar e construir novos significados. Esse labirinto é prisão e liberdade, joga com alegorias pesadas e com a falta de sentido. E mesmo assim, direciona o seu ouvinte ou leitor para o esclarecimento. Numa linguagem repleta de espaços em branco certamente eles

realçam um significado maior que um leitor ingênuo não percebe. Por mais que se procure unir forma e conteúdo como encaixes perfeitos, em Cornélio Penna, a forma é um conteúdo e o conteúdo é forma, são faces diferentes de um todo, são dobras uns dos outros sobre o mesmo plano narrativo.

Referências

- ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 211-362.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Trad. Carlos Alberto de Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1. p. 197-221.
- BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1971.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, 2007.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- COSTA LIMA, Luiz. Ficção: As linguagens do modernismo. In: ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 69-86.
- COSTA LIMA, Luiz. *O romance em Cornélio Penna*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DELUMEAU, Jean. Medos de ontem e de hoje. Trad. Marcelo Gomes. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ensaaios sobre o medo*. São Paulo: Senac; Sesc, 2007. p. 39-52.
- DOURADO, Autran. Proposições sobre labirinto. *Revista Colóquio/Letras*, Ensaio, n. 20, p. 5-12. jul. 1974. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=20&o=s>> Acesso em: 23 maio 2015.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 19. ed. São Paulo: Loyola, 2009.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Org.). *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167-212.
- JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. In: JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 9-31.
- LEXICON, Herder. Ouroboros. In: LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990. p. 151-152.
- MIRANDA, Wander Melo. *A menina morta: a insuportável comédia*. 1979. 145 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1979.
- NOVAES, Adauto. Políticas do medo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ensaaios sobre o medo*. São Paulo: Senac; Sesc, 2007. p. 9-16.
- PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Trad. Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papirus, 1988.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco do quadrado a eclipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. 2004. 262 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos. Reescrevendo o labirinto. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos et alii (Orgs.). *Sombras do mal na literatura*. Maceió: Edufal, 2011. p. 67-88.
- SIMÕES, Irene Jeanete Gilberto. *Oficina de artista: a linguagem dos romances de Cornélio Penna*. 1990. 237 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.
- SOETHE, Paulo Astor. *Ethos, corpo e entorno: sentido ético da conformação do espaço em Der Zauberberg e Grande sertão: veredas*. 1999. 208 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- TUAN, Yi-fu. *Paisagens do medo*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- WOLFF, Francis. Devemos temer a morte? Trad. Marcelo Gomes. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ensaaios sobre o medo*. São Paulo: Senac; Sesc, 2007. p. 17-38.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.