

Vestígios de uma identidade

Josalba Fabiana dos Santos*

Resumo

A partir da investigação de uma série de vestígios nos romances de Cornélio Penna, deixados inclusive através da memória, surge um quadro que revela a construção de uma identidade nacional. No entanto, o escritor dessacraliza qualquer imagem mítica, pois produz personagens assinalados por diferentes influências, caracterizados mais por suas alteridades que identidades.

Palavras-chave: Cornélio Penna; Identidade; Memória.

Há um clima fantasmagórico na obra de Cornélio Penna (1896-1958) que é formado no limiar da memória e do esquecimento ou entre o que morreu mas continua a existir de alguma forma. A imagem da ruína corrobora a dimensão temporal, fica no entremeio do passado com o presente e do presente com o futuro, com o que permanecerá. Mas a ruína é também espacial:

* Professora na Universidade Estadual do Centro-Oeste.

ocupa lugar, é material no espaço. As ruínas “atestam um tempo antes do qual nada foi consumado e depois do qual tudo estará perdido” (MATOS, 1998, p. 83).

Situações-limite como mortes e ruínas são freqüentes nos romances cornelianos: *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1948) e *A menina morta* (1954). Mas nem a morte nem a ruína significam um fim, um ponto final. Há sempre um traço, um resíduo que permanece: “tudo passa, menos os vestígios. Enquanto fenômeno físico-espacial, o vestígio é o elemento estático que testemunha um acontecimento que se perdeu no dinamismo do tempo. O vestígio é um coágulo do tempo” (OTTE, 2001, p. 408). Os mortos permanecem na memória dos vivos e essa permanência se manifesta muitas vezes de forma fantasmagórica. Mesmo os vivos oscilam e muitas vezes agem ou se sentem como fantasmas, o que também ocorre em relação à ruína. Ela remete a algo que foi e se mantém enquanto vestígio. O que de fato acabou na ruína é o mundo ao qual ela pertenceu enquanto ainda não era ruína. A história é a história do fragmento, do resíduo, do que sobrou. É aquele mundo que a ruína representa que passou, mas a ruína, que representa aquele mundo que passou, resta e com a presença dela aquele mundo que passou não passa. Um objeto, ou melhor, um material qualquer não faz história. São os seres humanos que atribuem um passado ao material, dando-lhe assim um sentido histórico e investindo-o do papel de ruína. O processo de criação em Cornélio Penna é dessa natureza: o romancista se vale dos vestígios históricos para elaborar ficcionalmente os seus textos. Mas a história para ele não está apenas nos livros, como demonstra seu interesse pela narrativa oral de seus familiares.

O vestígio (*Spur*) é um termo importante nos escritos de Walter Benjamin (1989; 1993; 1995). Traduzido por diferentes sinônimos – pista, marca, traço –, tem um caráter metonímico. “A impressão digital [...], o vestígio clássico dos romances policiais, é um resíduo permanente no ‘local do crime’, que aponta para um acontecimento que já passou” (OTTE, 2001, p. 408). As ruínas igualmente funcionam como metonímias do passado, são parte de um todo que nunca existiu, de um passado que quando *era*, não era passado ainda. Benjamin vê a história como aberta, suas lacunas são infundáveis porque o presente sempre poderá lançar-lhe um olhar novo, poderá construir um passado diferente. Se o passado pode explodir a cada momento do presente não é mais possível falar em flecha do tempo: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1993, p. 229). O pensador alemão insiste na explosão do *continuum* da história.

A visão do historicismo tradicional de sucessão cronológica não é mais admissível. A sucessão linear é falsa, omite uma série de acontecimentos, dá a idéia enganosa de que as ações estão ligadas umas às outras e não prevê o repentino, o susto, o choque ou a surpresa. O passado não passou, é concomitante ao presente.

É preciso parar o tempo para se atentar aos vestígios do passado. O verbo *atentar* é privilegiado na discussão que Santo Agostinho (séculos IV e V) faz no Livro XI das *Confissões* (1984). O tríplice presente é cunhado a partir do presente, pois se o futuro é aquele que *ainda não é* e o passado é aquele que *não é mais*, somente o presente pode produzir a idéia de futuro e de passado, além da de presente, é claro. Em Benjamin, o verdadeiro narrador da história é o fragmento que está no presente. O presente benjaminiano é simultâneo ao passado.

A menina morta é publicado na década de 1950, quando o Brasil se inicia num surto desenvolvimentista. Seria então preciso deixar o passado para trás. Justamente nesse momento de euforia, Cornélio se volta para a memória. O romancista sabe sobre quais ruínas costuma-se erguer o futuro. A nação necessita de tempo e de espaço para se constituir historicamente. Claro que essa história pode ser mais ou menos recente, mas é importante que se possa indicar a sua fundação, a sua origem e, por extensão, a sua continuidade – mesmo que isso tudo não seja mais do que uma invenção (HOBBSAWM; RANGER, 1984). Em Cornélio, a origem é problematizada, suas mazelas não são esquecidas e nação e família constituem-se na região fronteira estabelecida pela junção do tempo e do espaço. Ambas possuem seus próprios limites, sejam internos ou externos. Segundo Homi Bhabha (1998, p. 209-210), a nação está “dividida no interior dela própria”, trata-se de um “espaço liminar” produzido a partir dela mesma, dando uma dimensão significativa a essas narrativas ambientadas em Minas Gerais – ou na sua fronteira – e circunscritas ao espaço doméstico.

Memória e esquecimento permeiam a obra de Cornélio Penna. Via de regra, é um “esquecer para lembrar”. O autor se vale de narrativas de familiares seus que remontam ao século XIX. Não há um registro muito seguro sobre esses relatos – pelo menos não mais do que os seus quatro romances, o que não é irrelevante. Mas existe um depoimento que assegura tais relatos como tendo servido de base para a obra ficcional, acentuando um forte apego pela memória:

uma parenta de Itabira veio de novo para me contar as mesmas velhas histórias, mas já agora com vida, com sangue, no tumulto de sentimentos que se agitavam de todo aquele silêncio, de toda aquela serenidade endolorida das conversas tão misteriosamente doces do regaço materno. Para me livrar dela, para desabafar a compreensão devoradora que me fazia perder noites inteiras, pensando no que tudo aquilo representava de verdadeiro Brasil, de humanidade muito nossa e palpitante, eu comecei, por minha vez, a contar a meus amigos o que sabia e os sentimentos que me provocavam, e lhes pedia que escrevessem sobre a alma de Itabira, que resumia a do Brasil, que tão ferozmente se destrói a si mesma, deixando perder um tesouro preciosíssimo. (PENNA, 1958, p. xl – grifo meu)

Também há a história brasileira propriamente dita, que aparece em processo de reconstrução. Não que o romancista construa uma nova história. O que ocorre é uma mudança radical do ângulo de apreensão dos fatos. Abandona-se o viés dos poderosos e narra-se a partir daqueles que costumam sofrer os seus desmandos. Existe um apelo por um “complexo direito ao reconhecimento” (SEIXAS, 2001, p. 42) que só é possível porque aqueles que foram marginalizados não eram completamente destituídos de poder. O distanciamento e a própria idéia de fronteira como barreira são relativizados. Por mais violenta que tenha sido a escravidão – e ela o foi –, os escravos não foram impedidos de perceber fissuras, pequenas brechas nas fronteiras através das quais também eles controlassem de alguma forma o universo dos senhores. *A menina morta*, ao centralizar nas bocas das cativas as histórias da família Albernaz, exemplifica de forma clara essa afirmação. São as mucamas (escravas, não por acaso, de dentro da casa-grande) que retêm a memória do Grotão. Elas possuem um saber que os outros não alcançam, os quais portanto serão sujeitados às suas vontades de narrar/inventar ou silenciar o passado.

Como não são apenas os escravos que são marginalizados em Cornélio Penna, outros personagens também podem resgatar a memória. O episódio da Marquesa de Pantanal, em *Fronteira*, é singular. A Marquesa é personagem apenas evocada pela lembrança de Maria Santa. A senhora possuía um quadro *sui generis*: uma série de pequenos animais espetados numa moldura. Impossível não pensar nos naturalistas estrangeiros que vieram ao Brasil no século XIX. Esses cientistas buscavam conhecer o país por sua flora, fauna, geologia, geografia. Era comum entre eles a prática da coleção. Através da apreensão de plantas e animais – e algumas vezes até de índios – os naturalistas viajantes visavam continuar seus estudos quando voltassem a suas regiões de origem. No caso da Marquesa de Pantanal, há o narrador preenchendo os espaços vazios da memória: para ele, a Marquesa teria ocupado anos de solidão colecionando aqueles pequenos animais. Não se sabe porque a senhora possuía a coleção, pois não se tem sua voz. Mas se pode concordar com Luiz Costa Lima (1976, p. 72), que vê no quadro uma metáfora da violência: presa no sertão inóspito, a senhora enclausurava os insetos. O estranho objeto pertence agora a Maria Santa, herança de sua avó, e cabe a ela e ao narrador projetar os motivos que teriam levado a Marquesa àquele empreendimento. Sendo assim, o narrador inventa um passado e lhe dá um sentido que na sua visão se torna verdadeiro:

Estou me lembrando da irremediável melancolia dessa marquesa, que perdeu o marido no momento mais forte do seu predomínio no Império, em pleno esplendor burguês, e retirou-se para uma fazenda longínqua, onde decerto fez esse horrível enfeite, conseguindo, com um heroísmo que não alcanço, afastar idéias negras e inquietas durante quarenta anos tristes. (PENNA, 1958, p. 55 – grifo meu)

Dessa maneira o narrador preenche o seu próprio presente, inclusive emocionando-se diante daquelas “recordações”, perdendo a dimensão de que foram inventadas e de que não necessariamente aconteceram. Esse episódio é excelente como revelador da construção da memória e da própria história.

A memória em Cornélio Penna enquadra sua obra, está inscrita até mesmo no título do seu último romance: **A MENINA MORTA**. Reordenadas, as letras ganham novos significados – são vestígios, restos de outras palavras, de outros sentidos. Há outras leituras possíveis para esse anagrama que se ligam à memória: amor – **A menina MORTA** – e morte – **A menina MORTA**. É através do amor que a criança falecida desperta que sua memória será cultuada, especialmente na primeira parte da narrativa, antes do retorno de Carlota, a irmã mais velha – a “substituição odiosa” prevista por Celestina, a prima (PENNA, 1997, p. 185). A dor revelada e dissimulada (haja vista ser reprimida pelo Comendador) com a morte da criança não se refere apenas ao amor que esta despertava. A construção da memória se faz a partir de todos os amores frustrados e perdidos ao longo da vida de cada um. A morte da menina representa muitas outras: a da infância, e por extensão da possibilidade de futuro; a da alegria, ainda que fugaz e gratuita; a da harmonia – mesmo que só aparente –, que proporcionava um sentimento de segurança; e a da riqueza, pois a fragilidade a que são expostos os membros da família contribuirá para a dissolução do clã e da própria fazenda. A fortuna passará de concentrada a dispersa.

A morte da criança desencadeia ainda uma memória nos moradores da casa-grande que está aquém e além dela mesma. Dona Virgínia, por exemplo, lembrar-se-á

dolorosamente de seu triste casamento. As irmãs Inácia e Rola, da morte de sua mãe e da falência de seu pai. Celestina igualmente se fixará na perda dos pais e no empobrecimento repentino. Todas foram levadas à fazenda do Grotão porque perderam amores e, lá chegando, canalizaram os sentimentos para a menina. Com essa nova morte, as antigas vêm à tona e a dor se torna maior. Dona Mariana e o Comendador também dizem um pouco desse amor que ficou circunscrito ao passado. Sabe-se que a fazenda fora um lugar de encontros e festas dos quais a Senhora participava ativamente. Havia harmonia entre o casal: ambos se amavam ou ao menos pareciam se amar. Mas se houve um tempo em que tudo corria bem, esse tempo acabou. Teria de fato havido essa época de amor e alegria ou tudo não passaria de mera invenção? Não importa. É a memória que constrói o passado. O que aconteceu só existe se a memória o permitir.

Há uma relação intrínseca entre a memória, o amor – sentimentos de carinho, afeto, amizade – e a morte – as perdas, de um modo geral. *A menina morta* é falta e negação desde o título. A memória é estabelecida por aqueles que amam pessoas ou coisas que se perderam, que morreram. A única forma de recuperação é o armazenamento da imagem desses seres. Daí os objetos antigos serem tão valiosos, pois representam algo ou alguém que se afastou ou foi afastado. São caixas e cofres vazios de amor e plenos de recordação. É assim que o trinômio memória, amor e morte se entrelaça; são palavras que remetem ao que *não é*, ou melhor, ao que *não há*. Com a morte de alguém ou de algo, o amor se esvai e só resta a memória como resíduo desse alguém ou algo. O resíduo possibilita a sobrevivência e a reconstrução de perdas aparentemente irrecuperáveis.

Se o título também pode ser lido como um oxímoro (*menina/vida* e *morta/morte*), é indispensável ter em mente os opostos do anagrama (memória/*esquecimento*, amor/*ódio* e morte/*vida*). O esquecimento será discutido um pouco adiante. As relações no Grotão são marcadas pelo rancor advindo do sistema que engloba a todos. Dona Virgínia devota ódio a Dona Mariana, que por sua vez o devolve na mesma medida. Também Carlota sentirá ódio da irmã menor ao percebê-la caprichosa, ao invés de caridosa com os escravos, como a viam os outros. E talvez não de ódio se devesse falar, mas de ressentimento quanto aos parentes pobres, aos agregados e aos cativos. A vida – marcada não só no título pelo seu oposto, a morte, como no romance de modo geral – apresenta-se como ausência, falta, como aquilo que não há. A maioria dos personagens é velha, e as jovens agem, normalmente, como se também fossem velhas. Não há outros herdeiros. Só haverá vida na memória dos que restaram.

A disposição que existe em Cornélio para narrar o detalhe, o pequeno, os “cacos” está longe de significar um arcabouço pleno de respostas. Os narradores dos quatro romances são exímios principalmente pelo que não dizem. O que é muito coerente com uma obra que privilegia a lacuna, o vazio, a brecha, a grot – o Grotão –, uma obra que se detém no espaço e não naquilo que o preenche. Por isso os inúmeros mistérios e segredos. A memória é fragmentada, cortada por várias interrupções e incoerências, logo a narrativa não pode dizer o todo e principalmente não pode dizê-lo de uma única vez. Portanto, também o que é narrado torna-se fragmentado e muitas vezes apresenta-se como vestígio. É assim que a história de Dona Mariana, a mãe da menina morta, por exemplo, não vem inteira; ao contrário, vem despedaçada. Cada morador diz um pouco da Senhora e ela mesma não diz

nada de si. É coerente que a narrativa dessa memória surja fragmentada porque ela é interdita. Aquilo que se fala de Dona Mariana deve ser falado a portas fechadas, aos sussurros, pois sua presença deve ser esquecida mesmo antes da sua partida do Grotão e especialmente depois.

A memória é o registro dos moradores da fazenda. Menos da menina, pois está morta; de Dona Mariana, a cujos pensamentos o narrador não dá acesso; e de Carlota, que pouco lembra. A moça foi para o colégio na Corte ainda criança e lá permaneceu por muitos anos. Na sua volta ao Grotão, lhe foi preciso recorrer aos outros para rememorar a mãe e a irmã mais nova – visto que ambas estão ausentes. São as senhoras e principalmente as escravas que a auxiliam a (re)conhecer o lado feminino da família. Esse auxílio é feito com parcimônia, ninguém quer – ou pode – falar de Dona Mariana. O Comendador vela pelo esquecimento da esposa. Raramente seu nome é pronunciado após sua partida. Até Carlota, em conversa com Celestina, opta por reticências: “Sei que você foi sempre tão amiga, tão amiga... dela.” (PENNA, 1997, p. 273). O apagamento da presença da Senhora é evidente. Na condição de parentes pobres e agregados, poucos têm coragem de se contrapor à silenciosa interdição. É por isso que Carlota tem dificuldade em ter acesso à mãe e à irmã. São as escravas que contribuirão para esse descortinar, apesar de a jovem sentir-se constrangida ao pensar que para seu pai tudo que ouvisse não passaria de “mexericos de negras” (PENNA, 1997, p. 383). Desautorizando a palavra dos escravos, o Comendador garantia sua exclusão. Mas Joviana e Libânia, mucamas de Carlota, são o único recurso, pois as senhoras se recusam a falar. Todavia seus relatos são entrecortados e pouco reveladores:

Deixou portanto Libânia perder-se no labirinto de suas narrativas, cheias de lacunas e sobrecarregadas de detalhes e de digressões inúteis, sem poder reter-se, e enquanto ouvia permanecia alerta, como uma onça à espreita, a procurar sempre qualquer palavra ingênua ou descuidada da rapariga, que a esclarecesse ou denunciasse o segredo insuspeitado por ela. O rosto mergulhado na sombra, ela via por entre as pálpebras os traços cheios da mucama, igual a uma sacerdotisa ao lado do fogo sagrado, a dizer seus augúrios... (PENNA, 1997, p. 382)

Essa citação é importante não só no que revela sobre a narrativa da mucama, mas pelo que revela do próprio narrador cornelianiano. Também ele apresenta sua história de forma labiríntica, plena de lacunas, com muitos detalhes e digressões aparentemente inúteis. É por isso que o leitor tem de estar à espreita sempre, porque coisas ditas de maneira descuidada podem ser significativas. Note-se a imagem de Carlota com o “rosto mergulhado na sombra”, enquanto Libânia é colocada “igual a uma sacerdotisa ao lado do fogo sagrado”. A mucama é aquela que é iluminada porque detém – ou inventa – a história da família, enquanto que Carlota é a que não sabe. Ela só sairá da sombra quando puder completar as lacunas, quando puder decifrar seus enigmas.

Todavia, nem só de lembranças se alimentam as narrativas cornelianas. O esquecimento, que funciona como o vazio que permite à memória vir à tona, também está presente sob vários aspectos. Se os personagens não esquecessem, não lhes seria permitido lembrar. Um dos episódios em que isso é mais evidente é o do casamento de Urbano, em *Repouso*. Se por um lado ele se casa com Maria do Carmo porque esqueceu a promessa dos pais, por outro ele volta à pequena cidade onde vive a família, e então é lembrado. É Dona Rita, a avó, quem o recorda da promessa e do seu

esquecimento. É ela, investida de seu papel de esposa do patriarca doente e paralítico, quem irá cobrar a dívida feita. O casamento entre Dodôte e Urbano já não faz mais sentido para aqueles que fizeram a promessa, pois estão mortos. No entanto, Dona Rita, movida pela memória, não deixa que os netos esqueçam aquilo que eles mesmos jamais prometeram. Pode-se afirmar igualmente que Urbano não esqueceu, apenas desconsiderou a promessa, passou por cima do desejo paterno e se casou com outra mulher. Ainda assim, é de esquecimento que se está falando, pois a desconsideração também é uma forma de apagamento.

A própria Dodôte se esquece – não da promessa feita pelos pais e sim de que está grávida. Logo após a morte de Urbano, ela toma “conhecimento” de que terá um filho através do que os outros lhe dizem. Ela mesma parece não ter consciência do que está acontecendo: “– Você não deve descuidar-se assim, minha filha – disse Dona Rita com desusada doçura – foi nossa culpa, pois deixamos você sozinha, no seu estado...” (PENNA, 1998, p. 318). No capítulo seguinte, a avó retoma:

– O doutor veio ver a você – disse com afabilidade, e ajeitou os travesseiros e pôs em ordem o vestido da neta, que estava todo enrugado – diz ele que veio sem ser chamado porque não acha que você esteja bem, e precisa ter cuidado consigo. Ter cuidado... nesse estado, completou Dodôte em pensamento, lembrando-se do que ouvira no dia da tempestade. (PENNA, 1998, p. 319)

Somente a partir do que diz Dona Rita é que Dodôte passa a considerar a gravidez, mesmo assim de modo vago, como indica o uso que o narrador faz da pontuação. As reticências mostram uma lacuna que a memória deve preencher para que a jovem se conscientize da nova condição.

Outro episódio relevante é o de Maria Santa, em *Fronteira*. A moça brinca com duas alianças de casamento – objetos que pedem para ser preenchidos –, quando é indagada a respeito de quem seriam seus donos. Curiosamente não sabe responder, pois não lembra se as alianças pertenceram a ela própria ou a sua mãe. E prossegue:

“Elas não trazem nada escrito” – murmurou em seguida, e remirou longamente, pensativamente, os dois anéis que se encaixavam um no outro, e eram de ouro vermelho e bárbaro. Percebi que sua atenção estava muito longe de tudo que nos rodeava, e um sonho antigo, surdo, monótono, distante, a dominara, em estranha hipnose interior. (PENNA, 1958, p. 15)

Algo deveria estar impresso na memória para que Maria Santa pudesse lembrar se fora casada. A palavra escrita na superfície metálica das alianças garantiria sua história, mas elas estão lisas. É o leitor que deve colocar dedos nesses símbolos de união, mas quais? A memória é produto de uma coletividade, como afirma Ecléa Bosi em *Memória e sociedade* (1994), baseada no pensamento de Maurice Halbwachs. Maria Santa está só diante do narrador-personagem que a questiona. O sobrado onde vive é o último vestígio da sua família e nele habitam apenas a moça e os criados. Os demais são seus hóspedes: além do narrador, tia Emiliana e a viajante. Visto que sua relação com os criados é distanciada e os outros estão em trânsito, não há com quem compartilhar a memória, não existem outras vozes que possam completar a sua história. E como o noivo de Maria Santa fora morto – e disso se sabe através de um dos poucos relatos externos à casa – talvez ela não queira lembrar que não se

casou. Ainda resta mais um ponto: uma coisa é ter esquecido se foi ou não casada e outra é não lembrar se as alianças teriam ou não pertencido aos seus pais. Novamente a moça aparece como alguém que não quer lembrar ou que pelo menos não quer dividir recordações. É como se houvesse uma recusa em ouvir os objetos, é como se eles não devessem falar a sua história. Porém, não seria absurdo dizer que Maria não esqueceu nada, porque não parece verossímil que alguém esqueça se esteve ou não casado. Ainda assim, não se poderia negar que na recusa em falar sobre casamento existe um desejo de abandono da memória.

Dos esquecimentos da história, um que Cornélio não comete é o de negligenciar a memória da presença índia. Em *Fronteira* os indígenas são apenas evocados, não chegam a se configurar enquanto personagens:

Sete cidades perdiam-se na poeira imensa, ora agarradas ao flanco das serras, e ora seguiam, apressadas, em longos meandros, as antigas estradas dos bandeirantes, dos escravizadores do minério encantado e dos índios misteriosos, ou se recolhiam pensativas, aos vales cheios de sombra.

[...]

- Sinto confusamente - continuei, numa dolorosa agitação que me fazia vibrar o coração em golpes precipitados - sinto confusamente emanar de tudo isto como uma gigantesca e contínua vontade de redenção, um apelo milenar de socorro, um pedido enorme de amor, de compreensão e de magia, que nós, como estrangeiros matadores, não podemos ouvir e compreender. (PENNA, 1958, p. 94)

Os índios são apresentados como vítimas da história e os únicos capazes de conviver com a natureza hostil que cerca as cidades. Por conseguinte, aos brancos é reservado o papel de exploradores, mas não é aos brancos do presente da narrativa que o personagem se refere e sim aos aventureiros bandeirantes. Os brancos do presente são estrangeiros numa terra desconhecida e impraticável. E são estrangeiros matadores, na medida em que dão continuidade ao passado bandeirante: exploram a terra e escravizam índios. Estão deslocados num lugar que não lhes pertence de fato. Somente os indígenas estariam em condições de compreender e conviver com a floresta selvagem. Aos brancos resta apenas o refúgio frágil das cidades incrustadas nas montanhas misteriosas. Nota-se assim, de um modo geral, uma tendência a se colocar o espaço brasileiro como inapreensível e pleno de temores (“índios misteriosos”). A cultura da terra não é uma possibilidade de domínio e sim uma invasão com a qual o narrador-personagem não concorda:

- Tenho inveja dos índios - prossegui - que neste mesmo lugar olharam sem espanto para tudo isto... Eles eram a parte melhor deste todo, e a sua moralidade era uma só, em um grande ritmo e uma grande marcha que destruimos e quebramos pela morte, e pela luxúria, ao passo que, para mim, todo este monstruoso panorama representa apenas um motivo estrangeiro e hostil, que me assusta, que me dá medo pelos seus excessos e pela sua morte mágica. (PENNA, 1958, p. 95)

A paisagem é pintada com as tintas do terror, trata-se de um “monstruoso panorama”. Se muitos aventureiros e inclusive cientistas ficaram maravilhados diante da flora e da fauna brasileiras, especialmente até o século XIX, esse não é o caso do narrador de *Fronteira* nem dos demais romances cornelianos. Para ele, tudo não passa de um excesso, de um “motivo estrangeiro e hostil”. É destacado o caráter agressivo da natureza em relação ao homem branco. Salienta-se uma

impossibilidade intrínseca de adaptação. Somente os índios podem se identificar e compreender a paisagem.

Em *Dois romances de Nico Horta*, o protagonista passeia pela mata quando encontra um machado. “Como viera ter ali?” – perguntou espantado. – Que chefe guerreiro o deixara cair das mãos distraídas? Há quanto tempo estava ali à sua espera?” (PENNA, 1958, p. 243). O machado desencadeia uma visão na qual aparecem muitos índios. Abandona-se a mera evocação feita em *Fronteira* e se dá estatuto de personagens aos indígenas, mas não são como os demais, pois só existem enquanto projeção. São fantasmas, estão mortos, porém insistem em permanecer entre os vivos. Ou, numa inversão muito simples, os fantasmas não estão de todo mortos porque os vivos não os abandonam, porque permanecem na memória. É assim que esses espectros surgem para assombrar Nico Horta. Seus olhos o atraem particularmente, são “olhos podres pelo tempo, olhos podres pelo esquecimento” (PENNA, 1958, p. 243). O rapaz sente que é odiado e que não será perdoado – nem pelos índios nem por si mesmo. Os indígenas começam então a entoar uma música que Nico compreende como uma queixa. O leitor não tem acesso a essas vozes – terá de marcar o seu próprio encontro com a história. Machados e outros objetos são encontrados e assim os seus donos ressurgem, porque na verdade sempre estiveram lá e sempre estarão. Não compreender sua música não os elimina. Os olhos podres estão também vazios – mais um convite feito à rememoração. Eles não morreram: foram mortos; a sua morte não pode ser esquecida, não o tempo todo. Afinal, o olvido não aplaca as suas ruínas.

Todos os romances em discussão apresentam famílias arruinadas ou em processo adiantado de decadência. Em *Fronteira*, a família de Maria Santa deixou-lhe um sobrado na cidade que mostra que o fausto e a fartura estão distantes. Todos já estão mortos e a moça, além de não ter herdeiros, também morre, encerrando assim qualquer possibilidade de continuidade. A casa tem poucos móveis e os sinais de riqueza estão desbotados pelo uso e pelo tempo. A altivez de seus antigos proprietários se resume a retratos na parede, ao sobrado propriamente dito e à memória. Em *Dois romances de Nico Horta*, a família possui uma fazenda, mas os primeiros sinais de ruína são entrevistos na falta de quem a administre. O primeiro e o segundo maridos de Dona Ana morreram, ela tem problemas com os negócios, o filho Pedro é internado num sanatório e Nico Horta recusa-se ao ofício. O caso de *Repouso* é mais interessante: o arruinamento está num curso mais adiantado, embora não tão completo quanto em *Fronteira*. O patriarca ainda está vivo, mas é um velho inválido e moribundo. A família possui uma fazenda de mineração que precisa ser vendida. A madeira do oratório é nobre, porém está sendo devorada pelos cupins. Os vestidos da Dodôte criança eram de seda, mas foram remendados. A decadência é recente e isso faz com que a moça sintasse envergonhada. Para que a vergonha não seja maior, ela tenta manter as aparências diante de uma opinião pública projetada.

No entanto, a bancarrota mais dramática de todas é a que ocorre em *A menina morta*. No princípio, o Grotão está em pleno esplendor. Os cafezais são bastante produtivos, os cativos constituem verdadeiro exército, a casa-grande se assemelha a um palácio por suas dimensões e riqueza. Todavia, após a morte do Comendador, Carlota liberta todos os escravos, impossibilitando a continuidade da exploração sistemática da terra e dos homens. A produção não chega a ser interrompida, mas o seu ritmo frenético

é substituído por um mais lento, menos cruel. A missão que a jovem se coloca é destruir a fazenda enquanto patriarcal e escravocrata, o que é assegurado também pelo rompimento com João Batista, o noivo arranjado por seu pai. Desde o início do romance, esse sinal é dado pela morte da menina, que finaliza um ciclo, e pelo nome da propriedade: Grotão. A grotã é o afastado, o ermo, o longínquo. A grotã, no texto, pode ser vista como o resultado da erosão e da ruína: a enxurrada que levou tudo que estava a sua frente. Não parece gratuito a fazenda ser acometida por grandes temporais pouco antes de Carlota pôr fim aos poderes do patriarca. As atitudes dela fazem pensar em insanidade, vão contra a ordem até então estabelecida. E a suposta insanidade a identifica com a mãe, que enlouquece ao final do romance. Acrescente-se o fato de que o Grotão é comparado algumas vezes a um navio, portanto sujeito a instabilidades, e de que Dona Mariana traz o mar grafado em seu nome. Mesmo que não seja ela, mas sim sua filha, o agente das transformações, é clara a sua influência.

A insistência na imagem das famílias arruinadas em Cornélio Penna contrasta com a do Brasil que se configurou durante muito tempo como o país do futuro. Estaria projetada para o país uma enorme grandiosidade que ainda não haveria se realizado em função da sua juventude, mas tudo seria uma questão de tempo. A partir da literatura produzida na década de 1930, o “país subdesenvolvido” toma a cena. O chamado romance do Nordeste passa então a denunciar as mazelas econômicas e, de forma mais explícita, as mazelas sociais (CANDIDO, 1989). O que o Brasil viria a ser no futuro ninguém sabia, mas todo mundo deveria saber imediatamente que a miséria avultava e não era episódica, mas histórica. O autor fluminense, apesar de nunca ter aderido a esse novo projeto literário, expõe a ruína que aviltava o jovem país. Os caminhos escolhidos – a escravidão e o patriarcalismo – teriam sido equivocados e os seus efeitos permanecerão por longo tempo. Para representar a continuidade desses efeitos, a ruína é a imagem perfeita.

Os romances cornelianos trazem as minúcias, os pequenos detalhes, os objetos que pouco a pouco deixam entrever um mundo, que não é o dos textos, mas o encoberto por eles, um mundo ao qual só se tem acesso indireto. Esse segundo mundo aparece nas lembranças dos personagens, não faz parte objetivamente da narrativa, mas integra-a na medida em que é a história dentro da história. São vestígios de outras lacunas que poderiam ser reveladas, de cofres que poderiam ser abertos. Esse processo mostra a intenção do autor de buscar o não-dito, o esquecido, bem como de resgatar os que não disseram e os que foram esquecidos. E de deixar sempre implícito – ou explícito – que nunca se pode falar o todo, mas apenas partes dele. Talvez daí o enorme apego a objetos aparentemente banais: caixas vazias, vestidos velhos, laços de cabelo, jóias baratas, cofres sem tesouro. Todos valem pelo que narram. Note-se que infinito universo a caixa vazia ou o cofre sem tesouro representam ao se colocarem como possibilidades de preenchimento: vazios de alguma coisa que a memória pode completar.

Além dos objetos, vestígios do passado que remetem a lembranças das mais variadas, existem os lugares da memória. Um deles é muito especial: a clareira, em *A menina morta*. Situa-se no interior da fazenda, do lado oposto ao que dá acesso à cidade de Porto Novo. Como toda clareira, está rodeada de mata, e nela existe uma espécie de capela bastante rústica e em ruínas. Inicialmente aparece como o local preferido dos passeios de Dona Mariana e da menina morta. Mas, na seqüência,

percebe-se que seu significado é diferente para ambas. Para a menina, representa espaço aberto para correr e brincar, ao mesmo tempo em que se inicia nas atividades de mando, ainda que inconscientemente: “Longe dos olhos de sua dona, Bruno abria-se então em risos para a Sinhá-pequena, e corria em busca de flores ou de frágeis varas de bambu, que despojava de todas as folhas, e com elas fazia pingalim, a fim da criança servir-se para bater-lhe, divertida com as suas fingidas contorções de dor” (PENNA, 1997, p. 19).

Já para a Senhora, é lugar da memória. A clareira é preenchida pelo passado de Dona Mariana, que teria estado ali quando criança, com sua família, em pouso de viagem. O antigo senhor do Grotão, ao ver toda aquela gente mal acomodada, teria lhes oferecido sua própria casa. Para a fazendeira, a clareira representa a encruzilhada da sua vida, e muitos anos mais tarde sua outra filha consegue captar seus vestígios e reconstrói sua dor – constrói sua memória:

Carlota entretanto deixou-se ficar sentada sobre uma pedra, e enquanto ouvia o segredo da canção do fio d'água a correr, quis fazer surgir ao seu lado a figura da menina de olhos penetrantes e sérios, de porte altivo que ali estivera muitos anos antes, sem pressentir ser aquela parada a cruz de seu destino, o ponto de partida de toda a série sombria de tristezas e de incompreensão que a esperava naquele pouso. (PENNA, 1997, p. 346)

É a partir do contato feito com os moradores do Grotão que Dona Mariana conhece aquele que viria a ser seu marido, o Comendador. É na clareira que a Senhora deve ter passado os seus últimos bons momentos de meninice: correndo e brincando, como mais tarde a sua filha menor viria a fazer. Ali também é espaço da memória em relação à criança, pois desde o início da narrativa ela já está morta e os seus passeios fazem parte das lembranças dos moradores. Carlota igualmente será relacionada à clareira. Passeando ali com as senhoras do Grotão, todas percebem a semelhança com sua mãe:

*Quando se levantou e ergueu o rosto com firmeza, talvez quisesse reagir contra a fraqueza que a fizera ir até ali e segurou o vestido e caminhou rapidamente para o grupo, ao encontro de Dona Virgínia, de Sinhá Rola e da senhora Luísa, à sua espera imóveis, a olhá-la assombradas. A senhora Luísa exprimiu em voz alta o que as três pensavam, arrepiadas:
- Mas é a própria Dona Mariana que vem ao nosso encontro! (PENNA, 1997, p. 347)*

Como o romance se constrói muito em torno do claro-escuro, é sintomático que a clareira identifique e ilumine a menina morta, Carlota e Dona Mariana. Além do sangue, outros pontos as unem: Dona Mariana e a filha mais nova brincaram ali na infância e Carlota e sua mãe possuem uma maneira de andar tão parecida que se confundem. É assim que se estabelece um elo entre a Senhora e suas duas filhas. Não é um elo que se dê num mesmo tempo. Cada uma delas só se assemelha com a outra no espelho da memória composto pelos outros habitantes da fazenda. Elas mesmas não percebem como são parecidas entre si. Circulam pela clareira, mas não enxergam o passado depositado porque não é nelas que se depositou e sim nos outros moradores. A governante alemã expressa isso muito bem: “a menina ainda está aqui, se fechar os olhos posso vê-la correr na areia branca...” (PENNA, 1997, p. 347). Somente no final da narrativa, Carlota conseguirá descortinar esse elo que a aproxima de Dona Mariana

e da criança, porém elas já não estarão lá: a mãe terá enlouquecido e a irmã estará morta. Permanecerá um descompasso no tempo que impossibilitará o encontro das três. A continuidade e a herança que uma passa à outra só são percebidas na medida em que aquela que a transmitiu já não está mais presente, porém permanece enquanto vestígio na memória.

Luiz Costa Lima considera a clareira como o espaço do feminino, em oposição à casa, espaço do masculino. Não é uma oposição que se restrinja a gêneros; há uma questão simbólica complexa. Porém, limitar a casa-grande ao masculino parece reduzir as imbricações presentes ao longo do texto cornelianiano. Pois o espaço doméstico funciona como um palco no qual todos os personagens atuam (cf. MIRANDA, 1979) no sentido de disputar, negar ou referendar o poder. Mesmo admitindo o controle do Comendador como o mais visível, não se pode afirmar que os outros habitantes não possuam algum tipo de poder. Não se deve pensar no poder apenas como um exercício que se dá do alto para baixo. É preciso pensá-lo como uma rede se sobrepondo às relações e se dando em diversos níveis e direções (cf. FOUCAULT, 1999), ainda que com intensidade diferente.

A menina, como sua mãe, deve ser esquecida. O Comendador recusa aos habitantes do Grotão qualquer expressão de dor, o que garante seu domínio sobre todos. O retrato da criança é suprimido da sala. Seu lugar não é ocupado, resta vazio. Carlota percebe essa supressão, mas, recém-chegada à fazenda e desconhecadora do seu próprio espaço, permanece em silêncio. Libânia, no entanto, sabe onde fora guardado o retrato, sabe da memória da menina, assim como alcança com sagacidade o motivo do gesto do Comendador: “- 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, 1997, p. 284).

A retirada do retrato visava a nova morte da criança. Mas Libânia afirma a inutilidade do gesto porque tem seu próprio retrato internalizado; portanto possui o controle da memória. A menina deve ser eliminada porque seu lugar necessita ser preenchido por Carlota. O objetivo inicial do patriarca é claramente realizar a “substituição odiosa” (PENNA, 1997, p. 185) prevista por Celestina. Logo, esse objetivo é expandido: Carlota deve ocupar também o lugar deixado vazio por Dona Mariana. Ambas as alterações referem-se a projeções muito particularizadas do Senhor: uma altiva senhora e uma cândida garotinha. Ao final do romance, Carlota de fato as incorpora. Mas a senhora que incorpora é aquela que se contrapõe energeticamente ao Comendador e a menina, é a que vê os escravos como pessoas e não como objetos. Assim como Libânia, a jovem então construirá seus próprios retratos.

Se o nome da Senhora ainda será pronunciado vez ou outra após sua saída da fazenda, o da criança nunca o será. Isso aparece como o maior de todos os silenciamentos, visto que o nome próprio representaria a criança em vida. O nome tem um caráter metonímico, é parte da pessoa evocada. O vocativo *menina morta* a reduz ao presente da narrativa, a aquela que não é mais. Ironicamente todo o esforço feito pelo Comendador para liquidar com a presença da filha é vão e a coloca em evidência por aquilo que mais ela é: uma falta. Existe ainda, como já demonstrado anteriormente, o fato da memória estar inscrita no vocativo: **MENInA MORTa**, assim como o amor e

a morte. Dessa forma, as sílabas e as vogais da memória estão gravadas por causa e à revelia do Senhor. Afinal, o título, além de ser um anagrama, também se constitui um oxímoro. É impressionante a idéia de que uma criança, um ser que deverá ser formado ao longo do tempo, que só se realizará no futuro, esteja morta. Ela é quase uma natimorta. No Grotão, a maioria são velhos, no entanto é a criança quem morre. Sua morte salientará o quanto todos estão próximos do fim e o quanto o fim não está ao cabo de uma existência, mas que é ele o seu próprio termo. Em outras palavras, não se vive até a velhice e então se morre: morre-se e então a vida torna-se aquilo que sobrou. E a esse resto também se denomina memória.

Não dar nomes parece ser um subterfúgio utilizado para indicar a morte real (da criança) ou metafórica (de Dona Mariana), ou indica a situação fantasmal na qual essas figuras são colocadas. Elas já não fazem parte do mundo do Grotão, no entanto ainda assombam seus moradores pela presença de suas ausências: são vestígios. O vestígio, como o nome, também é metonímico. Não pronunciar o nome equivale a apagar os vestígios.

Como a narrativa decorre em dobras, é preciso transpor camadas para desvendar uma ínfima parte do mistério. Carlota cumpre a trajetória de ter sido a irmã na infância. Por sua vez, a criança seria projetado um futuro de proprietária, uma senhora em germe: "Ainda se vê ser menina destinada a tornar-se mulher robusta, capaz de ter muitos filhos e fundar outra fazenda maior que esta!" (PENNA, 1997, p. 22), diz Dona Virgínia diante do seu corpo inerte e sem vida.

Ao final do romance, em frente ao retrato da irmã, Carlota afirma: " - Eu é que sou a verdadeira menina morta..." (PENNA, 1997, p. 471). Pode-se levantar três questões a partir dessa frase. Primeira: ela é a verdadeira porque a outra era falsa, não correspondia ao ser cândido imaginado por todos. Talvez não passasse de uma criança mimada e vaidosa, acostumada a chamar a atenção por sua falsa bondade para com os escravos. Segunda: é como se Carlota fosse a menina quando viva. É como se correspondesse à memória que todos pareciam ter da criança alegre e dançante. E terceira: após toda a luta travada para derrubar o poder patriarcal, sente-se como se estivesse morta. As circunstâncias lhe teriam suprimido todas as forças de modo a igualá-la à irmã, presa para sempre ao carneiro da igreja: "Carlota então apoiou à parede o seu corpo que esposou a muralha fria" (PENNA, 1997, p. 471), afirma o narrador logo depois da comparação. Essa parece ser a hipótese mais plausível, visto que para Carlota não havia mais futuro. Ao optar pelo não casamento e pela esterilidade, ela retira de si qualquer continuação, sua história termina. Independentemente de qual seja o caminho de leitura escolhido, uma coisa parece certa: Carlota realiza ao longo da narrativa uma trajetória de busca e negação de uma - ou seriam várias? - identidade. De início aproxima-se do pai, quando volta da Corte; e depois, da mãe. Ao se identificar com a irmã ao final, sua posição tende a adquirir uma espécie de caráter de síntese ou oscilação entre Dona Mariana e o Comendador. A menina morta era uma senhora em germe, ela deveria dar seqüência à herança da família - como a própria Carlota. Como não eram filhas apenas do Senhor, mas também de Dona Mariana - e já foram demonstrados alguns dos aspectos que as aproximam -, era natural que não fossem completamente nem um nem outro. Importante notar o percurso não só de identidade mas de alteridade compreendido por Carlota. Ao se confundir

com a mãe, tornam-se inúmeras as referências a ela como a “outra”, e há uma gradação nessas referências: “nela havia mudança sutil, que só depois de exame calmo poderia ser notada. 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, 1997, p. 415).

Ao mesmo tempo em que envelhece, a menina some. Mas qual menina: a menina Carlota ou a menina morta? Ou mais especificamente: a memória da menina morta que seu pai queria que ela encarnasse, porque ao final da narrativa, como mencionado, ela se diz a verdadeira menina morta – pensando-se sempre nas diferentes possibilidades de leitura que essa afirmativa encerra. Essa passagem serve mais uma vez para lembrar que a memória não é algo estático no tempo. Assim como Carlota se transforma, também a memória que ela possui ou constrói da mãe e da irmã se altera. Pouco a pouco, aproxima-se de Dona Mariana porque sua mãe vai se revelando através dos escassos relatos como uma mulher que sofreu as conseqüências do patriarcalismo. O mesmo ocorre com a criança. Primeiramente Carlota deve substituí-la para atender aos desejos do pai. No transcorrer da narrativa, no entanto, a memória da menina é alterada. A princípio as pessoas a vêem como encantadora e caridosa. É o único lenitivo para aqueles que sofrem sob o jugo da escravidão, bem como para os que padecem a humilhação de depender dos favores do dono do Grotão. Mas “a menina desaparecera irremediavelmente” e com ela a aparente proteção e alegria. A bondade demonstrada com os escravos era uma brincadeira. Assim como a menina brincava de distribuir chapinhas – uma espécie de moeda interna à fazenda – Carlota também o fizera na infância. Esse gesto não tem nenhuma conseqüência real sobre a condição dos escravos. Carlota tem ódio da menina quando se dá conta do que eles realmente passam nas mãos de feitores que até então lhe pareceram “paternais”. A Idade de Ouro simbolizada pela menina só ocorre na memória daqueles que a endeusam e serve para encobrir a crueldade reinante no Grotão. Na tentativa de cultuarem-na, os moradores velam sua imagem. Eles não a revelam: encobrem-na, escondem-na. E a atitude de Carlota – alforriando os escravos – igualmente pouco altera suas vidas. Os antigos cativos livram-se das correntes, mas prosseguem na sua condição de excluídos. São aqueles que não têm, logo são aqueles que não são. É evidente o paralelo com a situação histórica do 13 de maio de 1888. A Abolição apenas assegurou a seus supostos beneficiados a garantia de pertencerem às margens da nação. Tudo isso poderia ser mais uma explicação para a afirmativa de Carlota: “ – Eu é que sou a verdadeira menina morta...”. Alforriar os escravos foi tão inócuo quanto foram todas as chapinhas dadas pela irmã ou por ela na infância.

No último capítulo, quando muitos anos haviam se passado, a transformação da jovem é completa: “Entretanto para Carlota, tornada outra mesmo em seu vulto, a vida se tornara um rio de sombra, rápido e profundo, a deslizar invencivelmente por entre margens crepusculares, e ela conseguira fazer de tudo um movimento, um instante eterno” (PENNA, 1997, p. 470). O narrador indica na expressão “outra Carlota” um processo de identificação com a mãe e com a irmã, mas também de alteridade. Pode-se dizer que se era outra já não era ela mesma, incorporou em si os vestígios que os habitantes do Grotão lhe forneceram e criou sua própria memória da família. Ainda nessa citação, pode-se apreciar mais uma vez o gosto do romancista pelos oxímoros:

Carlota atinge seu patamar mais elevado no “instante eterno”. A fugacidade da vida é fundida com a permanência de algo que estaria além – Deus? Há uma sugestão de ausência, de suspensão do tempo. Após a negativa diante do casamento imposto e da alforria dos escravos, Carlota estaria livre da história.

No jogo confuso entre identidade e alteridade, torna-se necessário pensar a fundação nacional. Em *Casa-grande & senzala*, Gilberto Freyre deixa claro que no Brasil teria se realizado um projeto singular: o brasileiro. A singularidade desse tipo novo é atestada ao longo da obra e seria o resultado do cruzamento interracial do branco com o indígena e, de forma especial, do branco com o negro – o índio é deixado em segundo plano, é o negro e o branco que são de fato valorizados no ensaio freyriano. Ambos seriam plásticos o suficiente para a adaptação e o desfrute da nova terra. Está implícita a idéia de que tanto para o africano quanto para o português sobreviverem foi preciso abrir mão de suas identidades. Tiveram de se tornar outros, de deixar de ser reconhecíveis naquilo que eram para passar a ser sujeitos fundadores de uma nova nação e, talvez, de um novo conceito de nacionalidade. Foi preciso que se aproximassem de suas alteridades para que pudessem ganhar visibilidade numa terra que também ainda não era de todo visível. Todos os brasileiros são um pouco o personagem Moacir – o filho da dor – do romance *Iracema*, de José de Alencar. Para que pudessem ser o que são, outros seres foram sacrificados – o que não é exclusividade da história nacional. O desastre humano que representou o assassinato dos índios e dos negros, bem como a tentativa de apagamento de suas culturas, possibilitou a emergência do ser brasileiro. Mas culpa e remorso deverão permanecer como espectros a assolar a memória da nação, que torna-se assim fantasmagórica.

Carlota, no romance de Cornélio Penna, espelha essa história: ela precisa ser *outra* para *ser*. A partir de determinado momento, o narrador passa a ter com ela a mesma atitude de ignorância que tem com Dona Mariana. Não revela mais quais são seus pensamentos e sentimentos, apenas ocasionalmente surge o discurso indireto livre. Não se sabe, por exemplo, da alforria dos escravos nem do rompimento com João Batista, a não ser quando se concretizam. O leitor passa a ter de Carlota a imagem exterior que os outros personagens têm. Isso contribui para que ela se torne *a outra*. Bem como sua suposta semelhança com a menina, tão enfatizada no último capítulo do romance. Como não se sabe quem é/foi a verdadeira menina morta, não é mais possível reconhecer Carlota ao final. O seu outro (a criança) revela-se como sendo o mesmo – como num espelho ou como no quadro onde ela se vê na representação da imagem da menina. Não há acesso à “verdadeira menina morta” de Carlota. Sabe-se que houve um esforço para apreendê-la e desconstruí-la ao longo de toda a narrativa. Assim como a jovem herdeira mata simbolicamente o pai para poder ocupar o seu (dele e dela) lugar, também mata simbolicamente a menina para poder ocupar o seu (de ambas) lugar. Por isso uma se confunde com a outra, por isso o leitor não saberá nunca qual a verdadeira. A todo instante, os moradores demonstram aguardar para breve uma grande desgraça. É Carlota quem promove essa grande desgraça, que nada mais é do que a dissolução da família. Mas ao se ver como “a verdadeira menina morta” – entre outras coisas, ela e descompromisso com todos –, Carlota passa a conter em si um pouco de cada um dos membros do Grotão, torna-se um mosaico feito a partir de várias peças. Ela e a irmã são ecos uma da outra: **Carlota** e menina **morta**. E esta é também a ponte com a mãe:

Menina morta, Mariana, indício de um novo anagrama quase perfeito. Nomes como vestígios de outros nomes, de outros seres.

Existe para qualquer pessoa um leque de possibilidades de ser, sempre em construção e em mutação. A diversidade da formação identitária se faz a partir do outro. É do que se afirma ou se nega (consciente ou inconscientemente) no outro que se constrói e se modifica o *ser*. Carlota não volta do colégio na Corte para se tornar a senhora do Grotão. Ela fora enviada para o internato para ser educada para essa função. Até mesmo sua vida na fazenda, ainda criança, correspondia a esse objetivo, que não seria só de seu pai, mas que pertencia a toda uma estrutura, que abarcava inclusive Dona Mariana, enquanto não se opôs. Sua irmã também vinha sendo conduzida dentro dos mesmos princípios e a sua bondade para com os escravos nada alterava. A aproximação entre a garota, bem como a de Carlota na infância, com os cativos da fazenda só amainava a violência. Sem querer, ambas prestavam um serviço ao sistema. A primeira a se rebelar é Dona Mariana. Carlota a princípio não compreende a mãe e continua servindo aos desígnios paternos, ainda que percebendo algo errado, de que a saída da Senhora não fora normal. Quando começa a problematizar as expectativas do Comendador e a revelar o Grotão, principia a ser outra: uma pessoa diferente daquela prevista pela estrutura na qual vivia. Isso não se faz da noite para o dia nem tampouco sem dor.

Carlota é, ao longo da narrativa, a personificação de um conflito: quem ser, com quem se identificar? Quando opta por se aproximar da mãe, o sofrimento não cessa, porque esta também havia mudado. No início Dona Mariana é apresentada como fria e distante, como alguém que não perde a compostura nem mesmo diante da perda da filha menor; capaz de deixar o marido, Celestina e todos em constante suspensão, inseguros na sua presença. Ao final do romance, essa ativa Dona Mariana é substituída por um ser enlouquecido, de uma loucura silenciosa, de olhar perdido no vazio que nada revelará. É com seres em constante mutação que Carlota vai tentando se identificar: a irmã é uma memória oscilante que vai da menina caridosa à fútil e a mãe passa de esposa cúmplice do meio social em que vive a alienada – com todas as acepções que essa palavra possa ter. É diante dessa impossibilidade de fixação de uma imagem que Carlota constrói a sua, sempre uma imagem embaçada e fugaz, capaz de viver apenas por um “instante eterno”.

Abstract

The novels of Cornélio Penna present a series of vestiges that remain through memory and suggest a situation that reveals the formation of a national identity. However, the writer desacramentalises any mythical image in so far as he develops characters who are marked by different influences and who are characterised by alterity rather than identity.

Keywords: Cornélio Penna; Identity; Memory.

Referências Bibliográficas

AGOSTINHO, Santo. Livro XI. In: AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 205-231.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. v. 1.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. v. 2.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. 3.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 181-198.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 41. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. 3. ed. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapezista: O romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- MATOS, Olgária. *Vestígios: Escritos de filosofia e crítica social*. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- MIRANDA, Wander Melo. *A menina morta: a insuportável comédia*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1979.
- OTTE, Georg. Vestígios de um materialismo estético em Walter Benjamin. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (orgs.). *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.
- PENNA, Cornélio. *Repouso*. Rio de Janeiro: Artium, 1998.
- PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2004.
- SEIXAS, Jacy Alves de. Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (org.). *Memória e (res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001. p. 37-58.