
ENTRE O SER E O ESTAR: DEVANEIOS SOBRE A ATMOSFERA DE A MENINA MORTA

Marco Antonio Notaroberto da Silva^a

RESUMO

O presente artigo analisa, por uma perspectiva fenomenológica, o espaço da fazenda do Grotão construído por Cornélio Penna em seu último romance, *A menina morta*. Ao aplicarmos o conceito de topoanálise elaborado pelo fenomenólogo Gaston Bachelard (1957)¹, buscamos demonstrar como a atmosfera do cenário age diretamente na narrativa, potencializando o mal-estar através de imagens sonoras.

PALAVRAS-CHAVE: fenomenologia; espaço; imagens sonoras.

Ai, se soubéssemos por quê.... Se soubéssemos por quê!

Tchékhov

Havia no final dos oitocentos, ou na imaginação de um homem moderno, uma casa. Na verdade, essa casa não é aquela que, acreditamos, irrompe em sua imaginação quando falamos sobre casa. Essa é uma casa-grande, o coração pulsante de uma vasta fazenda senhorial na região da Serra do Mar que leva o nome de Grotão. A fazenda do Grotão nos é descortinada por Cornélio Penna, escritor e artista plástico fluminense, em *A menina morta*, seu último romance.

A menina morta, que teve sua primeira edição publicada em 1954, é um rasgo no tempo. Encena-se a vida de pessoas que convivem, na casa-grande

^a Mestrando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF/CNPq).

¹ *La poétique de l'espace*, obra em que Gaston Bachelard conceitua a topoanálise, teve sua primeira edição em 1957.

do Grotão, como uma família na qual os laços se apertam em nós crescentes até quase o sufocamento. As personagens principais, mulheres de longos vestidos sussurrantes e úmidas de emoções reprimidas, percorrem as mais de quinhentas páginas do romance travando uma guerra fria entre si; tal guerra, sempre tonalizada por questões referentes à hierarquia, revoltas, heranças e lembranças, ocorre em pantomima. Máscaras são usadas à guisa de interesses, gestos são de suma importância para o tráfego de informações e a ambição pelo poder permanece como motriz aos adversários, sempre “a medirem suas forças diante de atento auditório” (PENNA, 1954, p. 290), até a revolução final. Sendo assim, apresentemos seu enredo.

A narrativa inicia-se com uma triste ação: os preparativos para o enterro de uma menina, ainda muito criança, filha caçula dos senhores da fazenda. Todos os habitantes do Grotão estão de pesado luto, principalmente as mulheres e os escravos que dividiam suas vidas com aquele pequeno anjo, a Sinhazinha. “Como não iria ela para o Céu, se os anjos deviam estar ansiosos por tê-la em sua companhia”, refletia Bruno, escravo que guiaria a liteira ao derradeiro passeio da menina. Bruno “sempre imaginara que os serafins deviam ter aquele rosto pequeno e redondo, onde dois olhos escuros e muito grandes se abriam com reflexos dourados, e eram graciosos e leves como a menina” (PENNA, 1954, p. 14). A criança, cultuada por todos, é a estrela ao redor da qual orbita toda a primeira parte do romance.

Após seu sepultamento, ocorrido na igreja da cidade de Porto Novo, vizinha ao Grotão, a casa cai em um abismo emocional onde todos choram copiosamente evocando a época de ouro em que a menina viva os fazia companhia. Passamos a conhecer os habitantes da fazenda: o Comendador, pai da menina e Senhor, dono de um rosto em que os traços se imobilizam em “máscara severa” (PENNA, 1954, p. 261), e sua esposa, a Sinhá dona Mariana. Ambos os personagens muito reservados, sendo Mariana descrita, na maioria das vezes, como um fantasma a flutuar pela casa rumorejando os longos panos de seus vestidos.

As mulheres agregadas são as que engrossam a trama: Dona Virginia, prima do Comendador; Sinhá Rola e Dona Inácia, também primas do Comendador, porém de graus mais afastados que Dona Virginia; Dona Frau, a governanta alemã, e Celestina, frágil prima da Senhora Mariana, acolhida

de favor. Há, além dos habitantes da casa-grande, numerosos escravos e escravas que executam seus trabalhos para a manutenção da fazenda e de sua atmosfera.

Já a segunda parte do romance, que ilustra os meses que se seguem à morte da menina, inicia-se com a chegada de Carlota, penúltima filha dos Senhores, ao Grotão. Trazida da Corte, o papel a ela imposto pelo organismo da fazenda é o de ocupar a ausência da menina morta ao assumir uma função não desejada, a de Sinhazinha. Assim, o enfoque passa à história de Carlota e à sua luta contra o próprio destino. Vitoriosa, seu último ato é abater o Grotão.

Logo, ao fim do romance, assistimos uma manhã de

inteira apatia, de parada na vida ritmada e possante da fazenda, repentinamente ferida de morte. [...] o quadrado parecia ter morrido, e nele não se via ninguém. [...] O Grotão parecia ter deixado de existir, e suas numerosas e irregulares construções tomaram logo o aspecto sonolento e soturno das ruínas, misteriosamente apodrecidas, resignadas a viverem em surdina, enquanto o tempo e a usura dos elementos as permitiam sobreviver ao calor dos homens que a tinham abandonado (PENNA, 1954, p. 446).

Eis, finalmente, a nova face do espaço delineada por Carlota após o golpe fatal. A fazenda do Grotão, em consequência à rebelião da menina – uma renovação (esotérica) de ciclo – fina-se na alforria de todos os escravos e na fuga das moradoras agregadas, jazendo apenas como ruínas.

Por isso, percebemos o Grotão não apenas como o espaço do romance, mas também, como personagem, pois, se morre, é inteiramente orgânico. O narrador o descreve como um “grande e monstruoso animal adormecido” (PENNA, 1954, p. 53) à beira de sua extinção; um verdadeiro gigante em sono fantástico ressonando através dos habitantes da fazenda e através do “cântico da natureza” (PENNA, 1954, p. 54) que envolve todo o vale onde está, esplendidamente, deitado.

Logo, o presente artigo propõe um aproximar do ouvido ao livro. Analisaremos a sonoplastia do Grotão, operada por Cornélio Penna, criadora de imagens de audibilidade produtoras de efeitos estéticos relacionados à atmosfera, à psique das personagens e às situações sociais referentes à hierarquia vigente na fazenda. O método que empregaremos para a nossa investigação se baseia no conceito de topofilia elaborado pelo fenomenólogo Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (1988), demonstrando como tal conceito pode ser tensionado ao seu antípoda, a topofobia, o qual acreditamos estar potencialmente presente no romance.

A topofobia do grotão

O tempo continuava muito lavado; no ar extraordinariamente transparente o som não encontrava obstáculos e assim o chiado estridente dos carros de bois, conduzindo pequenos sitiantes e agregados à missa, chegava até a fazenda e continuava o cântico das cigarras, que formava a música lenta e adormecedora em repouso (PENNA, 1954, p. 158).

Com essa ilustração o narrador inicia um dos inúmeros capítulos do romance em que nos oferece uma imagem morna e aconchegante do Grotão. A fazenda, protegida do resto do mundo por montanhas cobertas de mata, embalada pelo som da natureza simples que abraça o vale, seria um refúgio estimulante à vida saudável e aos devaneios do homem. “Se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa”, diz Gaston Bachelard (1988, p. 201), “este seria o de abrigar o devaneio. A casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz.”

Para Bachelard, as vidas que se demoram em uma casa, ou em várias casas, são as que proporcionam ao homem os pensamentos e as experiências que sancionam os valores humanos, e é por meio do ato de devanear, em um ambiente sensivelmente uterino, que o homem é marcado pelo valor humano em sua profundidade. “O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização, ele desfruta diretamente seu ser” (1988, p. 201).

Assim, a proposição de *A poética do espaço* (1988) é a de “mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio” (BACHELARD, 1988, p. 201). O seio da casa traz de volta ao ser “atirado no mundo” o estar-bem que é intrínseco à sua existência. É na casa “onde o ser humano é colocado num estar-bem no bem-estar associado primitivamente ao ser” (BACHELARD, 1988, p. 202).

Dessa forma, por meio da consciência de se habitar uma casa, Gaston Bachelard sugere a topoanálise: o “estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima”, pois “o espaço serve para isso. A casa é instrumento de topoanálise” (1988, p. 202), e é na casa onde podemos atingir um tempo em suspensão, um tempo passado a ser revivido a bel-prazer no presente, visto que esse espaço está repleto de lembranças estimulantes ao rocio em outras temporalidades acumuladas. “Essa casa onírica é a cripta da casa natal” (1988, p. 202), na qual o fenomenólogo segue seu devaneio, atentando para a importância da casa na infância e da utilidade poética dessa vivência.

Porém, quando retomamos a leitura do trecho apresentado, onde o narrador aparentemente descreve a afabilidade proporcionada pelo Grotão, percebemos que o espaço vai se transfigurando em cáustico:

No quadrado de pedra o sol batia em liberdade, sem uma sombra, e era impossível olhar para fora. Os olhos queimavam-se naquela luz intensa, e todos fugiam para a penumbra das casas adormecidas na modorra dos dias sem trabalho. [...] Surdo murmúrio de rezas tiradas pelas negras mais instruídas vinha às vezes trazido de brisa muito leve e morna, até as salas silenciosas e era música ondulante e serena em contraponto com a que subia dos vales lá embaixo e das árvores que fechavam a casa em imenso escrínio verde (PENNA, 1954, p. 158).

Percebemos, nessa imagem para o Grotão, um verbo e dois substantivos que revertem a impressão primeira de bem-estar em suas dependências. São eles respectivamente: “queimar”, “modorra” e “escrínio”. Ao longo do romance, o narrador ratifica o penar quase religioso de se viver na fazenda. O Grotão

está situado em um vale, ladeado por altas montanhas, em lugar de difícil acesso. O calor atizador da modorra, que suspende o tempo em uma irresistível falta de ação, vem do mesmo sol inclemente que machuca os olhos de quem tenta enxergar além da janela da casa. Assim, ele jaz em escrínio que sitia seus habitantes impossibilitados de uma vida além de suas muralhas.

As lembranças que habitam a casa são de vidas desgraçadas. Após a morte da menina, distração aos infortúnios carregados pelas personagens, as lembranças assumem um poder altamente corrosivo, sendo elas as geradoras dos humores e das paixões que provocam os intermináveis conflitos entre os parentes. Se pudermos pensar em um onirismo da casa Grotão, ele é literalmente um pesadelo realizado nas paredes, nos objetos e no próprio tempo alongado que domina a vida de seus habitantes.

Sendo assim, *A menina morta* engendra tensão claustrofóbica no leitor através da sensação do perigo iminente. O tempo alongado, que se assemelha a um presente suspenso, encharcado de passado e sem perspectiva alguma de futuro, propicia o aprisionamento psicológico das personagens que, além de permanecerem cativas na casa, permanecem cativas a seus próprios devaneios. Por essa razão, o romance se torna fértil para a experimentação da “fenomenologia do devaneio”.

Porém, o devaneio evocado não é o mesmo de Bachelard (1988) na topofilia dos espaços íntimos. Leremos o Grotão por meio das imagens de sua cosmicidade apresentada como ameaçadora; um ambiente topofóbico que propõe a paralisia no sono, um devaneio negativo.

Ao se referir à fenomenologia do ninho, Bachelard (1988, p. 263) traz imagem ao seu conceito de topofilia: “Nada mais absurdo, positivamente falando, que as valorizações humanas das imagens do ninho, pois o ninho, para o pássaro, é, sem dúvida, uma terna e quente morada.” Ao aludir ao historiador Jules Michelet, o fenomenólogo salienta como a feitura do ninho já é inatamente topofílica, pois o pássaro usa como ferramenta seu próprio corpo para executá-la. Diz Michelet, por Bachelard:

O pássaro é um operário desprovido de qualquer ferramenta. Ele não tem nem a mão do esquilo, nem o dente afiado do castor. A ferramenta, realmente, é o próprio corpo do pássaro,

é o seu peito com o qual ele aperta e comprime os materiais até sujeita-los à obra geral. [...] É o interior do ninho que impõe sua forma. No interior, o instrumento que impõe ao ninho sua forma circular não é outra coisa senão o corpo do pássaro. É pela ação de virar-se constantemente e de recalcar as paredes de todos os lados que ele chega a formar esse círculo (MICHELET apud BACHELARD, 1988, p. 263).

Destarte, Michelet estende a imagem ornitológica à experiência humana em uma casa ninho:

A casa é a própria pessoa, sua forma e seu esforço mais imediato; eu direi, seu sofrimento. O resultado só é obtido pela pressão constantemente repetida do peito. Não há nenhuma dessas palhinhas que, para prender e guardar a curvatura do ninho, não tenha sido milhares de vezes empurrada pelo seio, pelo coração, certamente perturbando a respiração, talvez com pulsação violenta (MICHELET apud BACHELARD, 1988, p. 263).

Corroborando a ideia de Michelet, Bachelard conclui que o ninho “é construído em honra da sua textura macia” (1988, p. 264), pois, a experiência de fundá-lo plasticamente com os esforços do corpo é, predominantemente, feliz. A bela imagem do ninho humano, incansavelmente trabalhado por seu habitante através de dores e prazeres, é naturalmente topofílica, visto que o ninho se concretiza em refúgio onde está impressa nas paredes toda uma história de intimidade com o espaço.

Entretanto, as paredes da casa do Grotão são ameaçadoras e insensíveis ao toque. Atentemos para a sala de jantar:

Celestina ficou parada no alpendre e olhou para dentro, como se visse ainda aquela figura toda de negro, mas na sala da Capela aberta diante de seus olhos e na nesga da de jantar, tão grande, com seu papel onde carruagens, cavaleiros e cães de caça corriam em diferentes direções, nada mais se via (PENNA, 1954, p. 134).

E Celestina viu duas senhoras se apressarem e logo desaparecerem antes que as pessoas, cujas vozes se ouviam agora distintamente, entrassem na sala de jantar, da qual via grande lance em ângulo, com seu papel de carruagens, sempre em movimento, em caçada perpétua e muito alegre, apesar de sua imobilidade e do seu silêncio (PENNA, 1954, p. 154).

Enquanto caminhavam para o jardim, Sinhá-Rola e Celestina atravessaram primeiro o corredor, agora deserto, depois a grande sala de jantar onde a vida dos personagens do papel de parede, fidalgos saídos de seus castelos para subir em carruagens ou montados em seus cavalos fogosos, para uma caçada agitada e feroz aos cervos e corças a correrem em todas as direções, punha nota fantástica no silêncio reinante na casa toda, e, finalmente, desceram as escadas em direção ao recinto fechado entre grades, onde estava o jardim de Carlota (PENNA, 1954, p. 170).

Reparamos que a sala de jantar da casa do Grotão é completamente revestida por papel de parede com motivos de caça, imagem do terror, do subjugo do mais fraco pelo mais forte. Essa imagem, que se repete diversas vezes ao longo do romance, simboliza perfeitamente o que acontece diariamente na sala de jantar, momento em que todos os habitantes da casa se tornam comensais por força das leis que regem aquele domínio, e que se estendem à vida das personagens. Percebemos, também, que quem repara nos desenhos e, por isso, devaneia a respeito deles – nestes trechos, Sinhá-Rola e Celestina – são as mulheres agregadas, que se veem despossuídas de qualquer direito de intimidade com aquele espaço ou de qualquer afeição correspondente à ideia de um lar no Grotão. Lembramos que Bachelard (1988, p. 239) confere a constituição da intimidade humana à “necessidade de um ninho”. A vivência em ambiente onde o perigo é iminente afeta, portanto, diretamente os modos de se estar no mundo.

Retomamos, inversamente, o pensamento de Michelet e Bachelard; como seria possível pressionar o peito em paredes tão duras? Para as duas senhoras, e para outros habitantes da casa, é impossível. Portanto, dia-

metralmente oposto ao ninho, a sala principal de convivência do Grotão é naturalmente topofóbica. Não há possibilidade de se nutrirem devaneios ou sonhos que consigam amaciar a estadia entre aquelas paredes.

Outra passagem interessante aparece no início do romance. Enquanto a menina morta é preparada para seu enterro, um escravo chamado José Carapina constrói o caixão:

Na alma do velho carpinteiro cativo enovelaram-se pequenos e confusos problemas, que se formavam e desapareciam sem que ele pudesse perceber onde estava a verdade e até onde ia a tentação do demônio, pois parecia-lhe grande crime estar a fazer o caixão onde seria aprisionada a Sinhazinha. [...] As tábuas, que lembravam paredes de sepultura, pois pareciam de pedra e cegavam a plaina, não queriam se ajustar, não se adaptavam umas às outras! Mas talvez fosse por causa da tremura de suas mãos vigorosas que tinham construído a casa grande, ajustado os seus tetos e alisado os soalhos imensos. Mesmo os esteios mestres foram desbastados por ele com a enxó muito afiada e transformara troncos gigantescos de árvores seculares em grandes mastros erguidos para o céu (PENNA, 1954, p. 9 - 10).

Aqui o homem que constrói o caixão, desarmônico em suas formas, para aprisionar o sono eterno da menina, é o mesmo que construiu a casa grande, prisão para os devaneios dos ainda vivos. A simbologia que envolve toda a imagética do Grotão como um escrínio, já pontuada pelo narrador, põe nossos sentidos alertas à topofobia desse espaço. Com suas paredes altas e ameaçadoras, além das poderosas montanhas que envolvem o vale, o Grotão é impermeável à sensibilidade, assim como ao livre sentir musical de Carlota, ainda recém-chegada e despreparada para o monstro que precisaria enfrentar:

Em dado momento, Carlota viu o piano, e para ele se dirigiu, abriu-o e passou pelo teclado os dedos, executando ligeiras

escalas enquanto a outra mão segurava o tampo entreaberto. Depois, sentou-se e tocou certa peça brilhante de Gottschalk, aprendida recentemente com sua professora no colégio. As notas entusiásticas se ergueram na sala e a fizeram vibrar, entraram pelo corredor, pelas outras salas, e toda a casa ressoava, cheia de sons e ecos. Parecia toda ela [a casa] indiferente e passiva sem tomar parte naquela manifestação de vida e mocidade (PENNA, 1954, p. 242).

O som da morte

Aproveitando-se das altas paredes e das montanhas monstruosas, Cornélio Penna insufla o Grotão com sons que potencializam a sensação de constante intimidação, fazendo a topofobia circular no espaço aéreo. Não há escape. Além das ameaças tangíveis, os habitantes do Grotão precisam lidar com a acústica ameaçadora do vale.

Em vista disso, um episódio do romance merece ser destacado quando a questão recai sobre o efeito sonoro como provocador de sensações aterrorizantes, direcionadas aos habitantes enclausurados e esmagados pela topofobia em suspensão. Tal episódio é a morte do escravo Florêncio. Não há muitas pistas do motivo de seu suposto suicídio, porém a imagem de sua morte, o enforcamento em uma árvore, evocando a morte do personagem bíblico Judas Iscariotes, sugere traição. Florêncio, antes de aparecer morto, atentou contra a vida do Senhor Comendador.

O narrador abre ainda a possibilidade, que nos parece a mais factível, de Florêncio ter sido assassinado a mando de seu dono, embora seu corpo tenha sido encontrado com as marcas do suicídio. Porém, as razões para o atentado contra o Comendador e a reação que resultou na morte do escravo permanecem incertas. Poderia Florêncio ter se revoltado contra sua situação social? Talvez, embora esse motivo pareça fraco na narrativa. No entanto, não elucubraremos sobre os porquês da morte do escravo, mas analisaremos o que ela produziu como efeito nas personagens que estavam dentro da casa.

Assim se dá o drama sonoro:

breves e enérgicas. Dentro em pouco o alarido dos cães, presos sempre no cercado ao lado da entrada, encheu o ar com seu estrondo e logo perceberam terem saído todos em direção à mata dos fundos da fazenda, que cobria o morro com sua densa vegetação. Chegaram a perceber que os galhos agitados, as copas das árvores que estremeciam, como se por elas passasse um furacão, e os latidos, os ganidos e os apelos dos capitães do mato foram pouco a pouco mudando de intensidade e gradualmente diminuíram na escalada do morro sitiado entre as duas residências. [...] Deviam seguir na perseguição de alguém, e iam na intenção de matar, pois os cães eram verdadeiras feras e não poderiam ser contidos se encontrassem qualquer escravo fugitivo, indo toda a matilha incitada como estava sendo pelos negros que a levavam morro acima e cujas vozes açodadas se ouviam cada vez mais amiúde, ensurdecidas entretanto pela distância (PENNA, 1954, p. 160).

Observamos que Penna, além de realizar a imagem do papel de parede da sala de jantar em cena sonora, modula tais sons objetivando a permanência do silêncio na casa. A imagem da cena configura-se por meio de seu som inicial característico, um efêmero estampido. Tudo se passa muito repentinamente como uma ressonância:

O drama atroz estava para realizar-se e sua consumação devia ser iminente, tanto eram os gritos e tal a agitação violenta e brusca das plantas, e criava assim sufocante e sombria atmosfera, que parecia lançar até a casa da fazenda toda em silêncio os seus eflúvios funestos. As três senhoras voltaram para junto do oratório e de novo se puseram a rezar sem ousar sequer levantar os olhos, mas abaixaram com instintivo temor a voz quando ouviram os passos marcados e regulares do Senhor, que entrou na sala, atravessou-a, e foi para o interior da mansão sem as cumprimentar, para não interromper a meditação religiosa em que as via, ou então por estar muito perturbado e

não desejar denunciar qualquer fraqueza em sua voz, se falasse (PENNA, 1954, p. 161).

O silêncio temeroso da casa é interrompido novamente, agora pelo som dos “passos marcados e regulares do Senhor”, que causam o mesmo efeito amedrontador do estampido produzido pela arma: as senhoras são novamente imobilizadas e suas sonoridades rebaixadas. Um som é modulado para outro se fazer mais alto em meio a um ruidoso silêncio. Não há nenhuma explicação aos habitantes da fazenda sobre o ocorrido, relacionando a topofobia sonora como consequência também do não dito, ou seja, como ausência do dizer substituído por um cosmos sonoro violento. O capítulo é finalizado com um breve diálogo entre as irmãs, parentes agregadas, Dona Inácia e Sinhá-Rola:

Ouvia de onde estava a irmã desfiar o rosário, cujas contas tiniam com o movimento mecânico, regular, nelas imprimido e se interrogava, com inexplicável ansiedade, qual a súplica dirigida por ela aos seus santos. Que ameaça, que acontecimentos assim conjurava? Não podia resistir mais, não suportava mais o que lhe pesava sobre o coração sem poder explicar o que sucedia e então levantou-se e segurou Dona Inacinha pelos ombros, e interrogou-a baixinho:

– Por que você está com medo?

– Não sei... – respondeu em um cochicho – só sei que tenho medo. (PENNA, 1954, p. 161).

Contudo, a sonoplastia do Grotão, além dos cochichos e dos estampidos, é composta ainda do que Gaston Bachelard denomina “miniaturas sonoras”. Acompanhando Bachelard, “queremos examinar se a imaginação não nos atrai para alguém do começo [...] num além sensível, fazendo falar cores e formas” (1988, p. 310). Nesse caso, a sonoridade deve abarcar, portanto, certa verdade da imaginação.

Assim, nosso enfoque passará aos sons em volume baixo, geralmente representados no romance por onomatopeias, produtores imagéticos de um esta-

do ou de um estatuto. Pretendemos a escuta da “imensa miniatura sonora” do romance, de “todo um cosmos que fala baixo” (BACHELARD, 1988, p. 311).

Iniciaremos nossa análise partindo de uma contenção do espaço aéreo da fazenda no espaço interno de uma personagem, Libânia. Porém, é necessário esclarecer que a psicanálise não é nosso objetivo, de maneira a nos atermos somente às imagens sonoras do que se passa no interior da escrava em um dado momento da narrativa.

Libânia foi a ama de leite da menina morta. No início do romance, ocorre a negação de seu pedido para acompanhar o sepultamento. Na verdade, não haveria cortejo. Os planos são mudados de última hora, e o cadáver da criança segue para a igreja na cidade de Porto Novo dentro de uma liteira. Por ser impedida de se despedir formalmente de sua filha de leite, Libânia experimenta uma dor profunda indutora do caos mental:

Mas, quando passaram os carros por ela, sem que ninguém, a pé, os acompanhasse, a mulata sentiu-se tão sozinha, atrás daquelas grandezas que avançavam velozmente à sua frente, que não pode correr para seguir a marcha das bestas, com os guizos e as campainhas a tilintarem com sinistra alegria, e deixou-se cair na borda da estrada, sobre a primeira touceira de capim grosso encontrada. Todo o seu corpo doía, suas cadeiras pareciam despedaçar-se, cortadas interiormente por facas afiadas e invisíveis; a cabeça pesava, cheia de zumbidos, de zoadas, como se mil carros de bois a percorressem, e tudo esmagassem em seu trajeto (PENNA, 1954, p. 32).

Libânia sente sua cabeça esmagada e atravessada por sons que apenas ela pode ouvir, os de zumbidos e de zoadas. Porém, antes de o narrador se referir a essa miniatura sonora interior à escrava, ele se refere ao som que vem do exterior, o tilintar dos guizos e das campainhas nos cavalos da carruagem. Na verdade, o som irradiado pelo quadrado do Grotão invade Libânia via miniatura sonora, porém, ao penetrar em seu corpo, ele toma a forma estilística frequentemente utilizada pelo narrador para se ouvirem os escravos: o som incompreensível de insetos, justamente o cosmos que fala baixo ao qual se refere Bachelard (1988, p. 311).

Isso se torna ainda mais claro nesta outra situação: “Não era possível, porém conter a agitação e falatório dos negros, na ânsia febril de receber recompensa de seu trabalho, e assim o zumzum era de ensurdecer apesar dos esforços do feitor, postado nos primeiros degraus com o chicote em riste” (PENNA, 1954, p. 136). Escutamos agora o zum-zum. O mesmo tipo de zumbido ouvido internamente por Libânia é o que se manifesta na imagem sonora característica de seus companheiros cativos, os quais se tornam alto quando estão reunidos. Percebemos, porém, que o som emitido pelos escravos é do mesmo tipo do que virá em resposta pelo chicote do feitor. Bachelard pondera: “tudo é indício antes de ser fenômeno nesse cosmos de limites. Quanto mais débil é o indício, mais tem sentido, pois que indica uma origem” (1988, p. 312). Em *A menina morta*, há um som predominante no cosmo sonoro relativo aos escravos que se reflete na maneira como estes são concebidos pelos seus captadores. São sons cortantes, indicados por “z”, ruídos aéreos velozes, causadores de incômodo.

“Os sonhos, os pensamentos, as lembranças”, diz Bachelard, “formam um único tecido. A alma sonha e pensa, e depois imagina. [...] O menor barulho prepara uma catástrofe. [...] Murmúrios e estrondos estão lado a lado. Ensinam-nos a ontologia do pressentimento. [...] o homem e o mundo estão numa comunidade em perigo” (1988, p. 311). No caso dos escravos e das escravas, caracterizados como insetos pelo captor, e no caso das senhoras, privadas de voz, isso é uma certeza. Todos estão em perigo iminente no vale do Grotão.

O som do poder

Diante dos sons da morte e da violência ouvidos corriqueiramente no Grotão, escutaremos agora outro som, equidistante aos zumbidos e às zoadas dos escravos. Este é a miniatura sonora para o poder. No romance, há muitas: murmúrios, passadas, pigarros; porém atentaremos aqui ao som figurado por uma onomatopeia já quase em desuso no português contemporâneo: o fru-fru.

O fru-fru vem do rumorejar dos vestidos de seda. Penna utiliza essa imagem sonora específica, gerada por meio de um tecido nobre, para ilustrar a nobreza de uma personagem: a Sinhá dona Mariana. Porém, Mariana,

principal irradiadora desse som, não se apresenta no romance como portadora de um poder socialmente repressor, geralmente relacionado aos entes de sua classe. Pelo contrário, a personagem, oriunda de família popular, é a figura do ser psicologicamente oprimido por um sistema. O fru-fru de dona Mariana está majoritariamente associado ao poder de sua altivez. A imagem sonora, nesse caso, conduz a uma glória etérea, carregada de tonalidades diáfanas.

A presença física de Mariana na narrativa é relativamente rara. A personagem, a quem é, muitas vezes, atribuída a fantasmagoria, passa longos períodos encerrada em seus aposentos até o momento de sua fuga. Posteriormente, ao fim do romance, retorna para o “novo Grotão” encabeçado pela filha Carlota. Enquanto presente, suas aparições se fazem nas refeições da família à mesa.

A primeira aparição de Mariana no romance se dá pela seguinte cena:

Os homens estavam já na saleta vizinha, bem junto da porta prontos a entrar, assim que vissem a figura alta do Comendador, que afinal chegou e foi sentar-se sem olhar para ninguém no largo sofá posto no fundo da sala de jantar. Assim que todos ouviram o frufu característico das saias da Senhora, acompanhada de Ângela, e parecia uma rainha a percorrer seu palácio, todos se colocaram junto às suas cadeiras muito calados. Dona Mariana entrou arrastando os vestidos pelo soalho de tábuas largas sem o menor gesto para erguer a barra de seda que varria o chão e sentou-se em silêncio (PENNA, 1954, p. 104).

Mariana faz sua entrada como se fosse a imperatriz na Corte. Porém, um pouco antes, há uma movimentação interessante. Mais cedo, naquele mesmo dia, “Ângela [sua aia] viera prevenir que a Senhora compareceria ao almoço, e imediatamente a governanta alemã correria ao jardim em busca das camélias brancas e vermelhas, que sabia serem da preferência da dona da casa [...]” (PENNA, 1954, p. 104). De fato, são as camélias as flores prediletas de Mariana, pois, tais flores são o símbolo do movimento abolicionista no

final do século XIX, no Brasil.³ Além da imagem sonora que simboliza a nobreza de Mariana, o fru-fru, há ainda a sua flor que ratifica, de maneira cabal, seus ares reais, ainda que afrontosos, em oposição ao Grotão, filho direto da escravidão. As camélias estarão à mesa de jantar enquanto Mariana lá também estiver.

Entretanto, antes de sua aparição formal, sua presença é apenas identificada pela onomatopeia. E, paradoxalmente à figura de Mariana, o fru-fru é escutado por alguns personagens como atributo topofóbico relacionado à repressão. Vejamos a relação que a governanta alemã Dona Frau possui com o fru-fru de Sinhá Mariana:

A Senhora, todos diziam ter ela porte de rainha, e a governanta verificava todos os dias que a sua figura e seus gestos eram muito mais imperiosos e ativos do que os das louras e adiposas princesas por ela entrevistadas em sua cidade.

– Isto tudo é por causa dos escravos, ela está acostumada a viver entre eles... – pensava a pobre senhora Luiza [Dona Frau], quando se sentia esmagada, enterrada bem fundo pelo olhar verdadeiramente imperial da fazendeira, ou quando tremia e se curvava, ao vê-la passar com seus passos pequenos e precipitados, sem fazer mover uma fimbria de seus vestidos enormes, de cabeça erguida. Nunca olhava onde punha os pés,

³ “A camélia era o símbolo do movimento abolicionista na segunda metade do século XIX. A princesa Isabel, bem como outras damas da sociedade, trazia a flor em seus vestidos como sinal de sua posição.” Disponível em <http://www.museuimperial.gov.br/eventos/exposicoes/exposicoes-virtuais/4283-a-simbologia-da-camelia-na-historia-e-na-arte.html>. Acesso em: ago. de 2018.

“A flor servia como uma espécie de código de identificação entre os abolicionistas, principalmente quando empenhados em ações mais perigosas, ou ilegais, como auxiliando fugas ou conseguindo esconderijo para os fugitivos. Um escravo podia identificar imediatamente possíveis aliados pelo uso de uma dessas flores no peito, do lado do coração. Naqueles tempos, usar uma camélia na lapela ou tê-la em seu jardim em casa, era uma quase acintosa confissão de fé abolicionista.” Disponível em http://www0.rio.rj.gov.br/rio_memoria/1888.htm. Acesso em: ago. de 2018.

como se estivesse certa de que o mundo todo devia se aplinar, submisso e cheio de gratidão, à sua passagem, e o frufriu de sedas espessas, muito puras, que a anunciava, era o sinal para que todas as portas se abrissem e todos se inclinassem, diante das ordens dadas mediante breves palavras, sibiladas entre lábios muito finos e pálidos (PENNA, 1954, p. 7).

Observamos que “mesmo sem fazer mover uma fimbria de seus vestidos”, Mariana irradia o seu som característico e Dona Frau sente-se soterrada pela altivez que o fru-fru anuncia. Talvez sentisse a repressão menos pela figura de Mariana do que pela situação social que a impede de maiores contatos com a Senhora da casa. Mariana dá pouquíssimas ordens, porém tais ordens são mais agudas que as de qualquer outro Senhor da fazenda, devido principalmente ao seu tom de voz baixo, sibilado. Contudo, outra personagem, apenas uma outra em um momento específico do romance, se apodera do fru-fru. Nesse momento, a onomatopeia se torna intimamente ligada ao poder hierárquico direto. Ocorre quando, na ausência da Senhora devido a sua fuga, Dona Virgínia, prima direta do Senhor Comendador, assume a responsabilidade de gerir a fazenda e torna-se senhora do Grotão por curto período:

A velha senhora saiu triunfalmente da saleta localizada atrás do Oratório e foi para a sala da rouparia, e ela sozinha parecia pomposo cortejo, com o ruído de seus passos e o frufriu de seu enorme vestido. Ao passar por dona Maria Violante e as duas primas solteiras, chamou-as com gesto imperioso, e assim o general chamaria suas tropas para o combate, e foi direita ao armário encostado de ponta a ponta na parede tão grande quanto o arcaz das igrejas do sertão, e essa semelhança era acentuada por ser de madeira colorida azul, e logo as quatro sobre ele se apoiaram (PENNA, 1954, p. 253).

Percebamos a diferença das duas imperiosidades do fru-fru comparando os dois trechos relacionados. O fru-fru irradiado por Mariana revela a imagem de uma personagem leve cujos passos não tocam o chão, a mulher quase flutua e fala

de maneira sibilada, enquanto o fru-fru emitido por Virginia, acompanhado do “ruído de seus passos”, é sinal de pomposidade. A miniatura sonora para Virginia reproduz o exagero, e seus gestos imperiosos são pesados como os dos generais em combate. O narrador quase escarnece da posse do fru-fru por Dona Virginia, certamente pela falta de naturalidade ao assumir posição ilegítima e temporária. Nesse caso, a onomatopeia está diretamente relacionada ao uso de um poder repressor, desfazendo-se de sua característica primeva indicadora de altivez.

É necessário salientar que, antes de assumir seu posto de comando, os vestidos de Dona Virginia emitem a onomatopeia comum à dos vestidos de todas as outras senhoras agregadas, o ruge-ruge. Tal som se refere a um roçar, oposto ao deslizar suave reproduzido pelo fru-fru. Parece-nos, portanto, que o fru-fru está menos ligado ao tecido que o emite, a seda, do que à ilustração de uma posição de poder, estendendo essa onomatopeia ao domínio da miniatura sonora fenomenológica bachelardiana.

Considerações finais

Mobilizando os conceitos elaborados por Gaston Bachelard (1988), podemos elaborar uma satisfatória via de leitura para *A menina morta*, visto que o romance faz um apelo ao retorno do corpo à leitura. Embora tenhamos nos debruçado sobre apenas um dos sentidos, a audição, *A menina morta* é um convite para o aguçar de todos os outros e, por isso, a fenomenologia nos parece convidativa para a leitura em conjunto. Sublinhamos a possibilidade de uma tensão da topofilia bachelardiana, a representação de uma experiência feliz no espaço, argumentando como o seu antípoda – a topofobia tangível e sonora – se encaixa, com mais potencialidade, na leitura de grande parte do referido romance brasileiro.

Porém, como foi dito, parece-nos que *A menina morta* tem como tema central, talvez subentendido, a renovação de ciclos. Após o ciclo que termina com a alforria dos escravos e com o abandono do Grotão pelos entes que representam fortemente a força do passado, ciclo este totalmente dominado pelo agente topofóbico, outro ciclo é iniciado a partir da revolução de Carlota. Logo, podemos notar, no pouco que nos é mostrado desse novo ciclo do Grotão, um suposto retorno da topofilia ao espaço.

Vejamos que Carlota, senhora do Grotão ao fim do romance, trata o “monstruoso animal”, já por ela abatido, de uma outra maneira:

Carlota não pode, a princípio, reconhecer as figuras, obedecendo a um sentimento oculto, que tateava o caminho de seu coração, e apanhou as saias, no desejo intenso de descer do topo onde estava e fugir em busca do abrigo da fazenda, cuja massa taciturna surgia entre as árvores como seguro refúgio (PENNA, 1954, p. 451).

O “novo Grotão” transmuta-se em refúgio. Como é interessante ler esse adjetivo ao final do romance! Percorrendo os últimos parágrafos, deparamo-nos, ainda mais fortemente, com o quão potente é a mudança de estatuto da *anima* do Grotão:

As paredes, os móveis, a sua própria sombra recuavam diante de Carlota, no medo de tocá-la, de obrigá-la a parar em sua marcha, de interromper o caminho que refazia agora pela sala e corredores acompanhando o percurso de há pouco, que lhe parecia feito há tanto tempo, desde o fundo das idades (PENNA, 1954, p. 456).

O eterno escrínio agora recua diante da menina. O escrínio já não é. Carlota, cercada pelo interdito fundado pelo Grotão, agora caminha sem interrupções em direção ao que virá. Notamos que a cosmicidade é profundamente alterada e, embora não haja ainda algo que possamos chamar de uma experiência feliz no espaço, há o ir e vir com certa sensação de liberdade; as paredes, os morros não bloqueiam mais.

(Devaneios...)

Referências

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In.: *Os pensadores*. 4 ed. Tradução: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1988. (Col. Os pensadores).

PENNA, Cornélio. *A menina morta*. 1 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

THE SPACE IN BETWEEN: REVERIES ON THE ATMOSPHERE OF A MENINA MORTA.

ABSTRACT

The present article analyzes, in a phenomenological perspective, the spacial structure of the Grotão farm, built by Cornélio Penna in his latest novel *A menina morta*. When we apply the topanalytical concept from the phenomenologist Gaston Bachelard (1957), we aim to demonstrate how the atmosphere of the scene acts directly in the narrative, reinforcing the sense of discomfort by sound images.

KEY-WORDS: phenomenology; space; sound images.