

RETRATO FALADO: AS MENINAS MORTAS

SPOKEN PORTRAIT: THE DEAD GIRLS

Josalba Fabiana Santos¹

Resumo: Este trabalho compara uma pintura (1850) a um romance (1954), ambos denominados *A menina morta*. O autor da primeira é desconhecido e seu título foi atribuído, já o romance foi escrito por Cornélio Penna, inspirado pelas histórias da própria família e por essa pintura, que retrata sua tia materna falecida na infância. Há uma espécie de interseção entre um e outro, pois, se o romance está marcado pelo retrato, aqueles de nós que sabemos disso não podemos ver/ler este sem aquele. Tais considerações são ainda mais relevantes porque o retrato está presente no romance. Como um fantasma, no sentido utilizado por Didi-Huberman em *A pintura encarnada* (2012), ele nos toca. E, como um fantasma, o retrato aparece, desaparece e reaparece. Ele se faz ver para se tornar invisível sem deixar de, pela sua ausência, manter-se presente. É justamente tal aspecto fantasmático que nos interessa abordar.

Palavras-chave: Cornélio Penna; *A menina morta*; fantasma.

Abstract: This essay compares a painting (1850) to a novel (1954), both entitled *A menina morta*. The author of the first is unknown and its title was attributed; the novel was written by Cornélio Penna, inspired by the stories of his own family and by that painting depicting his maternal aunt who died in her childhood. There is a kind of intersection between one and the other, for if the novel is informed by the painting, those who know about this fact cannot see/read one without the other. Such considerations are even more relevant because the portrait is present in the novel. As a ghost, in the sense used by Didi-Huberman in *A pintura encarnada* (2012), it touches us. And like a ghost, the picture appears, disappears and reappears. It makes itself visible to become invisible, while remaining present in its absence. It is precisely such a phantasmatic aspect that we are interested in addressing here.

Keywords: Cornélio Penna; *A menina morta*; Ghost.

¹ Departamento de Letras Vernáculas e Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe (UFS): <josalba.santos@yahoo.com.br>.

INICIANDO

A menina morta, de Cornélio Penna, romance publicado originalmente em 1954, volta-se para um período singular da formação nacional, o século XIX, e o problematiza, pois traz à tona duas grandes questões do período: a sociedade patriarcal e a escravidão.



Figura 1. *A menina morta* (1850), de autor desconhecido.

Fonte: <<http://iconografia.casaruibarbosa.gov.br/fotoweb/Grid.fwx>>.

Para falar de *A menina morta*, compararemos o romance a essa pintura. Discutiremos o livro por meio desse quadro e com seu auxílio. Essa pintura atualmente está na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e pertenceu a Cornélio Penna. Ela data de 1850, e seu título – *A menina morta* – foi atribuído, ou seja, não foi seu autor quem o nomeou. Aliás, o autor é desconhecido. Trata-se do retrato de uma tia materna de Cornélio Penna denominada Zeferina – segundo os *Romances completos* (PENNA, 1958, p. XXXVII).

Além das histórias da família, também essa pintura teria inspirado o escritor a produzir *A menina morta* ou a pintá-la em palavras. Se dizemos “pintá-la em palavras”, é porque o próprio Cornélio Penna admitiu em entrevista ao também escritor Ledo Ivo (em 1948) que abandonou a carreira de pintor por ter concluído que “tudo que fizera não passava de literatura pintada” (PENNA, 1958, p. LXI).

Nossa questão central é colocar em discussão como a pintura se inscreve no romance e vice-versa. Afinal, se hoje não *olhamos* para o livro sem o quadro, tampouco *lemos* o quadro sem o livro, ambos estão contaminados um pelo outro. Em Cornélio Penna – e até mesmo em outros escritores, mas sobretudo nele, porque foi pintor – há uma interseção de linguagens: a literária e a pictórica se entrecruzam.

Essa interseção demonstra semelhanças e também diferenças. E o nome é uma das diferenças mais marcantes: enquanto a tia materna de Cornélio tinha um (Zeferina), a menina morta do romance não o tem. Ao longo da narrativa, a criança é denominada de muitas maneiras, mas em nenhum momento temos acesso a seu nome propriamente dito. Escravos e escravas, por exemplo, referem-se a ela como: “Sinhazinha”, “Sinhá-pequena”, “Nhanhã”, “Nhanhã-menina”, “Nhanhãzinha”. Apesar de mencionarem uma criança, e o uso dos diminutivos marca bem isso, esses epítetos a indicam como a dona, a proprietária, porque são todos construídos a partir da palavra *senhora*. Já os parentes, quando falam ou pensam nela, usam outras expressões: boneca, nenê, figurinha, figurinha de cera, anjinho, figura de cromo. Portanto, denominações que apontam para características normalmente atribuídas a crianças consideradas bem-comportadas e/ou amadas. Todos esses epítetos revelam o lugar que a menina ocupava na casa e no coração de seus moradores e moradoras, mas encobrem, velam o seu nome. E, de todas as denominações, com certeza menina morta é a mais usual e poderosa. Negros, mulatos e brancos a mencionam assim. Tal denominação advém justamente do estado em que a criança está desde os primeiros capítulos, aliás dedicados ao seu enterro, e do que isso simboliza ou pode simbolizar. Afinal, a morte da menina parece ser o principal símbolo do esfacelamento familiar. Morta a criança, a desagregação ocorre – ou se faz visível.

O RETRATO DE UMA MORTA

Seguindo um padrão mais ou menos em voga entre as famílias ricas da época, a tia materna de Cornélio Penna foi retratada morta. Seu corpo jaz

deitado, seu vestido tem um balão² e seus olhos estão fechados. Os olhos fechados são o indício mais evidente de que ela está morta, mas o vestido com balão não é um dado desprezível. Tampouco a rigidez da postura. Uma criança viva certamente não dormiria assim. Ledo Ivo conheceu o quadro na casa de Cornélio Penna e confirma nossa interpretação:

[...] vi que estávamos parados diante de um retrato que representava uma menina, de vestido de brocado branco, estendida em seu bercinho, muito branca com uma coroa de rosas também brancas cingida na cabeça. Era uma sua tia [de Cornélio], falecida em 1852,³ que tinha sido retratada, *já morta*, na Fazenda do Cortiço, em Porto Novo (IVO *apud* PENNA, 1958, p. LXV, grifo nosso).

Provavelmente foi do próprio Cornélio Penna que Ledo Ivo obteve a informação de que esta menina fora retratada morta, passiva, inerte, dura, deitada (como se fosse uma boneca). Além de a sua rigidez ser atribuída ao fato de ela estar morta, também é possível creditá-la a uma certa limitação do artista. O balão na parte inferior do vestido não está amassado ou comprimido, como era de se prever no contato entre o peso do corpo e a superfície aparentemente dura onde está posto. Esse detalhe deixa a menina um pouco suspensa, aérea – o que combina com a descrição que se faz da outra menina, a do romance. O corpo está iluminado, como se ela fosse um anjo. Não por acaso, anjinho é um dos seus epítetos na narrativa.

Nas páginas iniciais, a criança recém-falecida já no caixão é assim descrita:

[...] coberta pelo vestido de brocado branco, de grandes ramagens de prata onde brilhavam os tons azulados e cinzentos, coroado de pequeninas rosas de tocar, feitas de penas levemente rosadas e postas sobre seus cabelos curtos, cortados rente da cabeça. As mãos tinham sido cruzadas sobre o colo, bem baixas, quase junto da cintura, mas os dedos eram tão polpudos ainda, apesar da cor lívida que os cobrira, tornando-os quase transparentes, que se tinham separado, e formavam um gesto de espanto (PENNA, 1997, p. 27).

A descrição da menina posta em seu caixão no livro conflui para a pintura (não só a que vemos, mas também em acordo com a descrição de Ledo Ivo), é a imagem feita de palavras, é a pintura feita literatura.

² Espécie de armação em metal feita para dar volume aos vestidos.

³ Notamos uma inconsistência nas datas referentes à produção da pintura. Enquanto Ledo Ivo afirma que a menina fora retratada morta em 1852, a Fundação Casa de Rui Barbosa informa que a pintura é de 1850.

O quadro, em certo sentido, emoldura o romance, pois aparece logo no seu início, desaparece mais ou menos no meio da narrativa e reaparece ao final, fechando-o.

A PRIMEIRA VISÃO

No romance o leitor terá notícia de que foi feito um retrato a óleo da menina morta – como a óleo foi feita a pintura, portanto ambos teriam sido produzidos a partir da mesma técnica. Algumas das senhoras da fazenda observam a tela: “Nela, estendido sobre a mesa, o corpinho da menina com vestido de brocado branco entretecido de flores de prata, destacava-se do fundo escuro, com a cabeça adornada de pequeninas rosas, levemente coloridas” (PENNA, 1997, p. 100). Logo, nos dois quadros (o que vemos reproduzido aqui e o do romance), a menina (ou as meninas) foi/foram retratada(s) morta(s) e está(ão) posta(s) de forma muito semelhante. No entanto, enquanto na pintura Ledo Ivo teria visto a criança em seu berço, no romance ela está sobre uma mesa. A diferença não é de todo desprezível, afinal ter sido retratada em seu berço leva sua intimidade a público, enquanto o retrato sobre a mesa a coloca em um local mais social da casa. Todavia, essa publicidade em torno da morte, como se verá, não será estendida muito além.

A SEGUNDA VISÃO

Esse retrato voltará à cena logo após o retorno de Carlota – a irmã mais velha da menina morta – da Corte, onde esteve interna num colégio para estudos por alguns anos. Diante da pintura, Carlota pergunta a sua mucama: “Ela se parece comigo? [...] ou se parece com a...” (PENNA, 1997, p. 241). A moça não completa a frase, mas a alusão certamente é a D. Mariana, mãe das duas irmãs, que deixara (ou fora expulsa pelo marido) a fazenda pouco antes da volta de Carlota. Também é preciso registrar que existe uma duplicidade entre as três: D. Mariana, Carlota e a menina morta formam um duplo, ou melhor, um triplo, pois guardam entre si várias semelhanças, além das genéticas. Portanto, Carlota deseja saber se a mucama vê alguma identidade física entre elas. Vale ressaltar ainda que não é apenas a jovem que omite o nome da mãe. Ninguém na fazenda menciona o nome de D. Mariana depois que ela se foi. Assim, observamos outra semelhança entre a menina morta e sua mãe: o nome delas é suprimido quando partem. Obviamente partem por motivos distintos,

mas ambas estão mortas para o patriarcado. A criança, porque morta de fato, interrompe o projeto que o Comendador, seu pai, reservara-lhe. Esse projeto é traduzido no lamento de D. Virgínia, uma das agregadas e aliada do patriarca, diante do corpo já sem vida: “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). D. Mariana igualmente está “morta”, porque afrontou o marido, que a teria expulsado da casa.

A leitura do romance de Cornélio Penna torna patente que não só o retrato é uma cópia da menina morta, mas também a menina é uma cópia da mãe – e vice-versa – e de Carlota – e vice-versa. E não estamos tratando de questões genéticas; referimo-nos a atitudes, cenas e até a denominações que se repetem de alguma forma. Por exemplo: *menina morta* rima com *Carlota*, assim como é um anagrama imperfeito de Mariana: *menina morta*.

A INVISIBILIDADE

Quando Carlota retorna à fazenda, escravos e escravas a festejam dançando. Após apreciar o entusiasmo dos cativos e cativas no terreiro e inspirada por eles, a jovem entra na sala da casa-grande e, aproveitando a distração dos convivas, tem um gesto que lhe é pouco usual:

Levada pelo impulso, levantou-se e foi até o meio da sala, onde havia espaço livre de móveis e tapetes, e fez aplicadamente a pirueta desejada [...]. O seu olhar, acompanhando o corpo, circuloou e assim percorreu todas as paredes e foi então que deu por falta de alguma coisa. Parou e voltou a olhar, agora atentamente. Lá estavam na parede principal os quadros pesados e grandes do seu avô e de sua avó maternos, mais adiante, dos tios falecidos, e... na parede onde estava a porta de sua antecâmara, faltava alguma coisa...
Tinha sido retirado o retrato da menina morta (PENNA, 1997, p. 281).

Desaparecida mais ou menos no meio do romance, a pintura da menina morta só retornará no último capítulo.

A falta do retrato intensifica a falta que a menina faz. Com a retirada, cria-se um vazio na parede e aumenta o vazio deixado pela sua morte. O motivo e o agente da retirada são um enigma. O mistério em torno do nome e do motivo da morte da criança é dobrado. Porém, esse enigma, diferentemente de muitos outros semeados ao longo do romance, é revelado em pouco tempo. Fora o Comendador o responsável pela supressão, é ele quem fala a Carlota: “mandei-o retirar porque não está bem-feito” (PENNA, 1997, p. 283). A pergunta que fica é: por que um

retrato malfeito teria sido posto na parede então? O pai tenta justificar sua decisão, mas nem todos se convencem. Libânia, mucama de Carlota e que fora ama-de-leite da menina, expressa na sua revolta uma justificativa mais coerente: “Parece quererem que a menina morra outra vez! [...] Mas ela não morre não! Ela não morrerá nunca! Ninguém poderá matá-la!” (p. 284). Afinal, a retirada do retrato fora apenas mais uma atitude para apressar a invisibilidade e o esquecimento da menina.

Mas o motivo alegado pelo Comendador não deve ser de todo desconsiderado. O quadro teria sido retirado porque estava malfeito. Vale dizer que bem-feito e malfeito são questões centrais na tessitura do romance e vão além do retrato para depois retornarem a ele, em um efeito circular. Primeiramente, há uma clara oposição entre o bem-fazer e o malfazer. Atentemos para o que vem em seguida: o Comendador viaja à Corte para acompanhar um dos filhos que está com febre amarela. Acontece que também contrai a doença e morre com o rapaz. Na carta enviada por um parente comunicando o falecimento, é dito que “nada mais se podia fazer!” (PENNA, 1997, p. 443). Absorvida numa espécie de estado de choque, Carlota repete a frase por duas vezes: “Nada mais se pode fazer...” (p. 443). Todavia, a repetição não é exata. Afinal, “nada mais se podia fazer!”, transforma-se em: “Nada mais se pode fazer...”. Mudam o tempo verbal e a pontuação. A menção à carta é feita por meio de discurso indireto, por isso o uso do verbo no passado, enquanto Carlota fala do presente, discurso direto, portanto. Na carta, um ponto de exclamação; na fala da jovem, reticências, abertura.

A impotência inicial de Carlota se transforma em ação. As reticências parecem ter indicado um novo caminho, pois ela passa a agir. Decide não se casar, contrariando o que havia sido ajustado por seu pai, e alforriar todos os escravos da fazenda. Todavia, escravos e escravas não recebem a liberdade com bons olhos. Diz o narrador que todos agiram:

[...] como se tivesse sido lançado sobre a fazenda terrível *malefício*. Nenhum dos negros viera agradecer-lhe a liberdade, e as mucamas a espreitavam aterrorizadas, na mesma atitude de seus antepassados das florestas africanas diante da divindade *malfazeja* e incompreensível, vinda misteriosamente para tomar o lugar da Sinhazinha-nova, da menina morta, adorada por elas todas, conservando sua aparência (PENNA, 1997, p. 459, grifos nossos).

Para os negros e mulatos e, principalmente, para a mulheres negras e mulatas, o gesto de Carlota foi um malfeito, foi um “terrível malefício”, e ela passa a ser julgada e classificada como uma “divindade malfazeja”.

Ou seja, deixa de ser vista como uma pessoa e passa a ser vista como um espírito maligno. Além disso, a jovem ainda teria mais um grave defeito: o de ter tomado “o lugar da Sinhazinha-nova, da menina morta”, porém, “conservando sua aparência”. É como se Carlota, a viva, fosse o fantasma da irmã, a morta.

A TERCEIRA VISÃO

O retrato da criança retorna no capítulo final do romance, após longo período de invisibilidade. Carlota: “encostou-se à parede de onde pendia o retrato da menina morta, trançou os dedos no colo” (PENNA, 1997, pp. 470-471). Seu gesto repete e reflete o da menina no retrato. E então se identifica ainda mais com a irmã, quando diz:

Eu é que sou a verdadeira menina morta... eu é que sou essa que pesa agora dentro de mim com sua inocência perante Deus... Aquela que morreu e se afastou, arrancando do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite, não sei mais quem é... e a mim me foi dada a liberdade, com sua angústia, que será minha força! (PENNA, 1997, p. 471).

E assim se completa o fazer do romance, de Carlota e da menina morta.

O FANTASMA

O retrato é noturno, como costuma ser vista a morte; em oposição à vida, que seria diurna. Só há iluminação sobre o corpo da menina e é, conseqüentemente, dela que emana a luz, por meio de suas roupas e pele clara. Mas a luz que nela se concentra é a luz de uma recém-morta, de uma finada. É a morte que ali se ilumina, é a morte que dali emana. Há uma oposição entre claro e escuro: a menina está iluminada sobre um fundo sombrio na parte superior do retrato, que remete à noite, à morte e ao mistério, e sobre o vermelho da parte inferior, associável ao sangue, à escravidão, à violência e à morte mais uma vez.

Da morte à imagem nos deparamos com o fantasma. Afinal, o fantasma é a imagem de um morto – caso do retrato em foco neste trabalho. Segundo Felinto (2008, p. 21), o fantasma é definido por quatro características importantes:

1. ele é um momento congelado do tempo, uma ruptura com a temporalidade linear, uma repetição sinistra; 2. ele é uma imagem instável, como uma fotografia fora de foco, mas uma imagem que, de forma paradoxal, pode substanciar-se

minimamente; 3. ele é uma entidade das margens, que habita no território impreciso *entre* a vida e a morte; localiza-se na dimensão de um “entrelugar”; 4. ele é símbolo e expressão de um acontecimento dramático, de uma história que almeja ser narrada.

Sendo assim, a pintura aponta para o fantasma, pois nos devolve à menina em uma “repetição sinistra” do seu estado de morta; desaparece durante quase todo o romance, de maneira que desse espectro perdemos o foco; é a imagem de uma criança recém-falecida, portanto, que acabara de atravessar o limite entre a vida e a morte, o “entrelugar”; e, principalmente para aquilo que tratamos aqui, torna-se a expressão de “uma história que almeja ser [e será] narrada” no romance.

O retrato da menina morta anuncia o fantasma que ela é na narrativa pelo seu aspecto de suspense, suspensão, flutuação. O vestido, como já vimos, é o primeiro sinal da suspensão, pois seu balão não está comprimido. E se o balão não está comprimido é porque o corpo não o comprime, o corpo não pesa, o corpo flutua, ao contrário do que seria usual especialmente para uma morta. Seu tronco não toca a superfície, está levemente no ar. A suspensão e a flutuação remetem ao anjo, ao anjinho, como é denominada. A coroa de flores na cabeça reforça essa ideia angelical. Mas a suspensão e a flutuação igualmente remetem ao fantasma, pois a imagem da menina no retrato e no romance é a imagem de uma morta. As diferentes formas como ela é mencionada pelos parentes e parentas ao longo da narrativa a colocam no campo do que não está vivo: boneca, figurinha, figurinha de cera, figura de cromo. Mesmo o epíteto anjinho está em um plano espiritual atemporal (eterno), e não no nosso.

Um evento dramático seria o ingrediente ideal para a formação de um fantasma: uma morte violenta ou antes da hora (DELUMEAU, 1996, p. 95). A primeira hipótese é descartada no romance, pois a menina teria morrido por causa de uma doença – ainda que não se saiba qual –, mas a segunda é pertinente, já que ela teria falecido muito criança, antes de cumprir seu destino, fosse qual fosse.

No retrato a menina está imóvel, mas nem por isso deixa de comover. Imobilidade e comoção são palavras de origem afim à ideia de movimento e de sua ausência, assim como emoção. A morte em geral proporciona algum tipo de sentimento, especialmente quando se trata de uma criança. E a emoção contribui para a fixação de uma imagem. Quando o morto ou morta é retratado(a) nesse estado, tal fixação tende a aumentar – e no romance ela se espraia.

A interrupção da vida da menina é agravada pela ausência de completude dos rituais fúnebres. Apenas duas parentas são autorizadas pelo Comendador a acompanhar o caixão até a cidade próxima para que seja enterrado – ou melhor, emparedado na igreja, como emparedados são os retratos. Ainda que se admita que a pintura constitua parte desses rituais fúnebres, não esqueçamos que fora retirada da sala da casa logo após a chegada de Carlota. Qualquer expressão de emoção é proibida. Os movimentos são detidos. Em *Que emoção! Que emoção?*, Didi-Huberman (2016, pp. 25-26) questiona:

[...] uma *emoção* não seria uma *e-moção*, quer dizer, uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (*e-*, *ex*) de nós mesmos? Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos.

O Comendador só é capaz de interditar a manifestação pública da emoção, não a emoção em si. Contraditoriamente, a interdição alimenta o fantasma, de forma que se realiza uma espécie de paralelo entre a vida incompleta da criança e a interrupção dos rituais fúnebres. Logo, ela ou o seu fantasma está pronta(o) para vagar, pelo romance e suspensa(o) no retrato. Ninguém verá sua imagem fantasmática; há apenas ruídos ocasionais. No entanto, são ruídos que remetem a uma imagem.

Na verdade, o retrato é mais do que o suficiente para criar o efeito de fantasma no romance. Em *A pintura encarnada*, Didi-Huberman (2012), entre várias outras questões, aborda a obra de arte como sendo o corpo do fantasma, o que nos autoriza a dizer que o retrato da menina é também o corpo do fantasma, do fantasma que ela é inclusive enquanto retratada: sobretudo porque flutua. Tratando do encarnado, o crítico francês de arte afirma: “Corresponde, pois, à intensidade do corpo, às suas ‘reviravoltas de humor’ que se fazem visíveis mediante a matéria pictórica, mas que, fantasmáticas, vêm de certo modo ‘tocar’ o olhar que as contempla” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 12). E acrescenta:

O delírio do tocar parece, antes, surgir na dimensão adesiva e “háptica”, surpreendente, do olhar. A ancoragem desse delírio do tocar no visível é, com efeito, fundamental: ela procede de uma suposição segundo a qual tudo o que é visível pode vir me tocar, quicá já me toque (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 27).

Eis o fantasma se fazendo sentir.

Além de ser a imagem do fantasma, o retrato é o fantasma, seu corpo. Isso é reforçado no romance por causa do seu movimento. O retrato aparece quando é feito; desaparece quando o Comendador decide que fora malfeito; e reaparece quando Carlota desfaz o noivado e alforria escravos e escravas. O largo período de tempo em que se torna invisível, quando a parede fica vazia, repercute sua presença – o vazio solicita preenchimentos. O retrato é o corpo do fantasma porque se refere a algo que não está lá, mas, que não estando, está. É assim que o fantasma (e o retrato) passa a estar presente até mesmo quando não está – torna-se a presença de uma ausência. Na expectativa do seu retorno, o fantasma cria uma espécie de onipresença. Toca-nos.

O retrato é um referente, um espelho no qual Carlota se mira. Por duas vezes ela se vê ali. Na primeira a identificação não é completa: indaga à mucama se existe de fato semelhança. No entanto, na segunda tentativa, ao final, diante do retrato que então funciona como espelho, Carlota se vê na menina, vê sua imagem na imagem da irmã, se vê como um reflexo da irmã. É o último fulgor. Indaga Didi-Huberman (2012, p. 98): “O que é um fulgor? De imediato, é a qualidade luminosa do aparecer. Em seguida é sua qualidade parcial. Mas quando o detalhe se faz luminoso, ele invade, devora o todo”. É o que ocorre na derradeira aparição do retrato:

Carlota então apoiou à parede o seu corpo que esposou a muralha fria. E a luminosidade flutuante em farrapos pela sala toda se concentrou na figura leve da menina morta que, tendo a cabeça pousada na almofada, parecia sorrir, mas seu sorriso poderia ser apenas o efeito daquela luz pobre, que dentro em pouco deveria cessar de bruxulear, para se apagar para sempre... (PENNA, 1997, p. 471).

Uma última vez o retrato se presentifica como o corpo do fantasma: a imagem da menina morta. Uma última vez o retrato aparece, reaparece.

[...] o fantasma soubera tornar-se progressivamente o mestre de um jogo, como escreve Freud, aquele de “retirar” essa qualidade de aparecer quando bem lhe convier, isto é, se ele assim o quiser, todo o tempo. E, da mais sutil ondulação até ao ofuscamento solar, o fantasma saberá convulsionar (dilacerar sutilmente, e sutilmente revelar) a função do sujeito no exercício de seu olhar. É ao olhar o *Glanz* [brilho, fulgor] que o sujeito se sente olhado – dilacerado, revelado (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 99).

O retrato que olhamos é o retrato que nos olha, que nos toca. Mestre do jogo, a menina revela, ou melhor, se revela como fantasma, inclusive na sua derradeira aparição.

ENCERRANDO

Na primeira vez que vê o retrato da menina, Carlota percebe uma semelhança, mas não tem certeza se com ela ou se com a mãe. Quando a jovem nota que a pintura foi retirada, ela está repetindo o gesto que viu dos escravos e escravas. Ela roda na sala em uma espécie de simulacro da dança que eles e elas fizeram para festejá-la quando de seu retorno. A retirada do quadro, nesse aspecto, não aponta apenas para a ausência da menina e sua consequente fantasmagorização (presença de uma ausência), aponta também para a iniciação de Carlota na vida da fazenda para além da casa-grande, porque, ausente o retrato (a menina que fora o lenitivo dos cativos), a jovem olha além da parede “em branco”. A parede “em branco” se abre para novas pinturas e novas escritas (das cartas de alforria). É assim que Carlota realizará a identificação plena com a menina/retrato/espelho/espectro no último capítulo. Somente no último capítulo a menina completa se pinta/escreve/inscreve em Carlota e Carlota na menina. É quando ambas se tornam uma, sem deixarem de ser duas.

O retrato, por um lado, é uma homenagem, um louvor à morta. Repetindo sua imagem, funciona como um alerta contra o esquecimento, presentifica a ausente. Memória fadada a ser esquecida no desgaste do dia a dia, apagada pelo excesso de exposição. Como foi retirado do seu lugar, o retrato em si é preenchido por sua própria ausência. A lacuna que abre na parede é insubstituível, como, aliás, costumam ser os duplos.

[...] a repetição é uma conduta necessária e fundada apenas em relação ao que não pode ser substituído. Como conduta e como ponto de vista, a repetição diz respeito a uma singularidade não permutável, insubstituível. Os reflexos, os ecos, os duplos, as almas não são do domínio da semelhança ou da equivalência; e assim como não há substituição possível entre os verdadeiros gêmeos, também não há possibilidade de se trocar a alma. [...] Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente (DELEUZE, 2000, pp. 41-42).

O retrato é uma repetição da menina, mas não é a menina, não a substitui. Não estar na parede é parte do fixar-se com mais firmeza nos corações e mentes de moradores e moradoras da fazenda. O retrato que havia sido feito para suprir uma falta, torna-se ele mesmo a falta. E falta no duplo sentido: de ausência e de erro. Foi um erro do Comendador retirá-lo. Na intenção de substituir a memória da filha morta pela presença da filha viva (Carlota), o pai só fez crescer a dor pela ausência da criança, somada à revolta pela retirada do retrato.

Por outro lado, a pintura é a tentativa previamente frustrada de reter o fluxo do tempo e da morte certa. O retrato vivifica a morta, torna-a um pouco viva, apesar de morta, apesar de ter sido pintada *já morta*. Advém daí mesmo que o retrato é também a tentativa de suspender a morte. Não só no sentido de excluí-la, mas no sentido de cessar sua execução no momento preciso em que se inicia. Retrato e morte coincidem. Claro está que a morte chegou antes, mas o retrato está imbricado, engastado a ela. Paradoxalmente, por mais que ele vivifique a menina, ele repete a sua morte, ele a mata de novo e de novo todas as vezes que o olhamos. No romance, o retrato é um aviso do fim: da fazenda enquanto exploradora de mão de obra escrava e do poder do patriarca. O término do patriarcado e da escravidão deixou suas marcas; o romance e o retrato são alguns de seus vestígios. E a menina – ou sua imagem ou seu fantasma – contribui muito para que isso aconteça.

Se nos valemos do pensamento de Deleuze e Guattari (2012, p. 49), vemos que a máquina abstrata da rostidade produz no retrato uma menina morta rica, pois as roupas dela e a almofada onde sua cabeça repousa demonstram isso. Aliás, o próprio retrato já é uma evidência dessa riqueza – uma família pobre não o faria. No entanto, como Carlota, a menina não se deixa envolver pelas comodidades oferecidas pelo patriarcado escravocrata, ainda que de forma bem mais sutil e frágil, afinal era só uma criança.

Apesar de ter sido vista por D. Virgínia, parenta aliada às ideias do Comendador, como a futura senhora de uma fazenda maior e mais rica do que o Grotão (PENNA, 1997, p. 22), este é um sonho do patriarcado que a menina nunca realiza, pois morre na infância. Todavia, não se trata de uma personagem de fácil apreensão, pois, se por um lado protegia escravos e escravas, por outro, gostava de brincar de chicotear Bruno, um deles, o que pode parecer à primeira vista como um indício de alinhamento à opressão:

Bruno [...] 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. A governante trejeitava visagens de repugnância e isso alegrava mais ainda o escravo, mas não ousava tomar das mãos da menina o chicote improvisado, e a cena se prolongava entre risos abafados do cocheiro e sonoras gargalhadas infantis (PENNA, 1997, p. 19).

A brincadeira de chicotear o escravo, na qual o rapaz toma a iniciativa e ri *com* a menina, pode ser pensada como uma espécie de deboche, um

arremedo das atitudes verdadeiramente cruéis do Comendador. Talvez fosse do pai que a filha risse. Além disso, se a menina e, por extensão, seu retrato fossem meros representantes do patriarcado, o Comendador não a(o) teria profanado retirando-a(o) ou, como diz a mucama: “Parece quererem que a menina morra outra vez! [...] Mas ela não morre não! Ela não morrerá nunca! Ninguém poderá matá-la!” (PENNA, 1997, p. 284).

No movimento proporcionado pelo ser fantasma, a menina pode compensar ou aliviar a interdição das emoções que lhe eram devidas. Afinal, o fantasma é uma figura justiceira: “É comum que um evento traumático, um crime, um assassinato, forcem o fantasma a trazer à luz o que estava encoberto. Ele necessita *comunicar*, denunciar o mal que foi feito” (FELINTO, 2008, pp. 26-27). Sendo assim, é possível afirmar que o objetivo do fantasma da menina não diria respeito apenas a ela. Seu fantasma poderia estar compensando mais do que a simples falta dos rituais fúnebres que lhe eram devidos ou a retirada do retrato. Sua justiça – ou vingança – teria um anseio maior: o fim da escravidão, pois, quando viva, compadecia-se dos cativos e cativas com frequência. Após a alforria, seu retrato pode retornar à parede: “[...] tendo a cabeça pousada na almofada, parecia sorrir, mas seu sorriso poderia ser apenas o efeito daquela luz pobre, que dentro em pouco deveria cessar de bruxulear, para se apagar para sempre...” (PENNA, 1997, p. 471). O aspecto fantasmático da descrição é evidente, a criança “parecia sorrir”, mas poderia ser apenas o efeito da luz. De incertezas, o fantasma se alimenta, fulgura e se apaga.

REFERÊNCIAS

- A *MENINA morta*. 1850. 1 original de arte, óleo sobre tela, 65 cm x 80 cm. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Coleção Cornélio Penna.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. Trad. Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Ed. 34, 2016.

FELINTO, Erick. *A imagem espectral: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

IVO, Ledo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958, pp. LIII-LXVIII.

PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.

Recebido: 13/11/2018

Aceito: 4/07/2019

Publicado: 16/12/2019