

CRIADOR E CRIATURA EM A MENINA MORTA E FRANKENSTEIN

Josalba Fabiana dos Santos
UFS

O clima geral em *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna (1896-1958), é de mistério, não só por aquilo que se conta, a narrativa propriamente dita, mas pelo como se conta, a narração, que revela encobrendo, que afirma sem dizer, que deixa ao leitor o papel de decifrador de enigmas, se não quiser ser devorado pela dúvida. Diferentemente dos romances anteriores do autor – *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939) e *Repouso* (1948) –, *A menina morta* é o único que não se passa numa cidade. Localizada numa fazenda produtora de café no Segundo Império, a casa dos Albernaz se mantém isolada, além de suas dimensões gigantescas e do aspecto arruinado que assinala o final da narrativa: ambiente propício para se ver passar fantasmas em pleno dia, como afirma uma das personagens. Tais características levaram alguns críticos a aproximar a obra corneliana do romance gótico. Para Luiz Costa Lima é difícil entender que *A menina morta* seja de 1954, pois não tem contato com a produção contemporânea, o que leva o crítico a pensar num vínculo com o romance gótico (LIMA, 1976: p.56). Marília Rothier Cardoso menciona traços da tradição fantástica e do gótico (CARDOSO, 2001). E Léo Schlafman, ao tratar de Itabira, a cidade mineira onde se desenvolve a narrativa de *Fronteira*, afirma que Cornélio Penna encontra ali “as premissas do gótico” (SCHLAFMAN, 2001: p.14).

Longe de se pensar na obra corneliana como gótica, trata-se de tentar compreender o “clima fantasmal” (LIMA, 2005: p.11) e o “mundo monstruoso” (LIMA, 2005: p.15) que a circula. Nessa medida, os traços do gótico são mais importantes do que a estética em si. É visível que, especialmente em *A menina morta*, o gótico não é um fim, mas apenas um instrumento que encobre a violência do patriarcalismo escravocrata no Brasil do século 19. O Grotão, nome da propriedade onde se desenvolve a narrativa, detém mais de uma centena de cativos que são regidos pelas mãos firmes do Comendador, o *pater familias*. Haveria uma aparente harmonia entre os moradores, que se esfacela com a morte da filha mais nova. Mais tarde o leitor perceberá que nem mesmo a menina quando viva fora realmente capaz de pacificar os ânimos, inclusive porque seria absurdo esperar que uma criança resolvesse um problema que não se limitava às fronteiras da fazenda.

A morte da filha mais nova da família, não se sabe em quais circunstâncias, é o primeiro aspecto lúgubre a se destacar e é anunciado logo nas primeiras linhas da narrativa. Dona Virgínia, uma parenta agregada, acusa Dona Mariana, a mãe, de negligência:

Não sei como se pôde abandonar uma criança assim, meu Deus! – e as palavras ciciavam um pouco, pareciam sair dos cantos da boca, pois a prendia ao meio com o dente – não sei... o coração de monstro não conseguiu guardar este tesouro! Ainda se vê ser menina destinada a tornar-se mulher robusta, capaz de ter muitos filhos e fundar outra fazenda maior que esta! Não há justiça neste mundo... não... (PENNA, 1997: p.22 – grifo meu)

Apenas uma mãe pouco consciente da sua função permitiria que sua filha morresse. Monstro é sinônimo de deformação, logo “coração de monstro” indica uma deformidade, uma anomalia assustadora. Dona Mariana teria assim um coração, órgão simbolicamente associado à expressão dos sentimentos, fora do normal. “Normal” seria uma mãe afetuosa e sobretudo que preservasse a vida de seus filhos. Segundo Dona Virgínia, não foi isso o que a Senhora fez. E essa passagem revela mais: anuncia um projeto de continuidade do patriarcalismo. A menina deveria crescer para se tornar uma proprietária, para ter uma fazenda ainda maior do que a dos seus pais, com mais escravos e, portanto, mais exploração. Sua morte, da qual a mãe é aqui acusada, interrompe o projeto. Portanto, para Dona Virgínia, aliada do Comendador, o pai da criança, houve mais do que negligência: Dona Mariana teria destruído a possibilidade de o sistema se perpetuar. A menina cresceria e se tornaria uma fazendeira reprodutora de filhos, logo reprodutora do patriarcalismo, o que sua mãe não fora. Não porque Dona Mariana não tivesse filhos, mas porque não compactuava com as idéias do marido, o Comendador.

Num certo sentido, *A menina morta* guarda semelhanças com o mito do criador e da criatura estabelecido em *Frankenstein* (1818) – mito que superou o romance, considerado gótico, de Mary Shelley (1797-1851), que o gerou: criatura/criação que superou a criadora. Essa superação é evidente não só na narrativa, que é suplantada por inúmeros filmes, mas inclusive na história propriamente dita, quando o nome do criador é transposto para a criatura. Transposição que não é feita nem pela autora nem pelo genitor ficcional, que, incapaz de apreender sua obra, jamais a nomeia. A identidade de Frankenstein é transferida para sua criação por aqueles que conhecem muito mais o

mito do que o romance de Shelley. Embaralhamento de identidades que faz sentido, pois, afinal, quem é o monstro e quem é a vítima em *Frankenstein*? A monstrosidade da criatura é bastante evidente na aparência física, no horror que causa e nas atitudes, por meio dos assassinatos que acumula. Já o cientista tem aparência comum e não é um assassino, no entanto é ele quem pensa e formula o mal: a criação monstruosa.

Dona Mariana e Frankenstein se assemelham: são monstros porque geram monstrosidades. A Senhora do Grotão teve duas filhas que, como a mãe, também são monstruosas. O corpo morto da filha mais nova causa horror à já mencionada Dona Virgínia e a Celestina, outra agregada e prima de Dona Mariana:

Surgiria diante delas um rosto inchado, deformado pelo calor e pela podridão que decerto já se procedia ali dentro, no afã de transformar o anjo que elas tinham vestido e perfumado com água de alfazema em um monstro repelente? (PENNA, 1997: p.52 – grifo meu)

A metamorfose – no caso, de anjo em monstro repelente – é também uma monstrosidade (NAZÁRIO, 1998: p.40). Transformando-se com frequência, o monstro se torna de difícil compreensão e de difícil apreensão. Isso tudo só multiplica o seu poder de destruição. E “o monstro na ficção de horror não só é letal como também – e isso é da maior importância – repugnante” (CARROLL, 1999: p.39), ainda que não se possa dizer que o romance cornelianiano se configure como ficção de horror, como também não se disse que era um legítimo exemplo de gótico. Viva, a criança era um anjo, mas, morta, torna-se um repulsivo monstro. A morte é abjeta porque expele líquidos e odores desagradáveis. Além disso, transforma e decompõe os corpos. Não se pode reconhecer um ser amado num corpo morto depois de algum tempo. A forma como é comumente tratada, um oxímoro, – menina morta – coloca a criança numa zona intersticial, porque *menina* remete à vida, mas *morta* é o seu contrário. Está no território das impurezas que fazem com que se torne de repente asquerosa. Afirma-se quando da morte da criança que “soara a última hora do Grotão”. O monstro funciona como uma advertência (COHEN, 2000: p.27), a de que um limite foi ultrapassado (COHEN, 2000: p.42-43). Transformar homens livres em escravos é o principal índice desse limite rompido. A menina dá um aviso e a irmã, Carlota, complementa a tarefa monstruosa: destrói, arruína (NAZÁRIO, 1999: p.16). Destruir é a tarefa básica de qualquer monstro. Ao contrário da criança, Carlota não chega a ser nomeada diretamente como monstro, mas a sua transformação radical e as suas atitudes causam temor naqueles que a cercam.

De filha resignada a um casamento arranjado pelo pai, passa a revoltada com o patriarcalismo escravocrata. Recusa-se ao matrimônio imposto e liberta a todos os escravos da fazenda. Portanto, ela é monstruosa para o sistema porque o destrói. As mudanças são tão radicais que chegam a assustar a própria Carlota:

Não podia sequer mover os pés que lhe pareciam agora monstruosos e era com medo que sentia qualquer coisa extraordinária e brutal violar-lhe o coração. Com esforço conseguiu andar e seus vestidos varreram o caminho, como um grande manto que se arrastasse pelo chão, despedaçando-se nas pontas das pedras e nos espinhos das moitas, e deixavam atrás de si farrapos negros, salpicados de pequeninas frutas selvagens e rubras semelhantes a gotas de sangue... Entretanto, ergueu a cabeça, e todo o seu corpo vibrou com surda e irreprimível alegria e a convicção inescrutável de que espalhava a morte e a ruína em torno dela, a encheu de sinistro orgulho. (PENNA, 1997: p.463)

Se, por um lado, se insiste nas semelhanças existentes entre Dona Mariana e Frankenstein, por outro, é impossível não perceber uma identificação entre esse momento de júbilo destrutivo de Carlota e a criatura afirmando que “desejava pôr abaixo as árvores, espalhar devastação e destruição (...), para então contemplar satisfeito as ruínas” (SHELLEY, 2006: p.152). E, principalmente, após matar o irmão mais novo do seu criador, quando se sente ainda mais terrível: “Contemplei a vítima, e meu coração encheu-se de júbilo com o triunfo infernal (...)” (SHELLEY, 2006: p.159). Para Carlota, os pés monstruosos são os agentes da destruição que espalha com “sinistro orgulho”. O que ela deixa atrás de si são os vestígios da própria família. A alforria dada aos cativos do Grotão e o cancelamento do matrimônio impossibilitam a continuidade do sistema patriarcal escravocrata: a riqueza se esgotara. Como a criatura de Frankenstein, Carlota se volta contra o seu criador, o Comendador, mas não contra a sua criadora.

A menina e Carlota são tão ou mais monstruosas do que a mulher que as gerou. Dona Mariana é uma figura ambígua que cria (as filhas) e ao mesmo tempo destrói. Ou melhor, contribui para a destruição através das criaturas aniquiladoras que gerou. Ao contrário de Frankenstein, que tenta destruir a própria criação, a Senhora tem como alvo o patriarcalismo escravocrata que aprisiona a ela e a sua prole. Como a narrativa em Cornélio Penna não é direta, mas labiríntica, seus verdadeiros objetivos não ficam claros num primeiro momento nem para o leitor, nem para suas crias. Na verdade, ela jamais

verbaliza seus pensamentos. A imagem impressa na memória da filha mais velha só depõe contra a Senhora do Grotão:

diante (...) (de Carlota) surgiu a cadeira de balanço, com dragões esculpidos e veio logo à sua lembrança a figura mutilada de rainha distante, desdenhosa, de quem não era possível aproximar-se sem provocar irritação e gestos de defesa. Era sempre a mesma sensação de sacrilégio que fazia seus dedos se encolherem, suas mãos estendidas para um carinho caírem desanimadas, e sua boca sequiosa de um contato quente fechar-se, apertados os lábios até ficarem lívidos. (PENNA, 1997: p.290)

Dona Mariana surge outra vez como indiferente aos estereótipos da maternidade abnegada. Quando comparada a uma “rainha distante” e “desdenhosa”, sua descrição se agrava, porque, pior do que uma mãe má, é como se não fosse uma mãe, pois está psicológica e hierarquicamente distante. As iniciativas de contato são da filha, que, no entanto, não as realiza, pois se sente insegura e percebe que não haverá correspondência. Sentada numa cadeira “com dragões esculpidos” – seres monstruosos que são representados como se fossem guardiões –, a Senhora está ainda mais protegida dos importunos – e os filhos estariam entre os importunos. Além disso, a cadeira é de balanço, fato que dificulta qualquer aproximação. Dona Mariana é inapreensível porque oscilante – e oscilante porque inapreensível. Sua imagem é metonímica, “figura mutilada”. Carlota não tem dela uma idéia de totalidade, apenas os vestígios da memória permanecem. Com a menina morta, como é sempre tratada a criança, as coisas não foram melhores:

Todos se preocupavam com a criança, robusta e alegre, e assim ninguém notou a mudança que se operava rapidamente na vida dos senhores. Dona Mariana, cada vez mais silenciosa, como ausente, sem escutar nunca o que lhe diziam, retirando-se do governo da casa, e até mesmo, e Libânia (uma mucama) estremeceu ao recordá-lo, até mesmo a mostrar-se indiferente para com a menina... (PENNA, 1997: p.381)

A transformação que a escrava percebe em Dona Mariana para com a criança já havia sido constatada pela filha mais velha há anos. A menina morta e Carlota, e os dois filhos homens, deviam representar para a Senhora a continuidade do patriarcalismo escravocrata, daí o distanciamento. Todos eram educados – não pela mãe – para perpetuar o sistema, como se viu na fala de Dona Virgínia, referente à filha mais nova:

“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: 22). Dona Mariana não via nos seus filhos uma possibilidade de resistência ao marido. Mas, surpreendentemente, as filhas mulheres resistem. A menina menos, é mais titubeante entre o pai e a mãe, o que se explica facilmente pela sua pouca idade.

A resistência da própria Senhora pode não parecer assim tão evidente. Joviana, uma mucama, recorda-se dela na infância e tem uma imagem reveladora e oposta às anteriormente assinaladas: “Era a menina imperiosa, ativa, sequiosa de verdade e justiça (...)” (PENNA, 1997: p.343). Essa breve afirmativa, feita pela voz sempre desautorizada das escravas, desautorizada pelo Comendador, é reveladora de uma outra faceta de Dona Mariana. O desejo de justiça, demonstrado desde a infância, denota que sua altivez, tantas vezes mencionada na narrativa, nada mais era do que indignação, especialmente se for lembrado que não se permitia circular pelo eito – local do trabalho exaustivo dos escravos e domínio do Senhor.

Deviam andar pelos campos sem cultura para evitar sempre, com todo o cuidado, os eitos, porque a Sinhá não gostava de ver os negros no trabalho, e dava ordens ríspidas quando viam ao longe o grupo de homens, seguidos pelo capataz, ou ouviam trazido pelos ventos o canto lamentoso dos que cavavam. (PENNA, 1997: p.18-19)

Posta logo no início da narrativa e somada a outras passagens desabonadoras, essa citação pode dar uma idéia bastante negativa de Dona Mariana. Mas relida à luz das palavras de Joviana, nas quais o desejo de verdade e de justiça se sobrepõe, observa-se que a distância exigida dos trabalhadores nada tem a ver com afetação. Longe dos negros e mulatos nos momentos em que são explorados, a Senhora se aproxima ao manter uma capela de aspecto primitivo numa clareira da mata que também é cultuada por eles. O trabalho árduo é associado ao Comendador, enquanto o lado não cultivado da fazenda, onde a floresta domina, é associado à Senhora.

Além de mover guerra ao patriarcalismo e à escravidão, sintetizados na figura do Comendador, Dona Mariana também repele aqueles que lhe são próximos, pois inspira medo. A loucura que a acomete ao final da narrativa torna-a ainda mais monstruosa, mais assustadora. Retirando-se definitivamente do território das “pessoas normais”, sela qualquer possibilidade de contato humano, à exceção de Carlota, pois é na loucura que ambas se encontram. Alforriando os escravos do Grotão e se recusando a um casamento

arranjado pelo Comendador, Carlota terá atitudes que podem ser consideradas loucas pelo viés patriarcalista ou, como mencionado, monstruosas, pois destroem o sistema no Grotão, tornando-o improdutivo.

No retorno de Dona Mariana à fazenda, após ter sido expulsa pelo marido, invertem-se os papéis e é a filha quem passa a cuidar da mãe doente. Na verdade, essa inversão já vinha ocorrendo de forma gradual. À medida que Carlota se distancia do pai e da sua ordem patriarcal e escravocrata, faz um movimento de transformação em direção à mãe e passa a protegê-la, a cuidar de sua memória. Pouco a pouco se torna afetuosa com a Senhora e destruidora em relação ao pai, porque vai de encontro àquilo que ele preservava. Deformada e silenciada pelo discurso do Comendador, inicialmente Dona Mariana parece distante às suas filhas. No entanto, Carlota rompe com o “círculo mágico” que lhe turvava a visão, aproxima-se da mãe e se torna ela também destruidora do patriarcalismo. A filha é criatura de sua criadora e recria a mãe nas próprias atitudes: o monstro se reproduz (NAZÁRIO, 1999: p.39). A capacidade de se expandir, de se multiplicar é outra característica monstruosa. Procriando, o monstro indica que se perpetuará, que não será detido.

O Dr. Viktor Frankenstein, como Dona Mariana, também se afasta da sua criação, mas por motivos muito diversos. Imediatamente após “dar à luz”, o jovem cientista é acometido de uma crise de horror e repulsa, por aquele ser que tanto o atraira. O desejo de eternizar o ser humano e, por extensão, de se eternizar na sua obra – como muitos pais desejam permanecer através dos filhos – cai por terra ao se deparar com a criatura:

Eu tinha trabalhado duramente por quase dois anos, com o único objetivo de infundir vida a um corpo inanimado. Privei-me de descanso e de cuidar da saúde. Era algo que eu desejava com um ardor que excedia em muito qualquer moderação; mas agora que tinha terminado, a beleza do sonho se desvanecera, e horror e desgosto sufocantes enchiam meu coração. Sem poder suportar o aspecto do ser que eu criara, saí correndo da sala e fiquei andando de um lado para outro em meu quarto, incapaz de acalmar minha mente para dormir. (SHELLEY, 2006: p.65)

Resistente ao calor e ao frio, descomunalmente forte e agigantada, a criatura se sobrepõe inclusive ao seu criador. Frankenstein é um Prometeu moderno, não por acaso o subtítulo do romance. Gerando um novo homem, ele tenta ser um deus, tenta imitar a atitude divina. Mas não passa de um simulacro, que seria, segundo Deleuze, “o acto

pelo qual a própria ideia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, destruída” (DELEUZE, 2000: p.140). Mary Shelley declara na Introdução da Autora: “Horrendo, é só o que ele pode ser, pois supremamente horrendo seria o efeito de qualquer esforço humano de caricaturar os estupendos desígnios do Criador” (SHELLEY, 2006: p.15). A rigor, Frankenstein cria um mundo sem Deus, pois num mundo em que qualquer um pode criar, não há mais Deus – o modelo foi irremediavelmente perdido. O novo homem não é um ser perfeito, não é um Adão.

Apesar de seu caráter remeter a um princípio de integridade, a criatura é feita a partir de restos de diversos cadáveres. Além de conferirem um aspecto assustador e deformado, esses restos igualmente remetem a uma constituição metonímica – como Dona Mariana, a criatura é regida por uma idéia de fragmentação e, portanto, inapreensível. Nem a resistência, nem a força, nem o tamanho são de fato qualidades, pois ela foge ao domínio do seu criador. Frankenstein não possui qualquer ascensão sobre sua criatura e isso se dá porque no momento em que ela veio à luz ele a negou. Como o Prometeu grego, o cientista é castigado pelos deuses por ter ultrapassado a *hybris* – o monstro é novamente um aviso de que uma fronteira foi rompida. Numa conversa com Walton, um protetor, Frankenstein reconhece a desmedida do seu ato: “Você busca conhecimento e sabedoria, como eu também busquei; e eu ardentemente espero que a realização de seus desejos não venha a ser uma serpente a envenená-lo, como foi no meu caso” (SHELLEY, 2006: p.34). Até um certo ponto, até um certo limite, o conhecimento e a sabedoria podem ser benéficos, mas, quando o território divino é invadido, surge o monstro e a imagem bíblica da serpente envenenadora só reforça esse aspecto.

Outro vínculo entre D. Mariana e Frankenstein é o tema da sexualidade. Costa Lima afirma que o erótico está ausente em *A menina morta* e que, em seu lugar, está a culpa. Segundo o crítico, trata-se da ocupação de um lugar ilegítimo, advinda do duplo ou da duplicidade, que propicia a culpa (LIMA, 1976: p.186). Não se discutirá imediatamente, e sim adiante, se o sentimento de culpa provém ou não do duplo e da conseqüente ilegitimidade de lugares ocupados. Mas não se pode concordar com a idéia de ausência do erótico. O Comendador é flagrado em passeios clandestinos a altas horas da noite em direção à parte feminina da senzala. Ele próprio é objeto do desejo da filha, num momento incestuoso singular na obra de Cornélio Penna, Carlota

Viu então com ansiosa surpresa que ele era ainda o mesmo homem belo e ágil sempre visto em seus sonhos, quando meditava lá no Colégio (...). Prestou melhor atenção, enquanto ele estava ainda de costas e detalhou então a sua nuca muito lisa e vigorosa, as suas orelhas vermelhas, a sua pele de tom quente e moreno. Lembrou-se de ter dito às suas amiguinhas, na recreação, ser seu pai o homem mais bonito do mundo, e sentiu de repente inquieta vergonha, que fez vir aos seus olhos lágrimas ardentes e rápidas, e tolhida pela confusão, não pôde sequer ocultá-las. (PENNA, 1997: p.248)

E a sexualidade pode ir além, pois Dona Mariana tem um envolvimento com Florêncio, um escravo, que parece ultrapassar os limites da indignação diante de injustiças. Florêncio tenta assassinar o Comendador. Frustrado o crime, o rapaz é capturado a mando do Senhor, quando se forja um suicídio grosseiro. Dona Mariana, visivelmente transtornada, solicita diante de todos os moradores da fazenda que o padre da vila próxima encomende o corpo do escravo morto. O padre afirma já tê-lo feito. Todavia, sabe-se que suicidas jamais teriam seus corpos encomendados. A atitude de Dona Mariana e do padre revela publicamente que Florêncio não se suicidara, mas fora assassinado por vingança do Comendador. A rebelião não ficará impune, a Senhora será imediatamente afastada do Grotão e só retornará louca ao final da narrativa, como já mencionado.

Uma leitura atenta revela um elo ainda maior entre Dona Mariana e Florêncio – distante dos outros escravos, visto saltando janelas da casa-grande à noite e negado em casamento pela Senhora a Libânia, “mucama de dentro” (PENNA, 1997: p.215-216). De que natureza é esse elo é difícil concluir, mas não conjeturar: ou Florêncio estava a serviço de Dona Mariana para eliminar seu marido ou ambos teriam uma relação mais pessoal – o que parece mais plausível e justifica melhor o silêncio dela diante do pedido de casamento da mulata. Claro que a relação sexual entre uma branca rica e um escravo mulato é socialmente interdita, o que não significa que ela não se realize enquanto transgressão – portanto mais fronteiras sendo ultrapassadas e monstrosidades sendo geradas.

Com o Dr. Viktor Frankenstein, o caso é um pouco outro. Em primeiro lugar, o cientista “dá à luz” sendo homem, e não mulher; segundo, a criatura é gerada sem sexo – fatos que indicam nova fronteira transposta. E, terceiro, não gerando uma segunda criatura, uma fêmea, como o macho desejava, Frankenstein interdita a sexualidade da criatura, ainda que outros problemas estejam em jogo.

(A fêmea) poderia vir a ser dez mil vezes mais malévola que seu companheiro, deleitando-se em matar e destruir só pelo prazer de fazê-lo. Ele jurara deixar para sempre as proximidades da humanidade e se esconder nas regiões ermas, mas ela não; e ela, que com toda probabilidade seria um animal pensante, capaz de raciocinar, poderia se recusar a cumprir um juramento feito antes de sua criação. Eles poderiam até mesmo odiar um ao outro; a criatura que já vivia odiava sua própria deformidade; não seria ele capaz de desenvolver um ódio ainda maior de sua feiúra quando a visse a sua frente na forma de uma fêmea? Ela também poderia rejeitá-lo, em face da superior beleza dos homens; ela poderia abandoná-lo, e ele ficaria de novo sozinho e exasperado por mais essa provocação, a rejeição de alguém de sua mesma espécie.

Mesmo se eles realmente deixassem a Europa e fossem morar nas paragens desertas do Novo Mundo, um dos primeiros resultados desses sentimentos pelos quais o demônio ansiava seria ter filhos, e uma raça de diabos se propagaria pela Terra, podendo transformar numa condição precária e cheia de terror a própria existência da espécie humana. (SHELLEY, 2006: p.183-184)

Conseqüentemente, o monstro não desfrutará dos prazeres do corpo e não poderá procriar. Frankenstein teme o poder aniquilador da multiplicação, teme a potencial sexualidade do ser gerado. Por sua vez, a criatura faz o mesmo, matando a noiva do criador na noite de núpcias. Surge daí uma relação ambígua entre criador e criatura: novamente, quem é a vítima e quem é o monstro? É como se um vivesse em função do outro, ou melhor, é como se um morresse em função do outro, visto que se destroem reciprocamente. A ambigüidade entre eles é mais uma vez ressaltada, se destroem porque se perseguem, mas se intercalam na posição de caçador e caça: ora é a criatura quem busca o cientista e ora é este quem busca de maneira frenética a criação.

Portanto, o criador e a criatura se configuram enquanto duplos, um reproduz o outro e Frankenstein tem consciência disso, pois afirma sobre o monstro que ele é o “meu próprio vampiro, meu próprio espírito libertado da tumba e forçado a destruir tudo o que me era caro” (SHELLEY, 2006: p.86) Em última instância, foi o próprio cientista quem o forçou a isso. Após aprender a falar por seus próprios meios, a criatura se expressa numa linguagem culta semelhante à do seu criador. Ambos são monstros, pois ambos destroem. E, sobretudo, ambos se fundem, pois são tratados por um mesmo nome: Frankenstein.

Segundo Otto Rank (2001), o duplo é um aviso de morte. Já se viu que o monstro também é uma advertência de que um limite foi ultrapassado. Portanto, o duplo

é um tipo de monstro que atormenta aquele que duplica, como ocorre entre Frankenstein e a criatura. Pode-se dizer ainda que o duplo, como o simulacro, apaga ou turva a idéia de origem. Quando se analisa a monstrosidade que o duplo propõe, torna-se impossível estabelecer qual o original e qual a cópia. É óbvio afirmar que a criatura foi gerada a partir de Frankenstein, mas também se pode dizer que este se torna fruto daquela na medida em que passa a agir em função da sua existência. O ser do cientista passa a ser definido e moldado pelo ser que ele gerou. Não é apenas a criatura que vive em torno do criador, mas este também vive em torno do ser engendrado. Por isso Frankenstein só pode ser um simulacro de Deus, ele não é e não pode ser a essência a partir da qual tudo se fez. Frankenstein apenas tenta repetir aquilo que outros já haviam tentado antes dele: criar. Mas criar a beleza seria uma prerrogativa da divindade e não de um mortal, reconhece a criatura: “Deus, piedoso, fez o homem belo e fascinante, à sua própria imagem; mas a minha forma é uma contrafação repulsiva da sua” (SHELLEY, 2006: p.146).

A duplicidade igualmente se dá entre Dona Mariana e suas filhas, mas, nesse caso, serve para aumentar a potência destrutiva, porque a oposição que há entre elas fica circunscrita ao nível das aparências. Todas as três embaralham papéis: são vítimas e monstros, caças e caçadoras do patriarcalismo. O aviso de morte que dão não é de uma para as outras, mas para o sistema que as gerou. Todas se repetem umas nas outras na forma como são denominadas: menina mORTA, CarlOTA e SenhORA. Refletem-se e se espelham, são semelhantes mas não são idênticas. A rima, segundo Deleuze, é marca de repetição e diferença (DELEUZE, 2000: p.71). Senhora, menina morta e Carlota são palavras que se sobrepõem, portanto se repetem, mas não integralmente, porque então seriam as mesmas. A rima só é possível quando algo permanece e algo se modifica. O monstro se revitaliza no seu poder de transformação. É na modificação que ele se torna não reconhecível e inapreensível, portanto não se deixa capturar.

A duplicidade entre Dona Mariana e suas filhas termina por gerar identidade entre elas, mas nenhuma identidade se firma no absolutamente igual, daí serem denominadas de maneira semelhante mas não idêntica – sempre repetição e diferença. O local do encontro da identidade é o local da semelhança, é o momento fugaz em que um se vê no outro. É no espelho da memória que uma personagem se vê refletida na outra, pois na narrativa elas nunca se encontram: quando Carlota chega ao Grotão de volta de anos de estudo na Corte, a menina já está morta e Dona Mariana se fora. Há algo de

reconfortante e ao mesmo tempo de aterrorizante no olhar capaz de se perceber repentinamente na memória do gesto de um outro. Novamente a idéia de origem e cópia ou de criador e criatura se vêem embaralhadas, como no anagrama que pode ser visto no vocativo MeNInA moRtA, onde se lê de forma fragmentada, descontínua e desconstruída: MARIANA. Mais do que a herança genética ou moral, a criança falecida traz em si o nome da mãe. A “figura mutilada” (PENNA, 1997: p.290), já mencionada anteriormente, que Carlota guarda na memória da infância reaparece na irmã morta, na forma como ela é denominada. As filhas repetem o ato destruidor da Senhora, mas esta também repete as filhas, antecipa seus futuros pouco promissores. Dona Mariana, oprimida pelo marido, sente-se indignada diante da escravidão, é o retrato daquilo que aguardavam a menina morta, se não morresse tão jovem, e Carlota, se houvesse se casado.

O potencial destrutivo que Dona Mariana e suas filhas engendram é antagônico à aparente busca de civilização e progresso empreendida pelo Comendador e atestada nas armas da família: *Spes et labor* (PENNA, 1997: p.116). De esperança, num futuro melhor, e de trabalho seria feita essa empresa. Claro está que a labuta exaustiva e rígida do dia-a-dia ficaria nas mãos calejadas dos escravos, ao Senhor caberia o comando. Paradoxalmente, aqueles que são considerados bárbaros, os negros e mulatos, serão os responsáveis pelo enriquecimento do Grotão – e do Brasil. São eles que possibilitarão o acúmulo, senhor do ócio, que por sua vez dá espaço ao progresso, à civilização e ao requinte que espocava pouco a pouco no século 19.

Porém, forças contrárias não cessam de atuar. Dona Mariana e suas filhas só por serem mulheres já estão indissociavelmente ligadas à Natureza. A narrativa aponta essa indissociabilidade em vários momentos e é a clareira que sintetiza melhor essa ligação. Se a memória é o tempo no qual as três se encontram, a clareira é o espaço que as reúne. O lugar é extremamente privilegiado: fora nela que a família de Dona Mariana, ainda criança, parara por acaso para descansar durante uma viagem. É ali que seu destino se cruza com o do Comendador. É para a clareira que recorre sempre que deseja se isolar dos demais e, como dito anteriormente, é lá que se mantém uma capela de aspecto primitivo, cultuada por ela – e pelos escravos. Lugar preferido das brincadeiras da menina morta, é na clareira que Carlota pressente a presença da mãe. Portanto, é na clareira, um espaço de luz, no meio da mata, longe da casa-grande e do eito – espaços dominados pelo Comendador – que as três, finalmente, “se encontram”. É importante

destacar que, relacionadas à natureza tal qual é retratada no romance, Dona Mariana e suas filhas assumem contornos ainda mais devastadores, pois constantemente a paisagem é descrita como hostil. É como se a natureza estivesse sempre a postos, pronta a tomar de volta os campos que lhe foram roubados pelo plantio do café.

“O mundo apodreceu, envenenou-se de civilização”, afirma Cornélio Penna (1958: xlvi). Para o autor de *A menina morta*, o conhecimento e o progresso são negativos. Esse romance foi publicado em 1954, numa década em que os apelos desenvolvimentistas tornavam-se cada vez mais fortes e que culminaria na construção de Brasília – símbolo metonímico do momento pelo qual o país passava. Cornélio Penna se posiciona claramente contrário a esses apelos. Escrevendo uma obra situada no século 19, quando a nação lançava suas primeiras bases, ele não se recusa a discutir o presente, mas opta por uma linguagem indireta, de certa forma, enigmática. Na verdade, para o escritor, a história se repete, busca-se o novo e o moderno e não se medem os danos causados nessa busca. Walter Benjamin já dissera que o progresso é “considerado como uma norma histórica” (BENJAMIN, 1994: p.226), um fim do qual não se poderia escapar, ou seja, uma visão teleológica dos fatos que, via de regra, se encaminhariam todos numa única direção. Mas, segundo Benjamin, para quem essa é uma idéia restritiva, outras coisas devem ser observadas:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994: p.226)

O grande monstro para Benjamin, e para Cornélio Penna, é o progresso, é o futuro, ou simplesmente o presente, que é incapaz de se reconhecer na imagem distorcida que o passado compõe. O sistema do século 19 – já esgotado, é bem verdade – é o patriarcalismo escravocrata. Em *A menina morta* observa-se que esse sistema, que

em tese gerava as riquezas da recente nação formada, deformava-a, pois também gerava monstruosidades como a violência e a exploração indiscriminada de negros e mulatos.

Nesse caso não serão Dona Mariana e suas filhas os monstros. Sempre mencionada com desdém por Dona Virgínia – como já se viu, uma das suas principais inimigas – a família da Senhora e ela própria são estranhas ao universo dos Albernaz. A propósito, o estranhamento é também uma das características do monstro, que é sempre o que veio de fora, o que não foi assimilado, o outro. Portanto, estranha aos Albernaz, a Senhora – e suas filhas, consideradas mais pertencentes a ela do que ao marido – tornava-se alheia ao vampiresco, metáfora da exploração à qual os cativos eram sujeitados. Nesse aspecto o Comendador se transforma no verdadeiro monstro, mas ele não destrói suas vítimas, ele as parasita, pois necessita mantê-las vivas para sobreviver como morto-vivo que é. Numa narrativa que subverte a possibilidade de fundação de uma identidade nacional harmônica, isso não parece casual.

No romance de Shelley a oposição entre civilização e barbárie é igualmente nítida. O cientista busca de forma alucinada o conhecimento. Ele é quase um Fausto, que vende a alma em troca de juventude e ciência, ambas sintetizadas na configuração ambígua do monstro, visto que tanto poderia viver eternamente quanto simbolizaria o poder do conhecimento adquirido. O objetivo de Frankenstein parece bom, no entanto sua realização se revela um desastre, porque a criatura que simbolizaria o conhecimento e, por extensão, o progresso é facilmente identificada com a barbárie. Feito de restos de cadáveres, o monstro não aponta para o futuro, mas para o passado. O cientista ressuscita aquilo que já não é mais. A criatura vem à luz sem saber falar, sem qualquer domínio sobre o mundo. É um ser primitivo. Fisicamente horrendo e com atitudes assassinas, o recém-nascido é um monstro e um monstro é aquele que não se conhece ou não se quer conhecer – ou não se quer reconhecer. A barbárie que engendra é a barbárie contida em todo o ser humano, é tudo aquilo que o “gentleman” Frankenstein forceja por não ser – ou por não reconhecer que é. É quando o estranho se torna familiar (FREUD, 1976). A narrativa apresenta de forma depreciativa a busca pelo conhecimento e pelo progresso – o que também se percebe em *A menina morta*. O cientista passou da medida, ultrapassou a *hybris*, como para os antigos gregos, e será punido de forma exemplar. Ele próprio se penitencia pela sua vaidade excessiva caçando um monstro que com certeza o destruirá. E na hora da morte aconselha Walton, seu protetor, para que “Procure sua felicidade na paz, e evite a ambição, mesmo se for

aquela aparentemente inocente de se distinguir em ciência por suas descobertas. Mas por que digo isso? Eu mesmo vi minhas esperanças arruinadas, *mas um outro bem pode ter sucesso*” (SHELLEY, 2006: p.241 – grifo meu). Essa declaração abre uma porta ao final da narrativa quase inusitada. Pela primeira e única vez a “mensagem” geral da ciência como negativa aparece com o sinal invertido. No entanto, é um moribundo praticamente ensandecido que fala da sua criação como um fracasso e da possibilidade de que outro lograsse êxito. De maneira que a frase é desautorizada pelo contexto. Além disso, a morte de Frankenstein e a promessa da criatura de suicídio assinalam de forma inegável a punição e reforçam a idéia de que somente as criações divinas podem frutificar – as humanas são monstruosidades.

Fronteiras entre civilização e barbárie são rompidas pelo monstro. Ele surge como novo aviso de que houve transgressão a uma regra, a uma lei. Em *Frankenstein* essa lei é muito clara: o cientista penetrou num território que não lhe dizia respeito, pretendendo um ato da mais elaborada civilização, criou um ser bárbaro. *A menina morta* não é muito diferente. O Comendador – e todos os proprietários de escravos – pretende ser um homem culto e refinado, que vive rodeado de luxo. Todavia, o que sustenta essa aparência é o trabalho árduo de pessoas consideradas bárbaras. Dona Mariana e suas filhas surgem então como monstros, como advertências de que o Senhor ultrapassou todos os limites. Como quem passou da medida foi ele e não elas, é o Comendador o verdadeiro monstro. Assim como é Frankenstein o monstro e não sua criatura, é o cientista que desejou atingir um patamar que lhe estava previamente negado pelas forças da natureza. O romance de Shelley fala do mal-estar da humanidade diante do avanço da ciência e do progresso tecnológico (JEHA, 2007: p.7). A sua maneira, *A menina morta* faz o mesmo.

Referências Bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense: 1994. p. 222-232.

CARDOSO, Marília Rothier. In: PENNA, Cornélio. **Fronteira**. Rio de Janeiro: Artium, 2001.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: **Além do princípio do prazer**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. 18.

JEHA, Julio. Apresentação: Monstros: a face do mal. In: JEHA, Julio (org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 7-8.

LIMA, Luiz Costa. **A perversão do trapezista: O romance em Cornélio Penna**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

LIMA, Luiz Costa. **O romance em Cornélio Penna**. 2. ed. rev. e modificada. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

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

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

RANK, Otto. **Don Juan et le double**. Trad. S. Lautman. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2001.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. **Fronteiras da nação em Cornélio Penna**. Belo Horizonte, 2004. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Monstros e duplos em A menina morta. In: JEHA, Julio (org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 125-145.

SCHLAFMAN, Léo. O outro lado da fronteira. In: PENNA, Cornélio. **Fronteira**. Rio de Janeiro: Artium, 2001.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Trad. Marcos Maffei. São Paulo: Ática, 2006.