UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MELISSA QUIRINO SCANHOLA

Imagens da nação em *Nedjma*, de Kateb Yacine, e n'*A menina morta*, de Cornélio Penna

(versão corrigida)

SÃO PAULO

2022

MELISSA QUIRINO SCANHOLA

Imagens da nação em *Nedjma*, de Kateb Yacine, e n'*A menina morta*, de Cornélio Penna

(versão corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

SÃO PAULO

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S282i

Scanhola, Melissa Quirino
Imagens da nação em *Nedjma*, de Kateb Yacine, e n'*A menina morta*, de Cornélio Penna / Melissa Quirino Scanhola; orientadora Sandra Margarida Nitrini - São Paulo, 2022.
236 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Paisagem. 2. Nação. 3. Literatura africana. 4. Colonização . 5. Escravidão. I. Nitrini, Sandra Margarida, orient. II. Título.

Nome: SCANHOLA, Melissa Quirino

Título: Imagens da nação em *Nedjma*, de Kateb Yacine, e n'*A menina morta*, de Cornélio Penna. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Melissa Quirino Scanhola

Data da defesa: 02/09/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Sandra Margarida Nitrini

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 28/10/2022

Sandra Margarida Nitrini

(Assinatura do (a) orientador (a)

AGRADECIMENTOS

À Profª. Drª. Sandra Margarida Nitrini, pela orientação atenciosa e pelas sugestões cruciais para a fundamentação desta pesquisa em Literatura Comparada. Obrigada por toda confiança depositada neste trabalho.

Aos professores e colegas que acompanharam o desenvolvimento desta investigação. Em especial, à Profª. Drª. Simone Rossinetti Rufinoni e ao Prof. Dr. Gilberto Pinheiro Passos, pelas contribuições durante o exame de qualificação e pelos apontamentos durante a defesa, assim como à Profa. Dra. Eurídice Figueiredo, pelas sugestões relevantes ao compor a banca final. À Profª. Drª. Catherine Brun, minha *tutrice* durante a pesquisa na França.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, financiamento fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos amigos que estiveram presentes ou participaram com conversas que reverberaram ao longo do processo.

À minha família, pelo apoio e constante incentivo.

“O passado traz consigo um índice secreto, que impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, então existe um encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Então, alguém na terra esteve à nossa espera. Se assim é, foi-nos concedida, como a cada geração anterior à nossa, uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente.”

(Walter Benjamin, *Sobre o conceito de História*)

RESUMO

SCANHOLA, M. Q. **Imagens da nação em *Nedjma*, de Kateb Yacine, e n'*A menina morta*, de Cornélio Penna**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2022.

O que *A menina morta* e *Nedjma*, dois romances de países tão distintos, poderiam ter em comum? Uma das respostas se encontra no fato de que as personagens-título, ao mobilizarem a narrativa, relacionam-se, de alguma forma, com fatores "silenciados" no enredo e derivados de um contexto opressor. Esse aspecto nos leva a fazer uma análise concatenada à estrutura formal das obras.

Nota-se que as tramas dos romances se passam em uma época de transição, em que o fim de uma organização social ainda não é pronunciado ou aceito pelas outras personagens. Antes da chegada de uma nova era, a angústia e a esperança, depuradas nas imagens da menina morta e de Nedjma, afetam a representação da paisagem nos romances. Com efeito, a paisagem da fazenda Grotão, localizada no vale do rio Paraíba, e da cidade argelina de Constantina, ao se distanciar de uma representação realista, personifica elementos desses contextos, respondendo a questões que passam pelo crivo do silenciamento. Desse modo, a paisagem traz à tona problemas intrínsecos à formação dessas jovens nações e à sua relação com o interdito nesse processo.

Verificamos como a narrativa construída a partir do entroncamento entre essas paisagens e a ausência das personagens produz uma imagem das nações brasileira e argelina que abrange a experiência histórica e social desses países nas respectivas literaturas.

Palavras-chave: Paisagem, Nação, Alegoria, Kateb Yacine, Cornélio Penna.

RÉSUMÉ

SCANHOLA, M. Q. **Images de la nation dans *Nedjma*, de Kateb Yacine, et dans *A menina morta* (*La petite morte*), de Cornélio Penna**. Thèse (Doctorat). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2022.

Qu´est-ce que *A menina morta* (*La petite morte*) et *Nedjma*, deux romans de pays si différents, pourraient avoir en commun? Le premier aspect est le fait que les personnages-titre, en mobilisant le récit, communiquent d'une certaine façon avec des facteurs “passés sous silence” issus d´un contexte oppresseur. Cela nous a mené à faire une analyse de la structure formelle de ces ouvrages.

On remarque que l'intrigue des romans se passe dans une époque de transition où la fin d'une structure sociale n'est pas encore prononcée ou acceptée par les autres personnages. Avant l'arrivée d'une nouvelle époque, l'angoisse et l'espoir concentrés dans les images de la petite morte et de Nedjma agissent sur la représentation du paysage. En effet, le paysage de la propriété agricole Grotão, située dans la vallée du fleuve Paraíba, et de la ville algérienne de Constantina, une fois qu´il s'éloigne d'une représentation réaliste, personnifie certains éléments de ces contextes pour répondre à des questions qui ont été passées sous silence. Ainsi, le paysage met en lumière des problèmes intrinsèques à la formation de ces jeunes nations et leur relation avec l'interdiction.

On a vérifié comment le récit construit au carrefour de ces paysages et de l'absence des personnages produit une image des nations brésilienne et algérienne qui englobe l'expérience historique et sociale de ces pays dans leurs littératures.

Mots-clés: Paysage, Nation, Allégorie, Kateb Yacine, Cornélio Penna.

ABSTRACT

SCANHOLA, M. Q. **Portraits of a Nation in *Nedjma,* by Kateb Yacine and in *A Menina Morta,* by Cornélio Penna.** Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2022.

What could the books "*A menina morta* and *Nedjma"*, two novels from such different countries, have in common? One possible answer is that the characters that give the title to these books lead the entire plot. Both relate, in some way, to secret circumstances found in the novels and derived from an oppressive background. This aspect guides us to make an analysis correlated to the formal structure of the novels.

The plots of the novels take place in a time of transition. This is when the end of a social structure is not yet fully acknowledged or accepted by other characters. Before the arrival of a new era, anguish and hope, purified in the images of "*A menina morta* and *Nedjma"*, affect the representation of the landscape in the novels. In fact, the landscape of the Grotão farm, located in the Paraíba river valley, and the city of Constantina, by distancing itself from a realistic representation, personifies elements of these contexts, responding to questions that pass through the filter of silencing. Therefore, the landscape brings up endemic issues to the formation of these young nations and to their relationship with the forbidden elements in this process.

The narrative built from the confluence between the absence of characters and the representation of the landscape in the novels that seek to encompass the historical and social experience present in the Brazilian and Algerian literature.

KEYWORDS: Landscape, Allegory, Nation, Kateb Yacine, Cornélio Penna.

SUMÁRIO

Introdução 7

Capítulo 1: 10

1.1. Entre símbolo e alegoria: reflexão sobre as personagens Nedjma e menina morta .. 10

1.2. Nação, comunidades imaginadas e a noção de trauma 15

1.3. Paisagens reais em Cornélio Penna e Kateb Yacine 18

Capítulo 2: 33

2.1. Paisagens fictícias e seus desdobramentos em *Nedjma* e *n'A menina morta* 33

2.2. A busca da origem em *Nedjma* e a questão da escravidão n'*A menina morta* 75

Capítulo 3 108

3.1. Interdito e alienação no enredo 108

3.2. Os efeitos do interdito e da alienação na estrutura formal 129

Capítulo 4: As personagens Nedjma e menina morta 153

4.1. Desdobramentos do caráter transcendente de Nedjma e da menina morta 165

4.2. Caráter imanente de Nedjma e da menina morta: reflexões sobre alegoria 175

Considerações finais 215

Referências bibliográficas 220

INTRODUÇÃO

Kateb Yacine[1] (1929-1989) nasceu na cidade de Constantina, na Argélia. Sua obra é composta por uma coletânea de poemas, *Soliloques* (1946), dois romances, *Nedjma* (1956) e *Le polygone étoilé* (1966), assim como diversas peças de teatro escritas em francês e encenadas em árabe dialetal.

O romance *Nedjma* entrou no cenário francês pela editora parisiense Seuil. Era um período conturbado pelo início da Guerra de Independência Argelina (1954-1962), realidade que os franceses até então ignoravam. No romance, a personagem homônima é a alegoria de uma nação idealizada com o fim da dominação francesa iniciada há mais de um século. Para que essa personagem apresentasse os contornos de uma nação em formação, era preciso abarcar a complexidade de uma história de intermitentes invasões, mas também a sua grandeza topográfica, marcada pelo entroncamento de povos e culturas diversos. Nedjma, filha de uma francesa e de um membro integrante da tribo da qual descendem os quatro protagonistas, é repleta de ambiguidades. Torna-se a grande paixão dos narradores, ora unidos, ora rivais em sua procura. O enredo se constitui, então, da busca por essa personagem homônima ao romance, perfilada por vozes variadas. Nesse processo, os efeitos que produzem a imagem da nação argelina transbordam a trama e se impregnam na estrutura formal da obra.

Em outro continente, em um contexto bem diferente do argelino, um quadro pregado na parede da casa do escritor Cornélio Penna inspira seu último romance, *A menina morta* (1954). O retrato

> [...] representava uma menina, de vestido de brocado branco, estendida em seu bercinho, muito branca, e com uma coroa de rosas também muito alvas a cingir-lhe a cabeça. Era uma tia, falecida em 1852, que fora retratada, já morta, na Fazenda do Cortiço, em Porto Novo. Era a **menina morta**. Diante do retrato, o morador ouvia uma fazenda de café, com sua voz murmurejante, e o pranto dos escravos misturados à alegria da riqueza dominadora em marcha.[2]

Lêdo Ivo (1960) descreve o famoso quadro para o *Diário de Notícias* (RJ). O retrato de uma tia falecida ainda na infância trazia a Cornélio Penna a atmosfera lúgubre da produção de café em contexto escravagista, tal como se vê em *A menina morta*. A trama do romance se passa no momento posterior à morte da menina, a filha mais nova dos

[1] Kateb, seu sobrenome, significa “escritor” em árabe; assina propositalmente seu sobrenome antes do primeiro nome.
[2] IVO, 1960. Grifo do autor.

proprietários de uma fazenda no século XIX, no período que antecede à abolição da escravatura. Quando a morte anuncia o fim de uma era, as lembranças da infanta se tornam o único acalento para as personagens em meio à hostilidade do contexto fortemente hierarquizado da casa-grande.

No caso brasileiro, ainda que a personagem homônima ao romance não seja concebida como alegoria da nação, ela pode ser interpretada a partir da leitura de *Nedjma* e de fenômenos em comum que os dois romances apresentam. Tanto a menina morta quanto Nedjma mobilizam expectativas e desilusões em relação ao porvir, o que as faz sustentarem a narrativa dentro de uma relação ambígua com as outras personagens.

A escassez de elementos concretos fornecidos por essas figuras femininas faz com que a leitura comparada se realize dentro do entroncamento dos mistérios que não se resolvem no enredo, mas se impregnam metaforicamente na paisagem, personificando-as. A personificação da paisagem é, então, outro elemento em comum nos dois romances; ela nos auxilia a interpretar as obras a partir dos espectros da nação nela presentes.

Nessa investigação, identificamos também outro fenômeno que amarra o enredo e a estrutura formal das duas obras à sua ambientação: o interdito proveniente de contextos opressores. *A menina morta* reflete a brutalidade e a tensão que se desprendem no funcionamento do sistema escravagista. Por sua vez, *Nedjma* revela a polaridade do momento anterior à Guerra de Independência da Argélia.

A questão do narrador é um aspecto que se diferencia consideravelmente nos romances. Contudo, apesar de discrepantes, são imprescindíveis dentro de suas particularidades e na relação com o mistério inscrito no enredo. Esse mistério, junto aos espectros que emergem da paisagem e dos elementos telúricos, auxilia na atribuição de um sentido para as obras. Nesse processo, o sentido depreendido das paisagens se conecta fortemente aos efeitos provocados pelas figuras de Nedjma e da menina morta na narrativa. A relação ambígua que as personagens dos romances engendram com as personagens femininas dos títulos exacerba a tensão e extrapola a trama, mobilizando a estrutura das obras. Emergem, então, na narrativa, processos que foram “enterrados” ao longo do tempo, justamente no momento de transição de um sistema de organização social para outro. Aparece uma espécie de “trauma” presente na origem da constituição desses países como nação.

Para tanto, organizaremos o presente estudo em quatro capítulos. No primeiro, levantaremos reflexões em torno de algumas definições, como as de símbolo, alegoria, nação e trauma. São teorias que servirão de suporte para a interpretação das obras dentro da nossa

proposta. Ainda nesse capítulo, enfatizaremos a importância da região do vale do rio Paraíba e da cidade de Constantina, locais onde se passa a trama dos romances, na relação com os autores Cornélio Penna e Kateb Yacine. Discorreremos, também, sobre as representações dessas regiões que marcaram a literatura de seus países. Situaremos a especificidade narrativa de cada romance na corrente literária de seus países, a saber, a do romance brasileiro dos anos 30 e a da literatura magrebina de língua francesa.

No segundo capítulo, analisaremos as obras em questão por meio da paisagem e de sua relação com os problemas silenciados no enredo. Essas paisagens, mais que paisagens reais, metaforizam elementos não revelados na trama dos romances. Funcionam como pedra-de-toque para compreender a tensão na relação entre as personagens e as figuras dos títulos. Após verificar como a metaforização da paisagem se manifesta na linguagem, estudaremos no terceiro capítulo a interdição com mais detalhes. A tensão narrativa que se adensa com a interdição, à medida que não encontra uma resolução na trama, mobiliza a estrutura formal dos romances. Nessa etapa, investigaremos como esse efeito procede na presença do(s) narrador(es) dessas obras ficcionais e se relaciona com o trauma presente na origem dos países em questão.

No quarto capítulo, traremos à luz o papel das personagens menina morta e Nedjma na relação com as outras personagens e elementos dos respectivos romances. Analisaremos os fenômenos desencadeados por essas figuras e os efeitos que suas ausências produzem enquanto expectativa e malogro na passagem de uma estrutura social à outra na trama. Suas representações, ao oscilarem entre uma figura mítica e alegórica, revelam nesse movimento dialético como a imagem da nação, junto com os espectros de experiências sepultadas ao longo da história, se forma nos romances.

Por fim, buscaremos compreender como *Nedjma* e *A menina morta* fazem aflorar a confluência das forças em jogo na representação da nação dentro da literatura de seus países na metade do século XX.

CAPÍTULO 1:

1.1. ENTRE SÍMBOLO E ALEGORIA: REFLEXÃO SOBRE AS PERSONAGENS NEDJMA E MENINA MORTA

Como podemos interpretar a menina morta e Nedjma, duas personagens que intitulam as obras, mas que aparecem esporadicamente no enredo? Suas aparições ocorrem mais de forma simbólica que "real", o que faz com que suas ausências indiquem, de alguma forma, suas onipresenças na narrativa. O fato de serem homônimas aos romances impulsiona o leitor a buscar elementos nas estratificações narrativas para atribuir sentido não somente a essas figuras, mas às obras em questão. Uma vez que essas personagens urdem a trama, elas se tornam recipientes de muitas significações nos romances, por meio do encadeamento com outros elementos.

As análises de grandes obras da literatura universal levaram Kenneth Burke[3] a entender o símbolo como uma orientação ou um ajuste do leitor a uma determinada situação. Ao favorecer o encontro entre padrões de experiência distintos, como o do leitor e o do artista, o símbolo possibilita a decodificação de uma experiência. Esse fenômeno ocorre graças à capacidade de ativar elementos inconscientes de um público conectado, em certa medida, pelo emocional.

O símbolo, segundo a definição de Burke (1969), aparece em diversos elementos nos romances aqui destacados: na paisagem nas duas obras, na tempestade e nos sons da natureza causadores da alucinação nas personagens n'*A menina morta*, nos rios e nas ruínas em *Nedjma,* assim como em outros componentes que serão analisados ao longo da nossa investigação. O que difere esses elementos das duas personagens femininas é o fato de que estas são construídas como uma imagem mais complexa, vinculada à interpretação do leitor e passível de mudanças interpretativas.

Além disso, o símbolo é uma ideia ou conceito que se extrai de uma imagem por um processo natural e direto. Sua significação se prende a essa imagem, prescindindo da artificialidade ou da racionalidade, ao contrário do que ocorre na alegoria. Esta, por sua vez, possui uma gama de definições que chegam a remontar ao início da espécie humana. Limitemo-nos à designação de que a alegoria expressa uma ideia a partir de uma figura particular para se chegar a uma representação universal por meio da mobilização do leitor ou

[3] BURKE, 1969, p. 150-168.

do espectador. Indubitavelmente, ela se torna mais complexa que o símbolo, que é transparente e de significação imediata. Diferenciar a imagem alegórica do símbolo é imprescindível para lapidarmos o caráter racional da alegoria, tal qual sugerem as obras em questão. Para se chegar a uma distinção dos dois conceitos, João A. Hansen (2006) recuperou as noções de alegoria desde a Antiguidade, diferenciando a alegoria greco-latina, retórica, essencialmente linguística, da alegoria dos teólogos, cristã-medieval, interpretativa. É apenas a partir do Romantismo que o caráter racional da alegoria se destaca do significado indutivo do símbolo, transformando-se em um dispositivo de invenção do artista. Desse modo, a alegoria, com seu caráter artificial e arbitrário, é passível de construção e significação atribuída por aquele que interpreta.[4]

Georg Lukács (1967) também versa sobre o tema, a partir da diferença entre símbolo e alegoria desenvolvida por Goethe. Apoiado nas definições que remontam ao Classicismo, Lukács considera a alegoria um processo transcendente pautado no conceito, enquanto a transformação simbólica ocorre por um processo imanente, baseado na ideia. No processo alegórico de conteúdo transcendente, o conceito, ao ser transformado em imagem, se desprende do homem, uma vez que não possui interação com a experiência privada deste. Nessa linha de raciocínio, a alegoria se torna então problemática pelo fato de seu conteúdo se dissipar com o tempo. A relação do homem com a obra de arte se esvazia, pois, nesse caso, apenas o decorativo sem conteúdo é capaz de articular a singularidade privada à universalidade abstrata. Nessas circunstâncias, sem a mediação com o mundo concreto, a arte perde seu caráter social.

A fim de vincular a noção de alegoria ao seu atributo historicizante, Walter Benjamin (2013), por sua vez, desenvolve uma reflexão sobre a alegoria moderna a partir dos estudos de Creuzer e Görres. O filósofo alemão transpõe a relação conflituosa encontrada na intenção teológica e artística para a relação dicotômica entre o Classicismo e o Barroco. Desse modo, o símbolo se aproximaria das noções de pureza e unidade do Classicismo, enquanto a ambiguidade e a fragmentação da alegoria marcam o período Barroco. Neste último, os fragmentos e a imaginação têm soberania, contrariamente à Antiguidade, período em que a ruína não poderia significar o novo e ser matéria-prima da imaginação.[5]

Para lapidar a definição de alegoria a partir dos estudos de Creuzer, Benjamin reforça a distinção entre o símbolo místico/religioso e o símbolo artístico/plástico. Este último, por ser momentâneo, como “um relâmpago que ilumina a noite de repente”, estaria mais próximo

[4] Consultar HANSEN, 2006, p. 7-18.
[5] BENJAMIN, 2013, p. 187.

da alegoria. Enquanto o símbolo é sensível, imediato na sua significação, autossuficiente, a alegoria difere dela mesma dentro do movimento dialético que aciona. Desse modo, para significar, o símbolo torna-se a própria ideia sensível, integrando-se ao mundo corpóreo. Já a alegoria, ao significar uma ideia diferente dela mesma, faz prosperar nessa substituição seu caráter dialético dentro de um processo progressivo.[6]

Transportada para os dias de hoje, a distinção entre esses elementos nos permite desenvolver a complexidade das personagens de nossa pesquisa. Enquanto o símbolo privilegia a totalidade, a alegoria se origina do fragmento e necessita de um mediador. Em ambos os romances, as personagens-título aparecem, cada uma à sua maneira, como um princípio de ruína. Segundo Walter Benjamin (2013), a perenidade da ruína coloca o homem diante da finitude da vida. Assim,

> na alegoria o observador tem diante de si a *facies hipoccratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. [...] [7]

Nessa linha de pensamento, a contemplação alegórica coloca o indivíduo diante da exposição "mundana da história como via crucis do mundo". Seu potencial de significação se intensifica "apenas nas estações da sua decadência". Assim, a alegoria, quanto mais significa, mais se aproxima da morte, como se significação e morte se imbricassem no decorrer do processo histórico.[8]

As personagens Nedjma e a menina morta, enquanto espectro que atravessa os romances, apresentam o caráter ambíguo de refletirem o desmoronamento do sistema, ao mesmo tempo que se tornam a solução para sua continuidade. No processo de mudança estrutural da sociedade que testemunham, ambas colocam as outras personagens diante da finitude de uma época. Nesse sentido, tornam-se a expressão do fim, como a imagem da caveira na citação acima. Por meio do drama trágico, Benjamin demonstra como a história entra em cena sob a forma de ruína na expressão alegórica. Em outras palavras, a alegoria se configuraria como a história que "não se revela mais como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio." Por fim, ele apresenta um paralelo que

[6] BENJAMIN, 2013, p. 174-6.
[7] BENJAMIN, 2013, p. 176.
[8] BENJAMIN, 2013, p. 176-7.

nos permite trazer essas reflexões à análise das obras literárias em questão: "As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas."[9]

Seguindo a linha de pensamento de Benjamin, a mais adequada à nossa pesquisa, ambas as personagens intercedem na leitura como imagem de uma época que ainda nos assombra nos dias de hoje. Elas trazem ao presente uma estrutura que perdura como espectro a partir do qual podemos compreender melhor nossa história. Esse tempo presente não é somente o do escritor, o "autor de emblemas" – transpondo a análise de Benjamin da escrita barroca para a nossa reflexão. É também o tempo do alegorista, que "arrasta a essência dessa imagem e coloca-a diante dela sob a forma de escrita, como uma assinatura escrita-por-baixo (*Unterschrift*), legenda que [...] forma uma unidade com o objeto representado"[10].

Portanto, quando se trata da expressão alegórica para a interpretação das personagens-título, esse tempo é também o do leitor. Este não deve buscar a descoberta de um significado por detrás dessas personagens, mas participar do processo deixando também sua marca, sua interpretação. Uma vez que o objeto não irradia significado ou sentido, "o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir"[11], posto que a alegoria corrobora com uma (re)leitura da imagem transportada ao contexto do leitor. Como afirmou Ismail Xavier (1985), um dos problemas da metodologia da crítica alegórica é andar em círculos quando nos indagamos onde começa essa figura de linguagem, "se na expressão do artista ou na leitura do crítico". Portanto, é preciso cautela para não confundir expressão e leitura alegórica, que "tende a fazer do crítico, pelo seu pendor racionalizante, o maior alegorista."[12]

Dito isso, vale dizer que nesta tese se prioriza a análise de elementos formais dos romances como imagem da nação. Se Kateb Yacine confessa que a personagem Nedjma é, de fato, alegoria da Argélia, não podemos transpor esse mesmo raciocínio para a personagem do romance de Cornélio Penna. Neste último, a menina morta é uma imagem que atravessa todo o romance, um espectro no qual é possível vislumbrar a estrutura do sistema patriarcal brasileiro. De todo modo, ambas funcionam mais como imagem contemplativa que como personagem de ação, pois agem de maneira indireta no enredo.

No processo de evolução da história a partir de suas ruínas, encontramos também a melancolia. Esse sentimento nos auxilia pensar a história a partir do olhar dos vencidos à medida que permite a consciência do passado no agora, numa dinâmica do tempo como relampejo, não homogêneo. Os romances em questão, ao tratar dos feitos da colonização e da

[9] BENJAMIN, 2013, p. 189.
[10] BENJAMIN, 2013, p. 197.
[11] BENJAMIN, 2013, p. 196.
[12] XAVIER, 1985, p. 26.

escravidão, deixam transparecer na estrutura formal as falhas desse "progresso". Para Benjamin, os vencidos compreendem o progresso cultural sem deixar de visualizar a barbárie contida nesse "avanço", como expõe sua concepção de materialismo histórico:

> Todos os que até agora venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje conduzem por sobre os corpos dos que hoje estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo triunfal, como de praxe. Eles são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os observa com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, mas também à servidão anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse simultaneamente um monumento da barbárie.[13]

Sendo assim, a tese sete de Benjamin em *Sobre o conceito de história* contribui para uma leitura das personagens "ruínas" do ponto de vista dos vencidos, enquanto "monumento da barbárie". O materialista histórico condiz com o alegorista, que por sua vez relembra a função da personagem Rachid em *Nedjma*: na cena em que contempla os penhascos de Constantina na Argélia, recupera a história de glória dos berberes por meio dos relampejos de consciência de um passado que também lhe pertence. Em *A menina morta*, a contemplação das "ruínas" ocorre na descrição metafórica, nada realista, da topografia natural em torno do Grotão. Esses momentos dos romances serão analisados no próximo capítulo, pois deixam transparecer na linguagem o que a história dos "vencedores" não exprime. A terra e a natureza, apropriadas pelos "vencedores", funcionariam como "os bens culturais" que contêm em sua fundação a história de horror, de acordo com o pensamento de Benjamin. De todo modo, a paisagem e a topografia das regiões de Constantina e do Vale do rio Paraíba, tal como aparecem nas obras, desvendam parte da memória esquecida ao longo dos séculos.

No que concerne às personagens-título, aqui não interessa analisá-las dentro de uma leitura linear, afim a um significado. Mas, sim, por aquilo que essas imagens desconstroem e por se afirmarem como contraponto ao progresso da história, progresso que não ocorre sem a barbárie. Para nós, o que importa é o que essas imagens nos fornecem em seu potencial instantâneo e iluminador, uma consciência do passado, da "origem sobre a qual ele [o materialista histórico] não pode refletir sem horror". Não é à toa que Nedjma e a menina morta perduram nos romances como espectros de um passado "esquecido" e continuam a assombrar as outras personagens. Como ruína, escancaram o que a intenção de progresso esconde. Nesse sentido, a leitura que propomos é uma tentativa de "escovar a história à

[13] BENJAMIN, 2013, p. 244-5.

contrapelo", não necessariamente no âmbito do historiador como Benjamin propõe, mas no campo do crítico literário.

Para esse propósito, perscrutaremos os efeitos desencadeados na relação entre o conteúdo interdito e a paisagem nos dois romances. O entrelaçamento entre trama e estrutura, por sua vez, nos remete à estreita relação entre as personagens-título e a estrutura formal das obras. Desse complexo entroncamento, emerge uma imagem de nação não necessariamente vinculada à ideia de progresso, mas concatenada a aspectos "enterrados" no curso da história que ressurgem como ruínas.

Antes de dar início à nossa análise, é preciso esclarecer os conceitos de nação e trauma tratados na presente pesquisa.

1.2. NAÇÃO, COMUNIDADES IMAGINADAS E A NOÇÃO DE TRAUMA

Na vasta literatura, as definições de nação moderna possuem falhas ou apresentam exceções. É, no entanto, sabido que o sentido moderno surge a partir do século XVIII. Para Eric Hobsbawn (1990), não se pode compreender a nação sem considerar suposições, interesses, esperanças e necessidades de pessoas comuns. Não há nada que fundamente que um grupo faça parte de uma mesma nação, assertiva que torna o sentimento de pertencimento uma crença maior que a comprovação da história.[14] Hobsbawn reflete sobre a formação de protonações, uma maneira de os indivíduos se sentirem integrados após perderem suas comunidades reais. As protonações entram em cena para preencher o vazio da desintegração das antigas organizações ou do declínio dos impérios. Dependem mais da vontade de fazer parte de uma comunidade, que da língua materna/oral ou mesmo da nacionalidade. Essa ideia se assemelha à das comunidades imaginadas de Benedict Anderson (1989), definidas como "implicitamente limitada[s] e soberana[s]."[15] Soberana pelo fato de reunirem, com mais força, o enfraquecimento da instituição das religiões e dinastias e acompanharem o advento das ideias Iluministas, sem que se estabeleça necessariamente uma relação de causa e efeito entre esses fatos. O que há de imprescindível na relação entre eles é a ideia de continuidade da salvação.[16]

[14] HOBSBAWN, 1990, p. 20-22.
[15] ANDERSON, 1989, p. 14.
[16] ANDERSON, 1989, p. 19.

Já o sociólogo Stuart Hall (1992)[17] elenca cinco elementos que integram a imaginação da cultura nacional moderna. Ela se sustenta por histórias contadas nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Enfatizam-se as origens e a tradição como se fossem imutáveis, contínuas e unificadas. De fato, a reinvenção da tradição se torna necessária, o que faz com que muitas delas sejam mais recentes do que imaginamos. No processo de definição da nação, o mito fundador ocupa o centro das nações de povos que passaram pela colonização. É uma história que se encontra na origem da nação e do povo, um passado longínquo que se perde no tempo e possui a função de superar as desordens e unir as comunidades. Por último, a noção de identidade nacional se apoia na ideia da existência de um povo original, como são os berberes no Magreb. No entanto, é preciso dizer que o discurso da cultura nacional, à medida que regressa ao passado para buscar elementos que fundamentem a desordem presente, apresenta algo de anacrônico. Ao mesmo tempo, é um recurso para manter o povo e a cultura unificados na ideia de nação.

Uma das primeiras definições de nação foi a de Ernest Renan, para quem as glórias passadas – os ancestrais, o "rico legado de recordações" – e a vontade presente de ser uma nação são fatores que constroem a ideia de nação. Isso ocorre não sem um certo esquecimento e erro histórico, até porque a evolução dos estudos históricos pode representar uma ameaça à ideia de nação. Renan complementa essa noção com a afirmação de que "a essência de uma nação está em que todos os indivíduos tenham muito em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas."[18]

Nos romances em questão, as personagens acreditam que são parte da mesma comunidade/nação. Passam a desconsiderar certos processos históricos a fim de encontrarem conforto na imagem das personagens-título. Esse paradoxo cria um movimento de oscilação em torno dessas personagens femininas: estas se tornam o fio condutor que une as expectativas das outras personagens em um plano transcendente, mas que, quando associadas à realidade dessas mesmas personagens, provocam frustrações. Por um lado, funcionam como força convergente para manter a coesão do sistema. Por outro, fomentam a separação e o fim da velha estrutura pelo fato de espelharem aspectos espinhosos dentro de uma história irreversível. Essa oscilação, quando associada aos efeitos causados pela linguagem metafórica que impregna a paisagem, promove uma representação das nações argelina e brasileira nos romances. Essa representação difere da idealização articulada inicialmente pelas figuras femininas que intitulam as obras.

[17] HALL, 1992, p. 52-56.
[18] RENAN, p. 161-2.

As comunidades em questão se constituem em torno de uma forte hierarquia. Sob regime colonial e escravocrata, o comportamento das personagens é talhado, ou mesmo encenado, seguindo leis que regem esses sistemas. Desse modo, as vozes e as experiências excluídas da história permanecem no contexto dos romances como mistério. São as fissuras provocadas pelo interdito, tanto numa consciência individual quanto coletiva, que se expressam na deformação da paisagem em *Nedjma* e n'*A menina morta*. Veremos que esse processo não prescinde da posição do(s) narrador(es) na construção das personagens femininas. Ao interferir na forma, os efeitos desprendidos dessa narrativa indicam a permanência de um trauma na origem, justamente na passagem de um sistema de organização social a outro, como ocorre na trama das obras.

Trauma pode ser definido como "a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma da palavra, pelo sujeito."[19] Em outras palavras, é "uma memória do passado que não passa"[20], que retorna ao presente em busca de uma reatualização para que o acontecimento seja elaborado. Interessa à nossa leitura o fato de que essa reatualização é também uma forma de representação e, na literatura, a representação se faz pela linguagem. Inferimos, então, que esse fenômeno ocorre por meio de uma *cesura* provocada pela interdição, que é uma forma de violência.

A pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin (2013), à luz dos estudos de Benjamin, retoma a questão da representação de eventos históricos traumáticos por meio da descontinuidade histórica e da linguagem provocada pela cesura. Ao trazer uma descontinuidade ao enunciado histórico, a cesura "impõe uma advertência imperiosa a esta pretensão de absoluto e de infinito de um discurso que funda sua competência no seu próprio desenvolvimento".[21] A ruptura de uma continuidade na história permite, então, que surjam outras histórias. No caso dos romances, são frequentemente histórias esquecidas ou que se tornaram invisíveis ao longo da historiografia dominada pelo discurso dos "vencedores".[22]

---

[19] GAGNEBIN, 2009, p. 110. Para a definição de trauma e sua relação com a representação de catástrofes históricas, consultar também: SELIGMANN, 2000. Freud define trauma como um atravessamento do "escudo protetor" por excitações externas poderosas. Essa ruptura provocada por estímulos externos mobiliza energia psíquica para tomar medidas defensivas a fim de que o sujeito possa se desvencilhar da invasão de estímulos. Na neurose traumática, a repetição desse movimento é constante como maneira de dominar os estímulos. (FREUD, 2003, p. 31-43)

[20] SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 105.

[21] GAGNEBIN, 2013, p. 106.

[22] Sobre a cesura na história e na linguagem, consultar GAGNEBIN, 2013, capítulo 5: "História e cesura". Sobre o discurso dos vencedores, ver BENJAMIN, 2012.

Isso posto, a análise das personagens-título engendra necessariamente um aprofundamento na leitura da paisagem nos romances. A região do Vale do rio Paraíba, assim como a cidade de Constantina possuem certo peso na história de seus países. Além de conservarem em suas "ruínas" parte da história de toda uma nação, essas regiões apresentam laços profundos com os autores das obras. Antes de entrarmos na análise dessas paisagens na ficção, faremos uma breve exposição do que elas representam para Cornélio Penna e Kateb Yacine e dentro da literatura de seus países.

1.3. PAISAGENS REAIS EM CORNÉLIO PENNA E KATEB YACINE

Em seu artigo para o *Diário de Notícias*, Lêdo Ivo descreve minuciosamente a casa de Cornélio Penna: "Não era apenas uma casa mobiliada com móveis antigos, mas algo que não se compra nos antiquários. Era uma atmosfera tranquila, sonolenta, indiferente ao que se passava lá fora, talvez, imutável."[23] A paisagem do lar não se distingue muito de sua paisagem interna, marcante em seus romances. Penna promovia, por meio de cada objeto, a lembrança de um tempo remoto, que muitas vezes ele mesmo não viveu e, ao que parece, um tempo que permanecia estático. Trazia no espírito e no seu entorno um passado permanente que nutria seus escritos.

Cornélio Penna (1896-1958) nasceu na cidade de Petrópolis. Dedicou parte de sua vida às artes plásticas; na década de 30, abandonou a pintura para construir sua carreira como escritor. Fez parte do grupo de escritores católicos, junto com Lúcio Cardoso, Tristão de Ataíde, Octávio de Faria, entre outros. Publicou quatro romances em vida: *Fronteira* (1935), *Dois romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1948) e *A menina morta* (1954). Sua narrativa retrata muitos de seus desenhos e possui o estilo gótico e sombrio de suas telas. A infância que passou na cidade de Itabira do Mato Dentro certamente foi determinante para que as reminiscências afetassem de modo tão profundo sua obra literária.

Até as primeiras décadas do século XX, a região do Vale do rio Paraíba, junto às cidades de Diamantina e Itabira, guardava as marcas da exploração do ouro e dos outros minérios extraídos no centro de nosso país. Os descendentes de bandeirantes que lá se instalaram à procura do precioso metal iniciaram o povoamento do local no século XVIII. Grandes fazendas eram receptáculo de uma sociedade que se formava, um século mais tarde, em torno do cultivo do café. Das cidades fundadas e exploradas por suas riquezas minerais, surgem as repartições de terra e os vestígios que repercutem até hoje em nossa sociedade.

[23] IVO, 1960.

Os efeitos da ação do homem sobre a natureza, assim como os vestígios da organização social em torno da família patriarcal, perenizam-se nos retratos das famílias e da paisagem mineira de Diamantina registrados pelo fotógrafo Chichico Alkmim (1886-1978) no início do século XX. Suas fotografias são um documento de uma sociedade em desenvolvimento que não abandonou o arcabouço das estruturas do século anterior. Essas imagens retratam a configuração da sociedade brasileira que povoa os primeiros romances de Cornélio Penna. Também as pinturas de Debret, Joaquim Cândido Guillobel e Johann Moritz Rugendas[24] registram a configuração social estruturadora do romance *A menina morta.*

Portanto, a larga região sudeste que abrange as cidades de Diamantina, Itabira do Mato Dentro e os arredores do Vale do rio Paraíba representa uma formação patriarcal da sociedade brasileira fortemente vinculada ao trabalho escravocrata. Na literatura brasileira dos anos 1930, muitas vezes, seu valor estético foge de uma descrição realista e se torna palco das tramas oriundas de questões em torno da terra e da decadência da família cafeicultora.

A paisagem dos três primeiros romances de Cornélio Penna concentra-se na cidade de Itabira, diferentemente d'*A menina morta*, seu último romance. Para escrever esse último, a mesma atmosfera de Itabira foi transposta para a região do Vale do rio Paraíba. As premissas d'*A menina morta* apareceram durante a escrita de *Repouso,* penúltimo romance, tendo presente o famoso quadro da tia falecida na infância. O capítulo, que inicialmente faria parte de *Repouso*, fomentou a escrita do romance seguinte, como confessa em uma entrevista:

> Era a fazenda de café que se fazia ouvir. [...] Os velhos momentos vividos em Pindamonhangaba, o sangue materno, as recordações, os sentimentos que me tinham embalado, sobrepujados mas não vencidos pela força sobre-humana de Itabira, vieram à tona, e vou escrever outro livro, que se chamará simplesmente *A menina morta*.[25]

Desse modo, o espírito de Itabira, misturado ao de outras províncias da região, se impregna em seu último romance. Nossa investigação parte desse princípio. As próximas linhas são uma tentativa de recuperar a atmosfera da cidade de Itabira e região para expandir nossa análise da paisagem em *A menina morta*. O romance rendeu ao escritor o prêmio Carmem Dolores Barbosa (1955) e chegou a ser roteirizado por Glauber Rocha para um projeto de adaptação cinematográfica.[26]

---

[24] Também encontramos registros da sociedade brasileira do século XIX nas pinturas de Carlos Julião e Von Martius.

[25] PENNA, 1948, apud IVO, 1958, p. LXVI.

[26] A adaptação seria realizada por Flávio Moreira da Costa, com coprodução de Claude Lelouch. (GENTE, 1970).

Fundada em decorrência da exploração mineral, a cidade de Itabira aparece sistematicamente na obra de Cornélio Penna não somente como pano de fundo para as histórias de seus primeiros romances, mas também como personagem que exprime as contradições da sociedade patriarcal. Itabira abriga o que há de mais *puro*, a alma brasileira, uma simplicidade consoante às condições favoráveis, mas também hostis da região. Para o romancista, são atributos de sobra para se criar uma representação do que se tornou a nação brasileira:

> Para mim, a nossa metrópole, de onde tudo devia irradiar (e há de chegar esse dia), de onde tudo deve partir, é Itabira do Mato Dentro, com sua prodigiosa cristalização da alma brasileira, de sua consciência e de seu *princípio essencial*. [...] Subindo do alto do Pico de Itabira, a montanha de ferro, a riqueza cobiçada pelo mundo, e contemplando-se a cidade que corre lá em baixo, como uma serpente entre as pedras negras, compreende-se que há uma riqueza maior, que ninguém cobiça, mas é o verdadeiro tesouro do Brasil. Compreende-se que daquele silêncio pobre, daquela vida extremada, daquela alucinação de ausência e obsessão de nada, deve sair um espírito coletivo novo, de tal fortaleza e austeridade que empolgará a nossa gente, sempre à procura de sua própria alma [...]"[27]

Em raro tom otimista, o escritor aposta nos contornos a serem definidos para o povo daquela região. Essa "alma" nasceria de uma riqueza que se apresenta muito maior que a do ouro e do ferro, cuja exploração devastou a paisagem da cidade.[28] Para Penna, a cidade de Itabira é o princípio "de onde tudo devia irradiar", o que estende as consequências de seu destino à esfera nacional. É um espelho da "alma brasileira", composta ainda de vestígios do patriarcado do século XIX sob influência moderna. Os aspectos arcaicos que permanecem e se adaptam às tentativas de modernização do país são vetores que colidem e acabam por exibir o descompasso da sociedade.

A estrutura narrativa dos primeiros romances de Penna reflete o atrito entre o progresso e a forte tradição da região, aspectos que aparecem nas crônicas e poemas de Carlos Drummond de Andrade[29], assim como na obra de outros escritores brasileiros da

---

[27] PENNA, [s/d].

[28] José Miguel Wisnik (2018) relata, em seu estudo sobre Carlos Drummond de Andrade, a visão do pico do Cauê, a antiga montanha de ferro: "Até aqui escondi de propósito o assombro maior e mais crucial, por ser praticamente inviável expor o quadro todo num movimento só. É que, para complicar radicalmente o panorama, a montanha do Cauê, cuja efígie o lugar nos induz a ver pelo vestígio de sua localização espectral, não está mais lá, a não ser como presença alucinada de uma ausência. Explorada pela Companhia Vale do Rio Doce [...] a montanha, de excepcional teor ferrífero, foi roída pela atividade mineradora, ao longo das décadas, a ponto de ter se transformado numa inominável cratera que cava seu perfil em negativo no fundo da terra." (WISNIK, 2018, p. 35)

[29] "A máquina do Mundo", "Confidência do itabirano", "Prece de mineiro do rio" e "Viagem na família" são apenas alguns poemas de Drummond em que aparece o paradoxo entre a alma da região preservada nas lembranças de infância e as consequências da modernização.

primeira metade do século XX.[30] O progresso e a internacionalização de seus minérios engendraram a perda do fascínio e a destruição da tradição histórica e geográfica dessa província.[31] A presença do cenário itabirano na obra de Drummond se assemelha ao de Cornélio Penna no que tange a "uma conjunção conflitiva e desabusada de conteúdos pessoais os mais íntimos" que reverberam em suas obras as "marcas da vida popular [que] convivem com modelos oligárquicos da conformação pessoal brasileira, tudo jogado contra o relevo de uma geologia impositiva". Itabira acaba sendo um "lugar magnético da fantasia originária, num inconsciente social e telúrico de cujo interior é impossível de sair".[32] Essa atmosfera tão particular Drummond reconhece na obra de Penna: "há, segundo o escritor Cornélio Penna, um modo de ser individual e coletivo, chamado *itabirismo*".[33]

Além do *itabirismo* que caracteriza o local dentro de uma história específica, a região mineira espelha as contradições próprias do Brasil. Nesse contexto, as características particulares da província e de seu povo identificadas por Drummond na obra de Penna indicam o pertencimento a uma região de incongruências entre uma cultura que conserva suas especificidades e a imposição proveniente da necessidade de progresso. Esse paradoxo tão presente na abordagem de Penna da região mineira e das especificidades do povo itabirano são reminiscências de sua infância em Minas Gerais. Essas noções se distinguem da "mineiridade"[34] que encontramos em Drummond e em Pedro Nava. Na obra de Penna, prevalece uma atmosfera específica, mais que um conjunto de descrições realistas de pertencimento local. No que tange a essa atmosfera, após ler *Dois romances de Nico Horta* e *Fronteira*, Drummond, em uma carta a Cornélio Penna, manifesta sua perturbação em relação a seu "estranho livro itabirano":

> [Há] uma certa perplexidade também, diante da sua interpretação do mistério de Itabira, interpretação que me perturba, como esse próprio mistério... o fato é que li suas páginas mais de uma vez, e que me deixaram sempre uma impressão de

[30] Lúcio Cardoso, João Guimarães Rosa, Pedro Nava, Avelino Foscolo, entre outros.

[31] Entre as mudanças que ocorreram na região, houve alteração do nome da cidade para Presidente Vargas, em 1942, no intuito de exportar a imagem das riquezas locais, dentre as quais encontraríamos a Companhia Vale do Rio Doce. Citação de Drummond: "Vinha afinal o progresso – mas custava-nos o nome de nossa terra natal [...] julgavam-na talvez o preço da redenção do município, com suas lavras de ouro e seus depósitos de ferro vendidos aos ingleses [...] A lição a tirar desse episódio é que nome da cidade, como nome de gente, é sagrado. [...] Itabira foi, Itabira será, como Helena para todo o sempre se chamará Helena, e assim também a pulverizada Tróia, e a augusta Roma." (ANDRADE, 1947) Ao fazer referência à lendária cidade de Troia e à augusta Roma, o poeta mineiro engrandece sua cidade natal na tentativa de consolidá-la na literatura.

[32] WISNIK, 2018, p. 34-5.

[33] ANDRADE, 1947. Grifo nosso.

[34] O termo mineiridade se refere a um conjunto de "atributos consignados aos habitantes desse território, tanto a título individual como coletivo." (DIAS, 1986, p. 8) No caso da obra de Cornélio Penna, o escritor não se atém à definição de uma identidade mineira, nem focaliza a narrativa numa caracterização psicológica "mineira" dos habitantes e na descrição realista da região.

> angústia e de sufocação, perfeitamente desagradável. Às vezes, penso que você se diverte fazendo sofrer as tuas personagens e dando-lhes destinos insolúveis. E que se diverte ainda com o efeito causado no leitor por toda essa tragédia... Mas tudo isso ainda é Itabira, bem Itabira. [35]

A "impressão de angústia e de sufocação, perfeitamente desagradável" que a obra do amigo provoca no leitor é denominada por Drummond como "o mistério de Itabira". Esse efeito é consequência de um passado em suspenso, impregnado nos objetos, nos móveis e na natureza. O passado assombra o presente em forma de opressão na obra de Penna. Sendo assim, servimo-nos das cartas de Drummond no intuito de identificar essa aura tão incisiva na obra de Penna.

O romance dos anos 1930 apropria-se das rupturas engendradas pelo Modernismo nos anos precedentes. Luís Bueno (2015) analisa esse período por meio desse movimento. Sendo mais destruidor que construtor[36], o Modernismo prepara o terreno para problemas centrais nos romances de 30, como o aprofundamento das questões sociais do Brasil. A abordagem desses escritores passa pela consciência do subdesenvolvimento de nosso país, consciência sem a qual se torna impossível pensar no futuro. Além disso, o empenho em se aproximar da realidade brasileira faz com que o intelectual lide com o problema da representação do outro e de figuras marginais na literatura. Nessa tentativa de incorporação do outro, o escritor deixa de ser visto como puramente intelectual e passa a ser alguém "capaz de compreender outros discursos e plasmá-los na forma híbrida de conhecimento e intuição que é a obra de arte."[37] Tal como fez Guimarães Rosa, que assumiu o outro elevando o patamar do jagunço, do pobre, do sertanejo, a fim de mostrar que a grandeza deles vem da relação do homem com a terra.

Para Cornélio Penna, as figuras do caboclo, do índio e do negro na pintura ou na literatura do passado ainda não retratavam suas almas. Pelo contrário, para esse escritor, o que há de mais puro nas cidades sertanejas desaparece na luta com o progresso:

> Elas [as cidades sertanejas] guardam um tesouro de louca inquietação, porque, como os índios e os negros, elas sabem que vão morrer, destruídas pelo progresso e pelo trabalho, violadas pelos imigrantes que vêm de longes terras, sequiosos de dinheiro e de felicidade, e que não sabem, como o caboclo sabe, que a vida é uma irremediável desgraça [...] É preciso ver em conjunto o drama de cada uma dessas raças que desaparecem, e, pelo olhar, pela atitude, pelo ambiente, mesmo dos quadros burlescos, fazer surgir, despertar, essa angústia silenciosa e inquietante.[38]

---

[35] ANDRADE, 1939.
[36] A afirmação é de Mário de Andrade, de que Luís Bueno se apropria para formular suas análises dos romances dos anos 1930. Ver BUENO, 2015, capítulo II.
[37] BUENO, 2015, p. 25. Consultar BUENO, 2015, p. 23-5.
[38] PENNA. *O nosso tão estranhamente pessoal*. Arquivos de Cornélio Penna. Casa de Rui Barbosa. s/d.

O esmagamento dessas figuras pelo progresso, pela industrialização e pelo abandono do campo é aquilo que Penna classifica como "desaparecimento". Para ele, a arte consiste não em pintar um "homem", ou uma "paisagem", mas em trazê-los dentro do seu potencial "de vida ou de morte". Portanto, o escritor moderno deve buscar retratar essas figuras com a profundidade que não se encontra nas descrições exaustivas, mas na potência dos símbolos, dos sonhos e das fantasias.[39] Nessa linha de pensamento, podemos observar que a presença do escravo da grande senzala n'*A menina morta,* ao ultrapassar uma descrição detalhada de sua aparência ou de sua psique, aparece por meio de metáforas e analogias com os elementos telúricos. É desse modo que Penna incorpora seu drama e desespero em sua exatidão e profundidade. Por isso, o leitor de *A menina morta* deve se desprender de uma leitura realista nos trechos sobre os escravizados, assim como nas passagens descritivas da paisagem, e se deixar afetar pelos sinais emblemáticos, relacionando-os à estrutura narrativa do romance. Sem esse exercício, o caráter alegórico da obra é prejudicado por uma leitura equivocadamente realista.

Inicialmente a recepção crítica da obra de Penna classificou-o como escritor católico por pertencer ao grupo de escritores que assim se autodenominavam. Diante do momento literário em que estavam vivendo, dividido entre os escritores regionalistas e os escritores de romances psicológicos, a obra de Penna não se encaixava nas classificações da época. A narrativa de introspecção, que adentra os fenômenos mentais das personagens por meio de um narrador em terceira pessoa, produziu uma leitura equívoca. As primeiras críticas julgaram o intimismo psicológico de sua obra como marca de religiosidade.[40] A controvérsia contribuiu para a reputação "desengajada" do autor no cenário polarizado da segunda fase do Modernismo.[41] O crítico João Luiz Lafetá (2004) se aprofunda no assunto para entender essa polarização, que muitas vezes reduz a complexidade de uma obra literária a questões ideológicas. Explica que a primeira fase do Modernismo no Brasil tinha sido marcada por um projeto estético, em que a velha linguagem passa por uma ruptura, de certo modo artificial, para renovar nossa literatura:

---

[39] Ibidem.

[40] Adonias Filho destacava aspectos do catolicismo em sua obra, dentre os quais a humildade ocupa lugar central. Consultar ADONIAS FILHO, Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos de*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p.XLIV-XLV e LIMA, Luiz Costa. Ficção: as linguagens do modernismo. In: ÁVILA, Afonso et al. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p.85.

[41] O intimismo psicológico, um caso particular, encontrava-se "fora" dos dois projetos nos quais se apoiou o Modernismo brasileiro: o projeto estético, que revolucionou a linguagem na primeira fase, e o projeto ideológico, derivado de uma politização – e polarização política – a partir de 1930. (LAFETÁ, 2004). Essa distinção é parte de um Brasil não unificado, contrário "ao modelo oficial de unidade nacional, cuja tendência seria a de apagar as diferenças para se obter um conceito uno de nação". (BUENO, 2006, p. 76-77, 80).

> O ataque às velhas maneiras de dizer se identifica ao ataque às maneiras de ver (ser, conhecer) de uma época; se é na (e pela) linguagem que os homens externam sua visão-de-mundo [...], investir contra o falar de um tempo será investir contra o ser desse tempo. [42]

Posto que essa renovação na linguagem já continha o gérmen de um projeto ideológico, os anos 1930 acentuou ainda mais a necessidade de romper com a caduca oligarquia rural dominante e explorar o subdesenvolvimento de nosso país. Surgem, assim, os romances regionalistas, que aspiravam a um projeto mais ideológico que estético, na necessidade de se discutir o papel do escritor e a função da literatura, assim como a perscrutar o operário e o camponês. Se, nos anos 20, houve uma "atualização das estruturas, proposta por frações das classes dominantes", o projeto ideológico dos anos 30

> [...] transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes (denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês), mas também no rumo das posições conservadoras e de direita (literatura espiritualista, essencialista, metafísica e ainda definições políticas tradicionalistas, como a de Gilberto Freyre, ou francamente reacionárias, como o Integralismo).[43]

Foi nesse contexto de grande tensão no meio literário que a obra de Penna foi considerada, de certo modo, reacionária. Lançada à margem da literatura brasileira, foi muito pouco editada ao longo da vida do escritor, até os dias de hoje. No entanto, a potência de uma obra literária faz com que ela supere os anos seguintes para ser posteriormente reinterpretada em outra época. O fato de, inicialmente, ter sido lida pelo viés religioso ou reacionário (fortemente influenciado pela posição política e religiosa de Penna) se deve à tradição literária ter sido construída com os elementos que predominavam na época:

> Ou a obra é transmitida até nosso presente, ou deixada de lado, negligenciada, recusada ou esquecida num processo nem sempre consciente de formação e aceitação de uma tradição histórica. Trata-se de um processo turbulento, orientado por lutas histórico-políticas que levam, entre outras coisas, à formação de um cânone e à exclusão de vários autores ou de várias obras dessa tradição canônica.[44]

Como toda obra de arte, *A menina morta* atravessa as décadas para ser estudada nos dias de hoje por outro viés.[45] Apesar de propormos uma análise histórico-social, não estamos

[42] LAFETÁ, 2004, p. 56.
[43] LAFETÁ, 2004, p. 64.
[44] GAGNEBIN, 2014, p. 214.
[45] *A menina morta* é estudado pelo viés histórico-social nas pesquisas de Simone Rossinetti Rufinoni, Wander Melo Miranda, Luiz Costa Lima, Josalba Fabiana Santos, Bárbara Inês Ribeiro Simões Daibert, e outros.

isentos das consequências de uma interpretação e classificação em que predomina a ideologia da época. Isso se deve ao fato de que "não se pode ignorar que as etiquetas também foram afixadas por sujeitos históricos nada imparciais."[46] De todo modo, o mistério que se desprende do romance, já notado por Alfredo Bosi, é imanente a questões da "realidade moral" do Brasil em um "conjunto absolutamente coeso e verossímil".[47] *A menina morta* arrasta de um século para outro o horror que estruturou toda uma sociedade às custas do trabalho escravo na terra. A atrocidade da escravidão e de seus efeitos no romance não serão analisados pelo olhar e pela voz do oprimido, como ocorre com o estudo proposto do romance *Nedjma*. No romance brasileiro e na sua narrativa introspectiva, a análise se torna possível pelos elementos fornecidos pela voz de um narrador em terceira pessoa. É um *lugar* que oscila entre a aproximação e o distanciamento de certas personagens. Da mesma forma, a interpretação leva em conta o distanciamento temporal entre o momento da escrita e publicação do romance (início dos anos 1950) e a época de sua ambientação (antes da abolição da escravatura). Vale notar que, tanto em *A menina morta* quanto em *Nedjma*, o *olhar* do(s) narrador(es) carrega uma contradição própria, desencadeada por uma espécie de trauma como consequência do processo colonial.

Mas voltemos à literatura brasileira, à leitura que Luís Bueno (2015) faz dos romances de 30 como uma continuidade da abertura estética proporcionada pelo Modernismo de 22. Longe de ser um movimento coletivo, tanto os escritores regionalistas como os intimistas tornam visível o declínio de um projeto de unificação nacional, consagrando uma visão de nacionalidade oposta ao projeto totalitário de Getúlio Vargas. Essa visão proporcionou uma abertura para que cada escritor se atentasse a um aspecto particular de seu tempo.[48] Um deles, motivado pela atmosfera de impasse e impotência de alguns romances de 30, deu origem à figura do fracassado[49]. Além de encarnar o atraso, esse elemento foi também "responsável direto por uma das maiores conquistas do romance de 30 para a ficção brasileira que viria a seguir: a incorporação das figuras marginais, aquelas que aparecem

[46] GAGNEBIN, 2014, p. 214.
[47] BOSI, 1983, p. 471.
[48] BUENO, 2015, p. 79. Citação: "[...] os anos 30 assistiram a um outro tipo de comportamento por parte dos escritores. Ninguém propôs visões nem mais nem menos unificadoras do Brasil. Foi uma produção atomizada. Sem ver a possibilidade de propor algum tipo de ação prospectiva imediata, cada romancista se ocupou de mergulhar num aspecto específico do presente."
[49] BUENO, 2015, p. 76. Bueno complementa a noção do fracassado apresentada por Mário de Andrade: "Trata-se da manifestação daquela avaliação negativa do presente, daquela impossibilidade de ver no presente um terreno onde fundar qualquer projeto que pudesse solucionar o que quer que seja." Anteriormente, Mário de Andrade definira o fracassado da seguinte forma: "[...] o que está se fixando, não é o fracasso proveniente das forças em luta, mas a descrição do ser incapacitado para viver, o indivíduo desfibrado, incompetente, que não opõe força pessoal nenhuma, nenhum elemento de caráter, contra as forças da vida, mas antes se entrega sem quê nem porquê à sua própria insolução." (ANDRADE, 1940, p. 181 apud BUENO, 2015, p. 75)

referidas neste livro como ‘o outro’”[50] Esse “outro” tão presente na literatura brasileira dos anos 30 se distancia consideravelmente da maneira como as figuras marginalizadas aparecem no romance argelino. Aspectos que mobilizam a geração dos anos 30 no Brasil não correspondem ao projeto literário de escritores da geração de Kateb Yacine. Certamente são literaturas que se encontram em diferentes momentos de sua evolução. No entanto, é curioso notar que ambas se voltam a seus contextos no intuito de se lapidarem e se preservarem das influências das matrizes colonizadoras.

A literatura magrebina de língua francesa se ancora fortemente ao projeto de uma nação independente e à construção de uma literatura com características próprias. Nesse contexto, a representação da identidade argelina se torna o escopo dessa corrente literária. Ao longo dos séculos, após as tantas invasões do território e a miscigenação de povos, torna-se difícil pensar em uma unidade. No entanto, o momento exige se traçar um contorno para o argelino. Às vésperas da independência, aquilo que é mais urgente para o escritor argelino não é a incorporação e a representação do outro na literatura, mas se pensar *em relação* ao outro. Depois de mais de cem anos de colonização francesa, como definir o argelino? Nesse momento, ele se pergunta: “‘Qui suis-je, moi, Nord-Africain, colonisé’ dans le monde, parmi les miens, par rapport aux autres ?”[51] A tarefa de responder a essa questão se realiza junto ao surgimento de uma nação independente, que exige uma literatura desvinculada da estética da matriz francesa.

Para tanto, foi necessário refletir sobre o problema da língua nessa nova literatura. A língua mais popular na Argélia, o árabe dialetal, é essencialmente oral. Por essa razão, era preciso adotar uma língua escrita para essa literatura (o árabe clássico ou o francês). O francês era também falado nas ruas, ao passo que o árabe clássico, língua pouco popular, representava prioritariamente a influência da religião islâmica.

Com um número reduzido de escolas muçulmanas, as escolas francesas passaram a acolher a camada privilegiada da sociedade na época. Nasce, assim, uma geração de escritores de origem arabo-berberes que, frequentemente, eram apenas alfabetizados no francês, e não no árabe clássico. Essa geração buscou fundar uma literatura que ultrapassasse as fronteiras de seu país e denunciasse a realidade da colônia. Portanto, uma literatura em língua francesa, em vez de se inclinar em favor do colonialismo ou de uma Argélia francesa, denunciava os malfeitos da colonização à própria matriz. Ao se dar conta da singularidade desse país, o leitor francês, que até então ignorava a realidade do argelino, foi sensibilizado

[50] BUENO, 2015, p. 80.
[51] apud DÉJEUX, 1980, p. 42.

com a situação da colônia. Em um contexto mais amplo, a língua francesa se tornou um "butim de guerra", expressão adotada por Kateb Yacine para definir o papel da literatura na conscientização da necessidade de independência.

Os primeiros romances dessa época (1945-1955), publicados por editoras francesas, tratavam essencialmente da realidade dos nativos. O cotidiano, a guerra, a situação da mulher, a miséria dos camponeses, a presença da religião, as tradições e as contradições dessa sociedade são apenas alguns dos temas mais frequentes. A particularidade dessa literatura consistia em ser escrita pelo escritor nativo, descendente árabe ou berbere, cuja família de algum modo sofreu as consequências da imposição da cultura dominante. No entanto, essa nova literatura magrebina não foi a primeira corrente literária africana em língua francesa.

Anteriormente, por volta de 1900, já existira uma literatura norte-africana escrita em francês, fundada pelos *pieds-noirs*. Os textos abordavam a paisagem argelina por seu exotismo. Os povos eram retratados pelo viés predominantemente colonialista e paternalista, em que o outro era reduzido a objeto do desejo. O brio desses textos não apresentava uma visão inocente:

> Obras cuja função, consciente ou inconsciente, não era somente estética, mas também ideológica. Na realidade, todo escritor, ao viajar pela África do Norte depois da conquista e tomar os países visitados como cenário de um romance, trazia sua voz ao debate sobre a legitimidade ou não da colonização.[52]

A favor ou contra a independência da Argélia, esses escritores se apropriavam da ficção para dividir suas experiências e manifestar sua opinião sobre a dificuldade da assimilação dos povos nativos, sobretudo muçulmanos (entende-se aqui: assimilação do argelino à cultura francesa). Portanto, a paisagem e os costumes, vistos pelas lentes da estereotipia exótica, não escapavam do conflito entre culturas de hierarquias distintas. Um dos temas frequentes nessa literatura exótica é a aproximação da Argélia à cultura latina, retornando ao mito da "África latina e cristã". De fato, a colonização romana deixou importantes sítios arqueológicos pelo país e outras heranças que se misturam e se dissolvem nas colonizações posteriores. No entanto, o mito da África latina é uma tese colonialista cujo intuito é reatar a África ao Ocidente.[53] De todo modo, essa literatura se tornou levedura para

[52] ARNAUD, 1986, tome I, p. 27. Tradução nossa do original: "Des oeuvres dont la fonction, consciente ou inconsciente, n'était pas seulement esthétique, mais aussi idéologique. En fait, tout écrivain français voyageant en Afrique du Nord, depuis la conquête, et prenant les pays visités fut-ce pour décor d'un roman, apportait sa voix au débat sur la légitimité ou non de la colonisation."

[53] ARNAUD, 1986, tome I, p. 28. Arnaud cita a obra de Louis Bertrand como ilustração das teses coloniais, entre elas a do mito da África latina.

questões tratadas pela corrente literária posterior, não somente em relação à visão de mundo, mas também à abordagem do nativo e da paisagem norte-africana.

Certamente o romance colonial considerado etnográfico tem inspiração em textos e obras de escritores e artistas europeus nascidos ou que viveram em terras do norte da África e, muitas vezes, é julgado de forma passional pelas lentes da crise do colonialismo. Para o historiador de ideias, esse mesmo romance colonial poderia ser fonte de estudos filosóficos e estéticos do que chamamos de "colonialismo de simpatia".[54] Seja como for, ele deu origem aos primeiros textos da nova corrente literária, a literatura magrebina de língua francesa. Certamente, a abundante descrição dos costumes e das paisagens perdura na nova literatura, mas, dessa vez, é testemunhada por outro *ponto de vista*: o do argelino de origem arabo-berbere, cujos ancestrais sofreram as duras consequências da última invasão.

Em artigo no jornal *Suplemento Literário*, no ano de 1960 (antes da independência argelina), Otto Maria Carpeaux declara que a literatura magrebina de língua francesa "é, antes de tudo, um fenômeno político; e como tal tem de ser apreciada e julgada." [55] Ele discorre sobre a legitimidade, a especificidade e as contradições dessa literatura: surgida com o propósito de se desvincular da presença francesa, apropria-se da língua e dos princípios de liberdade franceses para a independência.

Nesse contexto, não é à toa que, no que concerne à paisagem, a intenção de desprendimento também afete substancialmente a representação das cidades, como afirma a estudiosa Zineb Ali-Benali:

> Para o romance argelino de língua francesa do primeiro período, o local já havia sido habitado pela narrativa do outro, romancista, viajante e, inicialmente, conquistador. Era preciso não apenas contar de outra maneira, apresentar-se de outra maneira, mas também reconquistar o local.[56]

Portanto, a representação de certas regiões argelinas trata também de uma reconquista nessa literatura emergente dos anos 1945. Ao norte do continente africano, perto do mar Mediterrâneo, Constantina (antiga Cirta) apresenta uma riqueza cultural das mais importantes desde seus primórdios. A cidade era sede de uma das civilizações mais antigas do continente africano, cujo império atingiu seu auge na Antiguidade, antes da invasão romana. A

---

[54] NOIRAY, 1996, p. 19-20.
[55] CARPEAUX, 1960.
[56] ALI-BENALI, 2007, p. 1. Tradução nossa do original: "Pour le roman algérien de langue française de la première période, le lieu était déjà habité par le récit de l'autre, romancier, voyageur et, à l'origine, conquérant. Il fallait non seulement raconter autrement, se présenter autrement, mais aussi reconquérir le lieu."

arquitetura romana deixou ruínas que resistiram à ocupação árabe no século VII e permanecem até os dias de hoje. Além das ruínas arquitetônicas, sua topografia apresenta um enorme rochedo em forma de penhasco. O abismo é matéria que dá forma aos mistérios da região. De fato, são inúmeros os relatos sobre o império romano e árabe nessa cidade. Entre eles, o de Leão, o Africano, assim como os estudos do historiador Ibn Khaldoun. Sua localização geográfica é berço de um comércio que resiste às consecutivas invasões e se torna palco de figuras históricas.[57]

O estudioso Rabah N. Saadi (2012) chama a atenção para a forte apropriação da cidade de Constantina por escritores franceses e argelinos.[58] Pela análise do romance *Nedjma*, observa que a cidade-penhasco ganha ainda mais força, pois a narrativa modifica o olhar vigente na época e devolve ao texto ficcional a tragédia da Argélia: "Esse texto alegórico [...] faz de Constantina uma heterotopia [...] um mundo resplandecente, convulsivo, aberto, cujos lugares reais vão criar um espaço fictício que erige a cidade em Texto".[59] Certamente, por meio das ruínas romanas, o narrador torna visível uma cidade que os olhos não veem: as ruínas berberes do tempo de glória dos númides, a antiga cidade de Cirta. Veremos que o resgate do império berbere não é apenas uma forma de superar os infortúnios da colonização francesa, mas se torna marca da identidade argelina, fundamental para a nação independente.[60] Portanto, a arquitetura da cidade antiga desperta a imaginação e produz leituras cujos símbolos apresentam profunda significação no entroncamento de mitos pessoais e universais. Esses aspectos referenciais são "o ponto de partida para o encontro entre a cidade e seus textos."[61]

Na obra de Kateb Yacine, Constantina não é local de suas memórias de infância, mas espaço onde se exprimem as forças sedimentadas ao longo dos séculos e das colonizações. Para a estudiosa Zineb Ali-Benali (2007), as produções que compõem a primeira fase da literatura argelina de língua francesa passam a narrar a cidade como local a se conquistar não por seu exotismo, mas por sua "violência e descoberta do novo mundo". Vimos que esse novo modo de apropriação da cidade na literatura rompe com o tratamento dado até então

---

[57] Uma delas é a rainha da Numídia, Sophonisbe (século III a.C). Inicialmente foi esposa do rei Syphax, depois de outro rei da Numídia, Massinissa (aliado a Roma). Preservou a cidade da destruição antes de se suicidar. Sua história foi retratada em tragédias de Corneille e Voltaire.

[58] Citando apenas alguns de uma longa lista: Maupassant, Chateaubriand, Nerval, Malek Haddad, Boudjedra, Ouettar, Mimouni.

[59] SAADI, 2012, p. 119. Tradução nossa do original: "Ce texte allégorique [...] fait de Constantine une hétérotopie [...] un monde éclaté, convulsif, ouvert, dont les lieux réels vont créer un espace fictif qui érige la ville en Texte."

[60] Após a independência, as línguas oficiais passam a ser o berbere e o árabe (dialetal e clássico), sendo que o francês, que até pouco tempo atrás ainda era falado nas ruas, foi reduzido a língua estrangeira.

[61] BENACHOUR, s/d., p. 2.

pelos escritores. A mudança ocorre a partir de um marco histórico retomado em *Nedjma*: os Massacres de Setif e Guelma, desencadeados pelas manifestações de 8 de maio de 1945.[62] A pesquisadora sublinha que a abordagem das estratificações do tempo acumuladas na paisagem se diferencia consistentemente do tratamento nas obras publicadas antes desse marco histórico, como a de Albert Camus. Escritor franco-argelino e membro da École d'Alger, Camus privilegiava o presente em detrimento da história coletiva sedimentada na imagem[63]:

> O texto de Camus diz alguma coisa da verdade de um país que tinha então começado a "ser" na literatura. Ele chega a isso pela recusa da história: o tempo de Camus é, como a paisagem, um absoluto do instante. Nenhuma memória, nenhuma inscrição de estratos do passado. A história não tem razão de ser, pois a paisagem é um palimpsesto sempre renovado totalmente – uma recusa do palimpsesto, da acumulação – e o tempo para sempre da ordem do presente.[64]

Para Camus, o passado desencadeado pela imagem é o próprio passado, o tempo de infância e juventude. A paisagem argelina em seus textos fomenta lembranças e sensações que, muitas vezes, são a fonte de seu lirismo.[65] Por outro lado, seu romance *O estrangeiro*

---

[62] Promessas alimentadas por Charles de Gaulle e pelo comando militar da França Livre insuflaram as esperanças dos argelinos, que ansiavam pelo fim do colonialismo na Argélia. Com o fim da 2ª Guerra mundial, ocorreram passeatas e grandes manifestações que acabaram por desencadear uma reação violenta do exército francês. O que era comemoração acabou em uma verdadeira tragédia: o exército francês recebeu permissão para atirar contra a multidão nas ruas, abatendo parte da população nativa, inclusive aldeias inteiras. O episódio inspirou a consolidação e organização da luta armada na Argélia. (YAZEK, 2010, p. 38-9).

[63] A estudiosa se refere à novela *Núpcias*.

[64] ALI-BENALI, 2007, p. 2. Tradução nossa do original: "Le texte de Camus dit quelque chose de la vérité d'un pays qui avait ainsi commencé à 'être' en littérature. Il arrive à cela dans le refus de l'histoire: le temps de Camus est, comme le paysage, un absolu de l'instant. Nulle mémoire, nulle inscription de strates du passé. L'histoire n'a pas de raison d'être, puisque le paysage est un palimpseste toujours totalement renouvelé – un refus du palimpseste, de l'accumulation – et le temps pour toujours de l'ordre du présent."

[65] Em sua novela *Entre oui et non*, as lembranças autobiográficas surgem a partir do retorno do narrador ao local de infância, cuja paisagem desencadeia lembranças e reflexões: "Neste café mouro, mesmo no extremo da cidade árabe, recordo-me, não de uma felicidade passada, mas de um estranho sentimento. Já é noite [...] Ao longe, será o ruído do mar? O mundo suspira para mim num ritmo lento e me traz a indiferença e a tranquilidade do que não morre. Grandes reflexos vermelhos fazem ondear os leões sobre os muros. O ar torna-se fresco. Ouve-se uma sirene no mar. Os faróis começam a girar: uma luz verde, uma vermelha, uma branca. E sempre esse grande suspiro do mundo. Uma espécie de cântico secreto nasce dessa indiferença. E aqui estou eu repatriado." Tradução nossa do original: "Dans ce café maure, tout au bord de la ville arabe, je me souviens non d´un bonheur passé, mais d´un étrange sentimento. C´est déjà la nuit [...] Au loin, est-ce le bruit de la mer? le monde soupire vers moi dans un rythme long et m'apporte l'indifférence et la tranquillité de ce qui ne meurt pas. De grands reflets rouges font ondoyer les lions sur les murs. L'air devient frais. Une sirène sur la mer. Les phares commencent à tourner : une lumière verte, une rouge, une blanche. Et toujours ce grand soupir du monde. Une sorte de chant secret naît de cette indifférence. Et me voici rapatrié." (CAMUS, 2005, p. 57-58). E mais adiante: "A um certo grau de desprendimento, nada mais conduz a mais nada, nem a esperança, nem o desespero parecem ter fundamento, e a vida inteira se resume em uma imagem." Tradução nossa do original : "À un certain degré de dénuement, plus rien ne conduit à plus rien, ni l'espoir ni le désespoir ne paraissent fondés, et la vie tout entière se résume dans une image." (CAMUS, 1958, p. 67).

apresenta uma paisagem que acumula a tensão, desencadeando o assassinato da personagem árabe pelo narrador. Nesse cenário, o sol desumaniza e inebria Meursault, conduzindo-o ao ato impetuoso: "Hoje, o sol excessivo que fazia estremecer a paisagem tornava-a deprimente e inumana.".[66] [...] "E, cada vez que sentia o sopro quente desse calor enorme na minha cara, cerrava os dentes, apertava os punhos nos bolsos das calças, retesava-me todo para triunfar do sol e da embriaguez que caía sobre mim."[67] Mais tarde, o romance se torna alvo de querela contra o narrador *pied-noir*, devido à crueldade e à indiferença no tratamento do árabe assassinado.[68] Antes disso, durante a Guerra da Argélia, Camus já fora alvo de críticas entre outros escritores devido ao seu posicionamento político.[69]

Portanto, nessa nova literatura que rompe com a função referencial de Constantina, a cidade apresenta uma rede de significações simbólicas inspiradas em suas particularidades geológicas e topográficas. Segundo Ali-Benali (2007), essas características fazem dela um lugar metonímico do mundo. No caso de *Nedjma*, é em Constantina que as épocas anteriores e as forças em conflito reaparecem por meio da paisagem. Ao conservar as experiências do passado e do presente em camadas sobrepostas umas às outras, o espaço estabelece outra relação com o tempo, rompendo com a cronologia. Não há mais sucessão entre passado e presente, nem oposição entre aqui e lá. Nesse sentido, "não é o tempo que é necessariamente sucessão de momentos [...] É o espaço que permite inscrever a copresença dos períodos." [70] Nesse caos em que não há sucessão nem oposição, surge, então, uma maneira de desconstruir a história dominante por meio da paisagem. Vale notar, também, que essa narrativa de acumulação e sobreposição de paisagens e tempos abole, ou ao menos põe em xeque, a relação de dominação entre as diferentes hierarquias derivadas do colonialismo.

Nessa linha de pensamento, Nedjma Benachour (s/d) propõe estudar a imagem de Constantina nos romances por meio de sua "topoestrutura", ou seja, da revelação da topografia textual partindo da topografia referencial da cidade nessas obras. No caso dos romances, a topoestrutura "autoriza a revelação de significações que, por um lado,

---

[66] CAMUS, 1982, p. 170.
[67] CAMUS, 1982, p. 221.
[68] Décadas após a independência, Kamel Daoud publica *Meursault, contre-enquête*, em que o narrador, irmão do árabe morto em *O estrangeiro*, dialoga com Meursault, seu assassino.
[69] No início da guerra da Argélia, os escritores se dividiram entre aqueles que apoiavam uma Argélia francesa e os que almejavam a independência. Camus foi muito criticado por acreditar que a violência da guerra diminuiria se houvesse uma conformação em prol de uma Argélia assimilada à matriz. Quando recebeu o prêmio Nobel em 1957, Kateb lhe escreveu uma carta aberta em que demarca a diferença de engajamento político em relação à questão colonial.
[70] ALI-BENALI, 2007, p. 3. Tradução nossa do original: "ce n'est pas le temps, qui est forcément succession de moments [...] C'est l'espace qui permet d'inscrire la co-présence des périodes."

evidenciam a ambiguização que pesa em certos lugares e, por outro lado, dão conta da dimensão profunda e simbólica que Constantina traz ao romance.” [71]

Segundo a mesma estudiosa, na estetização da paisagem citadina, se encontram aspectos pessoais, culturais e sociais, seja em textos ficcionais, seja em textos documentais, que não estão longe da cultura e da ideologia em pauta na época. Esses elementos, posto que se imbricam constantemente no texto de Kateb Yacine, são a fonte para a análise que faremos no próximo capítulo.

Portanto, a região compreendida entre a cidade de Itabira do Mato Dentro e o Vale do rio Paraíba, assim como a cidade de Constantina na Argélia, apresentam um potencial estético que acaba por (res)significar a história brasileira e argelina na literatura. Em textos ficcionais ou referenciais, essas paisagens aparecem, por razões distintas, como um espaço histórico onde se condensam características sociais e culturais de seus países. Nos textos ficcionais, é da deformação da paisagem executada pela força da imaginação que se desprendem elementos fundamentais para uma leitura das estratificações mais profundas dos romances e de seus contextos. Ao tomar como princípio a paisagem das regiões mencionadas, o referencial espacial acolhe uma narrativa de aspectos que, camuflados pela opressão, desvendam as experiências “invisíveis” sedimentadas naqueles locais.

Aprofundemo-nos, então, nos elementos metafóricos presentes na descrição da paisagem nos romances. Veremos como essas paisagens absorvem parte da tensão decorrente do interdito nas tramas e dão voz ao que foi silenciado ao longo da história.

[71] BENACHOUR, Nedjma. s/d, p. 18. Tradução nossa do original: “[...] autorise la révélation de significations qui, d’une part, lèvent l’ambiguïsation pesant sur certains lieux et d’autre part, elles rendent compte de la dimension profonde et symbolique que Constantine apporte au roman.”

CAPÍTULO 2:

2.1. PAISAGENS FICTÍCIAS E SEUS DESDOBRAMENTOS EM *NEDJMA* E *N'A MENINA MORTA*

> Existe aliás, mais lenta que a história das civilizações, quase imóvel, uma história dos homens na sua estreita relação com a terra que não cessa de se repetir, se repete para durar, que pode mudar e muda na aparência, mas prossegue, tenaz, como se estivesse protegida de qualquer perigo e dos desgastes do tempo.[72]
>
> Fernand Braudel, *Écrits sur l'Histoire*.

A paisagem na literatura é tema de estudos que se bifurcam e convergem de acordo com a interpretação de suas funções, sejam elas estéticas, sensoriais, realistas ou representativas. Em todas elas, a presença do narrador, senão do autor e de seu contexto, é indispensável para a produção de sentido.

Na evolução da concepção da paisagem, a influência do Renascimento e, posteriormente, do Romantismo fez com que ela fosse tratada como projeção de si no mundo, e do mundo no indivíduo, por meio do ponto de vista deste último. O Romantismo antecipou, então, a concepção que hoje em dia os modernos fazem da paisagem: não mais como um universo separado do sujeito que a observa.[73]

Mais tarde, a fenomenologia possibilitou uma leitura em que indivíduo e paisagem fossem interdependentes: de acordo com os estudos de Michel Collot, o sujeito se confunde com a paisagem dentro de seu campo de visão e se revela como *être-au-monde*.[74] A paisagem se define, então, como uma construção moldada pelo ponto de vista do sujeito, portanto subordinada à sua subjetividade. Em outras palavras, é a apreensão global de um conjunto capturado pela perspectiva do indivíduo.[75] Dentro da mesma linha de pensamento de Collot, Raffaeli Milani (2008) discorre sobre o fato de que toda percepção é uma projeção sobre a coisa percebida. "Perceber é uma maneira de se projetar em uma realidade, sintetizá-la e

---

[72] Tradução nossa do original: "D'ailleurs, il y a, plus lente encore que l'histoire des civilisations, presque immobile, une histoire des hommes dans leurs rapports serrés avec la terre qui ne cesse de se répéter, qui se répète pour durer, qui peut changer et change en surface, mais se poursuit, tenace, comme s'il était hors de l'atteinte et de la morsure du temps."
[73] COLLOT, 2001, p. 235-6.
[74] COLLOT, 1986, p. 212.
[75] COLLOT, 1997, p. 193.

representá-la no espaço e no tempo. Toda percepção é, desse modo, intencional e fundadora."[76] Para a estudiosa, a paisagem reúne "aspectos que situam o homem entre a natureza, a história e o mito", sendo este último um "instrumento particularmente importante para compreender e transmitir o mistério, o inexplicável e o invisível".[77] Portanto, a concepção fenomenológica mostra que a paisagem não pode ser considerada resultado de uma representação puramente racional no campo artístico: a experiência sensível ocupa um lugar considerável na sua elaboração. Nesse processo, o recorte do horizonte pela perspectiva do indivíduo não se faz passivamente: está sujeito a uma organização que lhe atribui sentido e faz da paisagem uma construção simbólica.[78] Atualmente os estudos de Michel Collot mostram uma noção de paisagem que se expande para o campo de experimentações, o que permite remediar fraturas locais, derivadas de experiências históricas e culturais. É essa concepção mais atual de paisagem que se aproxima da investigação que faremos nas próximas páginas. Cabe também nos aprofundarmos em outras linhas de pensamento que abarquem a complexidade das paisagens fictícias nos romances em questão.

Em *Nedjma* e n'*A menina morta*, a paisagem adquire valor simbólico ao propiciar a liberação das tensões produzidas por uma espécie de "memória coletiva" na trama. Por conseguinte, a relação da paisagem com o narrador se torna, por meio da analogia, um modo de trabalhar os impasses do enredo. A analogia entre o pensamento do homem e a paisagem na linguagem é enfatizada na perspectiva de Pierre Schoentjes (2015). Em seus estudos sobre a paisagem, a relação do homem e da natureza, por meio da empatia, possibilita o rompimento das fronteiras com outros reinos, como o animal, o vegetal e o mineral. Inserir o homem dentro de outros reinos é uma maneira de compreender quem somos.[79] Essa proposta é interessante para pensarmos a livre circulação do homem entre os reinos e a correspondência de formas entre o pensamento humano e a natureza na literatura. Quando a imaginação se serve da paisagem, há um desprendimento dos detalhes físicos, possibilitando analogias na ficção.

> Os lugares da natureza podem ser espaços de memórias. Uma grande parte simbólica e abstrata desses espaços acaba por suprimir a realidade física, mas eles

[76] MILANI, 2008, p. 32. Tradução nossa do original: "Percevoir est une manière de se projeter sur une réalité, de la synthétiser et de la représenter dans l'espace et dans le temps. Toute perception est, par conséquent, intentionnelle et fondatrice."

[77] MILANI, 2008, p. 30-1. Tradução nossa do original: "[...] aspects qui situent l'homme entre la nature, l'histoire et le mythe. Ce dernier sera par la suíte um instrument particulièrement importante por comprendre et transmettre le mystère, l'inexplicable, l'invisible."

[78] COLLOT, 1986, p. 211.

[79] SCHOENTJES, 2015, p. 128-9.

> permanecem sempre como lugares de experimento. Há inevitavelmente um vai-e-vem entre a experiência individual e o saber coletivo.[80]

É desse modo que a paisagem ocupa um lugar importante nos romances de Kateb Yacine e Cornélio Penna. Neles, a paisagem adquire forma conforme se manifestam as tensões coletivas. No entanto, a proposta de Schoentjes privilegia a perspectiva ecológica[81], produzindo uma literatura mais centrada no mundo do que naquele que escreve. O escritor e sua cultura se tornam apenas o intermédio pelo qual o meio ambiente atravessa a ordem do sensível e se imprime na literatura.[82] Para Schoentjes, as analogias na ficção são da ordem do sensível e da transcendência, não dos fenômenos psíquicos. Portanto, não consideram o que há de traumático na experiência coletiva e que foi sedimentado ao longo da história.

Em *Nedjma* e n'*A menina morta*, a paisagem metaforizada por meio da analogia com o pensamento aparece por meio do contraste entre forças opostas que moldam a narrativa. São forças que personificam os traumas derivados da relação entre o homem e a terra, questão a ser aprofundada mais adiante. Por ora, nos limitamos a dizer que essa maneira de tratar a paisagem nos romances corresponde menos ao resultado de projeções de uma subjetividade predominantemente individual que a uma possível simbiose entre o homem e a natureza revelada na linguagem. Esse aspecto se assemelha à concepção de paisagem nos estudos de Jacques Galinier (1997) sobre as culturas dos povos nativos da Mesoamérica e sua interação com a natureza. Nessa relação, a paisagem é representada em função do que ela fornece ao homem por meio das plantações e das características do solo, em torno das quais a cultura e o simbólico de uma comunidade se constroem. Esse sistema de formulação de conceitos segue princípios da cosmogonia nos povos autóctones.[83] Nele, em que a percepção do real e do meio ambiente está submetida às categorias do pensamento, as paisagens míticas e oníricas se sobrepõem sem que haja uma relação de contiguidade. Desse modo, as referências à paisagem revelam um léxico de categorias antitéticas e pares contrastivos, de acordo com as propriedades da terra que se assemelhem também às do corpo humano. Nesse processo de antropomorfização, estabelecem-se interações entre corpo e mundo em que, mais que um isomorfismo, elementos de aparências distintas se relacionam nessa linguagem por

---

[80] SCHOENTJES, 2015, p. 190. Tradução nossa do original: "Les lieux de la nature peuvent être des lieux de mémoires dont la part symbolique et abstraite finit par oblitérer la réalité physique, mais ils demeurent toujours aussi des lieux qui demandent qu'on en fasse l'expérience. Il existe nécessairement un aller-retour entre l'expérience individuelle et le savoir collectif. "

[81] Apesar da ênfase na memória da natureza, no simbólico e na interrelação entre o individual e o coletivo, a ecopoética, ou mais especificamente a ecoficção, surge no intuito de preservar o meio-ambiente e propiciar a reflexão em relação às ameaças à natureza.

[82] SCHOENTJES, 2015, p. 140.

[83] GALINIER, 1997, p. 274.

possuírem propriedades semelhantes. “A *paisagem* (no sentido ocidental do termo) se torna então a representação de um corpo-no-mundo”[84] Ela funciona como um “mapa mental em que certos pontos [...] aparecem ao mesmo tempo como marcas mnésicas e sensoriais de experiências passadas que vêm ressurgir inesperadamente no presente”.[85]

Nos estudos de Jacques Galinier, de caráter antropológico, a presença do simbólico na linguagem desses povos e, sobretudo, seu potencial anacrônico, remetem a uma visão alegórica da paisagem. “Para se tornar alegórica, a paisagem deve romper com a cronologia e se tornar de algum modo anacrônica”[86] Essa perspectiva recupera de alguma forma a alegoria como ruína, em que os elementos da paisagem perdem sua função e se tornam marca da memória perdida de uma cultura. O que foi apagado ou esquecido emerge no tempo presente como relampejo, que é também uma forma de reatualização. Dentro de uma concepção que privilegia o anacronismo, a estudiosa Catherine Naugrette reflete sobre uma paisagem contemporânea que se constrói das ruínas da História: “nos dias de hoje a devastação moderna ou pós-moderna das paisagens é sem dúvida resultado [...] da exploração desenfreada dos espaços e territórios coletivos, sobre os quais se concatenam construções e objetos de todo tipo.”[87] Dessa nova “poética de ruínas”, sobressai a violência da civilização e de suas paisagens.[88] O pensamento de ambos os estudiosos corrobora com a releitura da alegoria feita por Benjamin.

Com efeito, o filósofo alemão retoma a significação simbólica da natureza no Barroco para ressignificar a alegoria nos dias de hoje. Naquele período, a natureza estava em conformidade com a representação de seu significado na expressão alegórica, e a história se limitava a ser ornamento. “Nos seus exemplos morais e nas suas catástrofes, a história era vista apenas como um momento material da emblemática. Quem vence é o rosto hirto da natureza significante, e a história fica definitivamente encerrada no adereço cênico.”[89] A retomada do sentido alegórico no Barroco nos auxilia na análise de alguns elementos das obras, por apresentar “uma conformidade a fins na expressão do seu significado, na

---

[84]GALINIER, 1997, p. 280. Tradução nossa do original: “Le ‘paysage’ (au sens occidental du terme) devient alors la représentation d’un corps-dans-le-monde.”

[85] GALINIER, 1997, p. 279-280. Tradução nossa do original: “une carte mentale dont certains points [...] apparaissent à la fois comme des marqueurs mnésiques et sensoriels, investis d’expériences passées qui viennent ressurgir inopinément dans le présent”.

[86] DESBOIS, 2011, p. 358. Tradução nossa do original: “Pour devenir allégorique, le paysage doit rompre avec la chronologie et devenir en quelque sorte anachronique.”

[87] NAUGRETTE, 2008, p. 284. Tradução nossa do original: “à ce jour la dévastation moderne ou post-moderne des paysages tient sans doute davantage [...] à l’exploitation effrénée des espaces et des territoires communs, sur lesquels se concatenent constructions et objets de toutes sortes.”

[88] NAUGRETTE, 2008, p. 291.

[89] BENJAMIN, 2013, p. 182.

representação emblemática do seu sentido"[90]. Essa consonância é ilustrada por Benjamin no exemplo da definição de "gruta". Não por acaso, podemos tomar emprestado esse exemplo para compreender o sentido da gruta em *Nedjma* e da fazenda nomeada Grotão n'*A menina morta.* Desses dois locais, desprendem-se os problemas que circundam todo o enredo. Certamente, a gruta de Constantina e o Grotão, sendo os locais da origem do *problema* na trama dos romances, não dispensam seu caráter fantasmagórico em relação ao que há de "oculto", a bem dizer, o mistério.

No caso de *Nedjma*, foi na gruta dos rochedos de Constantina que a personagem mestiça foi concebida. É também o local onde foi descoberto o cadáver do pai assassinado de Rachid, o lugar "onde vivem hoje os rejeitados de Constantina"[91]. Portanto, no romance argelino, a gruta se relaciona metaforicamente com a questão da origem e do fim de todo um povo e uma nação. O "fim" corresponde aos "órfãos", habitantes cuja genealogia é duvidosa, como a de Rachid.

No caso d'*A menina morta*, não por acaso a fazenda onde se desenvolve toda a trama, onde a paisagem "fala", traz o nome Grotão. O termo "grotão" pode derivar de "grota", uma cavidade como a gruta ou um vale profundo, ou mesmo designar uma região longínqua, o interior em relação aos centros urbanos.[92] No romance, é o local "daquele silêncio profundo, além da aparência das coisas, e esmagador de todos os sons que tentavam perturbá-lo..."[93]; esse silêncio é tão íntimo quanto estruturante na formação do patriarcado brasileiro. Interessante notar que, quando esvaziado de seus habitantes, o Grotão é narrado como "ruína"[94].

Na análise de Benjamin, as características da gruta não se desvinculam do significado da palavra. As ruínas e o ossuário, assim como sua origem secreta, encontram-se na "personificação do elemento subterrâneo-fantástico, secreto e espectral".[95] Portanto, gruta ou caverna, por seu aspecto secreto e enigmático, deu origem ao sentido do que é grotesco.

Apesar das inúmeras aproximações com elementos derivados da alegoria nos romances, não é objetivo da presente pesquisa analisar as paisagens como expressão alegórica. A afinidade com a alegoria se deve ao potencial anacrônico que emerge delas e influencia na experiência das personagens. Nosso interesse se fixa na significação dessas

[90] BENJAMIN, 2013, p. 182.
[91] KATEB, 1996, p. 110. Texto original: "une grotte où vivent aujourd'hui les réprouvés de Constantine."
[92] As definições foram emprestadas do dicionário HOUAISS da língua portuguesa.
[93] PENNA, 1958, p. 840.
[94] "O Grotão parecia ter deixado de existir, e suas numerosas e irregulares construções tomaram logo o aspecto sonolento e soturno de ruínas, misteriosamente apodrecidas, resignadas a viverem em surdina" (PENNA, 1958, p. 1281).
[95] BENJAMIN, 2013, p. 182.

paisagens no que tange a questões irresolutas no enredo das obras, por meio da linguagem metafórica. Se a relação entre alegoria e paisagem não é imediata, o efeito da linguagem nas passagens em que a paisagem aparece em primeiro plano sugere certa relação com as figuras que intitulam os romances. De acordo com nossa hipótese, essas últimas exercem grande poder sobre a paisagem conforme concentram os impasses do enredo, e esses vão adquirir expressão por meio das analogias e personificações de elementos que constituem essas paisagens.

No romance argelino, a paisagem se relaciona com a personagem Nedjma conforme adquire características femininas. De certo modo, a representação de Nedjma se estende às mulheres argelinas no geral e, à medida que manifesta caráter essencialmente feminino, a paisagem das cidades se personifica para representar a nação argelina. Já no romance brasileiro, o processo de personificação da paisagem ocorre de modo distinto. Exprime a relação entre a morte da menina, filha dos senhores da fazenda, e o mistério que assombra os moradores da fazenda. O enigma que perturba as personagens da casa-grande é incorporado pelos elementos telúricos, sem necessariamente remeter à menina morta ou ao feminino, como ocorre no romance de Kateb Yacine. De todo modo, a personificação da paisagem n'*A menina morta* traz ao leitor a possibilidade de refletir a partir da atmosfera sombria que aterroriza os habitantes e dos prenúncios despertados com a morte da Sinhazinha. Esses sinais sugerem relação com aquilo que é silenciado na casa-grande. A repercussão na natureza do Grotão possibilita dar forma aos liames criados entre o medo dos habitantes e aquilo que perdura invisível como arcabouço da estrutura da família cafeicultora.

Analisaremos detalhadamente a paisagem, seus efeitos na linguagem dos romances e sua relação com o enigma que circunda as tramas. Cabe definir também o que tratamos por "paisagem" nas obras em questão. Em *Nedjma*, a paisagem abarca as cidades argelinas, assim como os elementos topográficos e telúricos que encontramos nessas descrições. Em *A menina morta*, a paisagem corresponde à extensa área externa à casa-grande, composta pela natureza do Grotão e seu entorno, incluindo a fauna. Em ambas as obras, por mais que a paisagem sugira, em alguns momentos, uma imagem descritiva das cidades argelinas ou da região do Vale do rio Paraíba, nossa análise não parte de seu aspecto realista. Na investigação proposta, a paisagem é tratada a partir de um recorte do horizonte efetuado pelo(s) narrador(es). Nessa escolha, predominam aspectos de suma importância, que ganham amplitude conforme suscitam a leitura que faremos aqui. Essa leitura, portanto, está concatenada, também, ao papel do narrador nos romances. Por ora, limitemo-nos a analisar o efeito da personificação das paisagens e sua relação com o enigma que mobiliza as tramas.

A cidade de Constantina na Argélia e a região do Vale do rio Paraíba são apresentadas ao leitor de maneira majestosa nos romances. Certamente, a topografia da cidade argelina não deixa dúvidas de que o local tenha sido sede de trocas comerciais e forte confluência cultural na Antiguidade. Por sua vez, a região sudeste do Vale do rio Paraíba, com seu vasto horizonte, apresenta uma faixa de terra e vegetação que trazem à tona questões intrínsecas ao contexto no qual o romance foi ambientado.

Em *Nedjma*, a paisagem topográfica aparece em trechos longos, alternando com a descrição dos protagonistas e sua biografia, ou com o passado da própria cidade. As cidades de Constantina e Bona (atual Annaba) apresentam características de certo modo realistas, que se subordinam às características míticas para incorporar outras histórias que as próprias. Nesses trechos, acentua-se a utilização da linguagem metafórica, interferindo então no impacto realístico da paisagem. Segundo o pesquisador Charles Bonn (2010), esse efeito possui conotação política na literatura em contexto colonial, uma vez que a paródia da descrição, assim como a paródia do olhar exótico, produz o efeito inverso ao esperado: "é a relação de poder inerente à relação sujeito-objeto em toda descrição que se encontra invertida ou ausente." [96]

Desse modo, as memórias individuais e coletivas constroem-se numa relação de analogia com elementos da paisagem moderna. O passado longínquo emerge na narrativa por meio de sua impressão na paisagem, anunciando seu potencial invisível, que perdura até o presente. A cidade de Constantina aparece inicialmente pela visão panorâmica do narrador em terceira pessoa, quando a personagem Rachid chega de trem, pelo expresso Bona-Constantina. A narração se aproxima dos contornos topográficos e dos elementos que compõem a paisagem do tempo presente. Fornece uma descrição detalhada e rica de metáforas sobre Constantina, "a Esmagadora", como é chamada por seus habitantes.

> A Esmagadora… elevada gradualmente em direção ao promontório abrupto que domina as terras dos Altos Planaltos cobertos de floresta, no solo e no subsolo perturbados desde as prospecções romanas e os comboios de trigo conduzidos pelos genoveses para acabarem não sendo pagos no reservatório do Diretório, Constantina estava implantada em seu sítio monumental, destacada novamente por suas luzes pálidas, estreitas como marimbondos prontos para alçar voo das cavidades do rochedo sem aguardar o comando solar que as nortearia num rápido afugento, – insuspeitável promontório no covil vegetal, ninho de marimbondos desértico e buliçoso, enterrado na estrutura do terreno, com suas telhas, catacumbas, aqueduto, habitações, bancadas, sombra de anfiteatro por todos os lados aberto e

[96] BONN, 2010, p. 25. Tradução nossa do original: "c'est le rapport de pouvoir inhérent à la relation sujet-objet dans toute description qui se retrouve inversé ou absenté."

> fortificado – o rochedo, o enorme rochedo três vezes estripado pela torrente incansável, apunhalado em batidas de som, cavando obstinadamente o triplo inferno de sua força perdida, fora de seu leito sempre desfeito, sem a longevidade suficiente para alcançar o túmulo de pedras amontoadas: cemitério destroçado ao qual a torrente nunca viera lhe devolver a alma, ressuscitada no alto pelas cascatas inextinguíveis […] – o rochedo, sua solidão sitiada pelo mato, o enorme rochedo e o inverno que termina em seus recônditos ásperos e irritados… Sidi Mabrouk.[97]

Constantina se apresenta na suntuosidade da visão panorâmica e na profundidade de seus penhascos. Nessa passagem, a topografia composta de vales rochosos e desfiladeiros afrontam as marcas impressas desde a presença romana, na época conhecida como a Idade do Ferro. As luzes da cidade se transformam em marimbondos para descer a fenda vertical do rochedo; o movimento dos insetos desloca o olhar, parte superior, às entranhas do penhasco. Na superfície, o barulho das cascatas se confunde com as marteladas das construções. As ruínas, como as catacumbas, o aqueduto, o anfiteatro, indicam marcas de um passado que ainda persiste na paisagem. A profundidade dos vales abriga a secura das águas, onde o rio se estreita e nem chega ao local das pedras em desordem. O arranjo de pedras representa os túmulos do fundador da tribo dos protagonistas e de seus descendentes mais próximos. É um modo de evocar a história da cidade em duas extensões, "no solo e no subsolo", por duas camadas na narrativa. Uma física, visível na superfície, correspondente à história e às invasões do território, que termina no bairro Sidi Mabrouk; e outra profunda, que remete à questão da origem perdida das personagens. Veremos que esta última é a problemática em torno da qual o romance *Nedjma* se constrói. Saberemos também que a perda da genealogia tribal se materializa na escassez das águas que formam o uádi, uma estreita faixa de água ao fundo do penhasco de Constantina.

Ao estudar os romances argelinos do século XX, Catherine Brun afirma que a paisagem de romances de contexto turbulento se torna críptica ou mesmo criptografada ao transformar a paisagem real.

---

[97] KATEB, 1996, p. 163-4. Tradução nossa do original: "L'Écrasante... Élevée graduellement vers le promontoire abrupt qui surplombe la contrée des Hauts Plateaux couverts de forêts, au sol et au sous-sol en émoi depuis les prospections romaines et les convois de blé acheminés par les Gênois pour finir impavés dans les silos du Directoire, Constantine était implantée dans son site monumental, dont elle se détachait encore par ses lumières pâlissantes, serrées comme des guêpes prêtes à décoller des alvéoles du rocher sans attendre l'ordre solaire qui téléguide leur vol aussitôt dissipé, – insoupçonnable promontoire en son repaire végétal, nid de guêpes désertique et grouillant, enfoui dans la structure du terrain, avec ses tuiles, ses catacombes, son arqueduc, ses loges, ses gradins, son ombre d'amphithéâtre de toutes parts ouvert et barricadé, – le roc, l'énorme roc trois fois éventré par le torrent infatigable qui s'enfonçait en battements sonores, creusant obstinément le triple enfer de sa force perdue, hors de son lit toujours défait, sans assez de longévité pour parvenir à son sépulcre de blocs bouleversés: cimetière en déroute où le torrent n'était jamais venu rendre l'âme, ranimé bien plus haut en cascades inextinguibles [...] – le roc, sa solitude assiégée par la broussaille, l'énorme roc et l'hiver finissant dans ses replis âpres et irrités… Sidi Mabrouk. [...]"

> [É] uma escrita de criptos e cavidades, palimpsestos e estratificações, podendo resistir à potência devoradora de construções expansionistas, e obriga o leitor a se engajar na aventura do desdobramento das significações.[98]

Trata-se, então, de uma profundidade não apenas em relação à superfície, mas à história: aquilo que não foi absorvido ou digerido pelo tempo permanece na linguagem das descrições paisagísticas que o homem não vê. Brun (2016) confere a essas ficções uma maneira de se reinventar face à crueldade de um realismo.

> Elas [essas ficções] colocam em oposição a resistência de narrativas grutas, narrativas cavernas, narrativas criptas e a densidade histórica das alienações coloniais constatadas. Nelas, o novo mundo se anuncia: ele não se mostra.[99]

Especificamente nessa passagem sobre a paisagem de Constantina, a sobreposição de camadas já aparece como um modo de narrar o passado e o presente daquele espaço e de seus habitantes. Ao mencionar o percurso até o bairro Sidi Mabrouk, retomam-se os feitos das prospecções romanas no século I a.C até a colonização francesa. Assim, a exploração da mão de obra das primeiras invasões se faz visível no texto, assim como a nova organização social, que aparece desde as primeiras linhas do romance, em que a presença francesa é sentida como entrave. Desse modo, percebemos que a estrutura física da cidade não é menos "esmagadora" que a exploração do trabalho nessa região.

Ao longo do romance, a topografia de Constantina é pormenorizada em sua relação com o passado da cidade e de seus habitantes. Guardemos por ora a descrição de sua superfície, onde ocorre a história das colonizações e se manifestam as contradições, os conflitos. Reservemos também a atração pelo seu abismo e os mistérios das águas escassas, matéria que mais tarde dará expressão ao enigma da origem do argelino. Ao se tornar figurativa e personificar a paisagem, a linguagem expõe o embate de forças no tempo presente.

> Constantina de camuflagens tenazes, ora fissura de rio em penitência, ora arranha-céu solitário de casco negro alçado em direção ao abismo: rochedo surpreendido pela invasão de ferro, asfalto, cimento, espectros de conexões que se estendem até o cume do silêncio, cercado pelas quatro pontes e as duas estações de trem, sulcado pelo enorme elevador entre o abismo e a piscina, invadido pela borda da floresta,

---

[98] BRUN, 2016, p. 111. A estudiosa se refere à obra de Mohammed Dib. Tradução nossa do original: "[c'est] une écriture de cryptes et de cavités, de palimpsestes et de stratifications, qui puisse résister à la puissance dévorante des nouvelles constructions expansionnistes, et oblige le lecteur à s'engager dans l'aventure du déploiement des significations."

[99] BRUN, 2016, p. 116. Tradução nossa do original: "À l'épaisseur historique des aliénations coloniales constatées, elles [ces fictions] opposent plutôt la résistance de récits grottes, de récits cavernes, de récits cryptes. En elles, le nouveau monde s'annonce: il ne se montre pas."

> trilhado por furos, aterrado até a esplanada onde se destaca o panorama dos Altos Planaltos [...][100]

A paisagem de Constatina ganha um "casco negro", referência ao rochedo que se estende até o precipício. Nessa passagem, é o elevador que liga a descrição da superfície à do fundo do penhasco. A natureza e seus abismos rochosos são invadidos por materiais da industrialização, como o ferro, o cimento, o asfalto, as construções, as novas pontes e as estações de trem. A constante transformação da paisagem é ressaltada pelas características atribuídas ao rochedo. "Surpreendido pela invasão" e "cercado", assim como a expressão original "battu en brèche", traduzida por "trilhado por furos" (que também pode significar "metralhado"), enfatizam o ataque sofrido. O adjetivo "terrassé", "aterrado" (que também poderia ser traduzido por "abatido"), compõe um conjunto lexical bélico junto às expressões anteriores.

Construída sobre os vales rochosos, a cidade de Constantina oscila entre a altura e a queda, como mostram as expressões "arranha-céu solitário […] alçado em direção ao abismo", "rochedo [...] sulcado pelo enorme elevador entre o abismo e a piscina" e "aterrado até a esplanada de onde se destaca o panorama dos Altos Planaltos". A expressão "alçado em direção ao abismo" expõe o jogo antitético que, por meio da verticalidade da cidade, sugere uma inversão hierárquica. Além disso, o termo "soulevé", traduzido aqui por "alçado", que remete à paisagem física, insinua o ato de rebelar-se, do verbo "soulever". O movimento em direção às profundezas do rochedo mostra que a narrativa encontra seu sentido nas analogias entre a paisagem e a história da região.

Como indicam os trechos acima, as metáforas em *Nedjma* nos fornecem uma paisagem da cidade que transborda seu retrato físico e remonta ao passado de outras invasões. Esse procedimento serve para inserir na narrativa "presenças" que sobrepujam a recente colonização francesa para participarem da história da Argélia. A descrição desvela a sobreposição dos elementos introduzidos pelas intermitentes invasões na região, sinalizando a existência de antigas civilizações que prosperaram no mesmo espaço. A prosopopeia aparece como meio de expor a tensão em jogo e transporta o leitor aos tempos primórdios por meio da paisagem moderna.

---

[100] KATEB, 1996, p. 164. Tradução nossa do original: "Constantine aux camouflages tenaces, tantôt crevasse de fleuve en pénitence, tantôt gratte-ciel solitaire au casque noir soulevé vers l'abîme : rocher surpris par l'invasion de fer, d'asphalte, de béton, de spectres aux liens tendus jusqu'aux cimes du silence, encerclé entre les quatre ponts et les deux gares, sillonné par l'énorme ascenseur entre le gouffre et la piscine, assailli à la lisière de la forêt, battu en brèche, terrassé jusqu'à l'esplanade où se détache la perspective des Hauts Plateaux [...]".

De modo geral, a narrativa dessas passagens ressalta, por um lado, o contraste entre as transformações causadas pela industrialização e o "mistério" das profundezas. Por outro, cria um elo entre as marcas de outras civilizações na superfície e no fundo do penhasco, onde as águas escassas formam o uádi, imagem do enigma da identidade argelina.

Veremos agora como a paisagem aparece em *A menina morta.* As passagens descritivas da área externa da casa-grande geralmente aparecem no início dos capítulos. Introduzem a atmosfera na fazenda ou uma relação analógica entre elementos naturais e o mistério que paira no Grotão. É com menos frequência que a natureza e a topografia surgem pelo olhar de algum morador da casa-grande, como o de Celestina. Nesse último caso, a paisagem se mistura a seus receios, quando não à atmosfera sombria que circunda a fazenda. Assim como ocorre no romance argelino, nos trechos dedicados à paisagem do Grotão ou da região do Vale do rio Paraíba, temos a prosopopeia como principal figura de linguagem, o que faz da imagem pormenorizada mais que um cenário onde se desenrola a trama.

Os trechos iniciais mostram o caminho até a entrada da casa-grande como uma preparação do leitor para a introdução ao interior da mansão:

> [...] entre as árvores, agora tornadas mais espaçadas, abria-se espessa cortina aqui e ali, e deixavam ver as copas de altas palmeiras, sacudidas pelos ventos da manhã, com suas palmas estendidas em longos estandartes verdes, murmurantes, em sinal de proximidade da casa senhorial, pois eram elas que guarneciam a fachada da fazenda do Grotão, em duas ordens, e lançavam para a altura dos céus, sem esforço, seus fustes robustos e esguios. Norteavam elas para a mansão, para o recolhimento, o repouso dos que vinham cansados de terras distantes.[101]

A natureza na região onde se situa a fazenda do Grotão participa da solene entrada à casa-grande. Semelhante ao procedimento linguístico utilizado para descrever a paisagem de Constantina, os elementos adquirem características humanas. As copas das palmeiras, com suas "palmas estendidas", lembram o gesto de recepção. Ao serem comparadas com "longos estandartes", confirmam a conotação simbólica da casa-grande. A ascensão das árvores, como colunas gigantescas, prepara a apresentação da mansão. Por um lado, a elevação aos céus indica o caráter supramundano do local, acentuado pela sensação de "recolhimento" e "repouso" daqueles que vêm de longe. A quem ou a qual categoria da hierarquia patriarcal esse trecho se refere? São descrições que divergem da perturbação e do alvoroço posteriormente presentes na narrativa. Logo, a ironia já aparece na apresentação da casa-grande: de que forma há acolhimento dentro dessa hierarquia familiar tão rígida, sufocadora de qualquer espontaneidade para se produzir uma vivência circunscrita a suas regras? Esses

[101] PENNA, 1958, p. 747.

aspectos inserem não apenas o caráter contraditório do contexto, mas também a teatralidade[102] no enredo. Retomaremos em breve essas perspectivas.

A passagem acima expõe a opulência da fazenda e sua aparente calmaria, sua função de "acolhimento" de pessoas supostamente "estrangeiras" na região. As árvores aparecem como cortinas, mostrando a entrada da casa-grande como a abertura de uma peça teatral. As palmeiras enfileiradas em direção à casa-grande reverenciam os atores da cena original do grande drama brasileiro. É o momento em que o Comendador percorre a entrada de sua fazenda a cavalo:

> As árvores estavam tão pesadas de folhagens e de parasitas que curvavam sobre a estrada, debruçando-se de tal forma que havia ali espesso caramanchão, interminável túnel verde opulentado de flores coloridas, e em todo ele reinava a meia luz roxa entremeada de amarelo do sol coado pelos galhos, emaranhados em gestos de braços amigos. A terra, nesse lugar, onde fora aberta a extensa alameda da entrada do Grotão, era arenosa e quase rosada e sugava toda a umidade ali acumulada. Depois das grandes chuvas, em vez dos lameiros escuros e de sinistra aparência dos outros caminhos, apresentava-se fresca e limpa, como se o temporal apenas a tivesse lavado. Se não fossem as grandes gotas d'água, desprendidas de súbito das folhas em golpes de chuvisco, que as multiplicavam, muitas vezes quando o céu estava já límpido e muito alto, ninguém diria terem passado por ali as verdadeiras trombas habituais no vale do Rio Paraíba. Os claros-escuros da abóbada assim formada, em claustro sem fim, apoiado nas colunas das árvores em dórico severo, davam qualquer coisa de irreal a tudo, naquela manhã muito clara, e o mundo esfumaçava-se em tons de arte e de artifício, que só mesmo a natureza sabe dar, quando imita a si mesma, para disfarçar a sua verdade demasiado rica e forte. [103]

A personificação é ainda mais marcante nesse trecho. As árvores se "debruçam" em sua abundância de folhagens e parasitas, os galhos mostram "gestos de braços amigos". Isso também aparece no sol "coado" pelos galhos, na tempestade que "lava" a terra, na manhã que se "esfumaça" em cores, no dórico que se torna "severo" e na natureza que "imita" a si própria.

Indubitavelmente, a paisagem é grandiosa e densa. Identificamos isso pelas árvores "pesadas", pela abertura da entrada como "extensa" alameda, pela abundância presente nas "trombas" d'água dos temporais, pelas "grandes gotas" que se "multiplicavam" e pelo "espesso caramanchão", que indica a fixidez das árvores na terra. Os adjetivos empregados na descrição mostram uma natureza impassível, capaz de manter sua imagem inalterável, apesar das tempestades no local. A arqueadura dos troncos e a abóbada formada sugere a

[102] A teatralidade e a encenação no romance de Penna foram exploradas por outros pesquisadores, entre eles Wander Melo Miranda (1979) e Simone Rufinoni (2010). Citaremos algumas perspectivas sobre a encenação ao longo deste estudo.
[103] PENNA, 1958, p. 744.

subordinação na passagem do senhor, na entrada em cena do grande ator. A presença das colunas, dos "intermináveis túneis opulentados de flores" onde "reinavam" as luzes, o "claustro sem fim", a abundância da chuva, a extensão da terra e seu isolamento insuflam a suntuosidade da fazenda como homenagem ao seu dono.

As antíteses também são numerosas. Aparecem entre as expressões "lameiros escuros e de sinistra aparência" e a terra "fresca e limpa" da fazenda; entre a "terra arenosa", mas "lavada" pela chuva; entre "céu límpido", "manhã muito clara", e "o mundo [que] esfumaçava-se". Os pares antitéticos se veem nos "claros-escuros da abóbada" e na junção de adjetivos que apresentam, por um lado, a obscuridade no disfarce e na camuflagem do mundo e, por outro, a claridade e a limpidez trazidas pela chuva, o que sugere a verdade da natureza.

A narrativa cria, pelo exagero e pela mimetização, uma imagem artificial da paisagem. Além de se mostrar como palco da trama, a natureza apresenta cores como se fosse pintada numa tela. As árvores que se curvam fazem o cortejo na entrada na fazenda, trazem coloração e característica onírica ao "mundo [que] esfumaçava-se em tons de arte e de artifício". Assim, a riqueza telúrica, quando descrita dessa forma, oferece ao quadro "qualquer coisa de irreal a tudo", como se essa paisagem se assemelhasse a uma tela. Essa visão expressa em "tons de arte e de artifício" é a imitação da realidade, uma representação criada para disfarçar uma "verdade demasiado rica e forte". Nessa última frase da citação, encontra-se a maior contradição: é preciso mimetizar a realidade para camuflar sua verdade. Desse modo, veremos que é na linguagem que emergem a contradição e a antinomia derivadas da riqueza do Grotão: nas descrições de uma paisagem imutável e soberana, a natureza aparece imponente e sufoca qualquer espontaneidade ou possibilidade de mudança. No entanto, ao longo do romance, essa mesma natureza dará seus sinais de agitação e ameaça contra os moradores.

Após a análise dos primeiros trechos da paisagem em *Nedjma* e n'*A menina morta,* constatamos que a prosopopeia é uma característica comum à linguagem das duas obras. É ela que nos fornece os elementos mais ricos para a análise da paisagem. No processo de construção da paisagem no romance argelino, a metáfora é recorrente, enquanto, no romance brasileiro, ela se caracteriza por símile. Percebemos, na semântica contrastiva da paisagem em *Nedjma,* um modo de atingir as camadas mais profundas da narrativa, de acessar o passado por meio da descrição da paisagem moderna. Sendo assim, percebemos um movimento em direção às profundezas da história de um povo e de uma nação.

Diferentemente do romance argelino, em *A menina morta*, o contraste na linguagem induz o leitor a perceber a artificialidade presente na opulência de uma paisagem que obstrui a visão da realidade, trazendo as mazelas que servem de alicerces da casa-grande e que mantêm vigente o sistema patriarcal brasileiro. Portanto, os pares contrastivos alto/baixo, profundidade/superfície, abundância/escassez (da água) no romance argelino, assim como claro/escuro, limpidez/obscuridade, opulência/miséria (presentes na mesma fazenda), imobilidade/perturbação (da natureza e dos habitantes) no romance brasileiro, são elementos por meio dos quais adentraremos a estrutura formal dos romances. Analisaremos detalhadamente esses aspectos nas próximas linhas.

A prosopopeia ocorre gradualmente em *Nedjma* na descrição da cidade e dos elementos que expõem as contradições da colônia. A topografia e a natureza compõem uma cidade onde a tragédia[104] da história se une às adversidades naturais da região. O trecho seguinte trata da paisagem da região próxima a Bona (atual Annaba). O Seybouse, importante rio do nordeste argelino, encontra o mar no litoral de Bona, expondo a escassez de água diante da abundância hídrica do mar:

> [...] o rio Seybouse milagrosamente cheio se espalha em aguaceiro intempestivo de rio em agonia, expelido pelas ribanceiras ingratas e por ele nutridas; entusiástico, com uma única e vasta ondulação, o mar turvo morde o rio, que agoniza com inveja de seus mananciais, liquefeito em seu leito, como se nunca fosse capaz de formar essa ondulação desesperada que mostra a paixão de um país avarento de água, onde o encontro do Seybouse e do Mediterrâneo parece miragem; a tempestade surge em trombas d'água e se degenera, espirro abortado; as constelações se afogam na névoa de uma noite à outra, escamoteadas como esquadrões na camuflagem vaporosa; porta-aviões que tiram de dilúvios atormentados alguma essência de planeta, apesar dos estalos belicosos da ressaca, a trovoada reúne suas forças, com o imprevisível estrondo de uma cisterna que cai de abismo em abismo; fantasma carmesim desfazendo em fios no vento oeste sua rede, arrasta um sol caricaturado, cachimbo sem ardor que se apaga na saliva da imensidão de águas lamentavelmente chafurdadas, mãe de vida ruim e sangue frio que espalha na cidade uma atmosfera de malefício e torpor, todo ódio da natureza ao menor gesto e pensamento... "País de mendigos e boêmios, pátria dos invasores de toda espécie, pensou Mustafá, país de mulheres encapuzadas e fatais."[105]

[104] Para tragédia, utilizamos a seguinte definição moderna: "a tragédia é uma desgraça final e impressionante, motivada por um erro imprevisto ou involuntário, envolvendo pessoas que merecem respeito e simpatia. Geralmente implica uma irônica mudança de sorte e comunica uma forte impressão de vazio. As mais das vezes, esta se faz acompanhar de infelicidade e sofrimento emocional." (BERETON, 1968, p. 20 apud MOISÉS, 2013, p. 463)

[105] KATEB, 1996, p. 73-4. Tradução nossa do original: "[...] la Seybouse miraculeusement engrossée s'y délivre, en averses intempestives de fleuve à l'agonie, vomi par les rivages ingrats qu'il a nourris ; extatique, d'un seul et vaste remous, la mer assombrie mord insensiblement dans le fleuve, agonisant jaloux de ses sources, liquéfié dans son lit, capable à jamais de cet ondoiement désespéré qui signifie la passion d'un pays avare d'eau, en qui la rencontre de la Seybouse et de la Méditerranée tient du mirage ; l'averse surgit en trombe, dégénère, éternellement avorté ; les constellations se noient d'une nuit à l'autre dans l'embrun, subtilisées ainsi que des escadrilles au camouflage vaporeux ; porte-avions, tirant des flots bouleversés quelque essence de planète, en

O Seybouse se torna personagem principal ao receber a água do mar em meio à tempestade. A narração descreve a força que o rio adquire no encontro com o oceano. A privação de água faz analogia com a carência de seus habitantes. Nesse encontro que parece ilusão, a relação entre mar e rio é de dominação, inveja, paixão: o mar "morde" o rio, que "agoniza" de sede por suas águas. Esse ardor insinua também a paixão de outro encontro, como confessa Mustafá no final do trecho, logo após ter conhecido Nedjma. Além da miséria visível representada na falta de água do rio, o protagonista declara a penúria afetiva ao ver Nedjma pela primeira vez, vestida com um lenço, dirigindo-lhe a palavra em francês. Os pares "mendigos"/"boêmios", "pátria de invasores"/"país de mulheres encapuzadas e fatais" colocam em paralelo a contradição em torno da miséria e da dominação. Desse modo, o protagonista absorve na narrativa a fúria mostrada tanto pela paisagem, quanto pela paixão numa relação de assimetria do poder, tal como ocorre entre os elementos e os habitantes de seu país.

A fúria desse encontro também sugere a sede de revolução no momento anterior à guerra. Os vapores interferem na vista do céu e das estrelas e, ao mesmo tempo, desencadeiam a presença do léxico bélico: "esquadrões", "porta-aviões", "estalos belicosos". É um modo de trazer a atmosfera de um país em conflito, mas também a sua resistência. O mesmo ocorre com o rio, que recupera sua força com as águas da chuva. As trovoadas fazem eco como nos rochedos de Constantina; em Bona, aparecem como fantasma. O rio desemboca no mar e os dois se disputam pelas águas da chuva, alimentando a "inveja", o "ciúme". O mar, substantivo feminino no francês, cuja pronúncia remete à "mãe", se torna progenitor apático. Mustafá, nos devaneios de rancor, associa o país à malícia feminina. O mar e as mulheres fatais se tornam, então, "mães ruins". Mais tarde, veremos que elas, essas mulheres fatais, são as responsáveis pela esterilidade de um povo, consequência da traição e da mestiçagem. O trecho, repleto de metáforas e de prosopopeia, descreve o fenômeno do encontro entre rio e mar não apenas para enfatizar o contraste com a escassez da água: a personificação é uma maneira de descrever a paisagem litorânea numa relação de analogia com a história de seus habitantes e do próprio país. Ela traz, na narrativa, as angústias

---

dépit des crépitements du ressac, l'orage rassemble ses forces, avec l'imprévisible fracas d'un char tombé de gouffre en gouffre ; fantôme cramoisi effilochant au vent d'ouest son hamac, traine un soleil grimé, calumet sans ardeur s'éteignant dans la bave d'une mer lamentablement vautrée, mère de mauvaise vie et de sang froid qui répand dans la ville un air de maléfice et de torpeur, fait de toute la haine de la nature pour le moindre geste et la moindre pensée… 'Pays de mendiants et de viveurs, patrie des envahisseurs de tout acabit, pense Mustapha, pays de cagoulardes et de femmes fatales…'"

profundas em relação à origem e à identidade de um povo no momento de dominação estrangeira.

O trecho seguinte trata do viajante, Lakhdar, na chegada à mesma cidade litorânea. O clima provoca, pouco a pouco, efeito hipnótico sobre os homens.

> Premissas de frescor, cegueira percorrida pelo ocre e azul do marulho ultramar, fazendo adormecer o viajante em pé, de frente para o desfiladeiro metálico, pipocado de gente no anteporto; o caminho faz ângulo com o mar, acompanha o rio Seybouse até a desembocadura, corta a estrada que se funde em lances de paralelepípedos de partículas brilhantes, no insípido futuro da cidade decomposta em ilhas arquitetônicas, em masmorras de cristal, em minaretes de aço cravados no coração dos navios, em vagões carregados de fosfato e de adubo, em vitrines majestosas refletindo trajes impensáveis de algum século futuro, em parques rigorosos onde os homens parecem ausentes, os fazedores de estradas e trens, avistados ao longe na tranquila rapidez dos comboios, atrás de motores, donos das estradas, aumentando a velocidade com um peso humano sinistramente abdicado, à mercê de um encontro maquinal com a morte, flechas soantes se sucedendo nas laterais do comboio, sugerindo consecutivamente um horário cada vez mais curto, aproximando o viajante da hora da cidade exigente e nua que deixa todo movimento nela se quebrar, assim como em seus pés se afaga o mar, complica o cruzamento das rotas até o cais, onde termina toda convergência dos trilhos que vêm do sul e do oeste, e ainda o expresso Constantina-Bona tem o sobressalto do centauro, o soluço da sirene, a graça ofegante de máquina que opera no limite da capacidade, que sobe e se contorce aos joelhos da cidade sempre fugitiva em sua lascívia, que demora a desmaiar, agarrada pelos cabelos e confundida na ascensão solar, para acolher do alto suas efusões de locomotiva; os vagões deixam os passageiros: tantos bichos indecisos, rapidamente entregues à sobrevivência sonolenta; ninguém levanta a cabeça diante do Deus dos pagãos que se tornou o cotidiano poder: meio-dia, reflexão da África aflita com sua sombra, nudez inacessível de continente comedor de impérios, planície engolida pelo vinho e tabaco. [106]

No percurso do trem, o viajante, na letargia de seu sono, deixa passar os detalhes da paisagem ao redor do porto de Bona. O metal, as vitrines das lojas e os motores de carros na

[106] KATEB, 1996, p. 76-7. Tradução nossa do original: “Prémices de fraicheur, cécité parcourue d’ocre et de bleu outremer clapotant, qui endort le voyageur debout face au défilé métallique et grouillant de l’avant-port ; la voie fait coude vers la mers, longe la Seybouse à son embouchure, coupe la route fusant en jet de pavé scintillant grain par grain, dans le terne avenir de la ville décomposée en îles architecturales, en oubliettes de cristal, en minarets d’acier repliés au cœur des navires, en wagonnets chargés de phosphates et d’engrais, en vitrines royales reflétant les costumes irréalisables de quelque siècle futur, en squares sévères dont semblent absents les hommes, les faiseurs de route et de trains, entrevus de très loin dans la tranquille rapidité du convoi, derrière les moteurs maîtres de la route augmentant leur vitesse d’un poids humain sinistrement abdiqué, à la merci d’une rencontre machinale avec la mort, flèches ronflantes se succédant au flanc du convoi, suggérant l’une après l’autre un horaire de plus en plus serré, rapprochant pour le voyageur du rail l’heure de la ville exigeante et nue qui laisse tout mouvement se briser en elle comme à ses pieds s’amadoue la mer, complique ses nœuds de voies jusqu’au débarcadère, où aboutit parallèlement toute la convergence des rails issus du sud et de l’ouest, et déjà l’express Constantine-Bône a le sursaut du centaure, le sanglot de la sirène, la grâce poussive de la machine à bout d’énergie, rampant et se tordant au genou de la cité toujours fuyante en sa lasciveté, tardant à se pâmer, prise aux cheveux et confondue dans l’ascension solaire, pour accueillir de haut ces effusions de locomotive ; les wagons lâchent des passagers : autant de bestioles indécises, vite rendues à leur qui-vive somnolent ; nul ne lève la tête devant le Dieu des païens parvenu à son quotidien pouvoir : midi, réflexion d’Africa en peine de son ombre, inapprochable nudité de continent mangeur d’empires, plaine gorgée de vin et de tabac [...]”.

estrada marcam a separação de espaços durante a ocupação francesa. Indicam também quais lugares os operários nativos passam a ocupar na edificação da cidade moderna. Os vagões abarrotados de matéria-prima, a presença constante dos navios e do comboio, as estradas e sua velocidade denunciam outra relação do homem com o tempo, que se sucede de maneira maquinal e o aproxima da morte. A linguagem também personifica a cidade na mulher de movimentos hipnotizantes, "cidade exigente e nua que deixa todo movimento nela se quebrar", tendo o mar a seus pés.

As linhas férreas conduzem a atenção ao trem, que, nesse trecho, se transforma em personagem. O expresso é metamorfoseado em centauro, figura mitológica que habita as montanhas, e anuncia a aberração da mistura de dois universos, o do homem e o do animal. Transforma-se em máquina devastadora, mostrando sua relação de poder sobre o meio ambiente. A imagem lembra a de um anfíbio rastejante que salta, ofega e soluça como o barulho da sirene. Para atingir o pico da montanha, esgota toda sua energia. Esse desgaste é narrado em uma relação de poder e submissão com a cidade, imagem sensual e perversa. O veículo prestes a desfalecer é "agarrado pelos cabelos" e se curva "aos joelhos" da cidade personificada. A volúpia desta, sua "inacessível nudez", é metonímia de uma África sempre invadida, repleta de camadas que se sobrepõem e camuflam a antiga história. À medida que o espaço permite o desenvolvimento de civilizações, também as destrói. Os passageiros são animalizados na multidão aturdida, caminham cabisbaixos no torpor produzido pela rotina da cidade em processo de industrialização.

Nessas passagens sobre a cidade de Bona, o comportamento reativo, letárgico, dos citadinos e de Lakhdar mostra que são guiados por forças que eles mesmos desconhecem. Esse fenômeno é recorrente em *Nedjma,* com outros protagonistas. Como observou a estudiosa Kristine Aurbakken (1986), é uma maneira de indicar o descompasso entre dois tempos: o presente profano da história, cronológico, e outro que permanece no presente, o sagrado, cíclico. Lakhdar reúne sequências narrativas que estão subordinadas à problemática da temporalidade no romance, problemática esta derivada de um episódio traumático. A pesquisadora observa que, por meio desse protagonista, o 8 de maio de 1945 sempre retorna para reorganizar o tempo presente, em que predomina a história do colonizado.[107] No entanto, a retomada desse acontecimento histórico, também num momento de torpor de Lakhdar, difere da letargia que ele sente no trem, na passagem acima. No trecho do viajante, o processo se manifesta na paisagem citadina, não em um episódio vivido, como o 8 de maio.

[107] AURBAKKEN, 1986, p. 89-90.

Esse efeito na paisagem ocorre também em outras passagens, dessa vez protagonizados por Rachid. Quando Rachid está em cena, o fracionamento em camadas temporais, ao se manifestar na paisagem dos penhascos de Constantina, mostra a revanche do tempo sagrado sobre o tempo do colonizador.

Portanto, quando a paisagem desequilibra a linearidade da narração, faz emergir as forças em disputa na colônia. As camadas sobrepostas umas às outras se revelam na linguagem metafórica e indicam problemas oriundos dos contratempos em um mesmo território. Nesse processo, a sequência de temporalidades traz à narrativa questões cruciais para a interpretação da obra. Nos elementos que compõem a cidade, aparecem contrapontos mais recentes, vinculados aos paradoxos da industrialização. De qualquer modo, por meio da paisagem, retomam-se questões derivadas da terra e de sua posse, que tangem o processo de desapropriação e as consequências resultantes da perda das raízes e da tradição.

Como dissemos anteriormente, o fenômeno em torno da paisagem n'*A menina morta* também aparece no contraste de forças que se disputam na linguagem. A personificação dos elementos telúricos reaviva problemas que perduram no país. Nos trechos a seguir, veremos como a estrutura do sistema do patriarcado transparece na paisagem plena de barreiras e delimitações. A paisagem em plano geral mostra sua imponência e resistência à passagem do tempo.

> [...] a mesma paisagem de todas as manhãs apenas modificada pela chuva, pelo sol ou pelo nevoeiro, sempre o mesmo deserto com suas palmeiras enormes erguidas em colunas funéreas e mais longe as grades de ferro negro, muito altas, que aprisionavam o jardim e recortavam com listas sombrias e agudas o campo, estendido largamente entre as montanhas cobertas de mata. [...] aquela serrania nítida, na sua imobilidade impensável, sem grandiosidade, mas robusta e pesada, implacavelmente real em seus verdes sadios e escuros, que barrava a vista dos dois lados e formava o vale suspenso onde se erguia a sede do Grotão.[108]

As enormes grades de ferro limitam a área do jardim e, assim como as palmeiras, projetam sombras que segmentam o campo. Junto à cadeia de montanhas, elas resistem à passagem do tempo e instauram a sensação de monotonia, "a mesma paisagem [...] sempre o mesmo deserto", quebrada apenas com a mudança do clima. A ausência de outras fazendas que pudessem compor o cenário intensifica a experiência do isolamento. As "colunas funéreas" introduzem o clima lúgubre à descrição do local. A vegetação escura e densa, "que barrava a vista dos dois lados", marca mais uma vez a delimitação da área em dois universos

[108] PENNA, 1958, p. 839-840.

que compartilham o mesmo espaço. O mesmo ocorre com a protuberância das montanhas em cadeia: “sua imobilidade impensável” a torna um fardo mais pelo peso que pelo tamanho. O modo de tratar a paisagem cria uma fronteira “implacavelmente real” que impede a fluidez, um possível deslocamento ou circulação, transparecendo uma realidade intransigente. Essas delimitações aparecem como reflexo do bloqueio dentro da estrutura hierárquica na fazenda. O “vale suspenso”, onde o Grotão foi construído, indica algo flutuante que, ao longo do romance, integra a inércia e o impasse vivenciados pelos moradores da casa-grande.

Decerto, a paisagem aparece como obstrução: as altas “grades de ferro negro”, as “colunas funéreas” formada pelas árvores e a serrania “robusta e pesada”, exercem sobre as personagens a sensação de impotência e atribuem à paisagem um clima tenebroso. Essas linhas não marcam somente a fronteira física, mas remetem à interdição presente na figura do patriarca, constatação que obtivemos pela análise dos sinais absorvidos na paisagem do Grotão. Servimo-nos das palavras de Luiz Costa Lima (1989), para quem “o esforço da ordem patriarcal consiste em impedir o próprio fluxo entre eventos e efeitos psicológicos”, o que faz com que a interdição seja “menos um tema estoriado que um traço da estrutura”.[109]

O exagero de adjetivos constrói uma imagem ostensiva do Grotão, simbolizada pelas palmeiras imperiais. Estas, como no prelúdio de um espetáculo, seguem o caminho até a entrada da casa-grande, onde sucede o grande mistério do romance. Essa abertura de cena nos remete ao palco do teatro: mais uma vez, as árvores são cortinas que se abrem para oferecer ao leitor o espetáculo da vida. Assim, tanto a apresentação do Grotão como a da casa-grande mostram a abertura de uma encenação, como se tudo que se passasse no interior da casa-grande fosse da ordem da representação.

Nessa linha de interpretação, Wander Melo Miranda (2007) afirma que as personagens do romance agem como se estivessem em uma verdadeira encenação. No que concerne ao espaço da fazenda, os contornos e as barreiras funcionam como um percurso de leitura que mimetiza um labirinto. São como caminhos híbridos na produção de sentido do texto. As linhas contínuas e descontínuas contornam os limites visando a “circunscrever, no menor espaço possível, uma variedade de percursos (de *sentidos* do texto?), para poder retardar a chegada, de quem transita, ao ponto almejado”.[110] Esse labirinto apresenta um trajeto que, ao se iniciar na Corte, atravessa a parte externa da fazenda e termina nos quartos fechados, de portas e janelas cerradas, local que comporta o ponto máximo do interdito. Miranda (1979) compara o labirinto do Grotão ao de Minos, da mitologia grega, que se

[109] LIMA, 1989, p. 240.
[110] MIRANDA, 2007, p. 311. Grifo nosso.

caracteriza “pela confusão de seus planos e pela dificuldade de percorrer seus enganosos caminhos sem o auxílio de um guia”.[111] As áreas abertas e as interrupções dos espaços impedem a continuidade do percurso, espécie de “fechamento” que anula qualquer chance de desvendamento do mistério. Para o crítico, a parte externa da fazenda é o espaço de maior descontinuidade, enquanto o quarto, a parte mais interna, viabiliza uma saída. De fato, é o local onde Carlota passa a refletir sobre uma solução para o futuro do Grotão, colocando um fim à engrenagem da fazenda assegurada pelo “fantasma” da menina morta. Sua análise conclui que a alcova representa, então, o mistério no ser humano, onde se descobre a verdadeira identidade.

A análise de Miranda (1979, 2007) sobre a organização dos espaços, que incluem os quartos, as salas e a parte externa da fazenda, fornece a base para compreender a casa-grande como palco onde se encena a vida privada. Essa leitura da arquitetura da fazenda, com seus locais de fechamento máximo e abertura, nos é oportuna na medida em que sua caracterização representa o interdito no mecanismo do funcionamento da propriedade agrícola, tornando mais concretos e legíveis os sinais de opressão.

Nessa linha de raciocínio sobre os espaços, a estudiosa Simone Rufinoni acrescenta que a casa-grande se comunica com as estruturas de poder e com um “modo de produção” notadamente escravocrata, base do latifúndio.

> Sob esse aspecto, o espaço físico e literário da casa por vezes emula o próprio espaço social, espécie de construção em microcosmo, a um só tempo produto e produtor, cuja rede de relações que a sustém perfaz a base da economia monocultora. Mais do que um espaço social vago e amplo, a casa-grande literária vislumbra a *base*, a *estrutura*, em cujo bojo se desenvolve toda a complexa rede que, ancorada na família patriarcal, a ampara e propaga.[112]

Com efeito, o espaço interior é produtor de sentido das relações hierárquicas de poder, onde “encenam-se, pelo viés intimista, os modos da sociabilidade brasileira ancorada na vivência doméstica, dada a quase inexistência do espaço externo.”[113] Aqui, abre-se um parêntese para esclarecer que, apesar das descrições do espaço externo não serem tão abundantes, priorizamos o efeito produzido pela linguagem referente a essa área. As descrições do espaço externo, ao fugirem do realismo na narração da casa-grande, tomam forma para introduzir experiências silenciadas entre os habitantes da fazenda. Portanto, nossa análise se atém especificamente aos efeitos da paisagem do Grotão na narrativa. Nesse

[111] MIRANDA, 1979, p. 32.
[112] RUFINONI, 2019, p. 279.
[113] RUFINONI, 2019, p. 280.

espaço aberto, os pastos verdejantes e a fartura da natureza contrastam com a exploração do trabalho braçal e a situação deplorável produzida pelo regime escravocrata. Essa condição invisível ao olhar dos habitantes da casa-grande intercede na paisagem por meio da personificação de seus elementos. É a simulação do efeito produzido por um sistema que não somente oculta certas presenças, mas aniquila a voz dos escravos do eito. Essa hipótese se confirma também pelos sinais da natureza que, deformados ao chegarem aos ouvidos dos habitantes da casa-grande, se transformam em mau augúrio e ameaça, provocando alucinações.

Portanto, quando as barreiras e os contrastes lexicais aparecem na descrição paisagística, sugerem os conflitos e a violência decorrentes da rígida hierarquia. Por outro lado, a natureza, a terra e o que ela produz fornecem a matéria-prima que, por meio do trabalho escravo, se transforma na riqueza sustentadora da família cafeicultura. Nesse aspecto, os elementos da paisagem passam a mimetizar as relações ocultas entre a casa-grande e o eito:

> *A terra era cor de sangue*, e as árvores lançavam sobre ela galhos muito altos, a se cruzarem em forma de arcos abertos, e a luz se tornava assim difusa e serena, vinda do céu levemente nublado. Nas bordas as plantas pequenas lutavam umas com as outras para aproveitarem a terra revolvida e fofa e as flores brotavam aqui e ali, em tons de fogo ou então muito suaves, muito brancas, pendentes de suas hastes cansadas. Se fixassem o ouvido, poderiam escutar os mil pequenos gritos e assovios que tornavam ainda mais profundo o silêncio descido das montanhas, em forma de muralha invisível a separá-las das regiões trabalhadas.[114]

As árvores altas aparecem como difusores de luz sobre a terra, onde as pequenas plantas se disputam em luta pela posse de um pedaço fértil. As flores se dividem entre as que têm “tons de fogo” e as “muito suaves, muito brancas”. As hastes curvadas pelo peso são vistas como “cansadas” e possuem “ouvidos” para escutar os ruídos do subsolo. Na terra, “os mil pequenos gritos e assovios” surgem abafados pelo “silêncio descido das montanhas” e mencionam mais uma vez o contraste entre o silêncio e o som. A associação entre o sangue e a cor da terra sugere que o trabalho na lavoura tem um preço, o sacrifício do outro. No entanto, a muralha curiosamente “invisível” impede que se enxerguem as regiões trabalhadas. O trabalho, a terra e o sangue nessas passagens trazem à narrativa elementos do universo escravista. Essas imagens metafóricas salientam o trabalho escravo na tentativa de exprimir o que é silenciado na comunicação na casa-grande. Portanto, o sofrimento e o labor na plantação de café são personificados na paisagem natural.

---

[114] PENNA, 1958, p. 1140-1. Grifo nosso.

Esse fenômeno da prosopopeia também ocorre por intermédio do olhar de Celestina, cujos devaneios em torno dos salões da Corte contrastam com a crueldade da realidade do Grotão. Ao se instalar à janela, a prima tem as seguintes reflexões:

> Entretanto seus olhos se fixaram na janela, e através dela viu o quadro severo e hostil que sempre encontrava todos os dias ao despertar. Era a colina pesada, robusta, a erguer-se dificilmente do chão, com *o dorso carregado de cafezais*, separados ao meio por vala profunda, em riso aberto na terra vermelha quase cor de sangue, em longa cicatriz.
> Via bem ser aquela região nova ainda não desbastada de todo, sedenta de trabalho e suor, a sua pátria e sentiu mais fundo a vergonha de sua fraqueza e de sua inutilidade diante daquele poderoso convite à vida.[115]

O campo dos cafezais que compõe a paisagem da colina é separado por uma "vala profunda", sinal de fratura instaurada na terra. Mais uma vez, o solo tem a terra vermelha, "quase cor de sangue", e apresenta uma cicatriz flutuante no tempo. A extensão dessa cicatriz mostra que, apesar da passagem dos anos, ela continua a existir em "riso aberto", como um escárnio. Essa cicatriz, que perdura como trauma na história, ressurge como zombaria, produzindo uma sensação de insegurança e medo nos habitantes. A colina repleta de cafezais incorpora o cansaço dos corpos escravizados para sua manutenção, para a produção de riqueza da propriedade. O peso de seu "dorso carregado de cafezais" dá forma à exploração do trabalho. Essa referência se encontra também na terra "sedenta de trabalho e suor" em prol do progresso. Celestina sente culpa e vergonha por ser parte dessa "pátria", desse "quadro severo e hostil" contra o qual não possui forças para lutar. Apesar de tirar proveito dessa organização, ocupa um lugar desprivilegiado dentro da família, de humilhação. É, portanto, por meio de seu olhar que, em muitos momentos do romance, a paisagem personificada proporciona reflexões sobre a alienação do funcionamento no Grotão.

Sendo assim, o silêncio e a monotonia que se conjugam com a paisagem da fazenda são derivados do clima de opressão e do embaraço na tentativa de comunicação entre as personagens. As situações condicionadas pela interdição perseverante são inumeráveis e vão além das que mostramos nesses trechos. Os sinais de veto ao longo de todo o romance não aparecem somente na descrição da paisagem, mas também no nível da trama, como veremos mais tarde. Nesse confronto, emerge, por meio de metáforas, a problemática da exploração do trabalho na terra. Nas duas últimas passagens citadas, destacam-se a relação entre terra e sangue, o peso e o cansaço mimetizados nos elementos da natureza. Esses trechos introduzem na paisagem as consequências da dinâmica escravagista em prol do sustento do

[115] PENNA, 1958, p. 1004.

topo hierárquico. Ressalta-se a permanência da "cicatriz" que resiste à passagem do tempo, uma experiência que perdura como ruína. Tratamos especificamente dessa questão pelo viés do trauma ao longo deste estudo.

Antes de nos apoiarmos na relação entre paisagem e escravidão, retornaremos a alguns pontos relevantes na análise sobre a formação do espaço externo em *A menina morta.* Vimos que as demarcações despóticas na paisagem corroboram com o constrangimento dos habitantes da casa em relação ao poder dos senhores. Aquilo que não é pronunciado, mas flutua no convívio das personagens, incide na narrativa para produzir uma tensão. Na cena em que Celestina observa a paisagem diurna pela janela do seu quarto, o silêncio é enfatizado: "Sentiu-se mais uma vez muito só diante daquela luz clara e sem mistério, daquele silêncio profundo, além da aparência das coisas, e esmagador de todos os sons que tentavam perturbá-lo..."[116]. A sensação de permanência e regularidade da natureza indica a presença de algo grandioso e sigiloso que sustenta o poder dos proprietários da casa-grande. Nesse sentido, a paisagem reforça a coerção gerada pela ausência de som naquele ambiente. O comedimento, a frase não dita, rechaça qualquer oportunidade de romper com a paralisia que lá prospera. Ou, nesse caso, pode-se inferir que a inércia do cenário relaciona-se com a inação das personagens. O gesto reprimido, ou a palavra que não se manifesta, toma contornos de um segredo que agrega o clima de mistério e suspense tão presente nos romances de Cornélio Penna.

> As palmeiras imperiais, erguidas de um só jato até os céus, também sussurravam os seus *segredos serenos, quase eternos*, e miraculosa paz desceu sobre aquele pequeno mundo.
> Nada perturbava o sossego do jardim, isolado de tudo [...] [117]

Esse trecho aparece quando o narrador conta um pouco sobre a relação hierárquica entre Virgínia e Celestina dentro da formação da família. A imagem das palmeiras alçadas ao céu mimetiza o isolamento. À medida que fazem a comunicação com o mundo superior, reforçam a manutenção do que não se revela e integram a monotonia predominante do começo ao fim no romance. Apesar da aparência harmoniosa, a citação sugere que o silêncio se encontra na fundação do Grotão. A paisagem aparece como reflexo da alienação dos papéis naquela família. A paz se instaura na manutenção dos "segredos serenos, quase eternos", denotando a ausência de conflito. Ao mesmo tempo, impede a instauração do verbo que faria nascer um outro universo, segundo a conhecida passagem bíblica em que o

[116] PENNA, 1958, p. 840.
[117] PENNA, 1958, p. 1058. Grifo nosso.

princípio do verbo se encontra no centro da criação do mundo.[118] Portanto, conforme a paisagem reforça a constância da atmosfera flutuante no Grotão, também repreende a manifestação do verbo que desencadearia uma possível mudança.

Nesses momentos, a narrativa em torno da paisagem reflete que o silêncio impera sobre a palavra, sobre a voz dos habitantes, inclusive daqueles que ocupam as camadas inferiores da hierarquia. Desse modo, não somente a dinâmica da estrutura social, mas também das personagens, interfere nas cenas em que predomina a paisagem, capturando a atmosfera do Grotão para registrar as linhas do drama vivenciado. Essa construção narrativa reaviva as vozes soterradas, que permanecem ensurdecidas na passagem dos anos.

A descrição da natureza ao redor da fazenda intensifica a utilização da prosopopeia e aumenta a tensão da trama. Elementos telúricos surgem como uma ameaça, fornecendo indícios para a interpretação de um mistério que não se desvenda. O trecho seguinte é tirado de um dos capítulos que mais provocam suspense no romance, em que se escuta um disparo no Grotão. Trata-se, na verdade, de uma tentativa de assassinato do senhor. Em seguida, os feitores saem junto aos cães ferozes à procura do autor do disparo. Nessa busca, a natureza não permanece inerte, amedrontando como se fosse cúmplice do mistério que impera naquela propriedade agrícola.

> 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 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 situado entre as duas residências. *De um lado o Grotão e na outra aba a Boa Vista, ambas com sua escravatura numerosa e organizada.* Deviam seguir na perseguição de alguém, e iam com a 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. O drama atroz estava para realizar-se e sua consumação devia ser iminente, tantos eram os gritos e tal 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. [119]

Nesse momento do romance, ainda não se sabe quem é o autor do tiro, mas a tensão toma conta da cena por diversas razões. A ferocidade dos cães, habitualmente “presos”,

---

[118] “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. / Ele estava no princípio com Deus. / Todas as cousas foram feitas por intermédio dele e, sem ele, nada do que foi feito se fez. A vida estava nele e a vida era a luz dos homens.” (João 1, 1-4)

[119] PENNA, 1986, p. 926-7. Grifo nosso.

aparece como “estrondo”; a dos homens, como “ganido”. O vento contribui para o gradativo suspense: complementa a atmosfera de ameaça como um furacão, junto aos cachorros e capitães do mato. Com isso, a flora ao seu redor é abalada, fazendo as copas das árvores estremecerem. Assim, a organização e a imutabilidade que dominavam a paisagem nos trechos anteriores são invadidas pela “agitação violenta e brusca” da natureza. O alvoroço incide sobre os elementos naturais que, por sua vez, advertem algo por acontecer.

Conforme caminham para longe, os latidos e as vozes diminuem e outra propriedade aparece no romance: a do irmão do Comendador. Entre uma fazenda e outra, os capitães e os cães percorrem a extensa área e adentram o escuro. De repente, a narrativa revela o que há de comum entre as duas propriedades agrícolas: “sua escravatura numerosa e organizada”. Essa frase expõe um exército de numerosos escravizados na base da organização do sistema vigente. A ordem implacável, que deve ser mantida a todo custo, também se mostra na vigia dos cães contra qualquer escravo que tenha se rebelado. Desse modo, os elementos se contradizem sem revelar o que fica subentendido na atmosfera de suspense.

As oposições aparecem em “cães [que não poderiam ser] contidos” e “escravos fugidios”, “vozes ensurdecidas” e “gritos”. O clima funesto atinge, de alguma maneira, o silêncio da casa-grande. A “sufocante e sombria atmosfera” que se sobressai na paisagem sugere que o drama estava próximo de um desfecho. Nesse momento da leitura, não sabemos exatamente que drama é esse, mas há indícios para a interpretação do mistério que adquire contornos conforme aumenta a tensão. Sabemos apenas que os cães e os capitães-do-mato estão em busca do autor do disparo. E a natureza, atuando nessa agitação, contribui para o que está prestes a acontecer. O trecho mostra a contradição entre a agitação e a ordem: a tentativa de contenção dos escravizados e a fúria dos capitães-do-mato e dos cães nessa perseguição, a ameaça iminente e o alvoroço do vento na copa das árvores e na vegetação. Dessa oposição, desprende-se algo que incidirá sobre os moradores da fazenda e seu funcionamento. Sem haver válvula de escape no enredo, como ocorreria se a tentativa de homicídio realmente se consumasse, a flora e a fauna, assim como outros elementos, incorporam a tensão. Elas criam, assim, uma paisagem que se contrapõe à ordem e ao silêncio que perseveram na propriedade agrícola. Esse paradoxo, quando se trata de uma ameaça contra o mais alto escalão do patriarcado, insinua a possibilidade de uma rebelião dos escravizados ou de uma vingança.

Isto posto, passemos ao romance argelino. Vimos anteriormente em *Nedjma* uma paisagem afetada por forças que competem entre si em busca de uma apropriação do

território. Ao mesmo tempo que essas forças denunciam as contradições na colônia, os maus-tratos e a exploração, a narrativa faz emergir aspectos do passado desencadeados pela descrição dessas paisagens recentemente ocidentalizadas. Por outro lado, elementos naturais, como o rio, o mar, o rochedo, adquirem personalidade e se misturam com características próprias da região e de seus habitantes. Pela linguagem, a paisagem acaba por expor as reminiscências culturais e históricas do país.

O passado da cidade de Constantina é introduzido na narrativa gradativamente. Nesses trechos, as metáforas e a prosopopeia também fazem analogia às questões biográficas dos protagonistas, que serão abordadas mais tarde. Por ora, trataremos da estratégia de criar uma analogia entre a paisagem citadina e as mulheres por meio das ruínas, aproximação esta que introduz no texto a problemática genealógica do argelino.

> Não os restos dos romanos. Não esse tipo de ruína na qual a alma das multidões só teve tempo de arrefecer, registrando seu adeus nas pedras do rochedo, mas as ruínas em filigrana de todos os tempos, as que banham o sangue de nossas veias, as que levamos conosco em segredo sem nunca encontrarmos o local nem o instante conveniente para enxergá-las: os inestimáveis escombros do presente... Morei alternadamente nos dois sítios, no rochedo e depois na planície onde Cirta e Hipona conheceram a gravidez, depois o declínio do qual as cidades e as mulheres levam consigo o luto perpétuo na cruel longevidade de cidades-mães; os arquitetos nada podem fazer, e os errantes não têm coragem de lá buscarem refúgio por mais de uma noite; assim, a glória e a decadência fundarão a eternidade das ruínas sobre o ímpeto das cidades novas, mais vivas, mas decepadas de sua história, privadas do charme da infância em prol de seu espectro enobrecido, como as noivas defuntas pregadas às paredes empalidecem suas vivas réplicas. *O que morreu floresce às custas de tudo o que vai nascer...*[120]

Como indica a passagem, há dois tipos de ruínas: aquelas que poderiam ser vistas a olho nu na cidade, vestígios dos povos antigos que desapareceram; e outras que permanecem no sangue, "que levamos conosco em segredo", pelas quais "os arquitetos nada podem fazer": são vestígios silenciados que, embora se conservem no sangue, ou de algum modo nas tradições, não possuem o reconhecimento merecido. Estas últimas "ruínas", no entanto, subsistem até hoje como "inestimáveis escombros". Ao contrapor o que resta da arquitetura

[120] KATEB, 1996, p. 187. Grifo nosso. Tradução nossa do original: "Pas les restes des Romains. Pas ce genre de ruine où l'âme des multitudes n'a eu que le temps de se morfondre, en gravant leur adieu dans le roc, mais les ruines en filigrane de tous les temps, celles que baigne le sang dans nos veines, celles que nous portons en secret sans jamais trouver le lieu ni l'instant qui conviendrait pour les voir : les inestimables décombres du présent... J'ai habité tour à tour les deux sites, le rocher puis la plaine où Cirta et Hippone connurent la grossesse puis le déclin dont les cités et les femmes portent le deuil sempiternel, en leur cruelle longévité de villes-mères; les architectes n'y ont rien à faire, et les vagabonds n'ont pas le courage d'y chercher refuge plus d'une nuit; ainsi la gloire et la déchéance auront fondé l'éternité des ruines sur les bonds des villes nouvelles, plus vivantes mais coupées de leur histoire, privées du charme de l'enfance au profit de leur spectre ennobli, comme les fiancées défuntes qu'on fixe aux murs font pâlir leurs vivantes répliques ; ce qui a disparu fleurit au détriment de tout ce qui va naître..."

dos romanos nos rochedos de Constantina às “ruínas” dos ancestrais berberes, invisíveis aos olhos, o narrador provoca uma reflexão sobre a nação que está por vir. As cidades de Bona e Constantina são como as mulheres grávidas que carregam no ventre o feto sem vida. Assim, levam consigo, em seu “luto perpétuo”, o espectro do império berbere e seu declínio. Por meio de estratégias da linguagem, como a metáfora, a prosopopeia e a analogia, o narrador se inspira no reino berbere, na tentativa de fazer nascer a nação argelina do século XX, às vésperas da independência. Ele compara as ruínas soterradas das cidades que foram sede desse tempo de glória às noivas defuntas que, conforme seus retratos envelhecem, tornam mais preciosa a promessa de um futuro, mesmo que esse futuro tenha sido arruinado antes da sua realização. As cidades modernas de Bona e Constantina são como essas mulheres do retrato na parede, espectros de uma promessa enobrecida conforme o tempo passa. Representam a inviabilidade, mas também uma faísca de esperança para visualizar um horizonte a partir das ruínas; ruínas essas que se encontram entre a decadência das cidades antigas e o arrebatamento das cidades coloniais, já desprovidas da própria história. O tempo do passado glorioso se fortalece na linguagem, em toda sua contradição, para definir os contornos da identidade argelina e o futuro da nação: “o que morreu floresce às custas de tudo o que vai nascer”. O apelo aos escombros invisíveis, à história do povo berbere na confecção da identidade nacional, é determinante para a posteridade com a independência que está sendo traçada no romance. E, pela linguagem, o romancista consegue expressar a possibilidade de renascimento a partir das fraturas e do esquecimento, de toda a tragédia de um povo continuamente colonizado, cujas raízes se perdem no processo de espoliação. Fazer nascer um povo e uma nação dessas ruínas invisíveis é, de fato, o ímpeto mais entusiástico desse romance.

A passagem a seguir é continuação da anterior. Nela se recuperam fatos históricos do tempo do reino berbere, a Numídia, vencido pelo imperialismo romano no século I a.C. A narrativa passa a fatos históricos narrados, ainda que de forma metafórica. O trecho contempla as reflexões de Rachid à beira dos vales rochosos de Constantina:

> Constantina e Bona, duas cidades que dominavam a antiga Numídia, hoje reduzida a departamento francês... Duas almas em luta pela potência abdicada dos númides. Constantina lutando por Cirta e Bona por Hipona, como se a aposta do passado, travada numa partida aparentemente dada por perdida, constituísse a única prova para os futuros campeões: é preciso colocar os ancestrais na linha de frente para se descobrir a fase triunfal, a chave da vitória recusada a Jugurta, o gérmen indestrutível da nação dividida entre dois continentes, da Sublime Porta ao Arco do Triunfo, a velha Numídia onde se sucedem os descendentes romanos, a Numídia dos cavaleiros que nunca voltaram do abatedouro, assim como os corsários barrando a estrada a Charles Quint... Nem os númides nem os bárbaros procriaram

> em paz na sua pátria. Ela permanece virgem num deserto inimigo, enquanto se revezam os colonizadores, os pretendentes sem título nem amor...[121]

Constantina e Bona são o duplo de Cirta e de Hipona, cidades antigas que abrigaram o império dos primeiros povos do norte da África. Quem se instala no presente local desconhece o tempo de glória da civilização berbere, sua "fase triunfal". As cidades modernas lutam pelas antigas como forma de resistir à ocupação francesa. Nessa aposta, é como se as cidades modernas se disputassem pelo passado numa "partida aparentemente perdida". Recuperar o tempo do reino berbere é uma maneira de trazer ao presente a fase triunfal, as "ruínas" dos primeiros ancestrais para a definição do presente. Aqui também, pela paisagem se regressa ao passado, mesmo que esse tempo mostre a derrota da Numídia frente à invasão romana, "a chave da vitória recusada a Jugurta". Com efeito, Jugurta (160 a.C - 104 a.C), rei da Numídia, lutou bravamente contra os romanos pela manutenção da força e da união do reino berbere.

No contexto atual, frente ao imbróglio da genealogia do argelino, a participação dos primeiros ancestrais, o "gérmen indestrutível", é essencial para se refletir sobre o futuro da nação independente. É desse modo que o narrador cava as superfícies do presente moderno para fazer reviver o tempo longínquo que transformou Cirta e Hipona num dos maiores berços das primeiras civilizações do continente. Mais uma vez, isso ocorre pela descamação da paisagem: é preciso descortinar o massacre dos povos nativos, o apagamento da história, para fazer a Argélia reviver não em seu estado bruto, mas considerando as fissuras, despertar sua potência tal como apresenta sua fase de glória.

Nesse trecho, a irreversibilidade do tempo com as sucessivas colonizações na região acaba por fortalecer o poder das ruínas invisíveis, as dos ancestrais berberes. O espectro das antigas civilizações testemunha o reino berbere e seu brio. Mesmo sem o "charme da infância", as cidades eternizam o ciclo de resistência dos povos vencidos pelas infindas colonizações. Pela paisagem, nasce a esperança de regeneração. Se as cidades modernas, privadas da conservação de sua história antiga, hoje estampam as marcas da presença

---

[121] KATEB, 1996, p. 187-8. Grifo nosso. Tradução nossa do original: "Constantine et Bône, les deux cités qui dominaient l'ancienne Numidie aujourd'hui réduite en département français... Deux âmes en lutte pour la puissance abdiquée des Numides. Constantine luttant pour Cirta et Bône pour Hippone comme si l'enjeu du passé, figé dans une partie apparemment perdue, constituait l'unique épreuve pour les champions à venir : il suffit de remettre en avant les Ancêtres pour découvrir la phase triomphale, la clef de la victoire refusée à Jugurtha, le germe indestructible de la nation écartelée entre deux continents, de la Sublime Porte à l'Arc de Triomphe, la vieille Numidie où se succèdent les descendants romains, la Numidie dont les cavaliers ne sont jamais revenus de l'abattoir, pas plus que ne sont revenus les corsaires qui barraient la route à Charles Quint... Ni les Numides ni les Barbaresques n'ont enfanté en paix dans leur patrie. Ils nous la laissent vierge dans un désert ennemi, tandis que se succèdent les colonisateurs, les prétendants sans titre et sans amour..."

francesa e da industrialização, por outro lado, são de algum modo enobrecidas pelo poder das ruínas: em seus destroços guardam a semente para renascerem das cinzas. Tal como a fênix, pássaro da mitologia grega que representa a imortalidade. As ruínas são, portanto, testemunhas da desgraça da própria cidade, ao mesmo tempo que contêm a capacidade de gestação. Símbolo da resistência ao longo da história, são o espectro e a inspiração para traçar os primeiros contornos da nação que se confecciona junto à busca pela personagem Nedjma. Nesse aspecto, as ruínas berberes, mas também os vestígios arquitetônicos romanos, quando desvinculados de uma cronologia, aparecem como alegoria. Tornam-se, assim, suscetíveis a uma leitura no presente. Longe de ser uma descrição realista, a paisagem de Constantina e Bona é mostrada pelo enquadramento do olhar de Rachid, pela voz do narrador. Certamente, os escombros desencadeiam reflexões sobre o passado da região, e essas reminiscências do passado, quando trazidas ao presente, encontram outro sentido.[122] No âmbito literário, esses vestígios são mais que a presença berbere, necessária para se fundar a própria nação (e uma literatura própria). Ao saírem da linha cronológica, tornam-se imagem para ressignificar o presente no romance. São de suma importância para "penetrar nas falhas e desvãos da história e da memória, tentando proceder à anamnese para remontar à fonte do vivido, reinventando-o, através da ficção na tentativa de colmatar os não-ditos da história."[123]

Logo, os elementos desencadeados pela paisagem se tornam ruína que, destacados de sua cronologia, se aproximam da noção de alegoria:

> A alegoria como prática da pós-modernidade se apoia no empréstimo de imagens que a extração de seu contexto torna ilegíveis, e assim disponíveis para uma interpretação nova, na inscrição em um sítio como ruínas, na encenação das obras de sua própria impermanência, em uma constituição mais discursiva que narrativa, e em estratégias de acumulação e hibridização.[124]

A citação do estudioso Henri Desbois dialoga com o pensamento de Walter Benjamin (2013), para quem a potência alegórica se encontra justamente no seu caráter anacrônico. Como fragmento perene, a analogia resiste à passagem do tempo para ser interpretada e encontrar um novo sentido no presente. Ao mesmo tempo, a ruína retirada de seu contexto

---

[122] DESBOIS, 2011, p. 358.
[123] OUELLET, 2008 apud BERND, 2013, p. 47.
[124] DESBOIS, 2011, p. 361. Tradução nossa do original: "L'allégorie telle que la pratique de la postmodernité repose sur l'emprunt d'images que l'arrachement à leur contexte rend illisibles, et par conséquent disponibles pour une interprétation nouvelle, sur l'inscription dans un site à la manière des ruines, sur la mise en scène par les oeuvres de leur propre impermanence, sur un caractère plus discursif que narratif, et sur des stratégies d'accumulation et d'hybridation."

estampa o que há de inexprimível na história, seu caráter trágico, e espelha num movimento dialético a perenidade e a finitude: aquilo que a passagem dos anos torna decadente, ao mesmo tempo que eterniza. Vale lembrar que a ruína também tem como atributo colocar o homem frente à limitação da vida.[125]

Assim, a fugacidade e a finitude se expõem num movimento circular, em que a paisagem de Constantina e Bona traz ao presente uma narrativa nos limites do mundo antigo e do novo, pela estratégia narrativa de acumulação e hibridização. Se as referências aos povos nômades são dissolvidas com a invasão romana na região, deixam sua marca nos elementos naturais e na localização geográfica, não distante de Cartago, berço de uma das civilizações mais importantes do mundo: "As duas cidades que cresceram com o mistral e o siroco, à margem do deserto, não tão distante de Cartago".[126] Entre o que é destruído e o que permanece, constroem-se os alicerces para a nação que está por vir.

Portanto, a superação da alienação presente se faz pela recuperação do passado. Se nem sempre as heranças são visíveis, o passado de resistência e luta dos habitantes mimetiza os elementos paisagísticos e vestígios arquitetônicos no momento presente:

> O mesmo destino gostaria que as duas cidades tivessem suas ruínas perto de si. Mas em nenhum outro lugar poderiam ser vizinhas como as duas cidades únicas, saqueadas, abandonadas, reconstruídas, uma depois da outra, formando seu duplo sem se verem de perto: duas cavaleiras ao fim da corrida, disputando a província onde acreditam rejuvenescer, apesar do passado, para o refluxo que as restitui, assim como uma indizível esperança, um devaneio longe da memória, a cavalgada do tempo dos númides, suplantada pelas pesadas tropas dos descendentes romanos que surgiram repentinamente na calada da noite... Pois as cidades que conheceram tantas sedes não possuem mais o gosto pelo sono... estão sempre à espera da derrota, não poderiam ser surpreendidas, nem vencidas...[127]

As características das cidades, ao trazerem as antigas Hipona e Cirta, transformam-nas em duas cavaleiras, espectros de um passado formado pelas incessantes lutas contra a invasão romana. A imagem da cavalgada dos númides retoma a obstinação de Jugurta nesse combate. A Numídia, antigo reino berbere (202 a.C - 46 a.C), onde hoje se encontram as

---

[125] BENJAMIN, 2013, p. 176.

[126] KATEB, p. 197. Tradução nossa do original: "Les deux villes grandies sous le mistral et le sirocco, en marge du désert, à si peu de distance de Carthage".

[127] KATEB, 1996, p. 186. Tradução nossa do original: "Le même destin aura voulu que les deux villes aient leurs ruines près d'elles. Mais nulle part ailleurs ne pouvaient voisiner ainsi que les deux cités sans pareilles, saccagées, désertées, rebâties l'une après l'autre, se dédoublant sans se voir de plus près : deux cavalières à bout de course, se disputant la province où elles croient rajeunir en dépit du passé, à la faveur du reflux qui leur restitue, ainsi qu'une indicible espérance, un songe hors de mémoire, la chévauchée du temps des Numides suplantée par les lourdes cohortes des descendants romains survenus du fond de la nuit... Car les cités qui ont connu trop de sièges n'ont plus le goût du sommeil, s'attendent toujours à la défaite, ne sauraient être surprises ni vaincues..."

cidades de Constantina e Bona, resistiu à invasão romana graças a seu maior herói de guerra, o rei Jugurta. Nessas regiões, a civilização berbere perdura "enterrada" desde a instalação de novos impérios, enquanto as atuais cidades vivem a perturbação de mais uma vez serem vencidas. Assim como os romanos "que surgiram repentinamente na calada da noite", os novos colonizadores assombram os habitantes da região, o que faz com que as cidades modernas "não [possuam] mais o gosto pelo sono... [estejam] sempre à espera da derrota". No entanto, as metáforas e as analogias entre os númides e as cidades personificadas reavivam uma memória que não pode se apagar. Se não há perspectiva de triunfo sobre os invasores de outrora, a história é antídoto contra a atual paralisia da colônia. Ao enaltecer a luta e a resistência dos primeiros povos, a narrativa se fortalece da fase triunfal dos berberes.

A estudiosa Soraya Tlatli (2006) faz uma leitura de *Nedjma* relacionando os vestígios e as ruínas à influência da poesia pré-islâmica nômade na obra de Kateb Yacine. É uma escrita que surge a partir do abandono dos locais de acampamento, dos restos e "ruínas" que produzem a legenda e o mito como memória oral.

> Para Kateb, a ruína tem um estatuto ontológico. As ruínas, como presença física, marca da brutalidade da história, remetem novamente à ruína: a uma história concebida como uma marcha em direção às estações de seu declínio. O discurso é interrompido no limiar das ruínas e constata sua recorrência. Elas não têm o estatuto de índice histórico. As ruínas não se produzem no decorrer da história, tornam-se o próprio rosto da história. [128]

As ruínas no romance, ao indicarem o destino de uma evolução que desemboca na própria destruição, são a imagem mesmo da história. História em que os "restos" do império berbere seguem o mesmo destino: "o que morreu floresce às custas de tudo o que vai nascer". Apesar do destino trágico das cidades que deram origem às atuais Constantina e Bona, a perseverança das ruínas encarna, de certa forma, a esperança: são propulsoras para a construção de uma nação independente. Ao mesmo tempo, trazem sentido para as contradições do tempo presente na colônia.

As cidades modernas, com suas ruínas, possuem o fermento para superarem o impasse do tempo colonial. O resgate da história dos povos em simbiose com a terra promove, então, uma reflexão sobre a identidade argelina após a perda das tradições milenares com as intermitentes invasões. A questão da identidade e da genealogia se infiltra

[128] TLATLI, 2006, p.63. Tradução nossa do original: "Chez Kateb, la ruine a un statut ontologique. Les ruines en tant que présence physique, marque de la brutalité de l'histoire, renvoient à la ruine: à une histoire conçue comme une marche vers les stations de son déclin. Le discours s'arrête au seuil des ruines, et en constate la récurrence. Celles-ci n'ont pas le statut d'indice historique. Les ruines ne se produisent pas au cours de l'histoire, elles deviennent le visage même de l'histoire."

também no nível do indivíduo. Para tanto, o narrador reconstrói a história de todo um povo a partir da peregrinação de Lakhdar em Bona e da instalação de Rachid no sítio histórico de Constantina. Com essas personagens, um viajante, outro errante e desertor, o passado dos mesmos e do povo argelino toma contornos na paisagem.

Em certo momento do romance, Rachid reflete não somente sobre a história do local, mas também sobre sua paternidade, um passado ainda desconhecido. Entrelaçam-se na narrativa os desdobramentos da história local e de sua biografia. Aqui, a história colonial e a do antigo império berbere se tornam apenas matéria para introduzir a história pessoal de Rachid, como indica o trecho que narra sua chegada ao *fondouk*[129]*:*

> Lamoricière que sucedeu aos turcos, após dez anos de ocupação, e as represálias do 8 de maio, dez anos após Benbadis e o Congresso Muçulmano, e por fim Rachid, dez anos depois da revogação e depois do assassinato de seu pai, sentindo novamente o cheiro do rochedo, a essência dos cedros imaginada atrás dos vidros antes mesmo de avistar o primeiro contraforte. O comboio, reduzido a um alarido de cavalo esgotado, atravessava mais um dia suando, relinchando e saltando por antigas pastagens – de onde havia sido capturada sua força equina de outrora, pensou Rachid vendo um garanhão apavorado percorrendo a via. O cavalo não conseguia nem ver a carroça crepitante que passava a sua frente, deixando-o longe para trás, e arrastava sua força usurpada.[130]

A passagem une três acontecimentos, tendo o espaço como elemento comum, mas também o intervalo de tempo entre eles. Episódios que marcaram a história da Argélia, como a chegada dos franceses (representada pela entrada do general Lamoricière) e os massacres desencadeados pelo 8 de maio de 1945, assim como a presença do reformista muçulmano Benbadis, se mesclam ao mistério que envolve o pai do protagonista. Todos eles aparecem, de algum modo, como fatos marcantes, mas também como um impasse no enredo. O emaranhado de histórias entra na narrativa como obstáculo por meio da visão da paisagem reduzida ao comboio, que, no tempo colonial, lembra um cavalo "relinchando e saltando por antigas pastagens". Durante a ocupação francesa, a imagem do fardo (mercadorias ou matéria-prima) transportado pelo trem se torna espectro de um cavalo explorado na sua força. Nessa imagem, o cavalo e o comboio têm suas energias esgotadas e, na ressignificação do

---

[129] Estabelecimento que funciona como pousada ou estalagem no Norte da África e no Oriente Médio.

[130] KATEB, 1996, p. 164. Tradução nossa: "Lamoricière succédant aux turcs, après les dix ans de siège, et les représailles du 8 mai, dix ans après Benbadis et le Congrès Musulman, et Rachid enfin, dix ans après la révocation puis l'assassinat de son père, respirant à nouveau l'odeur du rocher, l'essence des cèdres qu'il préssentait derrière la vitre avant même de discerner le premier contrefort. Le convoi, réduit à un tintamarre de cavale surmenée, traversait une journée de plus à la nage, hurlant et sursautant à travers d'anciens paturages, – d'où fut captée sa force autrefois chevaline, songeait Rachid à la vue d'un étalon affolé le long de la voie. Le cheval n'avait pas un regard pour l'attelage au bruit de catarate qui le laissait loin en arrière, emportant sa force usurpée."

tempo colonial, remetem à exploração do homem. Além disso, a imagem do cavalo traz ao tempo de enunciação, mais uma vez, a figura de Jugurta e a resistência à invasão romana. Esse desdobramento da narrativa em diversas camadas por intermédio da paisagem, além de inspirar a perseverança em tempos difíceis, ressignifica a história de exploração colonial.

Vimos que as passagens analisadas apresentam o entrelaçamento de diferentes estratos de narrativas formadas por momentos históricos distantes um do outro, todos ocorridos num mesmo local. Ressurgem como resistência ao esquecimento ou apagamento das referências que sucede às inúmeras colonizações. Portanto, no romance argelino, é da paisagem que se desprendem as histórias coletiva e pessoal em torno de Rachid. Por essa mesma paisagem e seus elementos, o protagonista busca também elucidar o enigma da própria genealogia, incorporando a questão identitária do povo argelino. A linguagem utilizada para descrever esses elementos e a topografia das cidades traz à luz o problema: a questão do mito da origem, eixo que movimenta a busca pela personagem homônima ao romance. Desse modo, todos os mistérios que despontam na paisagem se concentram, também, na personagem alegórica Nedjma, que gradualmente se mistura às cidades, como veremos mais tarde.

Após a análise acima, reforçamos a leitura de que a personificação dos elementos da paisagem citadina, além de ser uma tentativa de resgate da história e da cultura da região, é um meio de exprimir o que é da ordem do mistério ou do não dito. Essa experiência é vivida tanto nas cidades-berço da civilização berbere, como na região sudeste do romance brasileiro.

Apesar da manifestação do que é da ordem do não dito em ambas as obras, em *A menina morta,* a problemática trazida pela personificação da paisagem se distingue consideravelmente da maneira como é abordada no romance argelino. Em vez de reaver a história ou buscar um enigma de ordem identitária, a paisagem no romance brasileiro aparece como reflexo da estrutura da casa-grande. O que há de comum nas duas obras é que a personificação da paisagem deriva de um processo silenciado na história, em que a alienação predomina. Esse processo, fruto do progresso, arrasta o espectro daqueles que pagaram o preço da história dos vencedores. No romance de Kateb, as personagens de fato procuram de todas as formas superar a inércia oriunda do contexto colonial. No romance de Cornélio Penna, isso não ocorre. Na casa-grande, apenas a personagem Carlota questiona aspectos da estrutura vigente na fazenda. Portanto, se o silenciamento prevalece no romance brasileiro, a agitação da paisagem atua como resistência à alienação no Grotão e ao silenciamento da família cafeicultora.

A personificação da paisagem n'*A menina morta* se intensifica quando a agitação da natureza ganha amplitude com a morte da criança. As árvores e os pássaros parecem adquirir vida na tentativa de despertar as personagens da rotina. É o que ocorre com um dos agregados: "Os galhos de vez em quando batiam no largo chapéu que o Sr. Manoel Procópio trazia à cabeça e pareciam braços estremunhados de homens adormecidos que os estirassem em movimentos ainda inconscientes e incertos."[131] A natureza tenta invadir o mundo humano antropoformizando-se. A ação da flora parece ter intenção de interferir na vida do agregado que passa distraidamente. Em outro momento, no passeio com a mucama Ângela nos arredores da fazenda, a senhora aparece vestida de preto em sua caleça. As fitas da sua touca "esvoaçavam como pássaros também negros, de mau agouro, [como se] tentassem bicar-lhe o rosto muito pálido, onde os olhos pareciam perdidos na sombra"[132]. Nesse trecho do capítulo XXXI, a natureza adquire característica mais agressora, como se os pássaros quisessem acordar a senhora, em cujo olhar ainda predomina o torpor. O movimento dos galhos e dos laços do chapéu, percebidos somente pelo narrador, são deformados e transformados em animais para interceder no mundo das personagens.

Em seguida, no mesmo capítulo, o alvoroço da flora ganha maior proporção. A aparente ordem da paisagem é subitamente perturbada: "Mas sem ser chamada, sem que ninguém ousasse invocá-la, veio logo a mata invasora, sempre pronta a tudo devorar, a zombar dos esforços do homem"[133] O furor da mata indica uma reação debochada contra algo que persiste no universo das personagens: os imperativos do homem. Por mais que a ordem predomine na fazenda e nas imediações, o papel da natureza é desafiá-la. A revolta da vegetação contrasta, então, com a tirania do homem, que aparece como "esforço". No mesmo passeio em direção oposta a Porto Novo, a escuridão e a oclusão da área predominam: a estrada se estende "muito além do vale misterioso e fechado da fazenda", através das "penumbras das árvores entrelaçadas por sobre o caminho" e das "grandes cortinas franjadas de parasitas e cipós"[134]. Nessa citação, em que as árvores e suas "cortinas" por pouco não bloqueiam a passagem, a sensação é de asfixia. A natureza, mesmo quando age como ameaça contra o homem, não mobiliza a senhora, que permanece em estado letárgico sem se dar conta de seu entorno:

[131] PENNA, 1958, p. 796.
[132] PENNA, 1958, p. 889.
[133] PENNA, 1958, p. 888.
[134] PENNA, 1958, p. 888.

> Nada do que a cercava parecia interessá-la, nem mesmo os perigos à espreita sob a vegetação louca e rasteira estendida até às bordas da mata, que se levantava em altas muralhas de verde intenso, implacável, a poucos passos, para fechar em semicírculo o lugar onde se encontravam. [135]

Em volta da senhora distraída, a vegetação parece uma serpente que se eriça para dar o bote. A partir desse trecho, a prosopopeia presente na paisagem do Grotão e de seus arredores começa a coagir, de algum modo, as personagens. Com efeito, esse capítulo do passeio, do qual outros trechos são analisados na sequência, marca o desencadeamento das alucinações pelos sinais da fauna como mau agouro.

Forças em oposição evidentemente movimentam a narrativa da paisagem do Grotão. Se o silêncio e a calma tolhem a pronúncia do *verbo* em *A menina morta*, a agitação proveniente dos elementos da natureza adquire força. As personagens, entorpecidas em seus universos, evitam a consciência de algo que estaria por acontecer. Se o alvoroço provocado pelos sinais emitidos dos elementos da terra não atinge o nível da consciência, é recebido como profecia do que está por se realizar. Seria uma possível vingança?

> O silêncio era absoluto e até os pássaros pareciam evitar aquele lugar taciturno, onde a sensação de vazio e de ausência se fazia sentir de forma insidiosa, que subia do coração ao cérebro, *sufocando primeiro a garganta, como nos envenenamentos da bela-dona*.[136]

A nítida ausência de som no local provoca a sensação de vazio que funciona como um estrangulamento. O silêncio faz um percurso que se inicia no peito e ataca a garganta, "sufocando" a palavra na debilitada comunicação entre as personagens da casa-grande. Como se algo que nascesse no coração, que representa o afeto, não chegasse ao cérebro, onde se tornaria reflexão ou consciência. A "sensação de vazio e ausência" derivam da impotência de exprimirem o que oprime as personagens.

A passagem também sugere a ambiguidade do termo "bela-dona": refere-se tanto à erva chamada "beladona", de propriedade letal, como também à senhora, que no trecho pode ser a vítima imaginária desse envenenamento. A insinuação da intoxicação pela erva é motivada por uma voz que desponta em diversos trechos ao longo do romance e sugestiona uma ruptura na hierarquia estabelecida ou, mesmo uma vingança. Esse fenômeno dribla os lugares de poder dentro do arranjo na sociedade escravocrata.

---

[135] PENNA, p. 889.
[136] PENNA, p. 889.

Logo em seguida, Ângela caminha sozinha e é assombrada por um ruído semelhante a uma sinistra gargalhada:

> De repente ouviu-se uma gargalhada louca que estrugia ali perto, sobre-humana, infernal. Abria-se em cascatas sonoras, em soluços imensos, em trinados sinistros. E Ângela não pôde conter os nervos excitados. Correu desesperada até alcançar a estrada onde viu então que era o cavalinho esquecido à sombra, preso a uma árvore, e relinchava agora para se fazer lembrar. [137]

A mucama escuta em pânico a gargalhada "sobre-humana, infernal", que parece zombaria, como se fosse um monstro de grandes proporções. A descrição do som em "cascatas sonoras" e "trinados sinistros" contradiz a dor presente nos "soluços imensos". A malícia da gargalhada como ameaça faz Ângela perder o controle. O leitor se surpreende com a atmosfera lúgubre que invade o enredo e foge da narrativa neorrealista até então predominante. No entanto, logo se revela a verdadeira imagem, a de um cavalinho, que acaba por poupar a personagem das repercussões de seu delírio sonoro.

No interior desse fenômeno, algo parece tomar forma para afetar de alguma maneira os habitantes da casa-grande. Basta um ruído para disparar alucinações. A imagem e o som emitido pelos animais, que levam as personagens à beira da loucura, são os únicos momentos em que elas não se contêm. É o que ocorre com Celestina em seu quarto:

> [...] as risadas secas das corujas, o assovio diabólico dos mochos pousados nas árvores dos jardins fronteiras às suas janelas pareciam conversa animada, numerosa assembleia reunida para comentar o que se passava a fim de serem tomadas resoluções importantes. Muitas vezes ouvira o mesmo concerto e não lhe prestara a menor atenção, mas agora tudo tomava significado impossível de decifrar, e ela fixava o ouvido, à espera de distinguir qualquer frase esclarecedora que lhe desse indicação e a chave da linguagem em cifra empregada pelos pequenos fantasmas, cujo voo pressentia bem junto de seus vidros. [138]

As "risadas secas" e o "assovio diabólico" dos pássaros mostram certo escárnio na tentativa de assombrar Celestina. Reúnem-se em bandos, formando uma "assembleia", como se conspirassem algo. A "conversa animada" indica a leveza na forma como esses eventos se produzem, o que contrasta com a constante sensação de culpa dos habitantes. A coruja e o mocho, pássaros que simbolizam o mau augúrio, alimentam o clima de superstição. Algo parece estar em vias de acontecer, e os animais parecem saber do que se trata para tomar "resoluções importantes". Celestina se apavora, pois bem sabia haver no ar algo a ser decifrado. Esses sinais, junto ao mistério que prevalece entre os moradores da fazenda depois

[137] PENNA, 1958, p. 890.
[138] PENNA, 1958, p. 1215.

da morte da menina, tornam-se impossíveis de serem decodificados. Na ausência de uma linguagem que o expresse, o enigma se torna "pequenos fantasmas" no imaginário da prima pobre. No entanto, eram apenas corujas que passavam rente ao vidro do quarto. Nesse caso, a alucinação é entendida como a materialização resultante da tensão presente na atmosfera da fazenda. Antes, não era percebida por efeito da letargia das personagens e também pelo silêncio que se impunha sobre qualquer som da natureza.

O medo que ronda o Grotão junta-se à culpa das agregadas, combinação ideal para intensificar o suspense. Celestina reza o rosário quando escuta o pio das corujas e, mais uma vez, cria fantasmas que inflam o caráter supersticioso do pássaro noturno.

> Vinha do jardim o som de riso tranquilo, abafado, e quem sabe? levemente irônico... Celestina tentou reencetar o rosário, sem sequer investigar a origem daquele estranho ruído, e abrigar-se na própria oração, contra tudo de mal que pudesse advir. Mas não conseguiu reunir suas ideias nem sequer ciciar as palavras das preces e [...] de novo soou confidencialmente, bem junto da janela, o mesmo riso fugido já de sua memória. Teve invencível gesto de terror pânico, quis levantar-se, correr e gritar, mas lembrou-se das corujas naquela época do ano reunidas em bandos nas árvores dos jardins, para comerem os jambos muito vermelhos que as enfeitavam. [139]

O som que vem da janela do quarto de Celestina a atormenta. Para proteger-se da ameaça externa, do riso "tranquilo" e "levemente irônico", tenta envolver-se com a prece junto ao rosário, sem verificar a causa do barulho sinistro. Em vez de buscar conhecer a origem do problema, que o som do "riso" vem da natureza, Celestina procura proteção nas orações. No entanto, o barulho persiste. Na iminência de perder o controle frente a uma possível presença sobrenatural, Celestina se lembra do bando de corujas que permanecem ali nessa época do ano. Assim, a justificativa apazigua a potência ameaçadora da fauna; é apenas a natureza seguindo seu curso. Nessa constatação, o narrador traz uma imagem incompatível com o medo da personagem: as corujas nas árvores, em busca dos "jambos muito vermelhos que as enfeitavam", são uma imagem bucólica do jardim em toda sua beleza. Contrapõe o espírito persecutório e receoso da prima pobre à naturalidade das corujas que se alimentam da fruta nessa determinada época do ano. Ao desmistificar a histeria oriunda do pressentimento da agregada, há uma quebra da expectativa tanto das personagens quanto do leitor. Esse procedimento do narrador é como um deboche em relação à atmosfera lúgubre criada na trama.

---

[139] PENNA, 1958, p. 995.

A repressão dos instintos naturais e de suas consequências nas personagens encarna mais uma vez em um animal. Dessa vez, um touro corre em direção às agregadas e à Sra. Luisa, que conseguem fugir do animal feroz. A descrição do bicho mostra a dimensão assustadora na imaginação das mulheres:

> [...] nesse instante, ouviram estranho ruído surdo, lembrando o tropel de cavalaria que se aproxima [...] logo ficaram hirtas, geladas de pavor, ao ver que era um grande touro, a escavar raivosamente o chão duro e as olhava a poucas braças de distância.[140]

Nota-se que, inicialmente, a impressão do som do animal gerada nas moradoras da casa-grande é a de um "estranho ruído surdo", assim como o riso "abafado" das corujas para Celestina. Esse barulho, que a princípio lhes parece contido, contrasta com sua força de explosão, como ocorre na aproximação desse momento ao perigo do "tropel de cavalaria". Na iminência de perderem o controle, ou a própria vida, as mulheres conseguem escapar do animal que corria em sua direção. No entanto, nessa fuga, Celestina se sente "presa pela terra" e, de certo modo, fica paralisada frente ao perigo. A cena seguinte é protagonizada pelos mecanismos de defesa de Celestina:

> [...] esperava a todo momento por sobre sua cabeça surgir a sombra enorme do touro que se precipitava sobre ela e a esmagava com seu corpo agigantado. Em um relâmpago achou-se prisioneira, sozinha com o feroz animal de olhos de fogo e cauda erguida [...] Parecia-lhe ser o seu gesto de há pouco a denúncia de seu verdadeiro eu, da profunda maldade que sempre suspeitara existir escondida em seu seio, e agora não sabia como continuar a viver e arrastar consigo aquele monstro sempre de tocaia que a ameaçava, a todo momento pronto a saltar sobre ela. [141]

O touro é símbolo de fertilidade e de força criadora, ou mesmo, na tradição grega, do desencadeamento da violência.[142] A maneira como esse animal aparece na imaginação de Celestina após o susto faz com que não somente o conteúdo adquira conotação sexual, mas também sugira certa violência ao "se precipitar" sobre ela, "esmagando-a". A imaginação da prima vai além da cena real de fuga: ela se vê realmente capturada pelo animal, o que a deixa inerte. Ao se encontrar "sozinha com o feroz animal" em seus devaneios, a sensação é de total desproteção. Aqui, o touro representa a ameaça iminente, o esmagamento de seu corpo, a perda de si. No entanto, em seu quarto, após esse momento de desespero, o narrador discorre que, por trás de toda sua humildade, Celestina busca esconder a violência de seu

[140] PENNA, 1958, p. 910.
[141] PENNA, 1958, p. 911-2.
[142] CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012.

"verdadeiro eu". Como se o touro fosse a projeção da agressividade que a personagem contém em si, a "profunda maldade que sempre suspeitara existir em seu seio". Nesse mecanismo de projeção, a culpa transforma esse "mal" no "monstro sempre de tocaia que a ameaçava".

Diferentemente dos outros trechos, nessa passagem, o touro não é alucinação: a presença do animal assustou tanto Celestina como as outras mulheres, Sra. Luísa, Dª. Inacinha e Sinhá Rôla, que a acompanhavam. O que há de curioso é a maneira como a prima vê o animal, com seus "olhos de fogo e [a] cauda erguida", insinuando caráter libidinoso. Na psicanálise, esse "monstro" sugere o conteúdo sexual reprimido que, no romance de Penna, retorna na presença das beatas. No entanto, a fantasia não indica somente a repressão de conteúdos sexuais. Pelo viés histórico-social predominante na leitura de nossa pesquisa, trata-se sobretudo de um mal interior, a "profunda maldade que sempre suspeitara existir" em si mesma, projetado na imagem desse animal forte e feroz, que parece estar "sempre de tocaia". Resta saber a origem desse "mal" que frequentemente aparece nos elementos da natureza e desperta o medo das personagens. Nesse trecho, revela-se que o mal faz parte das próprias personagens.

Outra cena em que um animal é percebido como monstro ocorre com Sinhá Rôla. Ao abrir a porteira do pomar, "que soltou longo gemido e bateu com violência no oitão, rápido vulto branco saltou das moitas sobre eles e lançou-se sobre Sinhá Rola, provocando a sua queda nos espinhos com grande grito de terror."[143] Nesse caso, era um cisne branco que avançava em sua direção e que, na visão da parenta, foi visto como algo sobrenatural: "eu cheguei a pensar que fosse um monstro gigantesco, branco, que ia me matar!". Assim como o touro, o cisne não é fruto da imaginação. Pela descrição, aparece como sinal de perigo pelo seu tamanho "gigantesco" e como uma figura potencialmente assassina. Mais uma vez, a inicial contenção (o bicho estava preso no pomar) e, posteriormente, sua liberdade são tratadas como algo desgovernado, que aterroriza os moradores pelas dimensões sobre-humanas que adquirem em suas imaginações. Curioso notar que esses momentos de descontrole, por serem narrados do interior do pensamento das personagens, aparecem como um princípio de rebeldia. Superam a realidade e, por serem indomáveis, paralisam-nas. Além disso, contrastam fortemente com os gestos e as atitudes previamente pensados, controlados e contidos que predominam nos moradores da casa-grande.

[143] PENNA, 1958, p. 991.

Observamos então que, nessas passagens, imperam a ironia do narrador e o caráter de ameaça presente nas fantasias das personagens. No entanto, os trechos que infringem a narrativa neorrealista não são somente alucinações oriundas da fauna. A natureza se revolta também por meio da tempestade, que se torna mais marcante no final do romance. Nesse momento, uma possibilidade de mudança acontece com a chegada da estação chuvosa: a tempestade precede a alforria dos escravos e o esvaziamento do Grotão. É a oportunidade de romper a inércia presente na fazenda. A luta entre o interior da casa-grande, que precisa ser protegido, e a natureza completamente atormentada, mais uma vez, se produz conforme as nuvens se avolumam.

> [...] em oposição ao silêncio e à imobilidade do ar em seu quarto, viu através dos vidros lá fora os ventos a perseguirem em louca agitação, e logo em seguida escutou o silvo prolongado, pois invadiram o corredor, e atravessaram a casa em furiosa investida. Bateram as portas e soaram passos fugidios das negras na corrida para fecharem as vidraças e os largos batentes [...] *toda a casa estava fechada, como uma grande prisão na expectativa da fúria crescente das grandes nuvens negras* que subiam no assalto dos vales em sua direção. O céu parecia paralisado de terror, e tomara sinistra tonalidade de cinza lívida. Mas, do fundo das grandes campanhas vindas pelas abertas dos morros pesados e cobertos pelas mantas, os nimbos desdobraram-se em grandes rolos de crepe, em altas volutas, e dentro em pouco o *ronco imenso e atroador da tempestade fazia a terra toda tremer*. [144]

O "silêncio" e a "imobilidade" do quarto, de onde se observa a natureza através dos vidros protetores, são agora perturbados pela tromba d'água, descrita como "louca agitação" e "silvo prolongado". Aqui, certamente, a tempestade se opõe à imutabilidade no Grotão. A luta contra esse processo natural que é a tempestade também aparece na contenção dos "passos fugidios" das negras que, sob ordens dos superiores, correm em atitude desesperada para fechar as vidraças e os batentes. A resistência da casa-grande aparece na tentativa de manter a habitação protegida, como "uma grande prisão", contra a fúria da natureza. A insistência de termos impactantes como "prisão" e "fúria" exacerba a discrepância entre a calma dos ambientes fechados e o alvoroço provocado pelos elementos telúricos. A tonalidade cinza e negra do céu contribui com a densidade, dando cor sombria ao clima. O "ronco imenso e atroador" que sacode a fazenda e a "tempestade [que] fazia a terra toda tremer" são uma reação que toma forma para afetar a casa-grande. A "fúria crescente das grandes nuvens negras" antecipa o sinal do estrondo que se materializaria para aliviar o acúmulo das tensões. Nesse processo, o segredo abafado emerge espontaneamente da profundidade da terra letárgica e o céu se personifica, "paralisado de terror". Se não há

[144] PENNA, 1958, p. 1271-2. Grifo nosso.

revelação, mudança, revolução, algo se serve da natureza apenas para atingir o plano imanente. Essa "comunicação" entre as personagens e os elementos telúricos se evidencia quando, em seguida, Carlota decide permanecer no Grotão, ao final do romance. É como se a natureza falasse por ela: "Era toda a enorme mansão, as terras sem fim em derredor, as matas ainda intocadas, os campos lavrados, os morros cobertos pelos cafezais a falarem por sua boca." [145]

A perturbação da natureza é, certamente, um sinal para despertar as personagens da letargia à qual estão subordinadas. Atribuir voz aos elementos naturais pode ser uma solução para sanar a alienação no Grotão. No caso da tempestade, é prelúdio de uma possível mudança: a água é símbolo da criação e da destruição. Nas tradições judaica e cristã, é tanto fonte de vida como de morte. Considerado sagrado pela sua função purificadora, esse elemento "apaga todas as infrações, toda a mácula". A água do batismo, por exemplo, pode ser ministrada uma só vez, por fazer atingir outro estado, que é o do homem novo: "Essa rejeição do homem velho, ou melhor, essa morte de um momento da história, é comparável a um dilúvio, porque este simboliza a destruição: uma era se aniquila, outra surge."[146] Em *A menina morta*, se a fúria das águas entra em cena com o intuito de possibilitar o surgimento do novo, essa transformação realmente ocorre? Certamente, após a tempestade, a evacuação da fazenda e a alforria dos escravizados consolidam a transição de uma fase à outra. Mas essa reação da natureza realmente poderia ser considerada uma ruptura, efetuada com a alforria e o esvaziamento do Grotão? Será que a decisão de Carlota consuma verdadeiramente a aniquilação de um sistema em decadência? Alivia a tensão que se manteve ao longo de todo o romance?

Quando lançados até o interior da casa-grande em forma de mau agouro, vimos que esses sinais rivalizam com a insistente mudez e o desastre não pronunciado. Retornam repetidamente em um nível que, pertencendo à esfera da alucinação, não atinge a consciência dos habitantes do Grotão. O não esclarecimento do suposto mistério que paira na fazenda adensa a atmosfera dos romances de Penna. Curioso notar que não há intenção de revelação do que quer que seja, mas esse clima incomoda tanto as personagens como o leitor, na medida que sugere algo permanente e indecifrável.

Retomando a análise dos parágrafos anteriores, nos trechos em que as personagens alucinam, a sugestão da aparição de algo sobrenatural parece-nos proposital na narrativa. Ao mesmo tempo, ela se torna um elemento fundamental para a interpretação de passagens como

[145] PENNA, 1958, p. 1276.
[146] CHEVALIER, 2012, p. 18.

essas. Como já havia notado Alfredo Bosi (1983), o disparador do engodo criador da atmosfera ameaçadora não se localiza em outro plano, mas na própria natureza. Assim, o mistério pendente no Grotão, que poderia ter origem extraterrena, indica que a resposta não se encontra em outra dimensão:

> *A menina morta* é um romance absolutamente coeso e verossímil. O efeito de mistério que dele se depreende não se deve a seres embruxados, mas à própria realidade material e moral de uma fazenda às margens do Paraíba e às vésperas da Abolição."[147]

Bosi atenta para contextualizar o enredo dentro de uma época em que a escravidão ainda era praticada. Ao mesmo tempo, salienta sua absoluta verossimilhança. A leitura do mistério que prevalece no Grotão deve, portanto, ser necessariamente contextualizada historicamente. A interdição força o conteúdo reprimido a buscar outro lugar para se manifestar: como um agente repressor, ele fica suspenso na cronologia, buscando sempre uma linha de fuga. Mais adiante, nossa pesquisa fundamenta a leitura desse processo como um trauma desde o início da formação do país como nação. Trata-se de um assunto não esgotado na história, na passagem de um sistema a outro. Portanto, o problema da escravidão e o que resta de uma estrutura patriarcal arcaica assombram e deformam a nação. Apontam "a permanência de um conflito não sanado na origem e que, sob forma de um fantasma desagregador, continua a nos assombrar e a nos manter exilados no passado"[148] Desse modo, a presente investigação se atém a interpretar o mistério produzido pelo que há de latente nessa estrutura. A incorporação da atmosfera sombria pela paisagem é o transbordamento simbólico dessa opressão, cujo extremo é a escravização de sujeitos. O conflito não resolvido e a questão escravagista incubada na sociedade brasileira ganham voz por meio da paisagem do romance.

Portanto, a análise das citações de *Nedjma* e d'*A menina morta* mostra que a paisagem se produz nos romances de maneira a ultrapassar uma subjetividade individual: adquire dimensões coletivas e estruturais da sociedade em questão. Essa perspectiva a torna mais que um produto da subjetividade do sujeito.[149] Esse fenômeno produzido na paisagem,

---

[147] BOSI, 1983, p. 471.

[148] MIRANDA, 1997 apud SANTOS, 2004, p.8.

[149] Refere-se, aqui, à paisagem como projeção de emoções/sensações do homem e da influência desse meio na subjetividade humana. Os modernos possuem hoje a concepção de que paisagem e sujeito não se separam, compreensão herdada da paisagem romântica. A relação que o Romantismo estabelece com a paisagem é uma

ao ultrapassar uma consciência individualizada, transforma os elementos telúricos em matéria acolhedora de problemas silenciados na sociedade e que se estendem de forma anacrônica no momento da narração.

Ao personificar a paisagem, as vozes e a história de sujeitos escravizados adquirem vida a fim de despertar a família do torpor n'*A menina morta*. Em *Nedjma*, a incorporação dos problemas produzidos pelas intermitentes invasões do território argelino turva o entendimento do próprio passado e a visualização de um horizonte. Permite "dizer" por meio da prosopopeia aquilo que não se resolve no enredo em razão do imperativo do silêncio ou da violência contida na destruição da memória e da história de uma região. Nesse aspecto, o fenômeno que se produz nas passagens descritivas da paisagem no romance argelino parece ser mobilizado pelos impasses do enredo e pela tentativa de resolvê-los.

Sendo assim, aproximamo-nos da origem de um problema que ressurge repetitivamente na narrativa dos romances. Questões não tratadas no desenvolvimento das sociedades brasileira e argelina, ao incidir de forma metafórica na narrativa, se evidenciam como trauma: com a opressão, o problema toma corpo e assim permanece presente. Como dissemos anteriormente, no romance brasileiro, trata-se da escravidão e de sua relação com a casa-grande e, no romance de Kateb Yacine, da questão da identidade argelina, com todo apagamento das origens e da própria história.

2.2. A BUSCA DA ORIGEM EM *NEDJMA* E A QUESTÃO DA ESCRAVIDÃO N'*A MENINA MORTA*

A partir das análises acima, percebemos como a paisagem das cidades de Constantina e Bona e dos arredores do Grotão deixa transparecer na linguagem problemas crônicos da sociedade argelina e brasileira. São problemas muitas vezes camuflados por uma estrutura que se mantém ao custo das camadas mais oprimidas da população, estrutura essa que sustenta a economia industrial das matrizes coloniais e a produção cafeicultora com base escravocrata.

Iniciamos com um trecho de *Nedjma* no qual a localização da casa de Rachid na cidade remete ao momento da chegada dos franceses em Constantina. Pela descrição e disposição dos imóveis, relata-se a tomada da região:

---

via de mão dupla: é projeção do eu no mundo e propagação deste na consciência do indivíduo. (COLLOT, 2001, p. 235-6).

> Visível a cem passos da entrada do beco sem saída, no mar de lixo e lama que a câmara municipal extremista conservava a título de tradição popular, a casa de Rachid, brutalmente pintada com cal, depois com azul metileno, fazia fronteira entre o gueto e a cidade antiga; à esquerda, duas outras construções geminadas fechavam o beco; à direita rente ao muro da Intendência – sede do tribunal que julgava os desertores –, um jardim selvagem cobria completamente os escombros de um quarto imóvel aniquilado pela artilharia de Damremont, durante a segunda invasão que acabou em quatro dias de bombardeio, as quatro máquinas armando fogo à queima-roupa, e o alto da Casba cedendo a cada disparada como se as munições tivessem simplesmente ricocheteado toda a extensão da muralha e do penhasco; depois a casa de pólvora explodiu, última recarga dos sitiados; foi assim a conquista, casa por casa, pela cópula do Koudia [...] onde acontecia a disputa pela sede, pulverizando os ninhos de resistência um após o outro; depois, pela praça da Breche onde começariam a construir a cidade moderna, enfim, pela porta do mercado, a entrada de Lamoricière em carne e osso, o machado em uma mão, o sabre na outra... "Falta pouco para sete horas", pensou Rachid... A hora em que apareceu o chefe dos franceses, nos escombros que um século não bastou para desobstruir [...] A pompa oriental devorava os focos de luzes que vertiam dos becos sem saída de onde o urbanismo moderno parecia ser o primeiro a se esquivar. Rachid se aventurava, desde a infância, da muralha das casernas pela praça das Galettes, a dos camelos, até o barranco, às catacumbas anteriormente sem saída, onde as vítimas do Dey tinham sido lançadas, costuradas em sacos plásticos, até o talude superpovoado de Sidi Rached e El-Kantara: o Rumel devorado sob os arcos da ponte romana, a única que permanece entre as sete pontes que erguiam Cirta, a capital dos Númides [...] Assassinado em circunstâncias nunca elucidadas, o pai de Rachid tinha deixado às viúvas suas joias, a última propriedade, as dívidas de honra e as hipotecas. [150]

Inicialmente, o trecho descreve a entrada no local por meio da visão ao longe da casa de Rachid. Faz referência à passagem do tempo na mudança de cor das paredes do imóvel, que se encontra na linha de fronteira entre o gueto e a cidade antiga. A paisagem traz as fronteiras não somente entre as partes da cidade, mas também do tempo. Dois momentos distintos se encontram no mesmo espaço, como ocorre com o jardim que camuflava antigos

[150] KATEB, 1996, p. 165-7. Tradução nossa do original: "Visible à cent pas, dès l'entrée de l'impasse, dans le flot d'ordure et de boue que la municipalité radicale conservait à titre de tradition populaire, la maison de Rachid, cruellement passée à la chaux, puis au bleu de méthylène, faisait frontière entre le ghetto et la ville ancienne; sur la gauche, deux autres bâtisses mitoyennes fermaient l'impasse; à droite débordant le mur de l'Intendance – siège du tribunal qui jugeait les déserteurs –, un jardinet sauvage submergeait les décombres d'un quatrième immeuble rasé par l'artillerie de Damrémont, au cours du second assaut qui se termina par les quatre jours de bombardement, les quatre pièces faisant feu à bout portant, et les hauteurs de la Casba rendant coup pour coup comme si les boulets avaient simplement ricoché le long de la muraille et du roc; puis la poudrière explosa, dernière cartouche des assiégés ; ce fut alors la conquête, maison par maison, par le sommet du Koudia [...] qu'occupait la batterie de siège, pulvérisant les nids de résistance d'un après l'autre ; puis, par la place de la Brèche à partir de laquelle allait être bâtie la ville moderne, enfin par la porte du marché, l'entrée de Lamoricière en personne, la hache d'une main et le sabre de l'autre… "Pas loin de sept heures", pensait Rachid... L'heure à laquelle se montra le chef des Français, dans les décombres qu'un siècle n'a pas suffi à débrayer [...] La pompe orientale dévorait les infections de lumières jaillies d'impasses d'où l'urbanisme moderne semblait le premier à se détourner. Des remparts de la caserne, par la place des Galettes, celle des Chameaux, Rachid s'était risqué dès l'enfance jusqu'aux ravines, aux catacombes autrefois sans issus où les victimes du Dey étaient précipitées, cousues dans des sacs, jusqu'aux escarpements surpeuplés de Sidi Rached et El-Kantara: le Rummel engouffré sous les six archés du pont romain, seul demeuré debout parmi les septs ponts qui desservaient Cirta, la capitale des Numides [...] Assassiné en des circonstances jamais élucidées, le père de Rachid avait laissé à ses veuves leurs bijoux, la dernière propriété, des dettes d'honneur et des hypothèques."

escombros de algum bombardeio. Essas fronteiras incluem também a presença das muralhas, paredes e muros.

Pela atual visão da cidade mal conservada, a menção ao passado introduz os momentos iniciais da invasão francesa. Os estragos provocados pelos bombardeios parecem atravancar a fluidez de um relato pormenorizado dos acontecimentos. A conquista se consuma com a entrada do general Lamoricière, com “o machado na mão e o sabre em outra”, que toma gradualmente o local e liquida os focos de resistência. A acumulação de detalhes intensifica a persistência no método de conquista e sublinha a crueldade sem limites presente no ato de invasão do território: “quarto imóvel aniquilado”, “quatro dias de bombardeio”, “quatro máquinas armando fogo”, “foi assim a conquista, casa por casa [...] pulverizando os ninhos de resistência um após o outro”. Os detalhes da narração de uma cidade metralhada no momento da invasão, tanto pelo acúmulo de imagens como pela repetição e sequência delas, remetem à disparada dos tiros e ao bombardeio. A destruição da paisagem arquitetônica se mostra de forma realista, fazendo com que as mazelas da história colonial eclodam no texto. A clareza da descrição desse fato histórico, acoplada à cronologia precisa, se distingue da linguagem das passagens anteriores, em que as consequências das ocupações e a recuperação do passado aparecem na personificação da paisagem citadina. Nesse trecho, ao contrário, predomina a linguagem denotativa e o pouco uso de metáforas. A introdução das horas no tempo presente, “Perto das sete horas”, conecta o tempo de enunciação a dois outros momentos não muito distantes: a invasão francesa e a morte do pai de Rachid. Tanto o momento da conquista francesa como a memória do pai do protagonista fazem referência ao tempo colonial, marcado pelas repercussões da invasão na arquitetura, na disposição da cidade e na vida pessoal do protagonista. Também se faz alusão aos três séculos de ocupação turca, dos quais as catacumbas ainda guardam os restos mortais das vítimas. Os indícios cronológicos permitem um deslize no tempo, em que o Rumel mostra sua perenidade e resistência ao mencionar, por suas pontes, a antiga capital dos Númides. A presença do rio nessa passagem estabelece o contraste entre o que passa e o que permanece: a essência contida na paisagem de Constantina, antiga Cirta. Apesar das inúmeras ocupações do território, os problemas que o Rumel representa perduram no tempo presente. A alusão ao assassinato do pai de Rachid, ao final da passagem, acaba por mostrar a espoliação em todos os seus graus por efeito da colonização: a destruição arquitetônica em seus pormenores, o Rumel “devorado” (referência a suas águas escassas) e a herança deixada pelo pai, “dívidas de honra e as hipotecas” (devido ao adultério e à espoliação).

Para a estudiosa Zineb Benali, o papel de Constantina em *Nedjma* é o de um lugar poético, onde os tempos se bifurcam. A história não é contada pela cronologia, mas pelo espaço, onde se inscrevem diferentes períodos do tempo. Nesse fenômeno, a história colonial é retrabalhada e desconstruída, sem permanecer como forças opostas ou tempos distantes: "não há sucessão entre um antes e depois, nem oposição entre um aqui e lá"[151]

A técnica narrativa de atrelar os fragmentos por "ganchos", como ocorre com a paisagem, a topografia, as horas e outros elementos que compõem o cenário do romance argelino, possibilita o deslocamento da narrativa sem eximir o tempo em que as personagens vivem, o tempo que antecede à independência. Esse fenômeno legitima a imprescindibilidade de se denunciar a realidade da colônia, característica inerente ao surgimento da literatura magrebina de língua francesa dos anos 1940-1960. Além disso, a passagem de uma narrativa mais realista dos fatos a outra, que remete a questões mais profundas, acaba por inserir no texto o problema do mito original. Esse processo ocorre por meio dos inúmeros artifícios da linguagem, como a personificação, a metáfora e a analogia entre as personagens e os elementos topográficos.

Devido ao alcance da linguagem correspondente à paisagem, vemos que ela incorpora não somente a história da região, mas também as incógnitas relacionadas ao problema do mito da origem do argelino. A questão da origem engloba tanto a genealogia das personagens como a do povo nativo. Fragmentos da história pessoal e da coletiva se mesclam. Elas foram afetadas pelas consequências da última colonização, como indicam a dispersão da tribo, a perda das referências orais e o assassinato não elucidado do pai de Rachid.

Na paisagem delatora dos feitos da última invasão, a história da infância e da adolescência do protagonista, até sua vida adulta, é inicialmente contada pelo narrador em terceira pessoa. Rachid adentra Constantina e se instala no *fondouk*, um tipo de hotel árabe, onde os viajantes se hospedam, estocam suas mercadorias e consomem haxixe. A narração feita nesse local mostra uma paisagem que se torna palco de histórias e dos problemas mais profundos. Em primeira pessoa, o protagonista relata sua biografia aos companheiros do estabelecimento, sem deixar de atrelá-la a uma história mais ampla, à dos primeiros povos da região.

> Nômade de um sangue prematuramente estancado, foi preciso que eu nascesse em Cirta, capital dos númides evadidos, à sombra de um pai derrotado antes mesmo que eu visse o dia; eu que não fui protegido por um pai parecia viver pagando esse

[151] ALI-BENALI, 2007, p. 3. Tradução nossa do original: "pas de succession entre un avant et un après, ni d'opposition entre un ici et un là-bas".

> preço, o tempo que ele poderia ter me concedido, eu me sentia como um pedaço de vaso quebrado, insignificante ruína desprendida de uma arquitetura milenar. Pensava em Cirta; lá eu encontrava ancestrais mais próximos que meu pai cujo sangue escorrido em meus pés parecia uma ameaça de afogamento a cada passo que eu faria para me esquivar da vingança. [152]

Tendo origem em Constantina, a história de Rachid faz um paralelo entre as derrotas no mesmo território: a dos númides e a do seu pai, assassinado antes de seu nascimento. As razões desse acontecimento remontam à geração anterior, composta pelos homens da tribo que disputaram o mesmo amor da francesa, mãe de Nedjma. A rivalidade desembocou no duelo entre o pai de Rachid e Si Mokhtar na gruta dos rochedos de Constantina, onde a francesa encontrava seus amantes. O assassinato nunca esclarecido faz com que o velho se torne o principal suspeito, extinguindo por completo qualquer iluminação sobre a ascendência paterna. O mistério em torno desse episódio o persegue até os tempos atuais, instaurando uma ruptura na sua existência. Rachid se torna "um pedaço de vaso quebrado" que se soltou de uma "arquitetura milenar", expressão também referente à dispersão tribal. As interrupções genealógicas tanto da tribo quanto da paternidade não elucidada fazem com que seu sangue, cujo potencial é nômade, seja "prematuramente estancado". Na sua chegada a Constantina, tem como companhia outros viajantes instalados no *fondouk* e, dessa narração, vertem analogias com a paisagem na tentativa de elucidação dos mistérios de sua história. Nessa empreitada, veremos que Rachid faz um paralelo entre o problema das raízes pessoais e coletivas com os rios: as águas do uádi que passa por Constantina, sendo pouco volumosas e desprovidas de força, aparecem como o sangue tribal perdido ao longo dos séculos.

Na tentativa de descobrir o mistério em torno da morte paterna, Rachid se depara com o impasse dos lapsos e das interrupções no curso da história. Si Mokhtar faz revelações sobre os pais dos protagonistas e da personagem-título, fazendo pontes com a genealogia da tribo. Em seu discurso, deixa lacunas, fragmentos que posteriormente são retomados por diferentes vozes. Nesse momento do romance, chama a atenção a maneira como se constrói a rede de relatos: Si Mokhtar transmite a Rachid o que havia escutado de seus ancestrais; Rachid, por sua vez, conta a Mourad, e este narra ao leitor os mesmos episódios, mas dessa vez por seu ponto de vista, por suas próprias palavras. A introdução dos fragmentos ocorre por *mise en abîme*, em que um narrador reproduz o que escutou de outro. Com esse efeito, o texto

[152] KATEB, 1996, p. 188-9. Tradução nossa do original: "Nomade d'un sang prématurément tari, il m'a fallu naître à Cirta, capitale des Numides évanouis, dans l'ombre d'un père abattu avant que j'aie vu le jour; moi qui n'étais pas protégé par un père et qui semblais vivre à ses dépens, le temps qu'il aurait pu progressivement me céder, je me sentais comme un morceau de jarre cassée, insignifiante ruine détachée d'une architecture millénaire. Je pensais à Cirta; j'y trouvais des ancêtres plus proches que mon père au sang répandu à mes pieds comme une menace de noyade à chaque pas que je ferais pour éluder ma vengeance."

incorpora diversas histórias e remonta às origens da tribo e à época do primeiro ancestral, imitando na escrita a dinâmica da oralidade tão presente na cultura magrebina. Interessante notar que a introdução da oralidade no romance se faz por Si Mokhdar, velho que incorpora a profusão de simbioses da cultura magrebina[153], e por Rachid, errante e desertor, perturbado pelas incógnitas do passado.

Si Mokhtar torna-se tutor de Rachid para preencher a ausência paterna na vida do garoto e, se possível, sanar a culpa de ter assassinado seu pai. Desse modo, o afeto criado nessa nova relação impede o protagonista de vingar a morte do pai, situação que lhe provoca um sentimento análogo à imagem esmagadora do rochedo de Constantina: "Só era uma tristeza de verniz, uma casca parecida com o rochedo que pesava sobre o desertor..."[154]

A perda das referências ancestrais, tanto por sua história pessoal quanto pelas origens tribais, faz com que Rachid se sinta uma "ruína" suspensa no tempo, completamente capturada pelas atuais adversidades. Diante dos rochedos que comportam a gruta, local do assassinato, o protagonista se mistura aos elementos naturais e, nessa relação, sua consciência individual se dilui.

> Rachid tinha novamente a velha impressão de ter viajado embaixo da terra, ou talvez mais longe, pelas savanas da plenitude e da inconsciência, na época em que podia viver com os insetos, a água da bacia, as pedras, as sombras de fora, quando seu pensamento quase não se destacava da simplicidade animal... [155]

Simplicidade animal e arqueológica. A topografia, com as ruínas e elementos naturais, transforma-se em matéria para os mistérios da existência. A simbiose com a terra e com seus elementos depende dessa viagem "pelas savanas de plenitude e inconsciência", em um tempo remoto, que faz parte dos mistérios de sua própria origem e dos seus. Essa viagem, ao deixar de ter características humanas, torna-se matéria paisagística na linguagem e, por meio dela, se busca um sentido para o tempo esquecido ou mesmo o tempo não experienciado

---

[153] Descrição física do velho Si Mokhtar: "[...] chaussé d'espadrilles, de bottines, de pantouffles, de sandales, de souliers plats, vêtu de cachemire, de toile rayée, de soie, de tuniques trop curtes, de pantalons bouffants, de gilets de drap anglais, de chemises sans col, de pyjamas e de complets superposés, de burnous e de gabardines extorqués, de bonnet de laine, de turbans incomplets, couvert de rides, abondamment parfumé [...]" [KATEB, 1996, p. 115]. Tradução nossa: "calçando sapatilhas, botinas, pantufas, sandálias, sapatos baixos, vestindo cachemira, tecido listrado, seda, túnica curta demais, calças bufantes, colete de tecido inglês, camisa sem colarinho, pijama com terno por cima, albornozes e gabardinas extorquidos, touca de lã, turbantes inacabados, coberto de rugas, abundantemente perfumado."

[154] KATEB, 1996, p. 165. Tradução nossa do original: "Ce n'était qu'une tristesse de surface, un casque semblable au rocher qui pesait sur le déserteur..."

[155] KATEB, 1996, p. 179. Tradução nossa do original: "Rachid retrouvait la vieille impression d'avoir voyagé sous terre, ou peut-être plus loin, à travers les savanes de plénitude et d'insconscience, à l'époque où il pouvait vivre avec les insectes, l'eau du bassin, les pierres, les ombres du dehors, lorsque sa pensée s'élevait à peine de la simplicité animale..."

diretamente por Rachid. Portanto, essa experiência, conforme dilui as fronteiras, sofre intervenção do inconsciente e adquire contornos para além da esfera individual. Com as forças esgotadas, Rachid se torna um espectro de si mesmo:

> Rachid não tira mais os óculos escuros, não pensa mais deixar Constantina, nem mesmo o *fondouk*; as rugas, os nós em seus cabelos embaraçados, os lábios secos, o tronco magro e arqueado, as pernas curtas lembram uma estatueta de cinzas, a um incinerado vivo que só conseguiu escapar do fogo para ser transportado de rio em rio [156]

A imagem desse Rachid paralisado no tempo gera um sentido para o silêncio e os vazios da história rememorada no *fondouk,* local em que os homens passam o tempo sob efeito do haxixe. A passagem dos dias se contrapõe à imobilidade do protagonista, que parece também se tornar matéria inanimada. A imagem da estatueta contrasta com a passagem do tempo. As cinzas da incineração de seu corpo fazem pensar na ruína, e o rio torna-se um acalento pelo transporte das águas, que trazem sentido a sua existência já esvaziada de alma. A substância, ao rarefazer a linguagem de Rachid, permite uma narrativa que configura a suspensão no tempo. De fato, o haxixe participa do momento de impasse frente a uma possível elucidação do enigma da origem. Resignado à confusão de suas raízes, Rachid encontra expressão na corrente do rio. Apesar da paralisia e das obstruções em sua vida, ainda veremos uma narrativa que permite dar fluidez à sua existência.

Dessa forma, o que permanece silenciado passa a incorporar a paisagem. A topografia, com seus impasses naturais, dá forma às histórias pessoais e à coletiva. É uma maneira de atribuir sentido às interrogações irresolutas sobre a ascendência paterna do protagonista e de Nedjma. As angústias não se solucionam no enredo, mas encontram expressão nos elementos da paisagem. Esse processo vai ao encontro da filosofia de Gaston Bachelard (1942) que, por tratar a matéria e a substância como mobilizadoras da imaginação, nos auxilia a compreender a simbiose entre o protagonista e a paisagem como refúgio psíquico:

> O consolo de um psiquismo dolorido, de um psiquismo enlouquecido, de um psiquismo esvaziado será amparado pelo frescor do riacho ou do rio. Mas será preciso que esse frescor seja falado. Será preciso que o desafortunado fale ao rio.[157]

---

[156] KATEB, 1996, p. 194. Tradução nossa do original: “Rachid, qui n‘ôte plus ses lunettes noires, n’espère plus quitter Constantine ni même le fondouk; les rides, les cheveux en broussaille, les lèvres sèches, le torse maigre et bombé, les jambes courtes font songer à une statuette de cendre, à un incinéré vivant qui n’a pu échapper au feu que pour être emporté de fleuve en fleuve”.

[157] BACHELARD, 1942, p. 218. Tradução nossa do original: “La consolation d’un psychisme douloureux, d’un psychisme affolé, d’un psychisme évidé sera aidée par la fraîcheur du ruisseau ou de la rivière. Mais il faudra que cette fraîcheur soit parlée. Il faudra que le malheureux parle à la rivière.”

No caso do protagonista de *Nedjma*, veremos que não é o frescor do rio que lhe afaga a angústia. É justamente a escassez de água que oferece sentido aos enigmas da própria vida. Rachid errante, órfão de pai, aceita o convite de narrar, por meio da matéria do rio, os enigmas insolúveis em relação às origens. A linguagem rarefeita e os desvios da herança sanguínea encontram apenas as águas ralas do Rumel, tal como aparece no uádi em Constantina, para dar forma a uma experiência que dificilmente se exprimiria numa narrativa linear ou cronológica. Assim, a matéria e os artifícios da linguagem incorporam esse problema. Para Bachelard, a relação com os rios é um convite a falar: "Venham, meus amigos, na manhã clara, cantar as vogais do riacho! Onde está nosso primeiro sofrimento? É que nós hesitamos em dizer... Ele nasceu nas horas em que acumulamos em nós as coisas caladas."[158] O apelo de Bachelard associa as águas mais escassas, como a de um riacho ou córrego, à contenção das palavras. Ao mesmo tempo, sua fluidez mobiliza a linguagem para remontar ao "primeiro sofrimento", sobre o qual se acumulam os posteriores de nossa existência. Vejamos, então, como se produz a linguagem oriunda da relação com o rio, contrapondo-se ao silêncio e ao esquecimento presentes em *Nedjma*.

Vimos que as passagens intercaladas sobre o passado da tribo e as lacunas na linhagem paterna ocorrem por meio da paisagem argelina no romance. Para expressá-los, na passagem seguinte, o narrador regressa à origem das águas que desembocam no rio Rumel, até formarem o uádi. Ao nascer na Espanha, o leito sucumbe na secura da terra africana, formando uma estreita faixa de água que corre por entre os penhascos de Constantina.

> [...] o homem e o uádi confrontados pelo abismo, – Rachid que nunca escutou uma palavra reveladora, e o Rumel que nunca recebeu o primor da tempestade sob o rochedo do precipício em que foi cruelmente lançado em seu nascimento, afastando-o do Atlas natal em direção ao mar, modificando seu curso. Pois o uádi esquivado que corre no litoral não é mais que um pseudo-Rumel transformado no Grande Rio, o uádi El-Kebir, em lembrança de um outro rio que se perdeu: o Guadalquivir, que os mouros expulsos da Espanha não puderam transportar com eles. [159]

Eis algumas semelhanças entre os destinos de Rachid e do Rumel. A ausência metaforizada pelo "abismo" os coloca diante de um obstáculo irreparável que os paralisa:

---

[158] BACHELARD, 1942, p. 218. Tradução nossa do original: "Venez, mes amis, dans le clair matin, chanter les voyelles du ruisseau ! Où est notre première souffrance ? C'est que nous avons hésité à dire... Elle est née dans les heures où nous avons entassé en nous des choses tues."

[159] KATEB, 1996, p. 191. Tradução nossa do original: "[...] l'homme et l'oued confrontés par l'abîme, – Rachid n'ayant jamais entendu un mot révélateur, et le Rhummel n'ayant jamais reçu la primeur de l'orage sous le roc où l'avait cruellement précipité sa naissance, en l'éloignant de l'Atlas natal vers la mer, en modifiant son cours. Car l'oued évadé qui coule au littoral n'est qu'un pseudo-Rummel devenu le Grand Fleuve, l'oued El-Kebir, en souvenir d'un autre fleuve perdu : le Guadalquivir, que les Maures chassés d'Espagne ne pouvaient transporter avec eux [...]".

suas origens perdidas. A incompletude de suas existências se deve tanto à ausência da palavra que revelaria o mistério da paternidade de Rachid como à privação das águas da chuva que faria o rio recobrar sua força. Após incontáveis desvios, o rio se tornou um uádi na terra seca, assim como Rachid, privado de conhecer seu pai, perambula sem destino na companhia de seu conselheiro, Si Mokhtar. É essa dupla que perscruta os mistérios da genealogia tribal em busca por resposta, mas, diante da confusão provocada pelo adultério, o entrançamento de possibilidades das filiações resultantes das traições torna impossível o esclarecimento. A ausência paterna faz, então, com que o ancião se torne referência para o jovem, ao mesmo tempo que ocupa um lugar ambíguo em sua vida. Além de ser o primeiro suspeito do assassinato de seu pai, existe a possibilidade de Si Mokhtar ser seu pai biológico. Essa última hipótese torna-se cruel para Rachid não apenas pelo assassinato do pai, mas pelo fato de Nedjma poder ser, então, sua irmã de sangue, impedindo uma possível relação amorosa entre os dois.

Nesse sentido, o mistério que faz de Rachid um "nômade de um sangue prematuramente estancado", esvaziado de suas referências, encontra sentido no estreitamento do rio Rumel. A privação de sua seiva original faz de ambos um simulacro de suas verdadeiras existências: "[...] o pseudo-Rachid, nascido tarde demais pela morte paterna, como o uádi El-Kebir, que não é mais que um prolongamento da sombra e a secura do Rumel, sem lhe devolver a violência vencida [...]"[160] A impossibilidade da descoberta de suas procedências, à medida que os afasta da origem, enfraquece cada vez mais Rachid e o rio, interditando-os de restituir a força original capaz de reverter a situação. Como matéria que dá forma às angústias do protagonista, o uádi se torna uma "pseudotorrente vencida pelos enigmas da terra".[161] Aqui, tanto a natureza do rio com seus desvios quanto a história com suas intempéries selam o mistério relacionado à origem e sua impossibilidade de descoberta. Para um povo que valoriza tanto as tradições e as raízes, a existência passa a ser acolhida de forma trágica.

As interrupções ao longo da história da Argélia engendradas pelas invasões de diversos povos se incorporam, então, aos desvios e à aridez que o rio enfrenta desde seu afluente na Espanha. O percurso do rio, cuja nascente se localiza na região de Andaluzia, se assemelha ao caminho que os mouros traçaram até a Península Ibérica, antes de serem expulsos e voltarem ao continente africano.

---

[160] KATEB, 1996, p. 193. Tradução nossa do original: "[...] pseudo-Rachid issu trop tard de la mort paternelle, comme l'oued el-Kebir ne prolongeant que l'ombre et la sécheresse du Rhummel, sans lui restituer sa violence vaincue [...]".

[161] KATEB, 1996, p. 190. Tradução nossa do original: "pseudo-torrent vaincu par les enigmes du terrain."

> Guadalquivir, uádi El-Kebir, o rio abandonado na Espanha, se encontrava do outro lado do Estreito de Gibraltar, mas dessa vez vencido, perseguido sob o rochedo, assim como os mouros foram cassados da Andaluzia, os pais de Rachid, e mesmo Rachid, vindo também de uma evasão sem trégua ao porto onde o aguardava a adversidade encarnada em mulher – Nedjma, a Andaluza –, a filha da francesa por quem tinham brigado os quatro pretendentes, sendo que três eram da mesma tribo, os três descendentes de Keblout, pois era a mãe de Nedjma, a francesa, era ela que tinha feito explodir a tribo, seduzindo os quatro machos dos quais nenhum era digno de sobreviver às ruínas do Nador [...] Rachid não saberia até que ponto Nedjma, a mulher da adversidade, não era tributária do sangue derramado na gruta: Nedjma por quem os homens deviam disputar não somente o amor, mas também a paternidade, como se a mãe francesa, num esquecimento sem pudores, ou por ter tido que escolher entre quatro machos, dois por vez, não tinha nem mesmo desempatado a escolha entre os dois últimos, seus sequestradores que então lhe infligiram esse destino de flor irrespirável, ameaçada até as profundezas e a fragilidade de suas raízes. Assim como o Rumel enganado se joga no mar pelo uádi El-Kebir, a lembrança do rio perdido na Espanha, o pseudo-Rumel desviado de seu destino e de seu leito ressecado, assim como o pai de Rachid, assassinado na gruta nupcial, foi arrancado do corpo quente de sua amante pelo rival e parente próximo, Si Mokhtar, que se casou em segredo, e foi assim que Nedjma foi concebida, estrela nascida para impedir a vingança [...][162]

Na tentativa de se descobrir a genealogia de um povo, surge uma narrativa construída com os elementos do território argelino para preencher as lacunas. O imbricamento entre o rio estiolado, as ruínas de Constantina e a gruta onde ocorreu o duelo entre o pai de Rachid e Si Mokhtar atribui expressão aos silenciamentos das histórias pessoais e coletivas. A tragédia vivida pelos pais dos protagonistas não é mais que o desdobramento das rupturas engendradas pela ocupação francesa, que culminaram na completa dissolução da tribo. A narrativa reconstrói, então, desde o percurso dos mouros do norte da África ao sul da Espanha e seu retorno, até a genealogia das personagens.

Mimetizando o percurso das águas, Nedjma encarna a desorientação dos últimos descendentes de Keblout, assim como sua mãe quando chegou à Argélia com as primeiras embarcações dos franceses, provocando discórdia entre os pais dos protagonistas. Ao seduzir

---

[162] KATEB, 1996, p. 191-2. Tradução nossa do original: “Guadalquivir, oued el-Kebir, le fleuve abandonné en Espagne se retrouvait au-delà du Détroit, mais vaincu cette fois, traqué sous le Rocher comme les Maures chassés de l’Andalousie, les pères de Rachid, et Rachid lui-même, revenu lui aussi d’une évasion sans issue au port où l’attendait l’adversité faite femme – Nedjma l’Andalouse –, la fille de la Française qui avait opposé entre eux quatre soupirants, dont trois de la même tribu, les trois descendants de Keblout, car c’était la mère de Nedjma, la Française, c’était elle qui avait fait exploser la tribu, en séduisant les trois mâles dont aucun n’était digne de survivre à la ruine du Nadhor... [...] Rachid ne saurait jusqu’à quel point Nedjma, la femme de l’adversité, n’était pas tributaire du sang versé dans la grotte : Nedjma dont les hommes devaient se disputer non seulement l’amour, mais la paternité, comme si sa mère française, dans un oubli sans vergogne, ou pour avoir à choisir entre quatre mâles, deux par deux, n’avait même pas départagé les deux derniers, ses ravisseurs la condamnant ainsi à ce destin de fleur irrespirable, ménacée jusqu’à la profondeur et à la fragilité de ses racines... De même que le Rummel trahi se jette dans la mer par l’oued el-Kebir, souvenir du fleuve perdu en Espagne, pseudo-Rummel évadé de son destin et de son lit desséché, de même le père de Rachid, assassiné dans la grotte nuptiale, fut arraché au corps chaud de sa maîtresse, par le rival et le proche parent Si Mokhtar qui épousa en secret, et c’est alors que Nedjma fut conçue, étoile de sang jaillie pour empêcher la vengeance [...]”.

e instaurar a rivalidade entre os membros da tribo, o feitiço da francesa culminou no duelo entre o pai de Rachid e Si Mokhtar na gruta. O rio perdido no mar da Espanha resseca na terra argelina, assim como o destino dos descendentes de Keblout se perde quando encontra o elemento estrangeiro, perturbador da suposta pureza na linhagem tribal. Herdeira da mistura de sangue, em Nedjma se encontra o conflito colonial. A "adversidade encarnada em mulher", à medida que herdou o sangue tribal – o sangue dos nômades, dos mouros – também tem origem andaluza, como o rio que se tornou uádi. Nesse sentido, Nedjma é tanto a "estrela nascida para impedir a vingança dos integrantes da tribo" como o mártir que, bem como os quatro jovens, abriga em si o mistério de sua própria constituição. A analogia do itinerário dos rios com a história pessoal dos protagonistas, e também com a de Nedjma, como notamos agora, é a maneira de trazer à luz elementos espaciais e temporais que auxiliem na construção da representação da identidade e da nação argelinas no romance.

Portanto, elementos topográficos dão sentido aos mistérios da origem, não só dos protagonistas, mas a de todo um povo descendente dos nômades. Nesse processo, a liquidez une matérias de naturezas diferentes: o leito do rio e a perda do sangue tribal sofrida pela última geração dos kebloutis. Assim, o leito do rio estancado e o sangue exaurido de Rachid possuem em comum uma propriedade específica que, mais uma vez, dialoga com as reflexões de Bachelard (1942). O fluxo das águas é a propriedade mesma da linguagem: "[...] a liquidez é, para nós, o desejo mesmo da linguagem. A linguagem quer fluir."[163] O filósofo busca um sentido poético naquilo que a matéria "diz", ou seja, na imagem literária formada pela própria linguagem. No caso de *Nedjma*, é o ato de estancar, mais que de fluir, que motiva a analogia entre Rachid e o rio. Assim, a linguagem silenciada pela destruição da tribo encontra no rio uma maneira de submergir na narrativa não pela abundância de fluxo, mas pela secura. Bachelard nota ainda que a água escassa guarda em seu íntimo uma negação cuja originalidade coloca em xeque toda percepção racionalizada. É uma contradição na imaginação dialética, contradição esta que se materializa na substância de uma luta acirrada e ontológica contra qualquer tendência ao repouso do espírito.[164] O combate mimetizado pela secura da água, que quer fluir, é o combate da linguagem que brota contra o silenciamento. Em vista disso, a narrativa que traz uma analogia entre os destinos de Rachid e do rio exprime por meio da paisagem o combate levado ao cabo contra o esquecimento do passado.

[163] BACHELARD, 1942, p. 210. Tradução nossa do original: "[...] la liquidité est, d'après nous, le désir même du langage. Le langage veut couler."
[164] BACHERLARD, 1948, p. 74-5.

Tudo se passa no *fondouk,* durante a entrevista que Rachid concede ao jornalista. Ao final do capítulo, este chega a barrar a única página escrita sobre as reflexões do protagonista. Nesse momento, a frase "Calar-se ou dizer o indizível"[165] aparece como aquiescência em relação ao silêncio: é a impossibilidade de transformar essa narrativa em discurso linear e coerente (como o jornalístico) e, sobretudo, a inviabilidade de recuperar a genealogia coletiva e individual completamente segmentada. Nesse caso, dizer o indizível se torna possível pela arte, pela literatura: uma literatura que nasce junto a uma linguagem própria, na tentativa de se definir como nação.

Se as interrogações sobre a ascendência de todo um povo reverberam nas gerações posteriores, a escassa água que forma o uádi emite eco quando se choca com as paredes rochosas do penhasco. Sendo assim, a aproximação não aparece somente através da propriedade líquida do rio, mas também do som produzido e sua repercussão: "[...] o uádi era apenas um barulho de queda que se repercute na sucessão de abismos, barulho de águas selvagens que nenhuma caldeira, nem bacia, continha o murmúrio surdo sem fim, sem origem [...]"[166] O eco metaforiza o enigma referente ao passado tribal, enigma este que ressoa nas gerações posteriores ainda mais fragmentadas pela ruptura inicial. Sem referências, essas gerações, paralisadas diante da figura ameaçadora do estrangeiro, perenizam a luta contra o silêncio desencadeado pelas sucessivas experiências de opressão.

Especialmente para Rachid, são os elementos da natureza que fornecem coerência à sua existência em um contexto contraditório como o da colônia francesa. Em vez do frescor e da vivacidade do rio, é a escassez das águas que atribui sentido à tragédia instalada na origem de sua existência. É essa propriedade que mobiliza sua linguagem para atribuir, a partir de sua própria vivência, os improváveis contornos à identidade do argelino. Afinal, no centro desse processo, encontram-se a carência de elementos fiáveis, o silêncio das vozes e os ecos das existências.

Narrado pelo ponto de vista de uma geração que sofre as consequências nefastas do processo colonial, *Nedjma* denuncia a opressão e as injustiças na colônia. Como contraponto à perda das referências, vimos como a topografia da Argélia serve de matéria às incógnitas da origem, que se tornam fundamentais para se pensar sobre a identidade. São instrumentos para a compreensão do presente, a superação da alienação e a visibilidade de um horizonte para a nação independente.

---

[165] KATEB, 1996, p. 203. Tradução nossa do original: "Se taire ou dire l'indicible."

[166] KATEB, 1996, p. 163. Tradução nossa do original: "[...] l'oued n'était plus qu'un bruit de chute répercuté dans la succession des gouffres, bruit d'eaux sauvages que ne contenait nulle chaudière et nul bassin, bruissement sourd sans fin, sans origine [...]".

Em *A menina morta*, não há intenção explícita de denúncia da estrutura opressora. A busca do passado das personagens não está em questão. Aliás, o passado desempenha outro papel no romance de Cornélio Penna: aparece para delinear o perfil de algumas personagens e mostrar sua extrema dependência, no caso dos parentes pobres, ou a sujeição à crueldade, no caso dos escravizados. Também pouco sabemos sobre o passado dos senhores: as histórias familiares chegam por meio da biografia dos parentes menos favorecidos. Desconhecemos a história pessoal dos escravizados, com exceção das mucamas e de Florêncio, sobre o qual discorreremos mais adiante. Sendo assim, não se trata de questão identitária como ocorre em *Nedjma*, em que a problemática da identidade funciona como engrenagem de todo o mistério. Mas é preciso reconhecer que, no romance brasileiro, assim como no argelino, o mistério se torna gatilho mobilizador da narrativa. Qual seria a origem desse mistério? Se as personagens da fazenda do Grotão não buscam desvendá-lo, esse enigma permanece impronunciável e onipresente na obra. Vejamos como esse fenômeno procede.

Anteriormente, na análise de alguns trechos d'*A menina morta*, mencionamos a presença marcante das antíteses e dos paradoxos na descrição da paisagem da fazenda. Ao longo do romance, a contradição ganha corpo no próprio discurso, passando do nível lexical para o narrativo. Ou seja, o mistério toma forma não somente por meio da natureza e dos animais na paisagem, mas incide nas memórias transmitidas pelas personagens. Esse fenômeno ocorre no capítulo em que os sonhos de Celestina são alimentados pelas lendas da fazenda, por meio da história contada pela velha mucama Dadade:

> Celestina gostava de ouvi-la, e a sua meia língua muito doce era como antigo acalento aos seus ouvidos, e muitas vezes sonhara ser a bela senhora, em sua fazenda que era toda a antiga sesmaria da serra concedida ao antepassado, cercada de adoração dos dez filhos e dos numerosos escravos e tudo crescia em torno dela, os filhos, a riqueza e o poderio. Fora uma verdadeira soberana feliz em seu domínio, e sua vida era rio caudaloso que tudo fertilizava em seu caminho tranquilo, pois levava em suas águas majestosas a fecundidade e a paz. [...] Tudo era abençoado e farto naquela casa, e os filhos de longas barbas curvavam a cabeça diante do pai, beijavam-lhe as mãos e obedeciam como meninos. O olhar da senhora, seu gesto, eram ordens para todos e um anjo poderoso parecia velar ao seu lado, para que nunca ultrapasse os limites da prudência e da bondade. [167]

Na lenda de fundação da fazenda, a atmosfera idílica da passagem é composta pela bondade da primeira senhora, pela subordinação dos filhos aos pais, e pela adoração dos escravos. Quem narra reproduz a ilusão em relação aos valores cultivados pelos senhores: a

[167] PENNA, 1958, p. 862-3.

ordem, a submissão, a benevolência e a paz. A história contada, enquanto acalento aos ouvidos de Celestina, prolonga a atmosfera sublime. Enaltecer a fazendeira como "verdadeira soberana feliz" a destitui da responsabilidade de estar no comando do trabalho escravocrata. Além disso, retrata a Sinhá como se fosse exemplo a ser seguido, e a obediência, transmitida como doutrina, tem como recompensa a riqueza. Na lenda, o poder dos fazendeiros é consagrado, supervisionado por um anjo. A fertilização, pois "tudo crescia em torno dela", integra a fartura e a generosidade, ao mesmo tempo que contradiz o horror da realidade escravagista. A falsa bondade do superior enfraquece a iniciativa de uma possível revolta do cativo ou daqueles que dependem do favor. Sendo um modo de conter uma eventual rebelião na base do sistema, a lenda alça os senhores a uma esfera irreal, em que a consciência da realidade, filtrada pela ilusão da recompensa, se abstém da história.

Os lapsos nos mecanismos que dissimulam as mazelas do sistema escravagista garantem o entorpecimento dos moradores. A continuação da história contada pela velha trata do episódio em que a primeira fazendeira, após ter ficado muito zangada e dispensado todas as mucamas da casa, se depara com uma escrava que parecia estranha à família. Essa mucama executava os serviços da melhor forma para a velha Sinhá:

> [...] desabotoou o vestido e desapertou o colete, e tudo tirou com tanto cuidado que até a Sinhá velha estava a imaginar que seria melhor trocar as duas mucamas do quarto e mandar só aquela ficar para servir. Reparou como a escrava dobrou o vestido com cuidado, pôs os cordões do espartilho no lugar, escovou os sapatos antes de guardá-los na gaveta do armário, e pediu então que a despenteasse.[168]

A negra, ao executar com perfeição o serviço à sua senhora, estranhamente cria uma atmosfera de conciliação, mesmo após o desentendimento entre a Sinhá e as outras mucamas. Essa atmosfera amistosa entre os escravizados e os senhores lembra, de alguma maneira, a aura dos anúncios de venda de escravos nos jornais da segunda metade do século XIX, cujas descrições passavam a ideia de obediência e passividade dos cativos.[169] No entanto, no romance, a impressão de uma conciliação gratuita na cena soa falsa. Havia um suspense na história. O mistério da cena se materializa quando a senhora pergunta à escrava: "quem é você".

---

[168] PENNA, 1958, p. 863-4.

[169] É o que conta a descrição dos anúncios. "Excelente escravo: vende-se crioulo de 22 anos, sem vício e muito fiel: bom e asseado cozinheiro, copeiro [...]. Faz todo serviço de arranjo de casa com presteza, e é o melhor trabalhador de raça que só se pode desejar; humilde, obediente e bonita figura." (SCHWARCZ; GOMES, 2018, anúncio nº 100.)

> A negra, sempre de cabeça baixa e com os cabelos caídos, respondeu em sua linguagem ininteligível [...] A Sinhá velha deitou-se e viu que a escrava puxava as cobertas sobre ela, as ajeitava de modo a não deixá-la descobrir-se durante a noite, mas fazia todos os movimentos de maneira a não se poder ver-lhe o rosto.
> A Sinhá não queria mostrar que estava com medo e teve a lembrança de mandar apagar a vela e, assim, quando a escrava chegasse o rosto perto da chama, poderia ver quem era sem ter que ordenar que ela se mostrasse. [170]

A "linguagem inteligível" da escrava misteriosa amplia a imprevisibilidade da cena. Além disso, a Sinhá, deitada na cama, se encontra em posição desprotegida. Uma cadeia de códigos de conduta é ativada: Sinhá não pode demonstrar medo à escrava que esconde o rosto, pois esse sentimento entregaria sua fragilidade. Se isso ocorresse, uma reação da escrava misteriosa contra Sinhá poderia se transformar em vingança. O tom sombrio, sob efeito do medo de uma rebelião vinda do eito, parece se dirigir contra a escala mais alta. No entanto, conta Dadade que, nesse momento, a escrava misteriosa, agarrada à força pelos cabelos para fazê-la mostrar seu rosto, revelou-se então ser "só cabelo e pescoço".

A imagem da escrava sem rosto provoca repugnância; é da ordem do absurdo, expressão da incoerência na atmosfera celeste reproduzida na lenda. A figura sem face é a representação da invisibilidade dos indivíduos no sistema escravocrata. Nesse momento, Celestina tem um instante de consciência em relação à contraditória realidade na fazenda:

> [...] lembrou-se então das terríveis lendas que cercavam a fazenda da serra, a história contada sobre a crueldade dos antigos senhores, e estremeceu ao pensar no quadro da beleza serena, de formosa prosperidade que a velha paralítica descrevia. Não era possível combinar a negra sem cara e toda aquela opulenta bondade que tudo transforma em riqueza. E teve medo de que todos os seus sonhos se desvanecessem, como uma mentira indecifrável [...] [171]

A revelação resgata o medo da inversão de poder e a fragilidade em que se encontra o patriarcado, também representado pelos parentes mais pobres. A história contada pela mucama revela o paradoxo entre o "quadro da beleza serena" e "de formosa prosperidade" descrito pela velha e a repugnância camuflada nesse sistema. A consciência dessa contradição fabrica outro medo em Celestina: a inviabilidade de seus sonhos, a perda de privilégios que a mantém na situação de favor. Assim como os outros agregados, sua condição de parente a coloca mais próxima do latifundiário. No instante de lucidez de Celestina sobre a situação dos escravos, a "crueldade dos antigos senhores", até então disfarçada pela letargia no Grotão, é desmascarada. O medo que se tinha de uma possível reação da cativa se transforma imediatamente em horror e culpa.

---

[170] PENNA, 1958, p. 864-5.
[171] PENNA, 1958, p. 866.

A relação entre brancos e negros na fazenda é repleta de contradições. As mucamas, escravas do interior que servem às suas Sinhás, vivem na esfera da intimidade com essas últimas, o que lhes proporciona certo privilégio se comparado às escravas do eito. Além disso, cria-se muitas vezes uma relação de afeto, o que as leva à completa submissão psicológica e física para proteger suas donas. Muitas vezes, quando velhas, são abandonadas na própria fazenda, o que desperta sentimentos contraditórios em relação aos responsáveis. Não é à toa que Dadade é tratada com certo receio pelos moradores da casa-grande, como detentora de um "pretendido poder maléfico"[172] Diferentemente das mulheres mucamas, os escravos do eito são vistos como seres completamente animalizados, desprovidos de qualquer subjetividade no romance de Penna. Aparecem como ameaças aos moradores do Grotão; a repressão do sistema escravagista encontra força e potencial de revolta nas metáforas referentes aos elementos telúricos na fazenda. Apesar de não serem numerosos os momentos em que prevalece o tom de ameaça à autoridade, seja por imagens como a da escrava sem rosto, seja pela agitação originada da natureza, essas passagens adquirem tamanha força que abalam a monotonia narrativa. No entanto, não rompem a ordem e o silêncio que estruturam a fazenda, o que perpetua o lugar da família cafeicultora. Do mesmo modo, não afetam a constância da forma do romance estruturado em terceira pessoa dentro da atmosfera de alienação frente ao mistério que tortura a mente das personagens.

Se o embate de forças contrárias favorece a sensação de angústia, essa angústia muitas vezes se disfarça em medo do desamparo. Inicialmente, esses sentimentos foram interpretados por parte da crítica como sendo absolutos, inserindo a obra de Penna na universalidade da condição humana. Na busca da "mensagem" por trás dela, Adonias Filho (1958) faz uma leitura dentro de uma relação bíblica com problemáticas universais, como a inquirição do ser humano. Sentimentos como a angústia e o reconhecimento da condição humana são relacionados à procura de Deus. Na visão do crítico, eles derivam principalmente da relação com os preceitos religiosos e, sobretudo, com a humildade.[173] Ao mesmo tempo, Adonias Filho nos chama a atenção ao relacionar a "mensagem" que circula na obra do escritor com o "fundo nativista": o crítico esclarece que não se trata de um nativismo

[172] PENNA, 1958, p. 1123.

[173] O crítico discorre que, em todos seus romances, o reconhecimento da condição humana "situa o destino face ao próprio mundo do ser. Estruturando-se lentamente, erige os valores à sombra dos tecidos humanos e não poupa os conflitos que se manifestam através da carne, da paixão, do sofrimento. [...] O romancista, ao invés de estabelecer o desencontro, não opõe a fé, a esperança e a caridade ao desespero, à angústia e à solidão. Somando-os, abrigando-os no mesmo coração, ergue as questões que se sucedem com gravidade." (ADONIAS FILHO, 1958, p. XXIII)

temático, mas que funciona "como peça de suporte que, restrita ao cenário, permite a circulação da mensagem"[174]

Nossa leitura não desconsidera a universalidade dos sentimentos intrínsecos à condição humana, mas propõe interpretá-los em sua relação com a interdição oriunda da sociedade escravocrata. Apesar de concordarmos que a paisagem seja considerada suporte para uma possível mensagem, ela deve ser contextualizada geográfica e historicamente. Em nosso estudo sobre *A menina morta*, ao levar em conta elementos próprios fornecidos por esse romance, essa mensagem adquire contornos menos universais e mais específicos. O mistério, também presente nos outros romances de Penna, se reporta a toda obscuridade e o sentimento de ameaça das personagens frente às evidências provenientes das barbaridades na estrutura em questão.

A interdição oriunda do sistema escravagista, narrada por meio desses sentimentos contraditórios frente às intermitentes "ameaças", não se externaliza. É transformada em angústia para as personagens e transmitida ao leitor pela narração introspectiva. Esse processo insere o leitor na suspensão entre épocas distintas: a da ambientação do romance (segunda metade do século XIX), a de sua publicação (1954) e a das leituras recentes. São elementos fundamentais na interpretação do romance, sobre os quais discorreremos mais tarde.

Encerrados os apontamentos acima, retornemos à análise da última passagem citada. No final do capítulo da escrava sem rosto, Celestina pede perdão à Dadade. A imagem de um corpo sem rosto, desprovido de subjetividade e da possibilidade de expressão, mostra os empecilhos para o negro em se constituir como indivíduo nessas circunstâncias[175] Nesse sentido, a escrava sem rosto evoca também a morte "como mito vingador, como se o espectro do povo negro retornasse para aterrorizar a consciência dos que se beneficiaram da escravidão."[176]

Dadade inicialmente havia trocado o nome da moça pelo da antiga Sinhá, Nhanhã Clara. Celestina acolheu a confusão da velha, que progressivamente foi se mostrando consciente de quem era a verdadeira interlocutora. Ao final da conversa, depois do pedido de perdão de Celestina, a velha Dadade volta a ser ambígua: "A negra velha perdoar à sua

[174] ADONIAS FILHO, 1958, p. XXII.

[175] Sobre esse episódio, Rufinoni escreve: "Em meio ao mundo da sociedade escravocrata, cujo desconhecimento da alteridade vingativamente impede a constituição plena dos sujeitos, é impossível a face sem máscara. O rosto sem expressão é indicativo do soterramento da individualidade escrava, do pacto do silêncio em torno do mundo sujo da produção que torna possível a opulência da casa-grande." (RUFINONI, 2010, p. 109). Outros estudiosos citados nesta pesquisa também analisam a cena da escrava sem rosto pelo viés impossibilidade de individuação e invisibilidade da condição escravagista.

[176] RUFINONI, 2010, p. 109.

Nhanhã Clara?"[177]. Em seguida, finge adormecer, depois de novamente chamar Celestina pelo nome da antiga Sinhá. Nesse episódio, o duplo é apenas um meio de a antiga escrava se passar por desentendida. As intenções contidas nesse fenômeno nos levam a crer que a suposta confusão de Dadade seja uma forma de anunciar o véu da alienação, seja dela própria, seja de Celestina. De toda forma, traz à luz a estratégia dos escravizados em relação ao mistério na fazenda.

Sobre esse aspecto, Luiz Costa Lima (1989) faz uma leitura do papel dos escravos como malandros e feiticeiras. As fábulas inicialmente reproduzidas pela negra Dadade têm o aspecto equívoco que as transforma em histórias ameaçadoras para os brancos. É desse modo que a velha também pode ser considerada "malandra", cuja vantagem não é outra "senão lhes assegurar um certo poder maligno".[178] Nesse sentido, a malandragem da feiticeira consiste exatamente em "reservar para si um espaço em que o branco não é capaz de penetrar", ou seja, nega-se a "sociabilidade do conhecimento porque tem consciência de que sua margem de poder depende da magia enigmática"[179]. Além disso, os mesmos recursos utilizados pelos brancos, como o enigma e o mexerico, propiciam um truncamento de informações e o engodo para gerar pavor nos moradores da casa-grande.

> A regra desconhecida que introduzem no jogo dos brancos consiste em converter tais estórias em engano e paralisia dos senhores, em fazê-los perder seu caráter mágico de fábulas apaziguantes, tornando-se histórias amedrontadoras.[180]

Nessas histórias, não se sabe "onde termina a fábula e começa a verdade"[181]. O traço de pânico é o contraefeito sobre os brancos, uma vez que os interdita de acessar o universo das feitiçarias e dos mistérios. Essas escravas que reproduzem as lendas têm consciência de que sabem mais do que os senhores acreditam que saibam. Dotadas de "magia enigmática", esse poder é, de certo modo, uma espécie de inversão hierárquica e, por sua vez, não será entregue ao branco.

A contradição aparece na descrição do trabalho dos escravos do eito. A passagem abaixo é retirada do capítulo em que a senhora sai de caleça com Ângela, nos arredores da fazenda. Elas passam por um grupo de homens que trabalham nos cafezais sob a supervisão dos feitores. Eles as cumprimentam com o chapéu, em vão. Não se sabe se o fato de não os verem é proposital, o que faz com que o narrador entre em cena, misturando modos distintos

[177] PENNA, 1958, p. 867.
[178] LIMA, 1989, p. 273.
[179] LIMA, 1989, p. 275.
[180] LIMA, 1989, p. 273.
[181] LIMA, 1989, p. 276.

de encarar o episódio. Assim como a descrição da primeira Sinhá é plena de prosperidade, como vimos em um trecho anterior, o trabalho dos indivíduos escravizados muitas vezes é associado à fartura da terra. Nesses casos, a narrativa parece ingênua, senão irônica, pela posterior quebra de expectativa. Da mesma forma que a história próspera da primeira Sinhá engendra o horror da escrava sem rosto, a descrição do esforço nos cafezais também mostra seu lado terrível.

> Era já a época da colheita, e ao longe surgiam os bandos de homens e mulheres de roupa branca com listas de cores muito vivas, todos de cabeça coberta, ocupados em derriçar os galhos e enchiam grandes cestos pousados junto de cada um. Trabalhavam em silêncio, mas de vez em quando erguia-se uma voz em grito prolongado entre gemido e uivo, sem palavras, a cortar o ar tal afiada faca, tão espessa e pesada estava a atmosfera, carregada de perfumes dos arbustos maltratados por aquelas mãos que se levantavam e abaixavam em movimentos ritmados. [182]

No início, as cores das roupas e as cestas cheias na época de colheita dão leveza à narração. Parece que executam seu trabalho em perfeita harmonia. De repente, o silêncio é rompido por um gemido que se assemelha a um "uivo", denunciando o sofrimento desses trabalhadores. O grito cortante desmente o silêncio anterior, a atmosfera "tão espessa e pesada" contrasta com o "perfume" dos cafezais. Anteriormente associado à fortuna, o trabalho passa a ser retratado como maquinal, em "movimentos ritmados", pelo viés da exploração e do esgotamento dos escravizados. O grito não contém palavras, é apenas a expressão da dor. Esse sinal é emitido como "faca afiada" a percorrer a distância.

A quebra de expectativa em passagens como essa expõe a fragilidade de uma narrativa que insiste em descrições em que predominam a perfeição, a ordem e o silêncio. No nível lexical, as forças que personificam a paisagem são também divergentes, sendo uma que silencia, outra que ameaça. Fatores como esses nos levam a investigar a atmosfera de suspense de que provém o mistério no enredo. Uma das hipóteses da nossa pesquisa é a de que o silêncio que perdura no romance, quando associado à condição dos escravizados, mobiliza a linguagem. Esse silêncio persistente, ao mesmo tempo que aumenta a tensão narrativa, se confronta com os momentos de ameaça, mimetizando as consequências da opressão do sistema escravagista.

Augusto Frederico Schmidt (1958) havia afirmado que, até a publicação d'*A menina morta*, não se teria "escrito sobre a escravidão no Brasil [...] nada mais impressionante do

[182] PENNA, 1958, p. 888.

que alguns capítulos”[183]. O crítico ressalta no romance a presença dos negros e da escravatura em sua relação com a imagem da menina morta, “espécie de ‘anjo’, desarmando com sua força a guerra das raças”[184]. Se se destacam aspectos históricos e sociais que reverberam na construção de nossa nação e realçam as questões implicadas na escravatura, para Schmidt, o laço entre os escravizados e a menina se estabelece dentro da união possível entre “duas humanidades distantes embora dependentes uma da outra [...] dois mundos que não se contemplavam sequer”[185]. Nossa hipótese é a de que o papel da menina ultrapassa o elo entre hierarquias distantes. Seu papel não possui somente a função de “amenizar” a violência derivada do abismo entre os extremos da hierarquia social. A tensão instaurada com a ausência da menina, somada à presença maculada dos cativos, é fundamental para se interpretar a aura alienante no romance dentro de uma leitura que considere o espectro de aspectos históricos e sociais não solucionados em nosso país. A partir dessa visão, de que maneira a presença dos escravizados estimula a narrativa e como representa na linguagem um problema silenciado na sociedade ao longo dos séculos?

Camuflada nas histórias e nos conflitos psicológicos, a presença dos cativos é representada, em grande parte, de forma coletiva, dentro de um bloco que não deixa espaço para a individualização. Raras vezes a narrativa é focalizada em uma personagem negra, como ocorre com as mucamas Dadade, Libânia e Joviana. Se o trabalho escravo é a engrenagem que sustenta a sociedade do século XIX, a despersonalização dos trabalhadores do eito merece atenção no romance. Uma vez que o horror dessa condição aparece na personificação da paisagem, como esse fenômeno procede na especificidade da estrutura formal da obra?

Vimos que as aparições da realidade escravista, ao confrontarem o silêncio, instauram a permanente tensão, pois não encontram uma solução que modifique o enredo para que essa tensão seja aliviada. Vozes ocultas são, então, absorvidas pela estrutura da obra, personificando a natureza e transformando-as em fantasmas no imaginário das personagens. Como se aquilo que não se expressa na narrativa retornasse como espectro perturbador. Esses momentos são marcados pela sensação de que uma revolta esteja sendo planejada às escuras, uma revolta que acarrete no desmoronamento da estrutura do Grotão. Eis alguns trechos que nos auxiliarão a refletir sobre a ligação entre o papel dos cativos, sua presença ofuscada, e os “fantasmas” que emitem sinais de vingança e assombram as personagens.

---

[183] SCHMIDT, 1958, p. 723.
[184] SCHMIDT, 1958, p. 725.
[185] SCHMIDT, 1958, p. 724.

Esse fenômeno ocorre no momento de preparo do azeite de mamona, processo altamente perigoso e cuidadosamente manipulado por Maria Crioula. É estritamente proibido tentarem fabricar o óleo sem a presença da negra. Para reforçarem essa regra, relembram a experiência malsucedida da antiga governanta ferida gravemente. A fervura da mistura produz bolhas que, à medida que sobem à superfície, ganham dimensão e força. O narrador faz um paralelo entre a ascensão das bolhas e a formação dos motins.

> Grandes bolhas se abriam na superfície da água, e o ruído surdo da fervura enchia toda a enorme sala com o seu murmúrio, igual à conversa misteriosa de muitos negros lá na senzala quando tramavam alguma coisa má. Muitas vezes a menina viera espiar o que se passava, porque todas as escravas se mantinham em silêncio, e escutara aquela chiada com os olhos brilhantes de curiosidade, para compreender a conversa dos diabinhos escondidos embaixo daquelas águas revoltas, e essa agitação bem demonstrava como deviam se digladiar os coitados que estavam lá no fundo. [186]

O trabalho de fabricação do azeite é um ritual. Na descrição, o caminho da bolha que se forma no fundo do tacho, ao estourar na superfície, emite um “ruído surdo” que remete ao cochicho dos negros na senzala e insinua o planejamento de uma ação maléfica pelos escravos. O domínio do processo de fabricação do óleo por Maria Crioula indica uma maestria implícita, caso houvesse um plano de vingança contra a alta escala hierárquica. É como se nesse procedimento extravasasse uma parte da tensão: “[...] de espaço em espaço subiam à tona grossas bolhas que surgiam de repente e arrebentavam em suspiros [...]”.

A narração relembra a época em que a menina era viva, quando vinha observar com “olhos brilhantes de curiosidade” o processo perigoso e misterioso durante o silêncio das negras no cuidado dispensado. Nesse trecho, a menina compreende o segredo dos escravizados, “a conversa dos diabinhos embaixo daquelas águas revoltas”. Presencia também a agitação “daquelas águas” prontas a queimar gravemente quem se intrometesse na feitura do óleo. Essa agitação remete à rebelião, considerada um combate (“como deviam digladiar”). Se por um lado a maestria torna os escravos “diabinhos”, por outro, são percebidos como “coitados”. Tal desventura se deve à revolta não consumada, apesar da sugestão de tumulto na senzala.

Portanto, é inconteste a sugestão de uma ameaça por parte dos que sempre foram fustigados. Essa reação mostra a possibilidade da perda do controle e do poder dos latifundiários. Desse modo, a repressão contra qualquer sinal de revolta se faz necessária. Ao

[186] PENNA, 1958, p. 825.

ouvir o som que vem do eito, Carlota percebe a rigidez do controle por parte de seu pai diante da sensação contínua de uma rebelião iminente:

> De quando em quando chegavam até ela em ondas os sons quebrados de gargalhadas, mas tinha ouvido as ordens deixadas por seu pai antes de partir e sabia terem sido as armas embaladas distribuídas aos feitores e aos guardas, com a recomendação de atirar ao pequeno sinal de revolta. Assim estava informada de que toda aquela paz, na aparência nascida da ordem e da abundância, todo aquele burburinho fecundo de trabalho, guardavam no fundo a angústia do mal, da incompreensão dos homens, a ameaça sempre presente de sangue derramado. [187]

A autoridade e a riqueza são responsáveis pela "ordem e abundância" da fazenda, mas estas, assim como a "paz", se mostram aparentes. As gargalhadas do eito são recebidas com receio como se fosse escárnio, possível sinal de revide. As ordens aqui aparecem cruamente nas armas entregues aos feitores, para que a morte seja o desfecho de qualquer desobediência. O trabalho se encontra no centro desse conflito. O "burburinho fecundo de trabalho" sugere tanto o som maquinal da mão de obra quanto o cochicho, como se os escravizados estivessem tramando alguma ação. De qualquer modo, o barulho remete às consequências da exploração do trabalho humano, som que não se distingue pela clareza, mas se propaga conforme os moradores evitam se dar conta dessa crueldade. No trecho, o ruído tem potencial, é "fecundo"; enquanto a incompreensão dos homens aparece como "a angústia do mal" e se revela como a "ameaça sempre presente de sangue derramado" para a família, como a revanche dos oprimidos. Nesse sentido, o trabalho dos negros conserva, na sua invisibilidade e ritmo, o princípio de vingança.

Na festa de noivado de Carlota, as vozes ofuscadas despontam por intermédio da dança e do canto como tentativa de se exprimirem e tomarem espaço na narrativa:

> Logo em seguida rompeu atroadora a orquestra rudimentar de atabaques e de chaque-chaques, na execução de rápida zabumba. Saíram então da senzala e atravessaram o quadrado, entre alas, alguns negros de roupas reluzentes de enfeites de metal e três negras de coroa à cabeça que vieram até a escada do alpendre, onde fizeram longa e profunda mesura diante da jovem sorridente. Então teve início a dança e todos se confundiram no batuque e cantaram o ponto, sempre o mesmo, por muito tempo.
>
> *Quem sabe lê*
> *Pega no papé.*[188]

Em bando, os negros surgem na cena como uma orquestra, vestidos de forma a brilhar no escuro, a fim de coroar o casamento da fazendeira como uma tradição. Na homenagem

[187] PENNA, 1958, p. 1103.
[188] PENNA, 1958, p. 1061. Grifo do autor.

dos pretos, a repetição do verso e do batuque faz sobressair a frase “quem sabe lê / pega no papê”, marcando a diferença entre a senzala e a casa-grande. O batuque torna a atmosfera incompreensível aos habitantes da casa-grande. De repente, a homenagem dos escravizados parece tomar outro rumo aos olhos dos senhores, a ponto de se retirarem.

> Os senhores ficaram alguns momentos ainda no alpendre e procuravam distinguir na luz difusa dos candeeiros os vultos agitados e gesticulantes. De quando em vez deixavam entrever muito rápido caras onde o ricto era de volúpia e de dor, e nelas até o riso se tornava sinistro. A música era sempre igual, martelante, sem cessar, sobre-humana, alucinava gradativamente os dançadores, e eles começavam já a uivar em vez de cantar, a ter convulsões em vez dos passos primitivos do batuque e os senhores sentiram ser já tempo de se retirarem, porque a loucura viera tomar parte no baile. [189]

Entre o escuro e a luz do lampião, os negros dançantes se transformam em “vultos agitados”, sem se distinguirem uns dos outros. Em seus semblantes, transparecem a volúpia e a dor, mas também a ameaça no “riso sinistro”. Ora são mimetizados com característica “sobre-humana”, ora são animalizados no seu “uivar em vez de cantar”. Nessa passagem, forças inconscientes próprias do ritual de culturas longínquas são interpeladas pelo ritmo constante. A música “martelante” desencadeia gestos e sons traduzidos como “loucura” na narrativa. As “convulsões” mostram que algo nesse ritmo e nessa dança foge do controle. Esse momento de descontrole indica a maneira como a casa-grande acolhe o universo dos cativos.

De acordo com Walter Fraga (2018) em seu estudo histórico sobre o período do abolicionismo, esses momentos de exaltação não eram recebidos com tranquilidade pelos senhores e ex-senhores: “[...] havia o medo de que festa desembocasse em ameaça séria à ordem. Afinal, festas e batuques sempre foram vistos pela classe senhorial como prenúncios de revolta.”[190]

Aflitos pela incompreensão da cena e com um certo receio por aquilo que escapa do manejo da casa-grande, a família se ausenta da festa.

> Mas Carlota ao entrar teve a intuição de que alguma coisa nova ia surgir, e foi quando já tinham atravessado a capela e entrado na sala que despertou do encantamento no qual sentia-se envolvida, e deu conta de ter sido mudada a cantilena entoada no terreiro. A princípio, foi só o nome da sua família a ferir seus ouvidos, dito através da deturpação habitual dos pretos: Arbernazi – mas toda a frase invadiu sua mente de um só golpe logo depois:
>
> *Moço rico*
> *Pra casá*

[189] PENNA, 1958, p. 1062.
[190] FRAGA, W. 2018, p. 354.

> *C'Arbernazi.*
> E não pôde reprimir o olhar lançado em cheio sobre o jovem, que a fixava no mesmo instante.[191]

De repente, ao prestar atenção nas palavras do verso, Carlota se dá conta da enorme contradição engendrada pelo nome da sua família, pronunciado a seu modo pelos escravizados. Nesse momento, a Sinhazinha desperta do seu torpor e a troca de olhares entre os noivos exprime o receio de protagonizarem a continuidade da tradição de suas famílias.

A estranheza com que a cultura do negro é recebida, assim como o "retirar-se de cena" da família, são sinais de que a realidade do escravo, pela barbárie em torno da exploração, é mantida justamente no ponto cego para os moradores da casa-grande. A desumanização e a negação do seu entorno geram dentro do sistema escravocrata a semente de um monstro que persevera dormente no romance. Os momentos de ameaça dessa voz sempre à espreita, prestes a romper na narrativa, instauram a dimensão real e histórica da condição do negro escravizado. Por outro lado, quando Carlota desperta para a consciência da realidade à sua volta, a contradição na qual sua família está inserida, perenizada pela tradição do casamento, traz à narrativa o caráter imanente da realidade escravagista. É um modo de romper com a alienação e a negação sustentada pela família. Nesse sentido, a personagem Carlota mostra discernimento em relação às incoerências de seu entorno.

Ao longo do romance, uma revolta ou vingança não se concretiza, mas algo desponta como uma voz que atinge as profundezas do impronunciável. Trata-se também de um "segredo" que não se revela, mas se manifesta na passagem em que Carlota conversa com Libânia. A filha dos fazendeiros procura a jovem mucama para obter mais informações sobre o mistério que ronda a fazenda, mistério esse que acarretou na fuga e no silêncio de sua mãe. Já havia um tempo que essa atmosfera indefinida imobilizava Carlota com "lianas inextrincáveis de todas as imaginações e secretas intenções dos que a cercavam"[192]. Decidida então a buscar um esclarecimento para a situação, a jovem procura por Libânia, que parece guardar uma revelação. Na iminência de ser exteriorizada, quando relatada a alguém, a revelação se mostra impronunciável em sua própria natureza:

> [...] tinha medo de falar porque sentia instintivamente que se dissesse alguma coisa as palavras nascidas de sua boca criariam vida própria, acabariam se tornando realidade, e correriam fadário independentemente da sua vontade. Compreendia confusamente não poder ela própria explicar nada, pois não poderia tirar a verdade das coisas ouvidas, do visto e sentido guardados em sua memória, mas que se a

[191] PENNA, 1958, p. 1062. Grifo do autor.
[192] PENNA, 1958, p. 1183.

> Sinhazinha a escutasse tudo se tornaria claro e teria enorme significação, muito acima e além de suas forças. [193]

Libânia é testemunha da "verdade das coisas ouvidas" na casa-grande e as guarda em sua memória. Se chegassem aos ouvidos de Carlota, as palavras da mucama interviriam na realidade e encontrariam a significação necessária para deixarem de ser fantasmas. As palavras tornadas independentes representariam a elucidação da barbárie sobre a qual se estrutura o Grotão. Por outro lado, criando "vida própria", não estariam mais sob controle e arruinariam os alicerces que asseguram o funcionamento da fazenda. Mas por que então Libânia não faz a "denúncia"?

Nas análises de Miranda (1979), o discurso de Libânia, assim como de outras escravas, é "cifrado" e "labiríntico" na medida em que camufla uma verdade e impede sua decodificação. Nessa linha de raciocínio, as falas das mucamas, como as de Libânia, Dadade e Joviana "não são apenas metonímias da narrativa que as contém, pois elas são igualmente metáforas que refletem, especularmente, o aspecto lacunar e enigmático da narrativa maior"[194]. Ou seja, a narrativa maior de que fala Miranda se constrói no ponto obscuro, posto que não se decodifica o segredo.

Na leitura de Roberto Vecchi (2008) sobre a representação do subalterno na literatura brasileira, esse trecho do romance de Penna sintetiza a "representação dos vácuos de representação"[195]. A mucama, sendo uma testemunha de peso em relação ao horror da escravidão, profere no silêncio a representação da interdição. Essas brechas promovidas pela arte e pela literatura produzem o paradoxo do testemunho daquele que não tem voz: somente o silêncio pode "dizer" mais que as próprias palavras.

O pronunciamento da experiência produz, de um lado, sofrimento ao retomar as lembranças dolorosas. Por outro, evidencia a presença de um trauma difícil de ser narrado em seu absurdo.

> É possível que "ser indizível" signifique que essas vivências traumáticas e suas recordações não devam ser enquadradas à força em uma estrutura narrativa que pudesse falsear seu núcleo e sua verdade. [196]

Nesses casos, o silêncio certamente se torna uma forma de preservar a situação. O verbo que aprisiona Libânia também lhe atribui poder de deter a palavra em segredo. Esta, se

---

[193] PENNA, 1958, p. 1185.
[194] MIRANDA, 1979, p. 96.
[195] VECCHI, 2008, p. 121.
[196] BOHLEBER, W., 2008, p. 55.

libertada, passaria a ter um destino "independente da sua vontade". As mucamas, por frequentarem o interior da casa-grande e estabelecerem laços estreitos com os filhos dos senhores, podem ser consideradas as maiores testemunhas da realidade dessas famílias. São elas que testemunham mais de perto, desde a amamentação, o afeto com os filhos de fazendeiros, que as consideram "mãe pretas". O poder camuflado que essas mulheres possuem dentro de uma estrutura opressiva vem à luz quando o narrador sonda os pensamentos de Carlota: "[...] parecia-lhe profanação ouvir falar de seus pais e de sua vida por simples escrava"[197]. Nesse caso, as mucamas conhecem mais a história da família de Carlota que a própria protagonista.

Em nossas análises, entendemos a não expressão da palavra como a consolidação mesma do interdito. Enquanto eixo do romance, o interdito adquire forma: é o próprio mistério que não se revela. Nesse caso, ao tomar forma, torna-se ruína. Decerto, é o silêncio que reina, em vez de se revelarem os inúmeros enigmas n'*A menina morta*: afinal, qual o nome da menina? Qual a causa de sua morte? Por que a fuga e o silêncio de Mariana? E como resposta a essas questões, a narrativa não faz sugestão alguma. Na verdade, o leitor que se ativer a buscar o sentido da obra por meio dessas questões se afasta da significação mesma que esse silêncio profere: a de que o interdito, estruturando o romance, também se materializa.

A repressão da palavra para a manutenção do sistema é também uma forma de evitar os motins. A interdição da comunicação aparece desde a distribuição dos africanos de uma mesma etnia em diferentes regiões a fim de misturarem as línguas. É o que mostram as negras mais velhas na senzala, que

> [...] diziam palavras africanas na excitação em que estavam e não se compreendiam porque eram de diversas nações e haviam sido escolhidas já de propósito assim para que não formassem grupos à parte, com linguagem secreta de uma só algaravia.[198]

Homens e mulheres de diferentes línguas, que não se compreendiam inicialmente entre si, mostram o potencial de criarem uma "linguagem secreta", se a interdição não atuasse na dispersão da formação de grupos. Se urdissem uma nova linguagem como modo de resistência, essa comunicação codificada "de uma só algaravia" não poderia ser capturada pelos senhores. Nesse sentido, a língua dos escravizados, apesar da forte repressão que a

[197] PENNA, 1958, 1186.
[198] PENNA, 1958, p. 799.

impulsiona a silenciar, adquire poder de sortilégio no romance; mostra-se como profusão de força cujo alcance ultrapassa o entendimento dos habitantes da casa-grande.

Nesse aspecto, a espécie de magia que os escravizados apresentam em algumas cenas do romance, como a dança, a fabricação do óleo de mamona por Maria Crioula e a história de prosperidade e terror contada por Dadade, mimetiza, de certo modo, os códigos oriundos da interdição dos senhores. Ou seja, por um lado tentam "driblar" o poder dentro de um jogo de "dados viciados". O escravo, previamente em desvantagem, nega "socializar conhecimento" com o branco.[199] Sob outro ponto de vista, essas personagens, ao viverem sob a opressão mais intensa, absorvem-na, e o resultado é o silêncio frente à possibilidade do relato do horror.[200] Nesse sentido, nossa leitura considera que o silêncio que perdura em todo o romance se sobrepõe à ordem da camuflagem propriamente dita, que encontraria nas palavras o encaixe perfeito para a revelação do mistério. Buscamos entender esse silêncio como algo resultante da interdição estrutural do sistema escravocrata. Sob forte e duradoura pressão hierárquica, a palavra reveladora perde seu significado original. São "recordações abafadas cuidadosamente há tanto tempo",[201] que parecem sofrer um processo de recalque ao tentar significar a vivência dos escravizados, vivência esta que, junto aos sinais de decadência do patriarcado, compõe a matéria alienante do Grotão. Portanto, o embaraço das mucamas diante do que se narra indica "a impossibilidade de linguagem, ou o silêncio"[202], como disse Miranda (1979), integrando a especificidade narrativa do romance de Penna.

Se não há palavras para dar forma ao horror da realidade escravagista, esse sentimento aparece na personificação da natureza, como analisamos anteriormente. Ele atua de forma mais intensa na matéria imanente e se torna imagem dentro de uma relação de analogia com a paisagem. Nesses casos, a ação que poderia ser transformadora não se efetiva, apenas ameaça; apropria-se da natureza e dos animais para se exprimir, mas não modifica a realidade. Como salienta Luiz Costa Lima (1989), *A menina morta* é definitivamente um romance "alheio à desenvoltura da peripécia", em que qualquer sentimento vinculado aos fatos é "recalcado e subtraído do relato, que se desenvolve por assim dizer de revés, [e] não no trânsito das ações".[203]

Esse fenômeno é de suma importância para a interpretação do romance e nossa interpretação parte desse viés. Um dos momentos mais enigmáticos do romance ocorre

---

[199] LIMA, 1989, p. 273-275.
[200] MIRANDA, 1979, p. 96.
[201] PENNA, 1958, p. 1185.
[202] MIRANDA, 1979, p. 96.
[203] LIMA, 1989, p. 239.

quando as escravas fogem para visitar o túmulo da menina. Nessa corrida, com medo de serem capturadas pelos capitães-do-mato, o desespero as une e as transforma na imagem de um dragão.

> Dentro em pouco estavam longe, dentro da mata ainda escura e caminhavam mudas, muito unidas, formando um só bloco esbranquiçado que se movia pesadamente nas trevas. Era um dragão fabuloso, cheio de escamas e de protuberâncias, todo de cinza e preto, que se agitava seguro e muito rápido em marcha espectral, parecendo não tocar o solo da estrada com seus pés múltiplos e quase invisíveis.

Apesar de estarem certas de ser uma fuga temporária, o medo domina as mulheres. No escuro da noite, o grupo se torna um bloco compacto e branco, em que essas mulheres perdem sua individualidade. O horror diante do risco de serem descobertas toma a forma de um dragão que se movimenta nas trevas. Apesar de se mover "pesadamente", o dragão aparece flutuante pela sua rapidez, com as inúmeras patas invisíveis ao atravessar a estrada. As protuberâncias, as escamas cinzas e pretas trazem a ambivalência no contraste com o "bloco esbranquiçado" formado pelas escravas unidas, entre o movimento pesado e a rapidez do percurso sem "tocar o solo". É símbolo das forças demoníacas e ameaçadoras: "Se alguma coisa subsiste, no fundo do inconsciente coletivo, do terror original e da repugnância primeva, é certamente a sombra da besta fabulosa e abjeta."[204] A oscilação entre o medo e a certeza da fuga se materializa no movimento "seguro e muito rápido" do dragão. A união entre elas persiste até o momento da entrega de seus corpos às chicotadas do feitor, em que clamam com súplicas surdas à menina.

A fuga se deve ao único objetivo que têm em vista e que lhes fora interditado: visitar o túmulo da Sinhazinha. A "marcha espectral" do dragão na corrida em direção ao túmulo, além da imagem do desespero e da agonia, é também a do elo perene mantido de alguma forma entre as escravas e a criança. Se, no romance, as negras estão seguras de sua fuga e dispostas a pagar com o castigo, o amor que têm pela filha dos senhores se sobrepõe à razão. Seu caráter espectral materializa o afeto dessa relação que excede a realidade da exploração escravagista, perseguindo e assombrando as gerações posteriores.

Assim, a narrativa de *A menina morta* nos faz pensar que a situação de delírio, amor e devoção pela imagem da Sinhazinha, à medida que a eleva à dimensão mítica, não proporciona reflexão sobre a situação das personagens escravizadas. Nesse caso, é a análise estrutural do romance, em que o silêncio e a rigidez intensificam a tensão, junto à personificação dos elementos naturais que ameaçam os moradores da casa-grande, que

[204] CHEVALIER, 2012, p. 352.

favorecerá a visualização da atmosfera alienante presente nesse sistema. Suas consequências excedem o processo de abolição e permanecem até os dias de hoje como espectro de problemas irresolutos em nossa sociedade.

O trecho da fuga das escravas para reverenciar a Sinhazinha em seu túmulo inaugura o aparecimento de imagens que fogem do realismo predominante no romance. A imagem do dragão, pela rapidez, simboliza o medo e a fúria presente no conjunto de mulheres que haviam sido impedidas de velar o corpo da menina. Todo o afeto e a devoção que possuem por ela tomam tamanha proporção a ponto de se exprimirem por uma imagem durante a fuga. Vimos que o medo das consequências dessa fuga temporária é menor que a necessidade de zelar pelo corpo da menina, o que mostra uma outra espécie de aprisionamento das escravizadas: o afeto pela menina.

No romance, o afeto das escravas do eito se assemelha ao das mucamas. Estas, por sua vez, eram muitas vezes amas-de-leite, mulheres obrigadas a priorizar os cuidados aos filhos dos senhores em detrimento de seus próprios bebês. São narradas como as figuras mais devotas do amor à menina. Esse retrato, de algum modo, diverge da extensa documentação médica sobre a situação das mucamas que passavam boa parte do tempo nutrindo os filhos dos senhores, o que, muitas vezes, prejudicava a saúde de seus próprios rebentos. Nos trezentos anos de escravidão no Brasil, a lesão física e psicológica afetou não somente o corpo dessas mulheres, mas engendrou ações de resistência ou de vingança como única forma de protegerem a si próprias e suas crias.[205] Assim, temos um retrato da relação ambígua entre as mucamas e os bebês dos senhores. No romance de Penna, é curioso notar que esse conflito é sanado pelo sentimento de afeto ingrato, que mantém imutável a situação dos escravizados e suas deploráveis condições. Se o laço com a menina faz as mulheres escravizadas permanecerem imersas na letargia, surge a imagem do dragão, que ultrapassa a verossimilhança. É aí que a cena da fuga adquire sentido: na impossibilidade de se narrar o horror, quando não o absurdo daquele momento, desponta uma figura que representa a disputa das forças em conflito camufladas no enredo.

Vimos que o absurdo produzido pela estrutura escravagista muitas vezes se torna metáfora ou personificação. Outras vezes, as vozes silenciadas dos escravos no romance se mostram por meio de uma linguagem cifrada, presente somente enquanto “segredo”. Apesar de outorgar certo poder aos cativos, a linguagem e certas habilidades não dominadas pelos senhores não fazem eclodir a tensão. Vale notar que esse fenômeno decorre também da

[205] TELLES, L. F. da S., 2018, p. 104-5.

presença de um narrador onipresente, capaz de acessar os pensamentos das personagens. Nesse sentido, o *lugar* do narrador contribui substancialmente para a manutenção da constância formal do romance de Penna. Esse é um dos pontos fortes da interpretação dessa suspensão na forma narrativa, o que provoca no leitor a sensação de que nada acontece.

Certamente, a suspensão narrativa perdura após a alforria e a abolição escravagista. Presenciamos também esse efeito na cena em que a carta de alforria de Libânia não prova sua autonomia diante das ordens do senhor. Em um ato de revolta por ter sido proibida junto aos outros escravos de acompanhar o enterro da menina, a mucama percebe que o documento não altera sua condição de subalterna. Esse momento, em que a carta não atesta seu real valor, mostra que a legitimidade jurídica não é maior que a realidade sustentada pela perenidade dessa estrutura.

Portanto, a escravidão e sua abolição n'*A menina morta* aparecem menos como tema que como elemento estrutural da obra. Como dissemos anteriormente, a hipótese principal é que as vozes silenciadas e os corpos violentados, por meio dos elementos da paisagem do Grotão, tomam forma, provocando medo e alucinações nos habitantes da casa-grande. Se, por um lado, são prenúncio do desmoronamento do arcabouço, por outro, ao serem percebidos como seres ameaçadores pelas personagens, são fruto do sentido turvado produzido pela alienação social. Alienação muito bem representada pela atmosfera de encenação, em que papéis predefinidos sufocam a possibilidade de autonomia dos moradores da casa-grande. [206] E, do lado de fora, os escravos do eito, em sua invisibilidade e silêncio, atuam como espectros que, misturados muitas vezes aos elementos telúricos, ganham corpo para coagir os habitantes da casa.

Quando a interdição cria seus liames mais profundos na obra em questão, o episódio associado ao escravo Florêncio, autor da tentativa de assassinato contra o Comendador, nos auxiliará a interpretar a relação entre a tensão narrativa e a rigidez formal. Acusado de ter atirado contra o fazendeiro, Florêncio é perseguido e executado pelos capitães-do-mato. A morte do escravo é comunicada aos moradores da fazenda como suicídio, não como assassinato. Esse episódio integra uma cadeia de interdições iniciada contra seus antepassados e mantida até sua morte, apagando-se junto à memória do mesmo.

[206] Sobre a encenação n´*A menina morta*, contrária à espontaneidade, Simone Rufinoni discorre: "Advém daí uma atmosfera impregnada de atos, gestos, olhares, cenas interrompidas que parecem sempre a manifestação recalcada de algo latente. A narrativa incorpora como elemento estrutural o efeito de dramatização desta vida social regida pela pose e pelo fingimento, [...] apreendido como traço de sociabilidade no universo do favor, [...] como código de representação e de convivência." (RUFINONI, 2010, p. 87)

Florêncio era filho do senhor de uma fazenda nos arredores do Grotão. Sua mãe foi a ama-de-leite da fazendeira que mais tarde viria a se casar com o senhor. Conta o narrador que, quando chegou na liteira acompanhando sua senhora, a ama de leite parecia ser a noiva

> a verter sangue sobre a pele morena de três raças, com os olhos fulgurantes e a boca muito carnuda. Tinha sempre a expressão de quem interroga melancolicamente o mundo sobre seu destino malfadado, e punha qualquer movimento de seu corpo quente toda a flexibilidade dos gatos selvagens, e o odor desprendido de seus cabelos era poderosa evocação das florestas fecundas.[207]

Atenhamo-nos por um momento à descrição da mãe de Florêncio, fruto das três raças e sua relação com os animais ("gatos selvagens") e com a natureza (odor dos cabelos remetia às "florestas fecundas"). Florêncio é filho dessa mulher que guardava em seu olhar o peso da tragédia que viveriam as próximas gerações. Mais tarde, depois do falecimento da ama de leite e do senhor, coube à fazendeira vender o garoto à propriedade do Comendador, como vingança. Oportunidade para o narrador enfatizar a invisibilidade da maldade cometida pelas proprietárias das fazendas: "Fora essa a única maldade visível por ela praticada em toda a existência, porque as terríveis matanças, os hediondos suplícios longamente planejados em silêncio, nunca ninguém soube deles."[208] A maldade é, então, reavaliada: na sociedade se considera a vingança de uma traição como algo cruel, mas se ignora a barbaridade que sustenta o funcionamento da cultura cafeeira. O que é invisível é realçado na descrição da procedência de Florêncio, sublinhando o que não se vê e não se escuta numa sociedade de base escravocrata. No Grotão, "nunca nenhum morador da fazenda tinha perguntado nada" sobre o passado de Florêncio, e o jovem, que era forro, foi tratado como escravo; ele se casaria com Libânia se o pedido da mucama fosse levado em consideração pelos senhores, o que não aconteceu. Além disso, a única tentativa de vingança vinda de um escravo fracassa e, ao retornar contra o próprio Florêncio, representa a ordem e a autoridade que asfixiam qualquer esforço de resistência à obediência. Assim, a história de Florêncio corrobora com a cadeia de repressão contra a voz do oprimido. O assassinato tratado como suicídio mostra que a voz e o passado dos escravizados são inicialmente ignorados, depois esquecidos.

Os anos de vida de Florêncio expõem o silenciamento do passado ancestral do negro no Brasil. Esse "silêncio" encontra cadência no nome da própria personagem, "Florêncio". O episódio é a imagem da interdição máxima contida na diáspora negra e na nossa história edificada sob a escravatura. Portanto, a história de Florêncio expressa a voz inaudível na

[207] PENNA, 1958, p. 977.
[208] PENNA, 1958, p. 978.

fundação de um Brasil cuja promessa de progresso não prospera. Além das alucinações provocadas por sinais da natureza, desponta como sintoma a figura da infanta morta, o que confere ao romance a imagem de uma nação aniquilada na sua própria fundação, no direito de narrar parte da sua história. "Travada no seu processo constitutivo", essa nação revelada por fantasmas, espectros e monstros mais "se deforma do que se forma".[209] Assim sendo, *A menina morta* trata da indiferença em relação à condição dos negros escravizados. A interdição mesma que legitima a crueldade destinada a essa categoria veta os meios de exprimir a barbárie. Se não são reconhecidos como indivíduos, são transformados em espectros no romance, marcando, desse modo, sua existência no Grotão. Nesse sentido, agem na narrativa pela metaforização e pela personificação da paisagem, mantendo-se no lusco-fusco da estrutura da casa-grande.

Destarte, retomemos a comparação dos dois romances. Os trechos de *Nedjma* e d'*A menina morta* que fogem de uma narrativa realista são perturbados por vozes à procura de expressão. No romance argelino, as incógnitas na formação da identidade apenas encontram sentido quando em contato com a descrição topográfica. Ao abordar os problemas derivados das intermitentes invasões do território, a narrativa atribui voz aos nativos, ao mesmo tempo que recupera sua história durante o período colonial francês. É uma maneira de agir em meio à opressão e à paralisia do tempo presente. No romance brasileiro, os momentos de um possível rompimento da ordem e do silêncio que pairam na fazenda incorporam a topografia, os animais e outros elementos da fazenda. Ao tomarem forma no contato com a paisagem, ampliam a imaginação dos habitantes da casa-grande para assombrá-los.

As imagens que irrompem na paisagem em ambas as obras podem ser lidas como a "ressurgência intempestiva de um elemento encoberto" do passado nos tempos atuais. Sobre esse fenômeno, Jeanne Marie Gagnebin revela que

> momentos esquecidos do passado e momentos imprevisíveis do presente, justamente porque apartados e *distantes*, interpelam-se mutualmente numa imagem mnêmica que cria uma nova intensidade temporal.[210]

Se não é possível "dizer", as imagens surgem para que o sofrimento não seja esquecido dentro da continuidade de um discurso predominante na história. Esse discurso,

---

[209] SANTOS, 2004, p. 246. Em sua tese de doutorado, a estudiosa Josalba Santos discorre sobre a imagem da nação: "Os fantasmas, os espectros, os monstros (re)velam uma nação que se deforma mais do que se forma. A nação está travada no seu processo constitutivo."

[210] GAGNEBIN, 2014, p. 204. Grifo do autor.

que nos romances é fruto do impasse, "possui forte caráter ideológico em seu papel de manutenção do *status quo*".[211] O fenômeno em torno do surgimento das imagens possibilita, então, a ressignificação de um episódio do passado no tempo presente.[212]

A simbolização do trauma, ao permitir a retemporalização do evento, conquista uma nova dimensão pela possibilidade de narrar. Ao transferir essa concepção para a ficção, a literatura apresenta seu teor testemunhal na inscrição do testemunho por meio da linguagem, "no uso que se faz dela, no modo como através de uma intrincada tecedura, ela amarra o 'real', a imaginação, os conceitos e o simbólico".[213] No que concerne aos fatos históricos traumáticos, a literatura adquire amplitude na sociedade, pois "a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho de memória individual e outro construído pela sociedade".[214]

Sob as forças opressoras, a linguagem articula na paisagem e nos elementos telúricos sua expressão, transformando-os na experiência de povos à margem da história oficial, história essa colocada em xeque também por outros elementos que estruturam os romances. Portanto, neste capítulo, buscamos investigar esse fenômeno comum, a irrupção de imagens na paisagem a partir de um mistério presente no enredo de *Nedjma* e d'*A menina morta*. Se fosse pronunciado ou desvendado, esse conteúdo enigmático sanaria as incertezas que assolam a mente das personagens em um momento de instabilidade social e política. Nesse processo, a interdição se torna o agente implacável, mobilizador e mantenedor do próprio enigma, intercedendo na forma da narrativa. A interdição prospera, então, dentro da atmosfera de alienação enquanto sintoma social e se torna elemento estruturador das obras. Vale pontuar que, a partir desse efeito derivado da interdição, os dois romances parecem adquirir percursos distintos na nossa proposta de leitura comparada. Mostremos inicialmente como a interdição age no nível da trama e, em seguida, na estrutura formal de cada uma das obras.

---

[211] GAGNEBIN, 2014, p. 204. Grifo do autor.

[212] Ao retomar os estudos de Nicolas Abraham e Maria Torok sobre a memória críptica, Márcio Seligmann-Silva (2002) afirma que o processo traumático é como uma decantação topográfica na psique daquilo que foi "enterrado vivo" dentro de uma paralisação temporal. Não há uma tentativa de representação do passado, mas uma construção do testemunho a partir de um presente que ocorre fora de uma linearidade temporal. É como uma "concepção topográfica" em que "a memória é concebida como um local de construção de uma cartografia, sendo que, nesse modelo, diversos pontos no mapa mnemônico entrecruzam-se, como em um campo arqueológico, ou em um hipertexto." (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 150)

[213] SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 148.

[214] SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 103.

CAPÍTULO 3

3.1. INTERDITO E ALIENAÇÃO NO ENREDO

Acompanhamos até aqui nos dois romances uma narrativa atravessada por uma violência silenciosa, cuja origem se presume de uma estrutura de opressão, muitas vezes encarnada em certas personagens: tanto no romance de Penna como no de Kateb, a ação coerciva de uma personagem sobre outra ocorre de uma escala superior para a(s) mais baixa(s). Nos próximos parágrafos, veremos como isso procede.

Em *A menina morta*, a distribuição hierárquica segue tal configuração: no vértice superior da pirâmide, situam-se os fazendeiros, em seguida, os parentes pobres; abaixo, as mucamas e, na base dessa estrutura, os escravos do eito. As barreiras que impedem a comunicação entre as camadas sociais são impressas na descrição da paisagem natural. Analisamos trechos em que a presença imperiosa das árvores e a vegetação faz analogia com os entraves provenientes da casa-grande. A árvore e o seu poder de enraizamento também representam a figura inconteste do Comendador em um dos raros trechos em que o fazendeiro é descrito com profundidade:

> Aquela presença masculina, poderosa, fonte de origem em potência de muitas vidas, que viriam ao mundo ricas de seiva e se prolongariam e multiplicariam pelos séculos, era bem a do patriarca dominador de todo aquele grupo de homens e mulheres, era *o tronco da árvore sem medida cujos galhos se reproduziriam sem cessar*.[215]

Assim como o tronco de raízes profundas resiste à passagem do tempo, o patriarca, preso a seu território, é o pilar de uma família que se multiplica e se agrega em torno da fortuna resultante do cultivo do café. Cria-se uma relação de dependência entre sua família e os parentes mais próximos. Sua linhagem se propaga ao longo dos séculos: a supremacia do senhor é a "seiva" que faz reproduzir abundantemente seus "galhos" e perenizar essa estrutura. A família e seu apego à terra aparecem no sangue "muito forte, todo ele de povoadores e de homens fundadores de cidades e de fazendas onde os índios flechavam os negros"[216]. Se até agora as palmeiras e a vegetação emergem na narrativa como obstáculo

[215] PENNA, 1958, p. 1058.
[216] PENNA, 1958, p. 1174.

para revelação do mistério que assombra a fazenda, a figura do senhor contribui notavelmente para esse fenômeno de suspensão. Sua presença coage as personagens, impedindo uma comunicação mais clara e direta entre elas.

Por sua vez, a fazendeira também é descrita de maneira imponente, como representação do poder. Sua presença se torna soberana à medida que passava

> sem fazer mover a fímbria de seus vestidos enormes, de cabeça erguida. Nunca olhava onde punha os pés, como se estivesse certa de que o mundo todo devia se aplainar, submisso e cheio de gratidão, à sua passagem, e o frufru 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 os lábios muito finos e pálidos. [217]

O andar da senhora possui características que preparam toda a casa-grande para se curvar com sua passagem. A metáfora do autoritarismo sobre os habitantes da fazenda aparece na "cabeça erguida", sem necessidade de olhar por onde pisa. A austeridade do papel que deve desempenhar no funcionamento do Grotão se mostra na imobilidade de seu vestido, apesar de seu deslocamento. Sua presença fala mais alto que as ordens que transmitia "mediante breves palavras sibiladas", como se não houvesse necessidade de pronunciá-las. Além disso, a fazendeira não possuía uma "ligação muito real entre ela e o ambiente que a cercava", nem "a menor comunhão com os outros moradores..."[218] Evitava passar pelo eito para não ver os escravos em plena labuta, dando "ordens ríspidas quando viam ao longe o grupo de homens, seguidos pelo capataz, ou ouviam pelos ventos o canto lamentoso dos que cavavam."[219]

Outra negligência da realidade se vê quando o Comendador faz a ronda para averiguar o trabalho no Grotão. É o momento em que a presença do senhor adquire pleno sentido no caráter de encenação mobilizador da máquina Grotão:

> Era o dono do Grotão, de volta de sua cotidiana ronda pelos principais pontos de trabalho da propriedade, e tudo se animava à sua passagem, de cada lado das estradas. Mesmo de longe distinguiam o ruído inconfundível dos cascos de seu cavalo, e imediatamente os negros redobravam os golpes das enxadas e das foices, excitados pelas reclamações de encorajamento dos feitores e capatazes, e o trabalho atingia seu paroxismo quando ele chegava perto e se detinha por alguns instantes [...] e permanecia assim quieto e fechado durante minutos que pareciam longas horas àqueles serviçais cobertos de suor. Os responsáveis vinham até junto dele, de chapéu na mão, e lhe davam contas do que se passava, em breves frases, e não chegavam a perceber se tinha ficado satisfeito ou enfadado com elas.

[217] PENNA, 1958, p. 731-2.
[218] PENNA, 1958, p. 732.
[219] PENNA, 1958, p. 738.

> Depois, quando sua figura alta e esguia se ia aos poucos desfazendo no horizonte muito claro, na virada das colinas e ondulações das terras de cultura, havia curto momento de parada, de tomada de fôlego, para então o serviço continuar em seu ritmo normal. Não era o medo que os fazia agir assim, mas o instinto desejo de valorizar a sua fadiga, de dar impressão afirmativa do fecundo esforço desprendido ao patriarca que os vinha observar.[220]

A presença do Comendador faz com que a velocidade do trabalho na fazenda se intensifique. Os escravizados aceleram o ritmo ao receber as ordens de seus superiores quando estes percebem a aproximação do fazendeiro. O curto instante e o silêncio com que observa os escravos ampliam a sensação de eternidade do momento. A exploração do trabalho não sensibiliza o fazendeiro, que aparenta indiferença na imobilidade de sua expressão, como uma "máscara impassível e dura, decidida a não ver nem ouvir".[221] Ao mesmo tempo, a benevolência dos trabalhadores que compunham aquela engrenagem constrange o leitor, como se o incomensurável esforço que sustenta o sistema patriarcal não encontrasse oposição alguma. Como se o empenho redobrado suplicasse pelo reconhecimento da força dispensada pelos escravos do eito e seus superiores. No entanto, todo o esforço despendido é tratado com indiferença pelos proprietários, fato que se manifesta na relação entre os fazendeiros e a paisagem. O modo como esta é percebida é registrado "em tela pela fazendeira, discípula de artistas de fama, muitos deles vindos à fazenda para retratar as pessoas da família".[222] A paisagem tornada pintura pela proprietária é metáfora de uma consciência que não alcança a realidade de seu entorno. Quando passagens ricas nos detalhes descritivos, como a que encontramos acima, se transformam em tela, o narrador se empenha em contradizer esse fenômeno. Desse modo, formula a imagem no seu absurdo ao insistir na atmosfera ludibriante e performática do Grotão capturado em plano geral.

Outro momento também mostra a alienação dos senhores frente à paisagem. Quando Mariana passeia de caleça com Ângela em direção a Porto Novo, no capítulo XXXI, a narrativa se atém ao fechamento da vegetação como barreira. Analisamos anteriormente esse trecho em que o leitor se depara pela primeira vez com a alucinação de Ângela, ao escutar o relinchar do cavalinho preso. Nesse passeio de Mariana e Ângela, surge um elemento incomum: abre-se de repente um clarão que as faz interromper a viagem. De acordo com a leitura de Luiz Costa Lima (1989), esse momento inscreve o Grotão nos planos geográfico e simbólico por meio dos dois caminhos contrários. Ambos desembocam em Porto Novo: o

[220] PENNA, 1958, p. 745-6.
[221] PENNA, 1958, p. 746.
[222] PENNA, 1958, p. 745.

primeiro trata do referencial geográfico, onde se localiza a fazenda do irmão do Comendador, a corte e o porto para onde escoa a produção do Grotão; o segundo, de característica simbólica, representa a mata fechada e a clareira, sendo que a luz desta aparece como oportunidade de reflexão para a fazendeira. Segundo o crítico, "Mariana penetra [na mata] na busca de resgatar a história de sua própria família e de constituir um sagrado antagônico ao domesticado sob a forma de capela senhorial".[223] Diferentemente do olhar do crítico literário sobre o desejo de Mariana, a leitura que fazemos aqui é a de que a clareira não interfere na relação da senhora com seu entorno, alheia à companhia de Ângela e à presença dos escravos na estrada: "[A senhora] não se movera e olhava vagamente para longe, talvez para lugar nenhum da terra, pois a luz não refletia em seus olhos abertos, sem brilho e sem alma no rosto de cera. Nada do que a cercava parecia interessá-la [...]"[224] A indiferença da fazendeira diante do aparecimento de um feixe de consciência faz com que a natureza continue emitindo seus sinais. Porém, concordamos com Lima (1989) quando este afirma que "a bifurcação dos caminhos só terá seu significado apreendido se a relacionarmos à oposição que separa a casa-grande, seus pertences e seus campos lavrados da mata não cultivada".[225] Firma-se aí uma separação que trata a mata fechada como local obscuro, como um ponto cego. Com efeito, é nesse local que o escravo Florêncio é assassinado e a mucama Ângela escuta a gargalhada ameaçadora (do cavalinho preso), momento em que a narrativa adquire características fantasmagóricas. Efetivamente, a mata é o espaço onde os rastros decorrentes da interdição parecem se apagar, mas nunca dissipam: tornam-se espectros e assombram os moradores. Ou, para citar Costa Lima, a força selvagem da mata "é o nome truncado da robustez não domesticada".[226]

Sendo assim, as personagens que ocupam o topo da pirâmide hierárquica permanecem indiferentes em relação à realidade à sua volta.[227] A indolência dos fazendeiros, conforme parece esvaziá-los de consciência e autenticidade, é uma forma de manter a estrutura em funcionamento. Essa característica torna mais vivo o efeito de encenação no romance. As personagens são coagidas a atuarem de acordo com sua função na hierarquia. No entanto, essa performance colocada em prática a todo custo também apresenta suas fragilidades.

---

[223] LIMA, 1989, p. 243.
[224] PENNA, p. 889.
[225] LIMA, 1989, p. 243.
[226] LIMA, 1989, p. 245.
[227] Exceto Carlota, como veremos no capítulo seguinte.

O silêncio perdura e a contenção aparece em gestos de autorrepressão e no pranto, como se a autoridade já estivesse introjetada nas próprias personagens. Esse aspecto se observa mais no romance de Penna que no romance argelino. A assimilação da interdição aparece em cenas quando Virgínia, precisando mentir ao padre em razão das regras de comportamento implícitas, foi logo desmascarada sem poder se defender: "Dª. Virgínia fechou a boca, com força, como se quisesse prender as palavras que lhe acudiam aos borbotões. Teria tanta coisa a dizer, tanta..." [228] Nesses momentos, o atrito entre a representação do papel que a personagem deve executar e a turbulência em seu íntimo engrossa a expectativa do leitor, que procura uma resolução para a tensão.

A contenção também aparece na reação de Libânia ao saber que os escravos foram impedidos de acompanhar o enterro da Sinhazinha. Além de ser forra, Libânia tinha sido a ama de leite da menina, condições que sustentam e oprimem seu sentimento de revolta. Inconformada com a decisão do Comendador, a mucama rasga a carta de alforria. Esse gesto denuncia o fardo carregado pela cor de sua pele, superior à validade do documento que atesta sua liberdade. Além disso, pela primeira vez no romance, aparece o sentimento de vingança: a indignação da mucama indica o prelúdio de uma possível revolta por parte dos escravizados. No entanto, não externalizar essa violência faz com que ela se dirija contra si mesma. Se a tensão não se resolve no enredo, a narrativa indica o ônus do não dito e suas consequências implacáveis na vida psíquica desses sujeitos. Assim, prossegue-se no mesmo padrão, apesar de alguns indícios de ameaças surgirem sem se concretizar.

As conversas na fazenda são comedidas. Celestina se encontra sozinha na presença de Carlota, que procura saber informações sobre a ausência de sua mãe. O mistério que ronda o Grotão, e que possivelmente tenha acarretado na fuga de Mariana e no comportamento evasivo do Comendador, torna-se uma incógnita para Carlota e um fardo para os habitantes. Isso se evidencia quando Carlota busca informações possivelmente desconhecidas por todos. Na transmissão do que sabe, Celestina se comporta como que se sentisse culpada:

> [...] seus traços se alteraram rapidamente, as lágrimas surgiram e convulsivo soluço veio-lhe até a boca, mas Celestina reprimiu o choro que a surpreendeu, e pôde dizer baixo: _ Prima Mariana... não pode escrever-lhe... [229]

A explicação reticente e o choro reprimido se devem ao fato de que a única mensagem de Mariana para a filha tenha sido "Tenho medo de te ver"[230], escrita sob a vigília

[228] PENNA, 1958, p. 757.
[229] PENNA, 1958, p. 1176.

do Comendador. O desabafo parcimonioso de Mariana e a ausência de informações sobre o caso demonstram que a interdição também intercede nos gestos da fazendeira. O mistério que se origina com a fuga de Mariana não se resolve até o final do romance. Para o leitor que busca uma explicação, a fuga da fazendeira pode se relacionar com a morte da menina. No entanto, as hipóteses em torno dessa causa não encontram elementos de apoio nos fatos fornecidos pelo narrador. Pelo contrário, quando o narrador descreve as figuras do Comendador e de Mariana, em vez de invadir seus pensamentos como faz com as outras personagens da casa-grande, o narrador as apresenta dentro de uma rigidez absoluta. Se não há indícios que desvendem o mistério em torno da evasão dos fazendeiros, bastam os elementos que fazem dessas personagens a representação mesma da interdição.

Em *Nedjma*, a escala mais elevada da pirâmide hierárquica é ocupada pelo *pied-noir* de mais privilégios na colônia. São franceses ou filhos de franceses que vieram para a Argélia e exercem seu poder sobre aqueles que têm menos posses. Estes últimos, para fechar a cadeia da exploração, valem-se da força de trabalho do nativo desprovido de bens. O cenário caótico da colônia francesa na primeira metade do século XX aparece no romance por meios da violência contra o nativo, da miséria e do preconceito racial. O processo iniciado com a espoliação da terra perturba a organização social vigente antes da chegada do estrangeiro e instaura na colônia uma atmosfera de ameaças, criando a tensão que permanece no romance.

Existe uma nítida rivalidade entre nativos e *pieds-noirs*, sobretudo nos dez anos que antecedem a guerra de independência. Nos momentos em que os protagonistas trabalham no canteiro de obras, no início e no final do romance, a violência integra a exploração do trabalho dentro da nova configuração social. Nessas páginas, adquire visibilidade a opressão dos descendentes de franceses sobre o povo autóctone, destituído de suas terras e outros bens.

Os *pieds-noirs*, apesar de serem os habitantes de mais privilégios na colônia, possuíam profissões menos remuneradas em seu país de origem. O Sr. Ricard, proprietário das terras onde os protagonistas trabalham, representa a complexidade dessa nova classe social. O narrador onisciente traça detalhadamente o perfil dessa personagem, cuja fortuna é "um ato de força, de energia desesperada que o isola e o esteriliza".[231] Aqui, a usurpação de bens no processo de colonização é tratada como um ato violento, que destitui o espoliador

[230] PENNA, 1958, p. 1040.
[231] KATEB, 1996, p. 20. Tradução nossa do original: "un coup de force, un acte d'énergie désespérée qui l'isole et le stérilise".

das responsabilidades e o protege, isolando-o em relação aos demais. Antes de sua chegada na colônia, no entanto, o francês não possuía bem algum, o que faz com que sua família ainda seja marginalizada entre europeus: "a protestante família nem mesmo podia, ao visitar a igreja, sentar-se do lado dos europeus".[232] O retrato do Sr. Ricard mostra não somente as contradições no interior do processo colonial, mas também na legitimação da autoridade do *pied-noir*. Sua riqueza se destaca em meio à pobreza da colônia, fazendo com que o orgulho sustente sua solidão. Por outro lado, no mesmo retrato a naturalização de sua superioridade é posta em xeque: o homem não escapa das desgraças que atingem os nativos, como o alcoolismo e as confusões com os outros habitantes da colônia.

Um pouco abaixo na pirâmide hierárquica se situa o mestre de obras, Sr. Ernest, que controla o trabalho dos peões no canteiro de construção, terras adquiridas pelo Sr. Ricard. Apesar de ser também considerado um *pied-noir*, o mestre de obras não possui tantos privilégios como o proprietário de terras. A apresentação dessa personagem mostra que seu poder na colônia não o poupa de se submeter a um acordo silencioso: fazer com que sua filha Suzy se case, contra sua vontade, com Sr. Ricard.

> Mais que nunca, desde que Suzy ficou núbil, o empreiteiro e o mestre-de-obras se observam, se desafiam [...] às vésperas da inevitável aliança que só depende de um gesto: o pedido de casamento que Sr. Ernest fará no último momento, de acordo com seu status e reputação. Assim o boné de qualidade inferior deverá mais uma vez se curvar, com o orgulho de Sr. Ernest e a arrogância de Suzy, acostumada aos suspiros dos operários [233].

As duas personagens não escondem a hostilidade na relação, mas, quando se trata de assuntos mais sérios, como o casamento, a ordem hierárquica se sobrepõe à liberdade de decisão. Apesar da ascendência francesa, o livre-arbítrio do Sr. Ernest é proporcional à altura em que se situa na pirâmide social. Seu orgulho não é suficiente para romper com esse determinismo. A qualidade dos bonés mostra que as relações são claramente definidas pelo poder aquisitivo.

Se, por um lado, o mestre de obras se sente coagido na presença do Sr. Ricard, por outro, é ele quem comanda os peões na construção. Desse modo, a opressão de Sr. Ricard se transmite aos operários pelo olhar vigilante do Sr. Ernest. No seu exercício de poder, ele

---

[232] KATEB, 1996, p. 20. Tradução nossa do original: "la protestante famille ne pouvait même pas, en visitant l'église, prendre place parmi les Européens".

[233] KATEB, 1996, p. 20. Tradução nossa do original: "Plus que jamais, depuis que Suzy est nubile, l'entrepreneur et le chef d'équipe s'observent, se défient [...] à la veille de l'inévitable alliance qui ne dépend plus que d'un geste: la demande en mariage que M. Ricard fera au dernier moment, selon son rang et sa réputation, et la casquette de qualité inférieur ne pourra que s'abaisser une fois de plus, avec l'orgueil de M. Ernest et l'arrogance de Suzy habituée aux soupirs des manoeuvres".

utiliza artifícios para reforçar a superioridade naturalizada, legitimando, assim, o racismo e a exploração do trabalho.[234] Quando o silêncio predomina na rede das relações na nova pirâmide social, os trabalhadores testam os limites dessa interdependência:

> Os serventes não levantam a cabeça ao se sentirem observados, e suas conversas parecem ser avaliadas; diríamos até que, com o olhar baixo, pesam cada palavra, dando a entender que falam dele. Pode-se também dizer que querem ficar em silêncio, não tão de repente, a fim de poderem observar por sua vez, observar o Sr. Ernest, e vigiar seu sinal, talvez preveni-lo... Os operários e o capataz parecem ter firmado um pacto obscuro, feito de detalhes múltiplos e precisos, pelos quais se comunicam constantemente, preservando a distância, como dois campos que se conhecem há muito tempo e se permitem às vezes uma trégua injustificada caso sejam flagrados.[235]

Uma série de códigos mantém a situação invariável, sob o controle dos papéis do *pied-noir* e dos trabalhadores. A cabeça baixa e as conversas contidas, apesar de parecerem um gesto de submissão dos operários, produzem o efeito contrário, o de mostrar que ludibriam o mestre de obras. Esse comportamento é um modo de jogarem com o pacto obscuro estabelecido entre o nativo e o *pied-noir.* Testar o limite do Sr. Ernest é, naquele momento, uma maneira de reverter a hierarquia de poder. Nesse jogo silencioso, os inimigos apenas se espreitam em seus devidos papéis, mas não rompem a cadeia estabelecida. Os nativos subvertem as regras sem ultrapassar a linha tênue que pudesse promover uma rebelião. Isso faz com que a atmosfera de tensão se intensifique no enredo.

Semelhantemente às personagens da casa-grande no romance brasileiro, os habitantes da colônia francesa, sejam eles quem forem, reproduzem o comportamento do superior que avilta o subalterno. Suzy se sente superior aos operários que trabalham no canteiro de obras. No entanto, quando o assunto é entre *pieds-noirs,* o desejo da moça não é considerado, tendo que se submeter ao casamento arranjado, negociado no acordo entre seu pai e o chefe Sr. Ricard. Por ser mulher, Suzy não possui escolha alguma sobre seu próprio futuro. Retratada

---

[234] MEMMI, 1985, p.72-76. Albert Memmi chama de Complexo de Neron o fato de o colonizador aceitar seu papel de usurpador. Para manter sua situação privilegiada na colônia, é preciso que diminua o colonizado e que sobre ele triunfe, legitimando sua vitória sob as leis e a moral: "ele se esforça em falsificar a história, manda reescrever os textos, apaga memórias. Qualquer coisa para conseguir transformar sua usurpação em legitimidade." (Tradução nossa do original: "il s'efforce de falsifier l'histoire, il fait récrire les textes, il éteindrait des mémoires. N'importe quoi, pour arriver à transformer son usurpation en légitimité.")

[235] KATEB, 1996, p. 52. Tradução nossa do original: "Les manoeuvres ne levent pas les yeux, se sentant observés, et leurs paroles se font pesantes; on croirait que, les yeux baissés, ils appuient sur chaque parole, donnant à entendre au contremaître qu'ils parlent de lui. On dirait aussi qu'ils veulent se taire, pas trop brusquement, afin de pouvoir observer à leur tour, observer M. Ernest, et guetter son signal, peut-être le prévenir... Les ouvriers et le contremaître semblent avoir conclu un pacte obscur, fait de détails multiples et précis, par lesquels ils communiquent constamment, tout en gardant les distances, ainsi que deux camps qui se connaissent depuis longtemps, se permettant parfois une trêve injustifiée, quitte à se prendre en faute à la première occasion."

como objeto na relação matrimonial, é considerada inferior em relação aos seus. A ambiguidade da personagem aparece quando encarna superioridade entre os nativos, dentro do jogo de sedução com Mourad.

> É assim, pensa Mourad, o encanto passou, e eu volto a ser o servente de seu pai, ela vai voltar a correr pelo campo aberto como se eu a seguisse, como se a violentasse apenas pelo fato de passear no mesmo local que ela, como se nunca pudéssemos existir no mesmo mundo senão pelas brigas e pelo estupro. É assim. Aí ela me trata com menos respeito, e me diz para largá-la, como se eu a pegasse pela cintura, assustada e violentada, da mesma forma que os camponeses são acusados de assustá-la e violentá-la apenas pelo fato de a terem olhado, ela que não é do mundo deles nem do meu, mas de um planeta à parte, sem serventes, sem camponeses, a não ser que surjam hoje à noite em seus pesadelos... [236]

A jovem Suzy, envaidecida por ser admirada pelos operários, mostra repulsa quando se percebe sozinha com o protagonista e estabelece sua superioridade ao tratá-lo por "você". Ela se sente "violentada" apenas pelo fato de ocupar o mesmo espaço que um nativo. Com certa ironia, Mourad, agora narrador, explica que não há lugar para os seres inferiores, como os operários e os camponeses, no paraíso almejado pela moça. O jogo de sedução com Suzy se faz no dualismo entre o *pied-noir* e o autóctone. Ambos só coexistem por meio da brutalidade contida nas "brigas e [no] estupro". Na posição de narrador, Mourad revida a repulsa de Suzy, insinuando aparecer como assombração nos pesadelos dela. Imagina-se numa cena violenta em que lhe dá uma surra, a levanta do chão e a espanca novamente "até que ela acorde, sonâmbula caída do alto, com todas suas superstições"[237] O jogo atinge, assim, as profundas camadas de uma relação perversa tal qual a que se estabelece entre colono e nativo, com violência física e psicológica. O ato imaginado contra a filha do mestre de obras não é apenas uma maneira de Mourad vingar as humilhações cotidianas, mas também uma forma de despertá-la da letargia, posto que a hierarquia na colônia assegura a alienação dos habitantes. Ao tomar voz no romance para narrar acontecimentos imaginários, o protagonista reverte a situação de poder.

---

[236] KATEB, 1958, p. 24. Tradução nossa do original: "Et voilà, pense Mourad, le charme est passé, je redeviens le manoeuvre de son père, elle va reprendre sa course à travers le terrain vague comme si je la poursuivais, comme si je lui faisais violence rien qu'en me promenant au même endroit qu'elle, comme si nous ne devions jamais nous trouver dans le même monde, autrement que par la bagarre et le viol. Et voilà. Déjà elle me tutoie, et me dit de la laisser, comme si je l'avais prise à la taille, surprise et violentée, de même que les paysans sont censés l'avoir surprise et l'avoir violentée rien que par le fait de l'avoir vue, elle qui n'est pas de leur monde ni du mien, mais d'une planète à part, sans manoeuvres, sans paysans, à moins qu'ils ne surgissent ce soir même dans ses cauchemars..."

[237] KATEB, 1958, p. 24. Tradução nossa do original: "jusqu'à ce qu'elle se réveille, somnambule, tombée de haut, avec toutes ses superstitions".

A consciência aguda dos narradores-protagonistas, observada em algumas cenas de *Nedjma,* se distingue fortemente da prostração das personagens em *A menina morta*. Aqueles que ocupam as camadas inferiores no romance argelino são cientes da realidade que os afeta, aspecto que lhes atribui certo privilégio: o poder de narrar. Eles revidam a humilhação e os maus-tratos sofridos quando suas vozes interrompem a narração em terceira pessoa para tomarem as rédeas da situação. Esse fenômeno não ocorre no romance brasileiro, em que a rígida posição do narrador em terceira pessoa não cede espaço, mantendo uma comunicação nebulosa e contida.

No romance de Penna, a autoridade dos senhores sufoca e aprisiona os agregados pelo sentimento de humilhação. É o que ocorre às irmãs D.ª Inacinha e Sinhá Rola dentro da casa-grande: "[...] sabiam sempre que eram importunas e que deviam viver como sombras para não serem enxotadas... Pelo menos era assim que pensavam sem que nunca dissessem uma à outra".[238] A opressão é tão intensa que se permite apenas ser compartilhada no silêncio. Portanto, a interdição, além de ser a causa da vexação, encontra-se na base da comunicação. Vejamos como o poder de coagir circula verticalmente dentro das relações hierárquicas.

Para a Sra. Luísa, a única personagem assalariada da fazenda, a presença majestosa de Mariana já é razão para se sentir completamente inferiorizada. A rigidez da hierarquia acarreta na contenção da fala e da expressão dos sentimentos, como mostra a seguinte passagem: "a pobre Sra. Luísa [...] se sentia esmagada, enterrada bem fundo pelo olhar verdadeiramente imperial da fazendeira, ou [...] tremia e se curvava, ao vê-la passar com seus passos pequenos e precipitados"[239].

Assim, a presença da fazendeira é descrita pelo olhar de Frau Luísa, que se sente "esmagada" pelos gestos da senhora. A imponência desta contrasta com a pequenez da empregada da casa. Sentindo-se humilhada, a Sra. Luísa transmite para as mucamas a atitude coercitiva que recebe da escala mais alta. É o que acontece na preparação do vestido da menina morta para o enterro:

> A Sra. Luísa, sem deixar que a preta visse o vestido, ajuntou todas as peças com meticuloso cuidado, e saiu sem olhar para a mucama. Reproduzia, assim, sem o sentir, as maneiras da Senhora, que tanto a magoavam.[240]

[238] PENNA, 1958, p. 784.
[239] PENNA, 1958, p. 731-2.
[240] PENNA, 1958, p. 732.

A repetição das atitudes que humilham o subalterno é a expressão de um poder que circula entre os lugares fixos na pirâmide hierárquica do Grotão, sem que se atinja uma consciência da realidade. A ordem proferida pelos proprietários da fazenda ecoa seguindo a regra hierárquica até a camada inferior, os escravizados. Quando o capitão do mato procura um elemento para descontar a desfeita recebida, olha "ferozmente ao redor à procura do escravo, vítima destinada a qualquer brutalidade para vingá-lo da pouca consideração com que acabava de ser tratado."[241]

Essas reações instintivas, ao terem mais força que qualquer comportamento racionalizado, indicam o completo desconhecimento em relação à origem da violência sofrida na condição de subalterno. É justamente a alienação que faz com que um comportamento coercitivo seja reproduzido repetidamente por quem ocupa uma posição superior. É como se os papéis estivessem definidos *a priori* e fossem reproduzidos, sem perspectiva de transformá-los.

A desumanização desse sistema atinge seu ápice na relação com os escravos, na intenção de manter o "bom" funcionamento da fazenda. A dinâmica aparece na crueldade e nas torturas que sofrem, muitas vezes sem razão alguma. É o caso do trintanário chicoteado pelo noivo de Carlota:

> [...] o moço agarrou o preto pela japona por ele vestida e fustigou-o às cegas em furiosos golpes com o chicote que trazia na mão direita. O trintanário recebeu as chicotadas que deviam marcar profundamente a sua carne, mal protegida pela pobre libré por ele envergada, sem qualquer gesto de defesa, sem experimentar fugir ou se proteger, nem mesmo tirar o pé debaixo do engradado, a esmagá-lo. Mantinha os olhos muito abertos sem expressão, e era semelhante ao animal resignado à dor por ele sabida inevitável, e entregava-se à vontade do dono sem restrições, esquecido até dos primeiros instintos das criaturas. [242]

A narrativa denuncia a crueza da violência contra os homens escravizados, condicionados a não se defenderem. O negro, que nem mesmo tenta fugir, recebe as chicotadas como se fosse um animal a ser sacrificado pelo dono. A profusão de detalhes da cena indica que a violência incide de todas as formas sobre seu corpo: ser agarrado pela japona, em seguida chicoteado sem a proteção da roupa, enquanto os pés são prensados pelo engradado. O horror dessa condição, sede de toda violência, aparece em seu rosto comparado ao de um animal que sucumbe à dor, com "olhos muito abertos sem expressão". Ao receber os golpes, não apresenta nem mesmo os espasmos da dor lancinante, sinal de que fora

[241] PENNA, 1958, p. 983.
[242] PENNA, 1958, p. 1168

desprovido dos “primeiros instintos das criaturas”. A constante ameaça sob a qual os cativos vivem, ao se transformar em horror, mostra uma imagem oriunda não somente da violência física que sofrem, mas também do aniquilamento da subjetividade. São como peças que fazem funcionar a máquina, sem participarem da sociedade como sujeitos que usufruem da riqueza que produzem. É assim que a figura do escravo no romance se torna a mimese da desumanização promovida pelo sistema escravagista. Esse episódio marca não somente a truculência do sujeito que escraviza, mas, sobretudo, o esvaziamento de qualquer reação de defesa instintiva do escravizado, o que mostra a reificação de quem está nessa condição.

Certamente, para aqueles que ocupam a base da pirâmide hierárquica, a opressão na sua intensidade máxima corrobora para a desumanização. A apropriação do corpo do outro como mercadoria impede os explorados de se constituírem como sujeitos. Como já notou Simone Rossinetti Rufinoni, esse processo torna o sujeito escravizado um ser “inanimado”, sem voz nem perspectiva de superar essa condição. De acordo com a estudiosa, a esfera produtiva de uma sociedade pré-burguesa encontra-se ali para sustentar o complexo sistema do Grotão. O escravo perde a visibilidade enquanto ser humano. Essa assertiva é tão exata que, no romance, sua presença “se faz de ecos, restos, reminiscências, não-ditos”. Seu trabalho aparece em forma de “dança de ruídos amortecidos, passos abafados, cochichos, olhares culpados, ou gestos reprimidos dessas subjetividades negativas, desses seres que gritam a opressão pelo silêncio.” [243] Assim se mostram as marcas da presença dos trabalhadores do eito em *A menina morta.* Por outro lado, Rufinoni (2010) observa que, nesse processo, a linguagem possibilita “fazer humano o que foi mutilado. É assim que a expressão estética compensa a inexpressividade e se refaz por meio da representação de sua dor.”[244] Acrescentamos: e do seu horror.

Já para outros escravos no romance, o processo de individualização atravancado faz com que a liberdade deixe de ser almejada. O suicídio se torna a única possibilidade de interromper o destino que lhe fora inculcado. A morte seria o caminho para se libertarem da realidade perversa que os aprisiona, como conclui José Carapina, o velho carpinteiro:

> Nos dias seguintes à sua chegada à fazenda, tivera vontade de fazer como os negros novos, arribados de pouco, que não falavam e comiam terra escondido, no desejo de morrer. Primeiro ficavam com a pele escura e sem brilho, depois quase cinzenta, com laivos amarelos sob os olhos e no pescoço, para depois muito lentamente vir a morte, entre os grandes sofrimentos, que os levaria de volta para a Benguela distante, para a Guiné selvagem e livre. [245]

[243] RUFINONI, 2010, p. 107.
[244] RUFINONI, 2010, p. 113.
[245] PENNA, 1958, p. 734.

Ao se infiltrar no pensamento do velho escravo, o narrador denuncia a situação dos negros recém-chegados à fazenda. Para estes, a nova condição se torna ainda mais insuportável por serem recentes as lembranças do tempo em liberdade. A morte lenta dos escravos domesticados, pela ingestão de areia como veneno, detalhada com horror, é como uma passagem para a liberdade. Apenas a morte realizaria o sonho de serem novamente "selvagens e livres" na terra de origem, o que mostra a inviabilidade de se ter esperança em vida. A África aparece no romance como um lugar e um tempo longínquos, uma espécie de paraíso resgatado por meio da morte. Nesse aspecto, a narrativa atribui contornos de um exílio incomensurável para os escravizados: são destituídos de autonomia ao serem arrancados de sua terra para trabalharem à força em terra alheia.

No caso dos agregados, apesar de serem poupados das surras e do trabalho pesado, não fogem do aviltamento com que são tratados os cativos. É o que mostram as lembranças da chegada de Sinhá Rola e D.ª Inacinha à casa-grande: "E assim começara seu cativeiro recebido com resignada amargura, renovado todos os dias por pequeninas coisas que feriam com suas minúsculas arestas aqueles corações cobertos de chagas incuráveis." [246] O sentimento de humilhação permite fazer uma comparação entre a estadia das irmãs na fazenda e a vivência em cativeiro, aproximando os parentes pobres da situação dos escravizados. O mesmo ocorre com Celestina: "Era ela pequeno fantasma [...] ainda mais miserável que aquelas pobres escravas surgidas por entre os cafeeiros" [247]. A completa sujeição das irmãs na rotina da casa se deve à impossibilidade de confronto, posto que não possuem escolha sobre seus destinos. A opressão se fortalece, então, sobre a fragilidade da condição de dependência desses parentes.

A interdição aparece também entre os fazendeiros, tornando-os, de certo modo, outras vítimas do sistema. Mariana abandona a fazenda antes mesmo da chegada de sua filha Carlota, sem dar explicações. Deixou-lhe apenas o bilhete (mencionado anteriormente) com a misteriosa mensagem "Tenho medo de te ver". Por sua vez, Carlota também sofre com a interdição. Sua presença na fazenda seria uma possível continuação do que representava a menina morta: a perpetuidade da família patriarcal e, com ela, a posse de terras e riquezas da região. Depois de sua chegada, aos poucos, percebe-se como mero instrumento dos interesses alheios. A protagonista se sente tão condenada quanto os próprios escravos, transformados

[246] PENNA, 1958, p. 809.
[247] PENNA, 1958, p. 1004.

em mercadoria: "[...] lhe parecia ser também escrava cuja venda estava em negócio, mediante condições impossíveis de serem imaginadas..." [248]

Sendo assim, a interdição atua em todos os liames da família em prol de seu funcionamento e manutenção. No entanto, seus alicerces vacilam. A pirâmide hierárquica, sustentáculo dos privilégios da família, é incorporada no romance como decadência. [249] Se os senhores não empobrecem como seus parentes mais desfavorecidos, abandonam a fazenda. O que sobra é o espectro da autoridade e da alienação, que a própria casa-grande representa.[250] As parentes, junto ao desmoronamento simbólico do Grotão, sofrem a queda vertical que as aproxima, sob um ponto de vista, da situação dos escravizados, completamente desprovidos de bens e autonomia.

Do mesmo modo que atitudes repressoras são reproduzidas pelos agregados na casa-grande, em *Nedjma,* elas são transmitidas entre os nativos, repetindo o drama experienciado na pele. A adversidades vividas no cotidiano se transformam em sentimento hostil contra o conterrâneo, que vive em condições análogas. É o que ocorre com o comerciante que abriga Mustapha e se torna alvo de seus devaneios de cólera. Essa transferência de sentimentos ocorre quando o protagonista se percebe tomado por pensamentos de vingança após os Massacres de Setif. Na impossibilidade de vingar a tragédia familiar decorrente desse episódio, a fúria de Mustapha se dirige contra o comerciante, imaginando assassiná-lo. Este, apesar de ser analfabeto, acredita na educação como "arma" para a libertação de seu povo e se sente afortunado na companhia do jovem letrado. A superioridade do estudante Mustapha diante da simplicidade do anfitrião faz deste último a vítima ilusória de toda sua cólera.

> No fundo da loja jaz uma lâmina de barbear; por pouco a cabeça não rola a meus pés, a cabeça do comerciante... Só existe o crime para assassinar a injustiça? Mãe, estou me desumanizando e me transformando em lazareto, em matadouro! O que fazer de teu sangue, louca, e de quem me vingar por ti? É a ideia do sangue que me impulsiona ao vinho...[251]

---

[248] PENNA, 1958, p. 1090.

[249] Sobre a decadência atrelada à personificação da casa-grande: "Emblemática na obra de Penna, a casa encarna essas especificidades temporais: uma vez animada, é sujeito e objeto, está e não está na história. Inscreve-se no tempo histórico, sujeita-se à decadência e à morte, mas permanece ruína impotente e inamovível. E há mais: o caráter simbólico de coletividade, como uma sociedade mal-assombrada que assegura a ordem, camufla o conflito de classes e pactua com o pecado da individuação." (RUFINONI, 2010, p. 138)

[250] Para um estudo aprofundado sobre o espaço da casa-grande e sua comunicação com a organização e funcionamento social, consultar Luiz Costa Lima (1976, 1989) e Simone Rufinoni (2019).

[251] KATEB, 1996, p. 91. Tradução nossa do original: "Au fond de la boutique gît un rasoir; pour un peu, la tête roule à mes pieds, la tête du marchand... N'y a-t-il que le crime pour assassiner l'injustice? Mère, je me désumanise et me transforme en lazaret, en abattoir ! Que faire de ton sang, folle, et de qui te venger? C'est l'idée du sang qui me pousse au vin..."

Quando não se pode vingar as consequências do monstro invisível, tal qual o colonialismo, a violência se faz injustiça contra o próximo. Aqui, aparece igualmente de forma perversa ao insinuar transgredir as regras sociais. A leviandade do narrador por desejar assassinar um dos seus é consciente; seu sentimento de culpa se exprime no tom lírico da passagem. Afinal, ele mesmo se pergunta como vingar as desgraças engendradas pelo descomedimento do sistema colonial. No fim das contas, a cor vermelha é a arma que se volta contra si, associando o sangue ao vinho: o alcoolismo se torna um sintoma frequente entre os autóctones.

Em outro momento, a transmissão da violência contra seu semelhante aparece em Lakhdar, também como ato consciente. Quando criança, é privado de liberdade por dever cumprir as tarefas atribuídas por seu avô pastor. O menino é severamente punido por qualquer deslize cometido nos cuidados do rebanho ou de seu irmão mais novo. A opressão sentida pelo protagonista é análoga à situação de seu burrinho que, controlado por um cabresto, se torna instrumento de trabalho nas tarefas do campo:

> [...] ele [o burrinho] não conta os anos que passam; não distingue os homens, nem os caminhos; só há um caminho para ele; é o caminho dos romanos; aquele que leva ao rio, ao repouso, à morte. Como governar o burrinho? Ele é dedicado às tarefas corriqueiras. Permanece neutro e malevolente; não segue o guia; neutraliza-o, comunica-lhe sua longanimidade de escravo. [252]

O comportamento condicionado do animal é comparado ao dos autóctones colonizados, submetidos ao trabalho forçado desde a invasão romana. A vivência do burrinho adestrado se aproxima da experiência do nativo habituado às situações de dominação. Privados de liberdade, homem e animal passam a ser escravizados. Devoto das tarefas cotidianas, sem ter consciência de seus atos, o burrinho caminha para a morte. Nessa observação de Lakhdar, a repetição da sentença "Nada minimiza a densa cólera do oprimido"[253] sugere uma possível revolta da parte do animal e intensifica a tensão. A estudiosa Mireille Djaider afirma que no romance de Kateb o animal encarna a alma popular quando defende com astúcia "uma verdade e uma moral elementares".[254] Em um mundo opressor, o narrador, solidário com o burrinho, se engaja "em uma luta sem fim contra todas

[252] KATEB, 1996, p. 214. Tradução nossa do original: "[...] [l'âne] ne compte pas les années; il ne distingue pas les hommes, ni les chemins; il n'y a qu'un chemin pour lui; c'est le chemin des Romains; celui qui mène à la rivière, au repos, à la mort. Comment gouverner l'âne? Il est voué aux affaires courantes. Il reste neutre et malveillant; il ne suit pas le guide; il le neutralise, lui communique sa longanimité d'esclave."
[253] KATEB, 1996, p. 213, 214. Tradução nossa do original: "Rien n'entame l'épaisse colère de l'opprimé"
[254] DJAIDER, 1990, p. 23. Tradução nossa do original: "[…] une verité et une morale élémentaires".

as formas de opressão", compartilhando a revolta.[255] Por meio da empatia com o bicho condicionado, o narrador insinua a desobediência e a insurreição popular.

A subordinação de Lakhdar às ordens do avô emula a de seu burrinho que, sem resistência, obedece ao protagonista. O sentimento de contenção e identificação com o animal marca outros trechos do romance. Quando adulto, na sua errância pela cidade de Bona, Lakhdar perambula como fazia o animal sob as ordens de seu guia: "[...] segue com seu andar oblíquo, com a ubiquidade dos animais, para quem o caminho não mais se encontra à frente, de tantos périplos a contragosto e sem nada discernir".[256] Por repetição, o autóctone privado de liberdade se habitua a obedecer, como fizeram os nativos sob dominação romana e, agora, sob ocupação francesa. A ruptura desse efeito letárgico sobre o subordinado depende, certamente, da consciência de sua condição e do resgate de seu poder para reverter a situação que o oprime. Veremos que o rompimento dessa cadeia é a esperança de liberdade aos nativos, para se sentirem vivos.

No romance argelino, a interdição não aparece somente nos desdobramentos da colonização e na transferência de uma experiência violenta contra os seus, como discorremos até aqui, mas também na extinção do legado cultural. A desapropriação da terra acarretou consequências irreversíveis na sociedade em que o camponês era protagonista. A linhagem dos narradores provenientes da tribo do chefe Keblout é embaralhada após a chegada dos estrangeiros que passam a compor a nova sociedade argelina. Nas mudanças da configuração social, perdem-se as referências culturais e a história da região. Diante dessas circunstâncias, o torpor que atravessa grande parte da narrativa se deve relativamente à impossibilidade de recuperarem o passado.

Com a mestiçagem e a ocidentalização do país, a legenda tribal, conservada pela história oral, dissipa-se na passagem de uma geração a outra. Os narradores, últimos descendentes de Keblout, não se sentem parte da tradição e de um passado coletivo. Essa sensação se encontra na confissão de Rachid, já citada em outro momento : "eu me sentia como um pedaço de vaso quebrado, insignificante ruína desprendida de uma arquitetura milenar."[257] O desenraizamento do protagonista adquire sentido na imagem de um objeto inanimado, minúsculo como um fragmento perdido. A metáfora arquitetônica mostra a

---

[255] DJAIDER, 1990, p. 26. Tradução nossa do original: "[…] dans une lutte sans merci contre toutes formes d'oppression".

[256] KATEB, 1996, p. 81. Tradução nossa do original: "[...] il va de sa démarche oblique, avec l'ubiquité des animaux, pour qui le chemin n'est plus de l'avant, tant ils ont accompli de périples, à contrecoeur, et sans rien discerner".

[257] KATEB, 1996, p. 189. Tradução nossa do original: "je me sentais comme un morceau de jarre cassée, insignifiante ruine détachée d'une architecture millénaire."

intensidade da experiência de pulverização dos povos não ocidentais e, ao mesmo tempo, salienta a pequenez de sua existência, como se fosse poeira suspensa no universo, que permanece enquanto ruína após a dissolução das tribos.

No romance argelino, a perda das raízes implica a incerteza do futuro. Coagidos entre o passado obscuro e o impasse do tempo presente, os narradores são impulsionados a buscar sua linhagem tribal. Essa empreitada requer a recuperação das histórias orais para reconhecerem a genealogia de Nedjma, personagem que encarna a esperança da nova nação. Para tanto, a missão dos últimos descendentes de Keblout não se executa sem a assombração dos ancestrais, reproduzindo a opressão. A aparição do chefe da tribo a Rachid na prisão mostra o tom de ameaça:

> […] o velho Keblout legendário apareceu uma noite na cela, com bigode e olhos de tigre, bastão na mão; a tribo foi se juntando pouco a pouco na cela; foram se acotovelando, mas ninguém ousava se aproximar de Keblout. Ele, o ancestral com cara de bicho feroz, olhos sombrios e malignos, passeava seu magnífico olhar por sua tribo, com o bastão na mão; ironicamente contava apenas com seu olhar a história de cada um, e para seus descendentes parecia que somente ele tinha vivido verdadeiramente sua existência em toda sua extensão [258].

O primeiro chefe da tribo homônima quebra as expectativas ao aparecer com características de animal vingativo na atmosfera onírica da terceira e quarta parte do romance. Sua cara de bicho feroz assombra os outros integrantes, coagidos não somente pela figura ameaçadora do honrado Keblout, mas por não serem donos de suas próprias vidas. Se apenas o chefe conhece a história de cada um dos integrantes, e somente ele viveu de forma plena sua existência, ele detém todo poder e domínio sobre seus descendentes. Nesse sentido, Keblout é traçado também como uma figura opressora, como se as gerações posteriores vivessem sob a tirania dos ancestrais, sobretudo do primeiro deles, que conhece melhor os integrantes da tribo que eles próprios. É como se não fossem donos de seus próprios destinos, sentimento análogo ao dos protagonistas em relação aos *pieds-noirs* durante a ocupação francesa.

O trecho da aparição de Keblout para Rachid deixa claro que a alienação predominante na colônia não se constitui somente na relação entre o nativo e o *pied-noir*,

[258] KATEB, 1996, p. 144. Tradução nossa do original: “[...] le vieux Keblout légendaire apparut une nuit dans la cellule, avec des moustaches et des yeux de tigre, une trique à la main; la tribu se rassembla peu à peu dans la cellule; on se serra au coude à coude, mais nul n’osait s’approcher de Keblout. Lui, l’ancêtre au visage de bête féroce, aux yeux sombres et malins, promenait son superbe regard sur sa tribu, la trique à portée de sa main; il racontait ironiquement par ce seul regard l’histoire de chacun, et il semblait à ses descendants que lui seul avait réellement vécu leur existence dans toute son étendue”.

mas também na relação entre os integrantes da tribo e o primeiro ancestral. Nessa dinâmica, a sensação de fracasso e impasse se mostra na seguinte passagem:

> Homens cujo sangue transborda e ameaça nos transportar para sua existência consumada, assim como barcos desamparados capazes de flutuar sobre o local do naufrágio, sem poder afundar com seus ocupantes: são as almas dos ancestrais que tomam conta de nós, que substituem seu drama eternizado por nossa espera juvenil, por nossa paciência de órfãos atados à sua sombra cada vez menos nítida, essa sombra impossível de absorver ou extirpar [259]

O fantasma dos ancestrais sobre o destino da nova geração é como uma embarcação que flutua no "local de seu naufrágio" e lá permanece. O lugar da desgraça é o mesmo ocupado agora pelos descendentes da tribo que se encontram desamparados. Se a tragédia colonial transformou completamente o cenário, eles presenciam impotentes a derrocada engendrada pela colonização, que foi vivenciada por seus ancestrais, e agora repetem o fracasso das gerações anteriores. Não conseguem se livrar de um passado que, por ser desconhecido, os atormenta. Assim, os protagonistas permanecem paralisados, sem conseguir decifrar os códigos que se dissipam com o tempo, como uma "sombra impossível de absorver ou extirpar". Os ancestrais aparecem aqui como espectros do fracasso: a impossibilidade de vencerem o inimigo, de recuperarem a história e a tradição de um povo.

Mergulhados em uma atmosfera de constante ameaça, as personagens de *Nedjma* não são senhores de suas escolhas. Ao repetirem o fracasso de seus pais, parecem regidos por uma força maior, como se fossem marionetes. Nesse sentido, lembram as personagens de *A menina morta,* que encenam seus papéis determinados pelo lugar que ocupam na hierarquia. Desprovidas de autonomia, certamente as personagens de ambos os romances experienciam uma situação de alienação da própria existência. No entanto, no romance argelino, os protagonistas buscam sair da letargia que atravanca suas ações. Assim como faz Carlota no romance brasileiro, no momento em que sua escolha de não mais se casar rompe com a cadeia hereditária da família escravocrata.

Se os antepassados que assombram os protagonistas de *Nedjma* os impedem de viver suas próprias vidas, estes acabam por repetir o passado de seus pais. No entanto, os ancestrais que ressuscitam para não se fazerem esquecer, em vez de auxiliá-los na luta contra

[259] KATEB, 1996, p. 105. Tradução nossa do original: "Des hommes dont le sang déborde et menace de nous emporter dans leur existence révolue, ainsi que des esquifs désemparés, tout juste capables de flotter sur les lieux de la noyade, sans pouvoir couler avec leurs occupants: ce sont des âmes d'ancêtres qui nous occupent, substituant leur drame éternisé à notre juvénile attente, à notre patience d'orphelins ligotés à leur ombre de plus en plus pâle, cette ombre impossible à boire ou à déraciner".

o invasor, os levam a perder o rumo. São fantasmas que vivem à espreita, como se desejassem a perdição de seus descendentes:

> [...] a sombra dos pais, dos juízes, dos guias que seguimos de perto a despeito de nosso caminho, sem nunca saber onde estão e se não vão mudar bruscamente a luz de lugar, nos atacar, ressuscitar sem sair da terra, nem vestir suas silhuetas esquecidas, ressuscitar só por assoprar as cinzas quentes, os ventos de areia que nos impelem à caminhada e à sede, até a mortandade onde jaz seu fracasso carregado de glória – este do qual será preciso nos responsabilizar, enquanto nascemos para a inconsciência, a leveza, a vida e nada mais...[260]

A nova geração, quando não se perde nos ensinamentos de seus ancestrais, vive assombrada pelos códigos que perderam sentido no atual contexto. Os mais novos vivem em função da missão que lhes fora deixada, o legado de recuperarem uma história apagada com as recentes colonizações. Sem poder visualizar um contorno do passado, passam a desconhecer a finalidade da dura travessia nessa busca. A metáfora do túmulo dos ancestrais, "onde jaz seu fracasso carregado de glória", é o fardo deixado aos últimos descendentes. Estes vivem a culpa de não conseguirem vencer o inimigo invasor em nome dos antepassados. A herança primitiva adquire, então, conotação malévola pela impossibilidade de resolverem o problema e superarem o impasse colonial. Assim, o combate dos protagonistas se torna um fracasso dentro de um contexto que foge de sua compreensão.

A luta contra o sistema colonial e suas sequelas é transportada ao nível das relações interpessoais entre os protagonistas e as outras personagens. A missão da nova geração é refazer a genealogia tribal perdida com a chegada do estrangeiro. Aqui, a interdição é instalada por meio desse "apagamento" no seio da tribo, o que impede de perpetuar o sangue tribal nas futuras gerações. Isso ocorre porque a francesa, mãe de Nedjma, ao se tornar amante dos homens da tribo, provoca uma verdadeira confusão nas linhagens. A narrativa se constrói, a partir de então, na busca do verdadeiro pai de Nedjma e também dos protagonistas (há sempre insinuações de traição). Sabe-se que a mestiça é fruto da relação da francesa com um integrante da tribo: seja com o velho Si Mokhtar, seja com um dos pais dos protagonistas. Apesar do desconhecimento sobre a ascendência paterna da jovem, preencher os espaços em branco nessa história é imprescindível não somente para compreender a identidade argelina, mas também para conscientizar os protagonistas sobre a relação que podem estabelecer com

[260] KATEB, 1996, p. 105-6. Tradução nossa do original: "[...] l'ombre des pères, des juges, des guides que nous suivons à la trace, en dépit de notre chemin, sans jamais savoir où ils sont, et s'ils ne vont pas brusquement déplacer la lumière, nous prendre par les flancs, ressusciter sans sortir de la terre ni revêtir leurs silhouettes oubliées, ressusciter rien qu'en soufflant sur les cendres chaudes, les vents de sable qui nous imposeront la marche et la soif, jusqu'à l'hécatombe où gît leur échec chargé de gloire, celui qui faudra prendre à notre compte, alors que nous étions faits pour l'inconscience, la légèreté, la vie tout court..."

a jovem. Na tradição tribal, o casamento entre primos é incentivado, mas o incesto entre irmãos é estritamente proibido. O arranjo matrimonial entre um dos protagonistas e Nedjma representaria, por um lado, a oportunidade de prolongarem a linhagem tribal. Por outro, essa união se torna um delito caso sejam irmãos de sangue. Essa última opção faz de Nedjma metáfora da esterilidade para as futuras gerações.

A disputa pela mestiça torna-se uma ameaça à união dos protagonistas. Em outra instância, esse drama remete ao da francesa que seduziu a geração dos pais dos narradores e instaurou a rivalidade entre eles. É como se agora Nedjma encarnasse o mal inaugurado por sua mãe, o de pulverizar a tribo. Nessa perspectiva, é como se as mães fossem as responsáveis por confundir a ascendência paterna da prole. Assim confirma o discurso de Si Mokhtar, que condena as mulheres casadas com quem manteve relação:

> O que me escapa, dizia, é a corja, a corja vingadora formada por todas as amantes induzidas ao erro, mulheres casadas das quais eu era o segundo esposo, até embaralhar a cronologia do sangue, para abandonar mais um terreno à duvidosa concorrência de duas linhagens – a da tradição, da honra, da certeza, e a outra, a linhagem de árvore seca nunca certa a se propagar, mas sempre perene, apesar da sua origem obscura... [261]

Com efeito, o adultério provoca o embaraço na linhagem tribal. Nesse trecho, as mulheres casadas adquirem a mesma função de Nedjma e de sua mãe: a de confundir os homens e desalinhar a genealogia. Desde o início, as consequências engendradas pela chegada do estrangeiro dividiram a tribo em dois troncos. Essa divisão mencionada pelo velho mostra que um tronco da linhagem voltou às terras do Nador, mantendo a honra e a tradição a qualquer custo. Do outro tronco, descende Si Mokhdar e os protagonistas, aqueles cuja história é descontínua. Para Si Mokhtar, a ramificação provocada pela mestiçagem corresponde ao grupo condenado a perenizar as incertezas. Certamente, nas histórias que relata a Rachid, aparecem os vácuos do passado tribal que o protagonista, por sua vez, transmite a Mourad. Na passagem de um fragmento a outro, de um narrador a outro, aparecem os espaços em branco: uma história que lhes foi, de certo modo, vetada. A narrativa à sombra das rupturas irreversíveis na rede de informações cria, então, a legenda da tribo após séculos de invasões. Em seu discurso, o ancião coloca em xeque a "duvidosa concorrência" entre as linhagens. A "árvore seca", apesar de sua "obscura origem" e dos

[261] KATEB, 1996, p. 107. Tradução nossa: "Ce qui m'échappe, disait-il, c'est l'engeance, l'engeance vengeresse de toutes les amantes induites en erreur, femmes mariées dont j'étais le second époux juste le temps de bouleverser la chronologie du sang, pour abandonner un terrain de plus à la douteuse concurrence des deux lignées – celle de la tradition, de l'honneur, de la certitude, et l'autre, lignée d'arbre sec jamais sûr de se propager, mais partout vivace en dépit de son obscure origine..."

empecilhos para se perpetuar, resiste ao tempo. As filiações desconhecidas são uma maneira de perenizar a descontinuidade na história da tribo nômade. Portanto, além de representar a tradição oral no romance, Si Mokhtar propõe a necessidade de lidar com as incertezas : "[...] era ele que se inclinava definitivamente, curvando o tronco, desenterrando suas raízes mortas, em busca de um líquen até então estrangeiro...".[262] Contrariando a tradição e a noção de pureza, o ancião contribui para instaurar no romance a mestiçagem como princípio da formação da tribo.

Se, por um lado, a mestiçagem e as consequências da colonização, à medida que confundem o resgate do passado, são os grandes obstáculos no contexto colonial, por outro, a missão passa a ser a de criar uma narrativa que contemple as rupturas nas profundezas da história argelina.

Retomando o assunto central deste capítulo, o interdito, o romance argelino dialoga com *A menina morta* na medida em que ambos se constroem em torno do silêncio oriundo da interdição. No romance brasileiro, o fato de as personagens não tomarem consciência da realidade à sua volta engrossa o mistério na fazenda, contribui para a prostração e conserva uma organização social já decadente. Nessa fase de transição, o silêncio reinante se vale da inviabilidade de exprimir uma experiência insuportável, esvaziada da possibilidade de ser narrada. Além disso, o interdito atua na forma como se mostra o trabalho escravo no romance: além de aparecer como insistentemente "invisível" para os fazendeiros, a abundância dos frutos e da natureza fértil é uma forma de distorção. "A função do fingimento é por assim dizer documento da vida sob a escravidão, em que as riquezas geradas escondiam pelo resplendor a crueza que exigiam."[263]

Em *Nedjma*, o impossível resgate do passado lança os protagonistas na angústia de uma experiência também indizível: a de terem de lidar com a sua própria história e a de seu país, histórias essas plenas de descontinuidades e incertezas que obstruem a figuração da identidade argelina. Portanto, em ambas as obras, o conteúdo silenciado, originado da interdição, se mantém como enigma. A opressão exercida sobre os escravizados e os agregados em *A menina morta*, e sobre os nativos na colônia francesa em *Nedjma,* ao se apropriar da linguagem, se manifesta na paisagem de cidades e regiões significativas na história e na literatura brasileira e argelina. Se não há resposta aos mistérios que afligem as

[262] KATEB, 1996, p. 107. Tradução nossa do original: "[...] c'était lui qui s'inclinait en définitive, courbant le tronc, déterrant ses mortes racines, en quête d'un lichen jusque-là étranger..."
[263] LIMA, 1989, p. 246.

personagens, isso interfere diretamente na estrutura formal das obras, provocando o efeito analisado nos capítulos anteriores. Essas paisagens abrigam, de certo modo, imagens que exprimem as questões de seus países dentro das respectivas literaturas para, de alguma maneira, se definirem dentro de suas especificidades.

3.2. OS EFEITOS DO INTERDITO E DA ALIENAÇÃO NA ESTRUTURA FORMAL

Os traumas e as descontinuidades aparecem na constante quebra da linearidade da prosa em *Nedjma*. Esse efeito se deve em princípio à organização do romance, dividido em seis partes de doze capítulos, sendo que três delas dobram mais uma vez os doze capítulos. Dentro desse arranjo, a cronologia sofre um embaralhamento que, muitas vezes, incomoda o leitor.[264]

A narrativa das partes III e IV foge do realismo colonial encontrado nas duas partes iniciais e nas duas finais do romance. Além dessa característica, encontramos trechos em que a prosa é rompida por versos livres. É o que ocorre na cena em que Lakhdar relembra os Massacres do 8 de maio de 1945, mais conhecidos como os Massacres de Setif e Guelma. Na Argélia, esse episódio é marcado por um dos motins mais lembrados de sua história, estancado pelo exército francês. A população citadina e camponesa sofre perseguições e morte.

Kateb sente a premência de reconstruir esse episódio na literatura. Os fragmentos referentes aos Massacres estão espalhados nas páginas de *Nedjma.* O trecho a seguir trata da experiência de Lakhdar que, quando ainda frequentava o colégio, foi atraído pelas manifestações do 8 de maio de 1945. Foram elas que desencadearam o massacre nos dias seguintes. Nessa passagem Lakhdar se encontra na prisão por ter agredido o mestre de obras. Na cela, ele relembra a primeira vez que foi detido por ter participado dos motins.

> Eu não deveria ter ido embora. Se tivesse ficado na escola, eles não me prenderiam. Eu ainda seria estudante, não operário, e não estaria preso pela segunda vez, por uma cabeçada. Deveria ter ficado no colégio, como dizia o chefe de distrito.
>
> Deveria ter ficado no colégio, no meu lugar.
> Deveria ter escutado o chefe de distrito.
> Mas os europeus tinham se agrupado.
> Tinham mudado as camas de lugar.
> Eles mostravam as armas dos pais.

[264] O primeiro editor de *Nedjma* fez uma advertência aos leitores europeus. Ele declara que a narrativa de Kateb, tal como se apresenta, pode ser desconcertante: é uma atitude árabe frente ao tempo, fruto do pensamento de duração circular: num mesmo instante se misturam o passado e o futuro. (KATEB, 1956)

Não havia mais diretor, nem inspetor.
O cheiro da cozinha não vinha mais.
O cozinheiro e o administrador tinham fugido.
Estavam com medo de nós, de nós!
Os manifestantes tinham se espalhado.
Fiz meus estudos, tomei os panfletos.
Escondi *A vida de Abdelkader*.
Senti a força das ideias.
Achei a Argélia irascível, sua respiração.
A respiração da Argélia era suficiente...[265]

Fatos autobiográficos rompem a continuidade da narrativa e produzem rupturas na cronologia e na forma do romance. Ao sair da escola para as ruas, o adolescente se juntou aos camponeses e à população citadina que faziam uma passeata em comemoração ao fim da 2ª Guerra Mundial. A hesitação de Lakhdar aparece na repetição do trecho "não deveria ter ido embora", "deveria ter ficado", como se a decisão de deixar o colégio para participar da manifestação determinasse seu destino: o de ter sido preso ainda adolescente e, posteriormente, se tornado operário de construção. O determinismo colonial é sentido pelo garoto, que reconhece a segregação no olhar dos colegas: "Estavam com medo de nós, de nós!" Os adolescentes franceses se defendem com armas e o colégio é esvaziado. Ser nativo na colônia leva Lakhdar à militância pela independência. Ele toma conhecimento da realidade à sua volta e se inspira na história de Abdelkader (1808-1883), chefe militar e religioso que lutou heroicamente contra a invasão francesa no século XIX.[266] Nas ruas, a revolta cresce; algo que estava contido agora pulsa na multidão. A Argélia se descobre quando o povo percebe a força que possui. Nessa parte do poema, o adolescente cheio de otimismo crê na revolução popular pela conscientização histórica. No entanto, as repetições no futuro do pretérito, no início do verso, mostram o fracasso dessa ilusão, apesar da consciência política.

A quebra da prosa cria brechas para a narrativa alcançar o passado desse episódio traumático na história da Argélia e na vida do escritor. Há repetição, descontinuidade,

[265] KATEB, 1996, p. 59-60. (grifo do autor) Tradução nossa do original: "Fallait pas partir. Si j'étais resté au collège, ils ne m'auraient pas arrêté. Je serais encore étudiant, pas manoeuvre, et je ne serais pas enfermé une seconde fois, pour un coup de tête. Fallait rester au collège, comme disait le chef de district. / Fallait rester au collège, au poste. / Fallait écouter le chef de district. / Mais les Européens s'étaient groupés. / Ils avaient déplacé les lits. / Ils se montraient les armes de leurs papas. / Y avait plus ni principal ni pions. / L'odeur des cuisines n'arrivait plus. / Le cuisinier et l'économe s'étaient enfuis. / Ils avaient peur de nous, de nous, de nous ! / Les manifestants s'étaient volatilisés. / Je suis passé à l'étude. J'ai pris les tracts. / J'ai caché la *Vie d'Abdelkader*. / J'ai ressenti la force des idées. / J'ai trouvé l'Algérie irascible. Sa respiration... / La respiration de l'Algérie suffisait."

[266] Abdelkader marcou a militância de Kateb Yacine. Aos 17 anos, fez uma conferência sobre o herói em Paris: "Abdelkader et l'indépendance algérienne", realizada na Salle des Sociétés savantes. Foi transcrita em *Minuit passé de douze heures*, compilação de textos jornalísticos escritos entre 1947 e 1989, publicada em 1999 pela editora Seuil.

hesitação. Uma década antes de estourar a guerra da Argélia, o país já apresentava núcleos de revolta, sendo os motins que deram origem aos Massacres uns dos mais significativos. Kateb Yacine tinha apenas 15 anos e estudava no colégio francês. Assim como o narrador Lakhdar, saiu da escola para se juntar à população nas ruas antes da repressão do exército francês. Com a prisão do garoto e o assassinato de seus parentes nos dias que se seguiram, sua mãe adoece e Kateb nunca mais consegue voltar à escola. No romance, essa ruptura causada pela narrativa em versos é a expressão do que não encontra uma coerência ou linearidade no discurso da prosa.

Os sinais da revolução que poderia estourar nove anos antes da Guerra da Argélia devolvem ao povo nativo a possibilidade de controlar seu próprio país. Discutiam-se caminhos viáveis que a nação tomaria após a independência. No entanto, a revolução fracassa e a desilusão prevalece. O trecho constituído por versos é longo e carregado de sentido. Analisando por partes, prossegue da seguinte maneira :

> A respiração da Argélia era suficiente.
> Era suficiente para espantar as moscas.
> Depois a Argélia por si só se transformou ...
> Se transformou traiçoeiramente em uma mosca.
> Mas as formigas, as formigas vermelhas.
> As formigas vermelhas vinham em socorro.[267]

O ímpeto heroico que vimos na primeira passagem do verso passa a ser tratado de forma irônica na citação acima. Aquela Argélia pulsante só teve força para “espantar as moscas”, o que mostra a derrota dos sonhos. Em seguida, a transformação da Argélia em inseto é a metáfora da ausência de autonomia diante das questões políticas internacionais que estavam em jogo. As “formigas vermelhas” representam o comunismo como possível via de reconstrução do país, com auxílio internacional. Entretanto, o narrador mostra que não se apega a ilusões ideológicas e manifesta a necessidade de agir e pensar diante da realidade própria ao seu país.

> Fui embora com os panfletos.
> Enterrei-os no rio.
> Sobre a areia tracei um plano...
> Um plano de manifestação futura.
> Que me deem esse rio, e lutarei.
> Lutarei com areia e água.
> Água fresca, areia quente. Lutarei.[268]

[267] KATEB, 1996, p. 60. Tradução nossa do original: “La respiration de l’Algérie suffisait. / Suffisait à chasser les mouches. / Puis l’Algérie elle-même est devenue... / Devenue traîtreusement une mouche. / Mais les fourmis, les fourmis rouges. / Les fourmis rouges venaient à la rescousse.”

Na reflexão sobre o futuro do país, o narrador constrói sua militância pelo dever de traçar projetos, de se organizar na luta. Para tanto, apropria-se do "rio" e da "areia quente", acredita na pujança dos elementos telúricos. É uma maneira de se resgatar a dignidade de um país por meio da terra, elemento em questão no sistema colonial. Assim, imbuído de esperança na construção de um futuro, o poeta percebe, ao seu redor, a miséria representada na figura do camponês.

> Via de longe um camponês arqueado como uma catapulta.
> Eu o chamava, mas ele não veio. Me fez sinal.
> Me fez um gesto de que estava em guerra.
> Em guerra com seu estômago. Todo mundo sabe...
> Todo mundo sabe que um camponês não tem alma
> Todo mundo sabe que um camponês só é um estômago. Uma catapulta.
> Eu era estudante. Era uma pulga.
> Uma pulga sentimental... As flores do choupo...
> As flores do choupo explodiam em penugem sedosa.
> Eu estava em guerra. Divertia o camponês.
> Queria que ele esquecesse sua fome. Me fazia de louco. Me fazia de louco diante do meu pai, o camponês. Eu bombardeava a lua no rio.[269]

No contato com a terra, avista a imagem do camponês, figura de peso na identidade argelina. Um século após a invasão estrangeira, a espoliação provocou a fome de quem sobrevive do trabalho na terra. A partir daí, o narrador entra no universo da miséria do povo mais atingido com a colonização. A batalha se transfere, então, para o camponês que luta contra sua fome; sua figura denuncia a miséria e mostra a desapropriação da terra como problema elementar. Nessa relação de cumplicidade entre o camponês e o poeta, ambos se revelam insignificantes perante as desgraças que assolam a colônia. O primeiro, destituído de sua dignidade, "não tem alma", "é só estômago". O segundo, diante da impotência em querer mudar a realidade à sua volta, é uma "pulga sentimental". Nesse trecho tão significativo no romance, a presença do camponês traz aos versos a questão da terra como urgência na guerra pela independência. Consciente da frustração, o eu lírico se agarra à beleza de imagens como as "flores do choupo", que estouram em "penugem sedosa", trazendo uma possível leveza,

---

[268] KATEB, 1996, p. 60. Tradução nossa do original: "Je suis parti avec les tracts. / Je les ai enterrés dans la rivière. / J'ai tracé sur le sable un plan... / Un plan de manifestation future. / Qu'on me donne cette rivière, et je me battrai. / Je me battrai avec du sable et de l'eau. / De l'eau fraîche, du sable chaud. Je me battrai."

[269] KATEB, 1996, p. 59-60. Tradução nossa do original: "J'étais décidé. Je voyais donc loin. Très loin. / Je voyais un paysan arc-bouté comme une catapulte. / Je l'appelai, mais il ne vint pas. Il me fit signe. / Il me fit signe qu'il était en guerre. / En guerre avec son estomac. Tout le monde sait... / Tout le monde sait qu'un paysan n'a pas d'esprit. / Un paysan n'est qu'un estomac. Une catapulte. / Moi j'étais étudiant. J'étais une puce. / Une puce sentimentale... Les fleurs des peupliers... / Les fleurs des peupliers éclataient en bourre soyeuse. / Moi j'étais en guerre. Je divertissais le paysan. / Je voulais qu'il oublie sa faim. Je faisais le fou. Je faisais le fou devant mon père le paysan. Je bombardais la lune dans la rivière."

uma outra dimensão: a poética. Pela derivação da palavra "peuple" (povo), sugere a transformação do povo por meio de "fleurs des peupliers" (flores do choupo). Ao insinuar essa transformação pela poesia, traz a questão do papel da literatura nos problemas sociais que arruinam o país. Se o poeta não pode resolver o problema da fome, ao menos entretém o nativo. Além da missão de distrair o camponês para que esqueça sua dor, seu compromisso é a conscientização. Portanto, na luta do poeta, a arma é sua pluma. Veremos mais tarde como essa questão é central na obra de Kateb, de modo a fazê-lo a migrar de um gênero a outro, da poesia ao romance, do romance ao teatro.

Ao trazer a lembrança de um evento traumático como foram os Massacres, fragmentos desse episódio irrompem na narrativa, perturbando não somente a linearidade da prosa, mas também um discurso que se quer universal: "sob a aparência da exatidão científica [...] delineia-se uma *história*, uma *narração* que obedece a interesses precisos."[270] Por sua vez, o narrador consciente da impossibilidade de refazer a história dentro de um positivismo, escreve a história (em vez de descrevê-la) dentro do seu caráter ficcional. Dessa maneira, consegue articular na linguagem o que possivelmente pereniza como "esquecimento":

> [...] aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste – aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes.[271]

O sofrimento indizível de povos, por certo tempo, se faz presente no silêncio. Segundo Benjamin, nesse processo, o narrador deve recolher tudo o que parece insignificante, desprezado pela *história oficial*, e transmitir esse inenarrável como "fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido."[272] Nesse processo, um fato anteriormente congelado é retemporalizado, adquirindo outra dimensão para que se possa produzir um sentido na atualidade:

> Ao invés da imagem calcada e decalcada, chata, advinda do choque traumático, a cena adquire tridimensionalidade. A linearidade da narrativa, suas repetições, a construção de metáforas, tudo trabalha no sentido de dar esta nova dimensão aos fatos antes enterrados.[273]

---

[270] GAGNEBIN, 2009, p. 40. Grifo da autora.
[271] GAGNEBIN, 2009, p. 54.
[272] GAGNEBIN, 2009, p. 54.
[273] PIRALIAN, 2000 apud SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 105.

No processo de reescrever a história, não são somente os versos que invadem a narrativa de *Nedjma*. Frases em itálico ou introduzidas por aspas dão lugar às diferentes falas que constituem o contexto colonial. Esse fenômeno mostra a sobreposição de vozes no coro da multidão, no discurso da imprensa, nas justificativas que sustentam o racismo. A desesperança durante a ocupação estrangeira aparece na frase em itálico, que parece mais um canto coletivo: "Com quarenta anos serei livre, tendo vivido em dobro minha dor e minha idade, e talvez com quarenta anos poderei viver livremente meus vinte anos, *Mãe, o muro é alto*".[274] Essa passagem encerra a primeira parte do romance, composta pelas aventuras dos quatro protagonistas no canteiro de construção onde trabalham. A situação miserável dos trabalhadores se condensa na voz em itálico, que remete ao coro no teatro. O muro indica as dificuldades suportadas pela geração dos jovens protagonistas na própria terra, assim como a ausência de perspectiva. Nessa profusão de vozes, outros enunciados contêm uma cadência que atribui leveza às reflexões sobre a nação: "[Mourad] fixa os olhos apenas no mar. Ele zela pelo nascimento dos abismos, do futuro do porto; 'se o mar fosse livre, a Argélia seria rica', imagina o viajante [...]".[275]

Nem sempre as vozes que invadem a narrativa possuem conotação política ou social. No *fondouk*, ambiente exclusivamente masculino, Rachid presencia a canção de um frequentador tocando banjo: "Com sua pantufa, com sua pantufa, / Ela saiu do banho, / Com sua pantufa".[276] O canto, aparentemente sem propósito, faz referência a uma jovem da cidade que usava tamancos. Ao descrever sua saída do banho, o canto pode ser associado à cena erótica do banho protagonizada por Nedjma no Nador, sob o olhar de Rachid e do negro. Além da canção, histórias de infância, de desilusão amorosa ou cenas cotidianas contadas pelos frequentadores do *fondouk* preenchem os momentos em que Rachid e outros homens se distraem sob efeito do haxixe.

Um capítulo inteiro é dedicado à lenda do abutre que sequestra uma das irmãs virgens de Mustapha. O pássaro é a encarnação do chefe tribal Keblout. Contada pelo narrador em terceira pessoa, a lenda se comunica com a legenda da tribo. Além dessa referência no romance, encontramos a saga de dois irmãos, colegas de colégio de Rachid, que se tornaram rivais pela disputa de uma só mulher. A aventura remete não somente à rivalidade provocada por Nedjma entre os integrantes da tribo, mas também à narrativa bíblica dos irmãos Caim e

---

[274] KATEB, 1996, p. 47. Tradução nossa do original: "À quarante ans je serai libre, ayant vécu doublement ma peine et mon âge, et peut-être à quarante pourrai-je avoir librement mes vingt ans, *Mère le mur est haut*".

[275] KATEB, 1996, p. 93. Tradução nossa do original: "[Mourad] ne fixe que la mer. Il veille à la naissance des abîmes, à l'avenir du port; '*si la mer était libre, l'Algérie serait riche'*, pense le voyageur [...]"

[276] KATEB, 1996, p. 173. Tradução nossa do original: "Avec sa pantoufle, avec sa pantoufle, / Elle a quitté le bain, / Avec sa pantoufle".

Abel. Apesar de distintas, o sacrifício aparece tanto na narrativa tribal como na religiosa. A lenda do abutre e a história dos dois irmãos corroboram a pluralidade de discursos na narrativa.

A variedade de vozes que compõem o romance não deve ser dissociada da busca pela mestiça, que permite aos narradores entreverem a futura nação. A polifonia é, então, parte da formação da nação arquitetada, ideia que retomaremos posteriormente para elaborarmos uma interpretação da nação que, aos poucos, ganha contornos no romance de Kateb. O aparecimento de versos, a abundância de períodos em itálico ou introduzidos por aspas, o resgate de aforismos, canções populares, lendas e outras histórias, mostram que todas essas vozes deflagram na prosa. Além desse efeito na estrutura formal da obra, a personificação da paisagem introduz a voz silenciada na colônia: a da história do nativo, confundida nas incertezas da ascendência dos protagonistas. Nessa procura, cria-se uma narrativa que abarca, com seus traumas e rupturas, a pluralidade do povo e da história argelina desde seus primórdios.

Portanto, o longo trecho em versos sobre os Massacres e suas consequências insere na narrativa do romance questões que estavam em pauta no surgimento da literatura magrebina de língua francesa. Uma delas é o papel da literatura em situações de miséria e a função da escrita em países sob dominação estrangeira. *Nedjma* incorpora em prosa ou em versos os traumas que constituem a nação. Vimos também que o impasse instaurado na relação dos protagonistas com seus ancestrais é análogo aos entraves na relação com o colonizador. São problemas que perduram insolúveis no romance, mas se manifestam de algum modo na estrutura formal. Os mais de cento e trinta anos de colonização francesa na Argélia, além de modificarem por completo a organização social, corrompem as raízes tribais e desapropriam os nativos de suas terras, transformando consideravelmente a paisagem. O romance é a reconquista do próprio país pela apropriação desses elementos na narrativa: a paisagem, o passado e a própria voz.

Passemos agora a outro aspecto da narração. O ponto de vista do narrador é, entre os inúmeros elementos que divergem nos dois romances, um dos mais importantes. Esse aspecto deve ser analisado igualmente dentro de sua relação com o enredo.

A crítica literária se depara com uma extensa lista de classificação no que concerne ao ponto de vista e à posição que ocupa o narrador na obra de ficção. Por outro lado, a particularidade ou as ressalvas que a narração de uma obra apresenta se tornam justamente a pedra de toque para a interpretação. Em nossa análise, ao lidarem com a violência da

estrutura do contexto ficcional, os narradores funcionam como uma "peneira" no sentido de dar vazão à energia contida, transformando esses elementos em imagem metafórica. Podem também permitir ou não a conscientização das personagens para superarem o contexto de alienação em que vivem. A escolha interfere diretamente na manutenção da tensão narrativa e, consequentemente, na estrutura formal das obras. Por essa razão, a interpretação de *A menina morta* e de *Nedjma* não prescinde de seu(s) narrador(es) e de suas características em relação à particular atmosfera das tramas.

O romance argelino apresenta um narrador onisciente em terceira pessoa e quatro outros que são também protagonistas do enredo. No entanto, não existe um contorno muito claro de quando termina a narração de um narrador e começa a do outro: a passagem não é marcada no texto, o que faz com que as histórias, de certo modo, se comuniquem entre si e transponham as fronteiras de uma voz a outra. Essa maneira de narrar representa um aglomerado coletivo com contornos não muito definidos.

Chama a atenção o fato de o próprio autor considerar seu romance uma "autobiografia no plural".[277] A relação que os quatro narradores (Lakhdar, Mourad, Rachid e Mustapha) estabelecem com o enredo deixa falhas na linearidade da trama que, para ser compreendida, mobiliza o esforço do leitor. Cada narrador testemunha episódios que se passam na Argélia antes da Guerra de Independência e problemas derivados do sistema colonial, como algumas cenas dos Massacres de Setif e Guelma e a perda das referências genealógicas. Vimos que esses episódios não são narrados sem a interferência das vozes e das rupturas na continuidade da prosa ou da cronologia.

Efeitos como a quebra da narrativa linear em versos e a presença de trechos em itálico, compostos pelo coro da multidão e por outros discursos, intercedem na forma do romance, como vimos em detalhes. Esses fenômenos, ao inserirem outras vozes na narrativa, nos fazem refletir sobre dois aspectos indispensáveis para a interpretação da obra: a relação do narrador com o conteúdo narrado e as perspectivas pelas quais se constrói a nação no romance. Sabendo que Kateb vivenciou os Massacres de Setif e suas consequências, qual seria o propósito desse narrador que, por vezes, se aproxima do autor real? Ao testemunhar e relatar a realidade da colônia pelo ponto de vista e pela voz do nativo, incorporam-se na escrita os traumas pelo qual passou. Além disso, a polifonia certamente contribui para driblar o discurso dominante e compreender a obra dentro das conjunturas que solicitaram uma

[277] A expressão é utilizada pelo próprio escritor. Apesar de os protagonistas serem inspirados nas pessoas que fizeram parte de sua vida, o que o escritor pretendeu mostrar com os quatro personagens é toda uma geração e os caminhos que lhe são oferecidos. (ARNAUD, 1991, p. 284-5).

estética literária própria. Para nos aprofundarmos nessas questões, é preciso que nossa análise considere as diferenças de narração nos momentos mais realistas do romance (partes I, II, V e VI) e no momento mítico (partes III e IV).

As partes da narração neorrealista, mais objetiva, denunciam as consequências sociais e psicológicas da colonização francesa. Os diálogos são abundantes nos capítulos em que o narrador onisciente constrói a trama. O discurso direto, composto de verbos no presente, prevalece sobre o passado – este só aparece nas lembranças ou nos relatos sobre a infância dos protagonistas. Apesar de algumas passagens serem narradas em primeira pessoa, especialmente por Lakhdar e Mustapha, o narrador onisciente é constantemente presente.

A observação sobre o *pied-noir* não é feita sem atribuir certa ironia à sua história. O desmascaramento das famílias hierarquicamente superiores às dos nativos e das relações de conivência se faz em tom de denúncia da realidade na colônia. Além disso, pode-se depreender que a onisciência do narrador contesta o discurso de superioridade racial, uma das bases do processo colonial. Para tanto, o narrador constrói uma caricatura do *pied-noir* quando este se encontra embriagado:

> […] a embriaguez revela o velhote feliz que seria se não tivesse herdado uma diligência de um pai protestante calvinista; afinal a voz grossa de Sr. Ricardo é feita para a alegria e a algazarra, assim como seus braços são feitos para os tapas nas costas, o corpo musculoso para os simulacros da batalha de onde sai vitorioso e lúcido, diante de seus comparsas fora do combate [278].

A passagem expõe o que Sr. Ricard teria sido se não fosse um *pied-noir,* cujo destino não possui livre-arbítrio. No momento de ebriedade, prevalece a fragilidade dessa figura onipotente aos olhos dos trabalhadores no canteiro de obras. Ao mostrar que a personagem é fruto do determinismo colonial, o narrador deixa de lado uma suposta neutralidade para falar por uma perspectiva que veicula valores e certa ideologia.[279] Como se a soberania do *pied-noir* fosse impressa em seu corpo feito para vencer as batalhas e se divertir. Desse modo, abre-se espaço para uma voz cuja intenção é não apenas denunciar o processo de reificação e as desigualdades na colônia, mas também conceder poder ao nativo pela oportunidade de transformar aquele que representa a autoridade em objeto de escárnio.

O momento mítico do romance ocorre nas partes III e IV, narradas por Mourad, Rachid e, em grande parte, pelo narrador onisciente. Os doze capítulos que compõem cada

---

[278] KATEB, 1996, p. 22. Tradução nossa do original: "[...] l'ivresse révèle l'heureux vieillard qu'il aurait pu être, s'il n'aurait pas hérité d'une diligence et d'un père huguenot; car la voix de M. Ricard est faite pour la joie et le vacarme, de même que ses bras sont faits pour les tapes sur le dos, et son corps vigoureux pour les simulacres de bataille dont il sort lucide et victorieux, devant ses comparses hors de combat".

[279] LEITE, 2000, p. 19.

parte se multiplicam em mais doze, formato que intensifica a circularidade narrativa. Além disso, os períodos longos e as circunvoluções seguem o fluxo de consciência do narrador, implicando o efeito de suspensão temporal. É nesse momento que se constrói um paralelo entre a genealogia das personagens e a topografia da região.

A narração em primeira pessoa aborda um mesmo assunto por mais de uma perspectiva pela técnica da *mise en abîme.* É quando a legenda da tribo narrada por Si Mokhtar é transmitida a Mourad por Rachid. O ancião obtivera as informações dos seus ancestrais. Desse modo, o leitor, inserido numa rede de vozes, junta as peças para compreender os mistérios em torno da genealogia de Nedjma e dos quatro protagonistas. Assim, também se recupera a história da região.

A relação que cada narrador-protagonista estabelece com a personagem feminina oferece diferentes pontos de vista. Além das diferentes perspectivas sobre a personagem alegórica, um mesmo episódio é narrado por mais de um protagonista e, também, pelo narrador onisciente, como ocorre nos Massacres de Setif. Esse aspecto nos leva à seguinte pergunta: qual a intenção da mudança de perspectiva para narrar sobre uma mesma personagem ou para contar uma mesma história por mais de um narrador? Se, por um lado, a repetição temática pode ser uma maneira de exorcizar o trauma colonial, por outro, a passagem de uma perspectiva a outra põe em xeque a existência de uma só "verdade" na construção da nação.

Sendo assim, a perspectiva de cada protagonista aponta os limites de narrar a partir de seu ponto de vista. Sabemos que o desconhecimento da própria genealogia, assim como as incertezas em torno da origem da personagem Nedjma, é consequência das rupturas na história instauradas com as colonizações. Mas esses limites também indicam o "esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno".[280] Ora, o romance moderno, abolida a distância entre narrador e objeto, apresenta uma óptica relativizada e ampliada em que o narrador e o mundo perdem os contornos que antes, no romance realista, os separavam. Observamos esse fenômeno na passagem em que Rachid se encontra no *fondouk* e se dilui na topografia de Constantina, para não falar do que ocorre em toda a narração no momento mítico do romance. É a representação do mundo fragmentado, em que a perda da totalidade se torna irremediável. Ao mesmo tempo, surge o mito no romance moderno: é uma maneira de entrever a integração perdida na "fragmentação da unidade paradisíaca original".[281] Nessa linha de

[280] ROSENFELD, 1969, p. 95.
[281] ROSENFELD, 1969, p. 86.

pensamento, o mundo diluído pelo processo colonial, que se encontra em transformação, exacerbaria seu efeito na estrutura formal. Portanto, essa problemática, concatenada a aspectos oriundos da "autobiografia plural" do autor e a fatores que deram origem à literatura magrebina de língua francesa, auxilia-nos na leitura desse romance indubitavelmente moderno.

Apesar da visão relativizada dos protagonistas, não podemos nos esquecer do narrador em terceira pessoa. Qual seria, então, sua função no romance? Apesar de não apresentar o mesmo comportamento no momento colonial e no momento mítico, o narrador onisciente tem a função de preencher os vácuos que surgiram com o esquecimento da história pessoal e com o desmanche das tribos. É o que vemos nos momentos em que a narração, ao se aproximar e se afastar das personagens, contorna as brechas da genealogia pessoal e da legenda tribal com a inserção da história da Argélia.

Outro efeito no romance é o uso das aspas e do travessão, que muitas vezes parece aleatório ao leitor. No momento mítico, essa característica provoca a sensação de que Rachid se mistura ao narrador onisciente, já que este também se deixa levar pelo fluxo de consciência e pelo deslocamento no tempo. Ambos retornam aos primórdios da história do Magreb para pontuar as inúmeras colonizações da Argélia e encontrar uma genealogia do argelino, sem alcançar o conhecimento absoluto do passado. Já no momento histórico ou colonial, a passagem de um narrador a outro favorece o caráter objetivo e dinâmico. A mistura de vozes e a mudança repentina de um narrador a outro dão expressão a um narrador fragmentado, multifacetado. A passagem imprevista de um narrador a outro corrobora com a pluralidade presente no encontro entre o referencial coletivo e pessoal, fazendo com que os quatro protagonistas tragam à narrativa a dimensão coletiva e épica de toda uma geração.[282]

A análise do foco narrativo em *Nedjma* nos faz crer que a construção da nação ocorre por meio de dois movimentos: o horizontal, representado pelos fatos contados pelos narradores-protagonistas, pelo narrador onisciente e por outras vozes introduzidas no romance por trechos em itálico; e o movimento vertical, em que se narram a história do Magreb e a dos ancestrais, esta última por *mise en abîme.* Ambos fazem referência ao mito original por intermédio da busca pela personagem Nedjma. Além disso, os avanços e os recuos na cronologia favorecem a releitura da história da Argélia e das personagens a partir do tempo de enunciação dos narradores. Portanto, a profusão vocal nos movimentos horizontal e vertical compõe as perspectivas de narração da nação nesse romance. Junto a

[282] BONN, 1990, p. 7.

esse fenômeno, os vários discursos que submergem na narrativa, o religioso, o tribal, o colonial, o militante, são colocados em xeque. Entram também em questão o gênero literário e a língua pela qual se constrói a representação da nação. Temos a quebra da cronologia e, em outros momentos, da narrativa em prosa, assim como frases que emergem lembrando o coro do teatro ("Mãe, o muro é alto"). Nessa perspectiva, Charles Bonn (2010) discorre sobre a subversão do gênero romanesco, dentro do seu potencial de ausência do "dizer explícito".[283] A construção da nação, junto à tentativa de definir a identidade argelina, se faz precisamente nos espaços vazios. Para o estudioso, o "engajamento" do romance, "o elemento essencial de uma subversão bem real desse texto", ocorre justamente na ruptura com os modelos literários preexistentes.[284]

Ser lançado na língua francesa, nessa *gueule du loup*, engendra uma escrita por si só deslocada. Portanto, a presença francesa não aparece somente no enredo. As influências encontram-se no gênero romance e também na língua na qual a obra foi escrita. Escrever em francês lança Kateb no impasse de estar dividido entre a língua materna, o árabe dialetal que é somente oral, e o francês, língua do colonizador, a única em que foi alfabetizado. Essa experiência é narrada nos últimos parágrafos de seu segundo romance, *Le polygone étoilé* (1966). A aprendizagem não passou longe do afeto. A paixão nutrida pela professora e pela língua francesa rompe com a relação simbiótica materna e também com o árabe falado, língua em que o escritor e sua mãe encenavam seu teatro infantil.

> Minha mãe suspirava; e, enquanto eu mergulhava nos novos estudos, enquanto fazia sozinho minhas lições, eu a via perambular, como uma alma penada. Adeus ao nosso teatro íntimo e infantil, adeus ao complô diário que tramávamos contra meu pai, para replicar, em versos, seus arroubos satíricos... E o drama se formava. [...]
> Nunca deixei, mesmo nos dias de sucesso ao lado da professora, de sentir no fundo de mim essa segunda ruptura do laço umbilical, esse exílio interior que só aproximava o aluno de sua mãe para arrancá-los um do outro, um pouco por vez, sob o murmúrio do sangue, dos gemidos reprovadores de uma língua banida, secretamente, num só acordo, tão logo rompido quando fora concluído... Assim, perdi de uma só vez minha mãe e sua linguagem, os únicos tesouros inalienáveis – e, contudo, alienados! [285]

---

[283] BONN, 2010, p. 28.

[284] BONN, 2010, p. 31-32. Sobre esse assunto, consultar também o estudo detalhado do romance *Nedjma* em Bonn, 1990. Tradução nossa do original: "La rupture avec les modèles littéraires préexistants comme le roman traditionnel est bien sûr l'élément essentiel d'une subversion bien réelle de ce texte."

[285] KATEB, 1997, p. 181-2. Tradução nossa do original: "Ma mère soupirait; et lorsque je me plongeais dans mes nouvelles études, que je faisais, seul, mes devoirs, je la voyais errer, ainsi qu'une âme en peine. Adieu notre théâtre intime et enfantin, adieu le quotidien complot ourdi contre mon père, pour répliquer, en vers, à ses pointes satiriques... Et le drame se nouait. [...] Jamais je n'ai cessé, même aux jours de succès près de l'institutrice, de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical, cet exil intérieur qui ne rapprochait plus l'écolier de sa mère que pour les arracher, chaque fois un peu plus, aux frémissements réprobateurs d'une langue bannie, secrètement, d'un même accord, aussitôt brisé que conclu... Ainsi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables – et pourtant aliénés!"

A passagem encerra a fase romancista de Kateb Yacine. Ao longo de sua obra, a nação se modifica simbolicamente: a estrela idealizada passa a ser o polígono fragmentado em *Le polygone étoilé*. Mais tarde, consagrou sua carreira exclusivamente ao teatro em árabe dialetal, de caráter didático, dirigindo-se prioritariamente à população argelina e aos trabalhadores magrebinos na Europa. Tanto as línguas quanto os gêneros aos quais se dedicou como escritor são uma maneira de superar o impasse colonial, uma vez que estabelece um diálogo direto com o povo colonizado.

> A cada leitura me sinto como se me perdesse na floresta dos sonhos, sobre trilhas que não levam a lugar nenhum. Essa dissipação na minha obra eu a sinto quanto mais ela me impulsiona ao impasse, entre o monólogo interior que prossegue em língua francesa, e as exigências do teatro atual, em árabe popular e em *tamazirt*. É o impasse natal, é onde moro. [286]

Na época da publicação de *Nedjma*, Kateb precisava dizer aos franceses que ele não era francês, assim como mostrar ao mundo que a Argélia não é francesa. O romance se constrói, então, na linha tênue entre duas nações, e é justamente a instabilidade dessa condição que faz da Argélia a complexa nação que aparece no romance, com toda sua topografia e história, influências culturais e confluência de povos. O conflito se encontra, então, nos interstícios da escrita de Kateb: entre uma língua oral, o árabe dialetal, e o francês, a língua do colonizador.[287] Por meio da língua francesa, a voz do nativo pôde atravessar as fronteiras para denunciar as barbaridades do sistema colonial. Em vez de tratar como instrumento de alienação, o francês se torna um butim de guerra para os escritores dessa geração. Escrever nesse contexto se torna um combate, como discorre o próprio autor em 1987:

> [...] o conhecimento de uma língua também é uma arma. Tome como exemplo a Guerra da Argélia. Se ganhamos, é por conhecer a língua dos franceses, que

[286] KATEB, 1985, p. 9. Tradução nossa do original: "À chaque lecture, je me retrouve, como si j'étais égaré dans la forêt des rêves, sur les sentiers qui ne mènent nulle part. Cette perdition dans mon oeuvre, je la ressens d'autant plus que je m'enfonce dans l'impasse, entre le monologue intérieur qui se poursuit en langue française, et les exigences du théâtre actuel, en árabe populaire et en tamazirt. C'est l'impasse natale, et c'est là que j'habite."

[287] Samir Marzouki (1990) afirma que *Nedjma*, apesar de ser um romance escrito em francês, possui expressões, metáforas e interjeições oriundas do árabe popular e da cultura magrebina. Esse aspecto provoca um estranhamento tanto para o leitor francês quanto para o leitor magrebino. Citação do autor: "todos esses detalhes são sinais de uma realidade linguística complexa em que a língua não é uma simples ferramenta de comunicação, mas poderia ser o instrumento de uma interrogação sobre a identidade, pela recusa ou aceitação da identificação." (MARZOUKI, 1990, p. 82) Tradução nossa do original: "tous ces détails sont des signes d'une réalité linguistique complexe où la langue n'est pas un simple outil de communication mais pourrait être l'instrument d'une interrogation sur l'identité, par le refus ou l'acceptation de l'identification."

> ignoravam a nossa. Utilizamos a língua francesa para defender nossa própria causa. Cedo ou tarde, ela se volta contra aqueles que a utilizaram como um meio de opressão.[288]

Ao superar a espoliação cultural devido à imposição da língua do colonizador, essa geração de escritores funda uma literatura própria, apropriando-se da língua colonizadora como arma contra o próprio sistema colonial.

Para trazer a interpretação de Charles Bonn e aprimorá-la de acordo com nossa pesquisa, entendemos a "ausência do dizer explícito"[289] em *Nedjma* como uma agonia do "dizer" em um contexto de múltiplos silenciamentos, tal como se constrói a escrita de Kateb. Afinal, mais que simplesmente "dizer", é necessário se inventar uma história. Não é à toa que um dos trechos mais significativos do romance se compõe do relato de Rachid ao jornalista no *fondouk*. Na tentativa de se recuperar o assassinato do pai, Rachid traz o emaranhado da genealogia tribal e a paixão pela personagem mestiça. Relato, portanto, cheio de falhas que, junto ao efeito do haxixe, se dissolve nas incertezas dos fatos. E assim termina o capítulo: "Calar-se ou dizer o indizível."[290] É desse modo que nasce a escrita de Kateb dentro da tentativa de vencer os efeitos da opressão.

Destarte, para representar a nação, veremos que a personagem feminina é um modo de trazer o princípio desse impasse, tanto em seu sangue mestiço como no potencial sedutor. Nesse processo, a participação do leitor é fundamental. Ora, a representação da nação se encontra na estrutura formal do romance, e não numa leitura ideológica da personagem ou mesmo da obra, muitas vezes justificada pelo universo biográfico do autor. O sentido se faz justamente na ausência de uma resposta às inúmeras questões colocadas e se produz de maneira muito mais complexa na significação da forma.[291]

A trama de *Nedjma* se constrói, então, na interlocução entre os narradores e o leitor. Contar a realidade do próprio país sob domínio estrangeiro é uma das características fundamentais da nova corrente literária. Criar uma narrativa que abarque a complexidade da nação é de suma importância para uma literatura emergente. Essa literatura surge no período dos conflitos que incendiavam o país e, nesse caso, a língua francesa foi determinante para que essa corrente literária transpusesse as fronteiras do Magreb. Portanto, a narrativa do

---

[288] KATEB, 1994, p. 96. Tradução nossa do original: "[…] la connaissance d'une langue est aussi une arme. Prenez l'exemple de la guerre d'Algérie. Si nous l'avons gagnée, c'est que nous connaissions la langue des Français, qui, eux, ignoraient la nôtre. Nous avons utilisé la langue française pour défendre notre propre cause. Tôt ou tard, elle se retourne contre ceux qui l'utilisent comme un moyen d'oppression."

[289] BONN, 2010, p. 28.

[290] KATEB, 1996, p. 203. Tradução nossa do original: "Se taire ou dire l'indicible."

[291] BONN, 2019, p. 106. BONN, 2010.

romance argelino segue na linha tênue que separa dois universos em constante tensão: o do colonizador e o do colonizado, antes da eclosão da Guerra de Independência. A língua francesa se torna instrumento de uma literatura construída pela voz dos nativos para a (re)apropriação do poder e da autonomia. É assim que a necessidade de dar voz ao subalterno na colônia faz com que a nação se produza junto a uma literatura de fundação. São questões tangentes à identidade do argelino em pauta no momento da independência do país.

Diferentemente da constância narrativa do romance brasileiro, a plurivocalidade de *Nedjma* contribui para a complexidade da personagem alegórica, perfilada por múltiplas vozes. Enquanto a definem como imagem de uma nação paradoxal, no romance brasileiro, a menina é a imagem imutável que persiste do início ao fim, independentemente de fatos notáveis como a alforria dos escravizados e o esvaziamento do Grotão. As diferenças entre a criança morta e a personagem mestiça são, junto com a influência do(s) narrador(es), terreno fértil para a leitura de problemas intrínsecos à formação das jovens nações.

Dando sequência ao assunto deste capítulo, vejamos agora como o interdito intercede na estrutura formal de *A menina morta*, de acordo com a inter-relação entre conteúdo e forma, e como esse fenômeno se relaciona com o narrador.

Em *A menina morta*, os eventos que se passam dentro e fora da casa-grande interferem diretamente nos elementos formais do romance. É o que vimos na personificação da paisagem e na analogia de movimentos sugestivos de ameaça às personagens. Esse procedimento narrativo demonstra que

> [...] o conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, porém, também são indissolúveis para a análise estética, ou seja, são grandezas de ordem diferente: para que a forma tenha um significado puramente estético, o conteúdo que a envolve deve ter um sentido ético e cognitivo possível, a forma precisa do peso extra-estético do conteúdo, sem o qual ela não pode realizar-se enquanto forma.[292]

Dito que o conteúdo se relaciona com a forma dentro de um sentido ético e cognitivo, entendemos que a obra se torna indissociável de seu contexto. Desse modo, para analisá-la, devemos levar em conta aspectos éticos e cognitivos não somente do momento do autor, mas também de quem a interpreta.

Como vimos no romance argelino, a linearidade da prosa é perturbada na narração de momentos traumáticos que marcaram a história de seu país. Esse fenômeno não ocorre de maneira similar no romance brasileiro, posto que a escravidão não foi um evento pontual na

[292] BAKHTIN, 1993, p. 37.

história do Brasil: é um processo cujas consequências repercutem nas gerações posteriores. Por conseguinte, a relação entre a escravidão e as suas marcas no romance serão analisadas por meio do narrador, dentro de seu modo de atuação intimista e onisciente. Para tanto, destacaremos inicialmente trechos em que a narrativa intimista mostra ao leitor as expectativas e angústias das personagens.

No romance brasileiro, o narrador onisciente, em terceira pessoa, mergulha no pensamento dos habitantes do Grotão e transmite, de forma minuciosa, a descrição dos gestos contidos, encenados, calculados. Por mais que esse modo de narrar exponha os gestos e os pensamentos das personagens, nunca revela a razão de seus receios e angústia. Além disso, existe uma aproximação seletiva do narrador em relação a algumas personagens: o narrador sonda os pensamentos de Carlota, de algumas mucamas e também dos agregados que, em grande parte, são mulheres. Por outro lado, mantém distância de personagens que ocupam os vértices da pirâmide social, como os senhores e o coletivo de escravos do eito.

Essa estratégia de percorrer os pensamentos faz com que, muitas vezes, o narrador acesse uma personagem por meio de outra. É o que ocorre com João Batista, o noivo de Carlota, retratado pela perspectiva da moça. Ao descrever o olhar desta última, o narrador faz com que o leitor visualize os gestos do noivo.

> Enquanto falava, Carlota o examinou serenamente, pois ele abaixara os olhos, e depois, ainda contando o que se passara durante sua estada na capital do Império, sentara-se bruscamente ao seu lado. Quis dizer a si mesma, e tentou fazê-lo com ternura, ser aquele a quem devia amar, pois caminharia ao seu lado durante toda a vida, e seria a criatura humana mais íntima, mais presente nela em todos os seus detalhes... Aquela voz, cujo som se confundia em seus ouvidos, e não podia distinguir seguidamente o seu sentido, deveria ser o seu consolo e o seu ânimo nos momentos mais difíceis, nas dores mais cruciantes a serem passadas, aqueles braços, que via agora embaraçados, e se agitavam de maneira desazada, eram apoio com que contaria para quando vacilasse, abatida pela doença ou pela desgraça... só quando cessasse aquele sopro, que lhe animava o peito, deixaria de ter essa presença a seu lado![293]

Nessa passagem, Carlota recebe as notícias do pai e dos irmãos por meio de João Batista, que acaba de voltar da Corte. Portanto, as informações sobre a família chegam a Carlota por meio de seu noivo, assim como este aparece ao leitor pelos pensamentos de Carlota, anunciados pelo narrador. A sequência de sentimentos que invade a noiva trata de suas expectativas em relação ao casamento. Os verbos no futuro do pretérito indicam o que a noiva espera da união com esse rapaz: consolo, ânimo, apoio, companhia. Esse é um dos poucos momentos em que, para Carlota, a esperança se sobrepõe à angústia. Nesse caso, o

[293] PENNA, 1958, p. 1237.

narrador funciona como um canal de comunicação entre as personagens e o leitor. Por outro lado, resta ao leitor entender por que Carlota realmente não sente o que devia sentir pelo noivo. Cria-se, então, uma limitação da compreensão do leitor sobre as personagens, seus comportamentos e suas decisões. Sendo assim, a maneira indireta de fazer circular a informação marca tanto a distância entre os integrantes da casa-grande como entre estes e o leitor. Esse modo de narrar nos faz notar, também, o poder que o narrador exerce sobre o enredo e seu mistério.

Em outro momento, o narrador acessa a mente de Carlota às vésperas do casamento, revelando seu descontentamento mais íntimo. A presença do vestido de noiva desencadeia uma série de pensamentos que lhe provocam uma sensação de angústia.

> Quem era aquele homem apenas entrevisto, e cujo olhar a fixara de relance, e diante dele baixara logo os olhos, na atitude desconfiada e humilde de quem cometera uma falta? E quem era ela própria, se não podia nunca dizer seus sentimentos, tão confusas eram as ideias que se formavam e fugiam em sua mente? Quis rir de si mesma, quis sonhar como sabia sonharem as moças em vésperas do casamento, mas a angústia invasora subiu-lhe até a boca e ficou suspensa à espera da morte. Não pôde suportar por muito tempo a pressão agora sentida no peito, o intolerável peso a esmagar seu coração e levantou-se de golpe, jogando para longe as cobertas.[294]

Após o encontro de olhares entre os noivos, Carlota desvia os olhos por humildade e culpa, como se tivesse cometido um erro. A atitude mostra que seus sentimentos são contidos. Mais uma vez, a repressão da palavra e a retenção das emoções aparecem no texto e causam confusão, inclusive à jovem moça. Carlota desconhece o noivo assim como a si própria. Apesar da descrição detalhada de gestos e pensamentos, nem o narrador, nem as personagens parecem estar cientes do que se passa.

Carlota não se encontra feliz, como ocorre com outras noivas às vésperas do casamento. Sente-se oprimida e uma “angústia invasora” lhe vem “até a boca”. O fato de que “não podia nunca dizer” o que sente lhe causa a sensação de peso e pressão em seu peito. Assim, uma certa opressão contida no “suportar” e “esmagar”-lhe o coração parece se associar ao silenciamento. Apesar da oportunidade de conexão com Carlota pela descrição do narrador, o leitor ainda não compreende a razão de sua angústia. Este se atenta à descrição das ações e dos pensamentos para conhecer as personagens, apesar de nada lhe ser revelado. Diante da contenção da palavra e da confusão de ideias, o leitor adquire poucas informações concretas.

---

[294] PENNA, 1958, p. 1073.

Antes de continuarmos a perscrutar esse narrador, é preciso esclarecer que a técnica narrativa é uma escolha do autor e, junto a ela, deve-se analisar o conteúdo da obra. Como afirma Davi Arrigucci, "a escolha do narrador é um dos fatos decisivos da ficção e da sua interpretação, da articulação orgânica que há entre técnica e temática na obra ficcional."[295] Além do mais, essa escolha implica diretamente o acesso do leitor à história. Sua onipresença nos faz considerá-lo o próprio autor do enredo:

> se um autor onisciente é o narrador da história, nosso acesso está condicionado pelas palavras desse autor, pelos pensamentos e pelos próprios sentimentos que essa espécie de demiurgo tem diante do que relata. Ele é o mediador de tudo e se interpõe sempre entre o leitor e a história.[296]

Sendo assim, a compreensão dos mistérios que devastam a mente das personagens depende unicamente das informações fornecidas por esse narrador e de seu modo de narrar.

Analisemos agora um trecho em que o narrador descreve o desencadeamento de códigos que interferem no comportamento das personagens. A passagem a seguir trata da descrição do comportamento de Celestina e dos pensamentos de Dª. Virgínia quando esta anuncia que foi encarregada de ir à Corte trazer Carlota de volta à fazenda.

> Mas qualquer coisa na atitude de Celestina, talvez o embaraço que manietava e lhe dava a aparência de escrínio muito fechado, chamou a atenção da viajante [Dª. Virgínia] e despertou sua curiosidade. Devia haver qualquer motivo para aqueles olhos baços, aquelas mãos nervosas e pálidas que se cruzavam e descruzavam em movimentos rápidos. Sem nada compreender bem por que, Dª. Virgínia sentia-se humilhada, reduzida às suas próprias proporções, e a invadiu a sensação de superioridade da pobre moça, que ficara com o melhor papel em toda aquela cena provocada para mais um triunfo e seu coração se apertou de forma intolerável. Não era possível deixar a jovem retirar-se para o quarto sem saber bem o significado daquelas reticências e dos subentendidos que, preocupada em reagir, e mostrar-se à altura da missão recebida, deixara passar sem os aprofundar.[297]

Ao receber a notícia da ida de Dª. Virgínia à Corte, Celestina deixa transparecer, por seus movimentos inquietos, certa ansiedade. Essa reação se mostra inadequada à encenação esperada e não é compreendida pela viajante. Na cena citada, Dª. Virgínia se aflige com o comportamento de Celestina, que não está nos conformes da reação à novidade comunicada. Esse indício concatena uma sequência de pensamentos em Dª. Virgínia que, de algum modo, a colocam em um lugar inferior ao de sua interlocutora, a parente mais pobre da casa-grande. Mobiliza-se, assim, toda a angústia da personagem viajante diante da ameaça da inversão dos

[295] ARRIGUCCI, 1998, p. 20.
[296] ARRIGUCCI, 1998, p. 23-4.
[297] PENNA, 1958, p. 842-3.

papéis ou da hierarquia na casa-grande. Essa inversão de hierarquia pelo desarranjo da sequência de comportamentos esperados traz à Dª. Virgínia a dose de realidade necessária para se sentir "reduzida às próprias proporções": a de uma parente como as outras que também depende do favor de seu primo, o Comendador. Quem transmite ao leitor o turbilhão de sentimentos e emoções que se passam nas personagens é o narrador, ciente de toda a situação. Muitas vezes, isso ocorre apenas na descrição dos gestos, na ação e na reação de cada habitante da fazenda.

Caberia ao narrador desvendar, então, os mistérios das almas das personagens d'*A menina morta*, posto que a opacidade na relação entre elas impede que umas compreendam melhor as outras. Mas isso não acontece.

Mais uma sequência de comportamentos não premeditados é desencadeada quando o padre Estêvão vem à casa-grande após a morte de Florêncio. A morte do escravo provocou grande desconfiança e evocou uma sucessão de burburinhos pela casa, acentuando o clima de mistério na fazenda. Certo incômodo se instala na comunicação enquanto o padre conversava com as primas do Comendador.

> Enquanto falava ria-se com sutil inocência, mas suas amigas não o acompanharam nessa manifestação de alegria e seus rostos, cobertos por máscaras inexpressivas, não deixavam ver suas almas. [...] Como o Pe. Estêvão não sentia repulsa, o nevoeiro que tornava tudo cinzento e lívido, a presença invisível mas intensamente sensível de ameaça e de medo que tornava agora impossível as suas antigas conversas, sempre animadas e cortadas de risos sadios, como nos tempos passados, quando vinha com frequência à fazenda?[298]

Não se sabe se a verdadeira razão da morte de Florêncio foi mencionada ao sacerdote. De qualquer modo, este passa a sentir que algo pairava no ar. A maneira como o padre percebe o comportamento de suas interlocutoras revela o abismo que se instala numa conversa com os habitantes da casa. Os rostos "cobertos de máscaras inexpressivas" impedem o acesso às almas e aos pensamentos. Sente-se uma "presença invisível" que provoca a sensação de ameaça e de medo nas personagens. Se, por um lado, a narração minuciosa faz com que o leitor acesse a cena, por outro, não revela do que se trata o mistério que tanto intimida a casa-grande. Portanto, o narrador dotado de uma consciência suprema intercede apenas para transmitir ao leitor a prevalência da *opacidade* na comunicação.

Ao explorar a fundo os devaneios das personagens, o narrador desvela o que há de implícito nos diálogos, mas acaba por não contribuir para uma comunicação direta. Esse aspecto estabelece uma barreira intransponível entre os moradores do Grotão, o que

[298] PENNA, 1958, p. 950.

intensifica não somente o mistério, mas também a opacidade do clima da fazenda. Mostra-se, assim, a presença de um enigma que assola a mente das personagens, mas não se revela nem mesmo ao leitor. Com efeito, a onisciência na narração intimista faz com que a presença desse narrador perpetue tanto os mistérios como a sensação de ameaça na casa-grande. Esse mesmo modo de narrar acaba por sustentar o silêncio e a alienação na fazenda, sem que esse narrador em terceira pessoa se afirme como presença atuante no enredo.

Resta ao leitor produzir um sentido dentro das condições que turvam a atmosfera do romance e convergem na imagem da personagem infantil. Mais que desvendar o mistério, cabe ao leitor interpretar a persistência desse mistério em conjunto com a suposta onisciência do narrador. Uma vez que se coloca entre os elementos do romance, e entre estes últimos e o leitor, o narrador incorpora a imobilidade que perdura na casa-grande.

Portanto, a questão em torno do interdito incide tanto na comunicação entre as personagens, como entre a trama do romance e o leitor. Vejamos agora como uma imagem da nação n'*A menina morta* se desprende do espectro dessas relações.

Constatamos anteriormente que o amor à infanta morta, junto à constante interdição, amortece o sentimento de revolta nos escravos, fazendo com que a ameaça desponte em alguns momentos da narrativa, sem efetivamente eclodir. A presente pesquisa busca entender que, quando esses aspectos são analisados a partir da posição do narrador, auxiliam na produção de sentido.

Na corrente literária modernista, o lugar do narrador ganha suas especificidades que nem sempre são acatadas pela crítica. No caso da obra de Penna, a leitura sob a lente do catolicismo e o desdém com que trataram alguns aspectos sombrios de seus textos isentaram as primeiras críticas de uma análise mais profunda de seus romances. No entanto, a particularidade da narrativa de *A menina morta* continuou a intrigar os leitores, produzindo análises da obra a partir de outro prisma. O fato de ser escrito no início dos anos 1950, dentro de uma perspectiva do século XX, faz do romance um retrato da sociedade às vésperas da abolição.

Simone Rossinetti Rufinoni (2010) fornece subsídios para refletirmos sobre a especificidade da narrativa intimista no contexto de um país periférico, unindo a presença do narrador ao mito da menina. As relações de favor caracterizadas pela rígida hierarquia, em que as regras estão implícitas, desencadeiam o conflito interior moldado pelos condicionamentos sociais. No ambiente em que as consciências defectivas se oferecem ao espetáculo de marionetes, as vozes interiores se esgarçam para compensar as falhas da compreensão das personagens e o despedaçamento do mundo externo. A estudiosa nota que a

ampliação dessas vozes interiores n'*A menina morta* ocorre junto da presença do narrador clássico, centralizado, diferentemente do que se vê no romance moderno. Neste último, a queda do narrador clássico e centralizado é consequência da fragmentação do sujeito, e é justamente essa fratura que engendra o surgimento do mito nos romances modernos ocidentais. No caso do romance de Penna, a narrativa se encontra na coexistência do narrador centralizado, comum no romance realista e psicológico do século XIX, e do mito.[299] O mito é a totalidade de que necessitam os habitantes do Grotão. Sua presença se apresenta como "solução" às falhas na consciência das personagens, mas o que ele proporciona é somente a paralisia.[300]

Rufinoni (2010) constata, então, que a especificidade em *A menina morta* é fruto de uma narrativa que imprime na forma a inviabilidade da construção da individualidade burguesa na ordem escravocrata. O descompasso entre realismo e introspecção marca a modernidade tardia de uma nação construída nas bases de uma estrutura caduca.

> Se a forma moderna apreende os descaminhos da concepção histórica de sujeito, os impasses da constituição – e representação – da individualidade burguesa no Brasil maculada [...] pela experiência do cativeiro, são o ponto de onde provém o misto de tradição e modernidade de que se reveste a narrativa de Cornélio Penna. [301]

Portanto, a experiência escravagista se manifesta no romance dentro desse descompasso na forma, que é justamente a especificidade narrativa no romance de Penna.

A exposição do pensamento das personagens pela descrição de seus gestos e emoções ocorre sem que o narrador lhes conceda voz. Ao falar por essas personagens, o narrador cria uma barreira entre elas que as impede de alcançarem o cerne do problema flutuante no Grotão. Desse modo, o narrador compactua com a obscuridade na atmosfera.

Se a comunicação entre os moradores da casa-grande é escassa pela interdição sempre presente, o mistério na fazenda não se revela no enredo. Tal condição só faz perdurar a tensão narrativa. Aquilo que encontraria uma válvula de escape na livre expressão ou na eclosão de uma revolta, torna-se assunto contornado, interdito. Nesse sentido, o narrador no romance de Penna se assemelha ao narrador autoral olímpico, que

---

[299] RUFINONI, 2010, p. 47-54.

[300] RUFINONI, 2010, p. 38-9. Sobre essa assertiva e a relação com o narrador, a pesquisadora afirma que "por entre as malhas do realismo, o narrador declina sua autoridade ao tecer a moderna narrativa da consciência", fazendo com que as vozes interiores se amplifiquem para compensar o mundo externo. "O narrador segue o critério realista do detalhamento e da investigação interior, mas recusa-se a dar respostas e abandona a cena, oferecendo o espetáculo das consciências torturadas". (RUFINONI, 2010, p. 38-9)

[301] RUFINONI, 2010, p. 48.

> pode ter uma visão de cima, uma visão periférica ou pode-se mudar o foco de posição, situando-se o leitor de frente para a história ou conduzindo-o a acompanhar a personagem numa visão por detrás. O narrador autoral olímpico tem uma mobilidade extraordinária. Tem também, vamos dizer, uma total autoridade sobre aqueles fatos, supõe uma consciência ordenadora do mundo, uma perspectiva absoluta sobre o que conta. [302]

Se esse narrador possui tanto poder e domínio da trama no romance, ele também deixa brechas. Como afirma Davi Arrigucci (1998), "escolher um ponto de vista é escolher um modo de transmitir valores", sendo que a técnica se articula necessariamente com uma "visão de mundo". A partir desse pensamento, observa-se que o narrador onisciente n'*A menina morta* entra na mente das personagens e revela ao leitor o que se mostra além dos gestos. Entretanto, mantém velado o conteúdo do mistério mobilizador da trama. Desnuda os pensamentos, mas não "acessa" a origem do enigma. Para o leitor, a tensão narrativa, junto à atmosfera alienante no Grotão, permanece do início ao fim, sem encontrar uma válvula de escape, como ocorre no romance argelino.

É preciso salientar que o narrador, apesar de onisciente, não é neutro. O fato de expor em detalhes o ambiente e o comportamento das personagens, mas não revelar a origem do mistério que mobiliza a trama, mostra que esse narrador é capturado por certos valores. Sua onisciência pode ser colocada em xeque, uma vez que o narrador é produto de um discurso, de uma organização de certa forma "manipulada" da história. Arrigucci (1998) chama a atenção para a existência de "uma rachadura entre discurso e história, nos termos de enunciação e enunciado", entre o narrador e o que é narrado.[303] Na análise que fazemos do romance brasileiro, o mistério escapa até mesmo à suposta onisciência do narrador. Isso nos faz pensar que seu papel, junto da expressão reticente das personagens e da rebelião que não se consuma, promove uma representação da nação no romance.

Feita essa observação, voltemos à análise da obra. Nesse impasse, o silêncio impera no Grotão, mas a natureza e os animais emitem ruídos que perturbam as personagens. As cenas em que as corujas piam na janela de Celestina, o cavalinho preso relincha, o vento anuncia a tempestade por vir são transmitidas pela visão turva e amedrontada dos moradores. Se se encontram à beira da alucinação, a consciência do narrador, colada à das personagens, também apresenta uma limitação entre o que de fato sucede no Grotão e a apreensão dessa realidade. Inferimos, portanto, que a presença do narrador onisciente, à medida que narra da maneira como faz, produz uma estética que abre brechas para o aparecimento do sintoma social em *A menina morta*. Essa estratégia narrativa cria um liame entre o mistério e o modo

[302] ARRIGUCCI, 1998, p. 20.
[303] ARRIGUCCI, 1998, p. 26-7.

de narrar que, por sua vez, traz à luz o problema da escravidão em um romance ambientado no século anterior à sua publicação. As reminiscências desse problema persistem e se exprimem por elementos como a personificação da paisagem, a atmosfera sombria, o mistério não revelado, a presença desse narrador e, finalmente, a imagem da infanta morta. Se, em alguns momentos, o narrador se sensibiliza com a deplorável condição dos escravizados, denunciando a crueldade do patriarcado, em outros, parece agir como uma barreira intransponível, destituindo a força de uma possível revolta. O que está em jogo nesse processo é aquilo que mantém a figura mítica da menina morta sempre latente: o afeto que as personagens nutrem por ela pereniza o estado de perplexidade e os faz sucumbir a suas condições. No caso dos escravizados, a aura letárgica retarda a quebra do procedimento escravagista no Grotão, fazendo com que se mantenha a alienação na fazenda. Nem mesmo a alforria concedida por Carlota chega a romper esse processo. O coletivo de escravos do eito, sem uma voz audível, não toma as rédeas de seus destinos quando a liberdade lhes é concedida. Do início ao fim, são desprovidos dos subsídios para se constituírem como indivíduos autônomos. Ao impedir a consciência ativa que engendraria uma rebelião dos escravizados, o narrador coaduna com a rigidez da estrutura hierárquica. A tensão persiste no romance do começo ao fim e imprime na forma a alienação de toda uma sociedade sustentada pelo ideal em torno do afeto.

Sendo assim, os elementos que escudam a possibilidade de comunicação e ação no romance de Penna corroboram com a construção da representação nacional sob a escória do sistema escravagista, cujas consequências ainda flutuam em nossa sociedade. Se não houve um tratamento efetivo desse problema desde sua origem, as consequências se transformam em mistério, como aquele encarnado nos sons que interagem com a alucinação dos habitantes da casa-grande. A menina ausente, com seu potencial de transcendência e protegida pelo afeto de todas as personagens, é a força de coesão: mantém vigente um sistema falido que pereniza como nação edificada às custas de uma categoria da sociedade. Assuntos mantidos em um ponto cego guiam a consciência falha do corpo social e surgem como espectro de um passado irresoluto.

Tanto em *Nedjma* como n'*A menina morta*, perscrutamos como espectros do passado que se arrastam até o presente aparecem nas entrelinhas da narrativa. O clima de impasse e opressão sentido no enredo deixa brechas para que acontecimentos históricos "relampej[em]

no momento de um perigo".[304] No caso dos romances, esse momento de "perigo" é a passagem de uma época à outra. Fatos que foram de algum modo filtrados pela violência da interdição são articulados na linguagem, como revelou a análise neste capítulo. Nota-se que o efeito do interdito n'*A menina morta,* ao corroborar com o silêncio e a monotonia, se distingue do efeito predominante produzido em *Nedjma,* o do rompimento da linearidade narrativa, que proporciona a polifonia. Apesar de haver um momento em que o indizível irrompe na narrativa no romance argelino, sugerindo o silêncio,[305] o efeito do interdito favorece a ruptura da continuidade da prosa, permitindo que essas vozes existam como testemunho.

Em nossa pesquisa, a possibilidade de reatualização de vozes esquecidas ao longo da história ocorre na linguagem por meio da perturbação do realismo predominante nos romances. Imagens, insinuações de alucinação, fragmentos, repetições e quebra da linearidade em prosa tornam possível uma simbolização de eventos históricos traumáticos para serem articulados em uma narrativa. Essa linguagem permite a aparição de imagens com o intuito de reatualizar a experiência de povos silenciada em função do progresso. Vale notar que esse fenômeno procede de maneira diferente nas duas obras. No romance argelino, há uma tentativa de sanar o mistério através da busca da origem e da genealogia das personagens. Vozes soterradas entram em cena para participarem, assim, da construção de uma imagem para a nação. Já no romance brasileiro, não há esforço em desvendar o que ocorre em surdina. Pelo contrário, existe uma barreira cuja função parece perpetuar essa estrutura e a manutenção do enigma como sintoma social.

Neste capítulo, terminamos por discorrer sobre a relação entre a estrutura formal das obras e o interdito, relação esta que não prescinde do papel do(s) narrador(es). Desse encadeamento, vimos como se desprende a imagem das nações argelina e brasileira nos romances. No próximo capítulo, analisaremos as personagens Nedjma e menina morta, figuras femininas que se tornam receptáculo de projeções das outras personagens. Veremos como funciona a dinâmica construída entre as figuras dos títulos e as personagens e, junto aos elementos analisados anteriormente, compreenderemos como essa relação promove a imagem da nação.

---

[304] BENJAMIN, 2012, p. 243.

[305] É a cena do impasse de Rachid, ao relatar sua vida e os crimes cometidos pelos membros da tribo (de Mourad, quando assassina Sr. Ricard, e da morte de seu pai) ao jornalista no *fondouk.* O discurso é interrompido pela frase: "Se taire ou dire l'indicible" (KATEB, 1996, p. 203).

CAPÍTULO 4: AS PERSONAGENS NEDJMA E MENINA MORTA

A representação alegórica feminina da nação remonta os séculos. Na história ocidental, temos a figura da Marianne desde a Revolução Francesa (1789), símbolo da Liberdade na fundação de uma República francesa com ideais laicos e democráticos. É uma imagem emblemática cujas significações evoluíram no decorrer da história.[306] Para as estudiosas Françoise Douay e Agnès Steuckardt (2002), a fusão entre Liberdade e Pátria torna indissolúveis as dimensões política e territorial. Dar um corpo feminino a tais conceitos, devido a sua reputação de sexo frágil, oferece-lhes a capacidade de sofrer e, posteriormente, requerer socorro para esses corpos ameaçados: "A figura alegórica feminina permite colocar em evidência o caráter sagrado e ao mesmo tempo frágil dos valores defendidos pelos patriotas."[307] Com efeito, a feminidade sistemática das alegorias se deve a "uma sequência milenar de culturas fundadas sob a preponderância masculina [que] consagra a mulher aos papéis subalternos de 'objeto', sendo o suporte alegórico, por fim, um modelo da abstração."[308]

A figura de Marianne se distancia da representação feminina que temos em *Nedjma* e n'*A menina morta*, romances de países periféricos. Nas obras em questão, as personagens dos títulos se apresentam, sobretudo, por uma complexidade paradoxal que mobiliza a trama dentro de um movimento dialético. Esse fenômeno, a partir do qual propomos nossa leitura, nos faz pensar que essas personagens, em sua essência, representam a "falha" no processo constitutivo de uma nação. Vejamos ao longo deste capítulo como esse raciocínio procede.

---

[306] "Em termos de conteúdo, ela [Marianne] pode representar a França, como Estado, valor oficial, Pátria em relação ao estrangeiro, Autoridade em relação aos rebeldes; ou ainda representar a República como ideal democrático e laico, bandeira da esquerda por muito tempo contra 'a Reação'; ou ainda, finalmente, a Revolução popular a partir de então socialista e antiburguesa. Por outro lado, em termos de categoria epistemológica, o estudo de Marianne é tanto da ordem da história geral da alegoria política – história da representação visual dos Estados – como da história dos folclores e dos emblemas partidários." Tradução nossa do original: "En termes de contenu, elle [Marianne] peut représenter la France, en tant qu'État, valeur officielle, Patrie face à l'étranger, Autorité face aux rebelles; ou bien représenter la République en tant qu'idéal démocratique et laïque, longtemps drapeau de gauche contre "la Réaction"; ou bien enfin la Révolution populaire désormais socialiste et antibourgeoise. En termes de catégorie épistémologique d'autre part, l'étude de Marianne ressortit alternativement à l'histoire générale de l'allégorie politique – histoire de la représentation visuelle des États – et à l'histoire des folclores et des emblématiques partisanes." (AGULHON, 1992, p. 318)

[307] DOUAY; STEUCKARDT, 2002, p. 107. Tradução nossa do original: "La figure allégorique féminine permet de mettre en évidence le caractère à la fois sacré et fragile des valeurs que défendent les patriotes."

[308] AGULHON, 1979, p. 7, apud DOUAY; STEUCKARDT, 2002, p. 108. Tradução nossa do original: "[...] une séquence millénaire de cultures fondées sur la prépondérance masculine vouait la femme aux rôles subalternes 'd'objet', le support allégorique étant en somme un mannequin de l'abstration."

Como Kateb Yacine afirmou, a personagem Nedjma é de fato a representação da nação mestiça, fragmentada e plena de contradições. No caso do romance de Cornélio Penna, não é intuito desta pesquisa fazer uma leitura alegórica da menina como representação da nação brasileira, mas seu caráter nos leva a pensá-la por meio de um dos aspectos sob os quais se construiu nossa nação. Portanto, a interpretação dessas figuras para além de personagens femininas nos possibilita associar suas significações às obras que elas intitulam. Enquanto personagens que movimentam o enredo, seus sentidos devem ser construídos levando em conta um conjunto de aspectos estruturais das obras em questão.

Se não resta dúvida de que Nedjma seja a alegoria da nação às vésperas da independência, essa noção de nação nasce junto a uma literatura independente. Surge a imagem da mestiça no momento em que também se tornava necessário delinear a futura nação e refletir sobre a identidade do argelino. No que concerne o romance brasileiro, mesmo que Penna não tenha tido intenção de traçar uma personagem alegórica, as passagens em que a menina aparece mais como imagem repleta de significação que personagem exigem do leitor uma interpretação mais complexa. No entanto, não nos cabe propor um caminho de análise tomando como ponto de partida a menina morta como personagem alegórica. É imprescindível que a presente pesquisa ofereça uma leitura dessa figura na sua relação com o romance como um todo, e não como componente isolado, como pode eventualmente ocorrer com Nedjma (cujas características abarcam a história da Argélia). Por outro lado,

> Pode-se dizer que a alegoria é um estilo particular que implica uma escrita do duplo sentido, para a qual toda uma unidade linguística, frase, fragmento de texto, texto, serve de expressão a um sentido outro não explícito, podendo então permanecer como potência.[309]

Nessa linha de pensamento, as personagens Nedjma e a infanta morta certamente são fragmentos que auxiliam na interpretação da obra como um todo, uma vez que é em torno delas que gira a narrativa dos romances. A complexidade dessas personagens se encontra na linguagem que as concatena a outros elementos, como a paisagem, a topografia e outros aspectos telúricos do cenário das tramas. Esse processo predominantemente metafórico serve para a análise dessas personagens dentro do movimento oscilatório de suas significações. A partir dessa ambiguidade geradora do duplo sentido, a leitura alegórica, ao mesmo tempo que desmistifica a noção de progresso sob a qual as nações brasileiras e argelinas foram

[309] TAMINE; PELLIZZA, 2002, p. 15. Tradução nossa do original : “On pourrait dire que l’allégorie est un style particulier qui implique une écriture du double sens et pour laquelle c’est toute une unité linguistique, phrase, fragment de texte, texte, qui sert d’expression à un sens second non explicite, qui peut donc rester virtuel.”

construídas, traz à tona o espectro de questões insolúveis no curso de suas histórias. Mais do que tentar "decifrar" uma possível significação para ambas as personagens, cabe ao alegorista propor sua leitura (que não será conclusiva).

Após as reflexões acima, convém a pergunta: o que sugere, então, que as figuras de Nedjma e da menina morta possam ser lidas menos como personagens que como imagens possivelmente alegóricas?

No romance de Kateb, Nedjma surge pela primeira vez na página 72. É o único trecho em que seus pensamentos aparecem, ainda assim, entre aspas e em itálico. Ao longo da leitura, Nedjma passa por uma sequência de mudanças. Inicialmente menina selvagem e adolescente rebelde; mais tarde, mulher dividida entre duas culturas: a da emancipação da mulher ocidental e a das tradições. Em sua última aparição, é vista "confinada", vagando entre duas cidades, Constantina e Bona, cena em que se mostra uma mulher comum, coberta por um véu preto, misturada à multidão. Em outros momentos, seu processo de mutação é mais radical: transforma-se no símbolo estrelar (Nedjma significa "estrela" em árabe), aproxima-se da imagem de um anfíbio ou da cidade de contornos não muito definidos no pensamento dos narradores. Portanto, Nedjma oscila entre a personagem de "carne e osso" e a imagem volátil que assombra os narradores na busca por um sentido.

No romance de Penna, desde as primeiras páginas, a menina, filha dos senhores da casa-grande, aparece como morta. Não sabemos seu nome nem a causa de sua morte. As parentes pobres, a empregada e as mucamas preparam seu corpo para o ritual funério, mais numa atmosfera de devoção que de obrigação. O curioso é que, do início ao fim do romance, temos uma narrativa de enaltecimento de sua figura nas lembranças de quando era viva. A imagem pura e angelical da criança que prevalece nas memórias acalenta os corações aflitos. Posteriormente, Carlota, a irmã mais velha, retorna ao Grotão com o intuito de encarnar o papel da menina morta para, assim, dar continuidade ao funcionamento do sistema vigente.

Alguns aspectos das personagens-título aparecem em comum nas duas obras. A ausência-presença dessas figuras exerce um efeito de coesão entre as outras personagens, aproximando-as entre si. Em outros momentos, ambas provocam repulsa entre eles, uma vez que também simbolizam a desagregação por diferentes razões (fim da estrutura social vigente, rivalidade entre os membros da comunidade, etc). Esse paradoxo incita o duplo sentido dessas personagens.

O fato de estarem subordinadas aos desejos e às aspirações de outrem torna essas figuras femininas menos ativas e mais contemplativas. Quando exaltadas, lançam as outras personagens em um estado de inércia e inatividade, momento em que suas significações se

fazem dentro de uma dimensão transcendente, quase mítica. Funcionam como força de atração entre as personagens na perpetuação de uma estrutura social, uma vez que fomentam a esperança. Por outro lado, também apresentam aspectos que se opõem à aura idealizada em torno delas e sugerem uma interpretação vinculada ao tempo histórico dos romances. Representam, assim, a decadência e o malogro do sistema em que estão inseridas, anunciando, de certo modo, o fim de uma era.

Portanto, trata-se de representações que oscilam entre uma significação relacionada a uma concepção mais totêmica, que aproxima essas figuras do mito, e outra significação mais imanente ao tempo e espaço da trama. Certamente, a contextualização de Nedjma e da menina morta dentro de suas épocas revela uma realidade de difícil aceitação pelas personagens dos romances, ao mesmo tempo que promove uma interpretação no limite do paradoxo de suas representações. É a oscilação dialética das representações das figuras femininas que viabiliza uma leitura das obras dentro de seu contexto histórico e social, leitura esta exequível pela análise dos elementos que estruturam a narrativa e se concatenam às personagens homônimas aos romances.

Em sua primeira aparição, Nedjma está coberta por um véu (tipo Al-Amira). Esse véu, aos olhos de Mustapha, parece mais dissimulação que vestimenta: “Ela estava vestida com um longo véu de seda azul escura [...] um pretexto para deixar o rosto em evidência, cobrindo o corpo por uma muralha uniforme para não se expor ao sarcasmo dos puritanos...”[310] O véu que cobre o corpo da personagem a afasta do protagonista, assim como ocorre com a língua francesa, utilizada na conversa entre os dois. Esses elementos criam uma barreira entre Nedjma e Mustapha, nesse trecho em que o narrador tateia a personagem misteriosa nas primeiras aparições.

No Nador, terra da tribo Keblout destruída com a colonização, Nedjma é capturada pelo olhar de Rachid, que a contempla no banho dentro de um caldeirão posto sob uma figueira:

> Ela apareceu em todo seu esplendor, a mão graciosamente colocada sobre o sexo, resultado de um pudor incomum. [...] Eu contemplava as duas axilas que são durante o verão negrume perolado, vão segredo de mulher perigosamente descoberto: e os seios de Nedjma, em seu ardente impulso, revolução de corpo que se aguça sob o sol masculino, seus seios disfarçados por nada, deviam todo seu prestígio aos movimentos pudicos dos braços, descobrindo sob os ombros esse

[310] KATEB, 1996, p. 79. Tradução nossa do original: “Elle était revêtue d'une ample cagoule de soie bleu pâle [...] un prétexte pour dégager le visage, en couvrant le corps d’un rempart uniforme, afin de ne pas donner prise aux sarcasmes des puritains...”

> inextrincável, esse raro espaço de relva em chamas cuja visão era suficiente para perturbar, cujo odor sempre sublimado contém todo o filtro, todo o segredo...[311]

Ao sair do banho, Nedjma não percebe que está sendo observada por Rachid e pelo negro, o intruso na cena. Sob os efeitos do haxixe, o protagonista não sabe até que ponto a presença do negro é alucinação. Esse fator, além de outros, traz aspectos oníricos à narrativa. Nedjma tapa o sexo com uma das mãos, por pudor, quando se levanta. Seus seios descobertos atingem a mais intensa beleza. O narrador se atém sobretudo às axilas, "esse espaço de relva em chamas", o "negrume perolado", que os ombros e os braços normalmente escondem. Pelas axilas, o narrador a desnuda os "filtros" e "segredos" lá escondidos. A imagem da mestiça no caldeirão insinua uma beleza clássica, como a que vemos em *O nascimento de Vênus*, pintura do século XV, de Sandro Botticelli. Nela, a deusa aparece nua sobre uma concha, no mar, escondendo o sexo com uma mão e os seios com a outra. Apesar da proximidade do olhar do narrador, a distância entre Rachid e a jovem se revela no apelo feito somente por pensamentos: "Nedjma, esconda-se no seu vestido, no seu caldeirão, no seu quarto."[312] Rachid regozija diante da nudez de Nedjma, cujo pudor é desafiado apenas com o olhar do protagonista, mantendo-a intocável. Sem protegê-la do olhar intruso, o narrador permanece escondido e não faz nada além das suposições sobre a presença do terceiro elemento. O aspecto fortemente introspectivo da cena se impõe como uma espécie de barreira entre o narrador e a jovem nua: a visão masculina "apreende" seu corpo no distanciamento da visão, sem possuí-lo. Cria-se, assim, um paradoxo entre a distância e os pormenores na descrição de Nedjma.

O olhar masculino, em um lugar de contemplação, coloca o objeto de admiração longe de seu alcance. Essa barreira faz com que a posse de Nedjma não se consuma na narrativa. Tijani Saadani (2017) observa que a descrição do corpo nu da mestiça permite ao narrador vivenciar uma experiência para além da sensação e do sentimento, para além do carnal e afetivo. Ele afirma que a cena do banho é crucial na passagem de experiências distintas do corpo. Ao espiritualizar o corpo, traz ao plano transcendente o que há de erótico

---

[311] KATEB, 1996, p. 148. Tradução nossa do original: "Elle parut dans toute sa splendeur, la main gracieusement posée sur le sexe, par l'effet d'une extraordinaire pudeur [...] Je contemplais les deux aisselles qui sont pour l'été noirceur perlée, vain secret de femme dangereusement découvert : et les seins de Nedjma, en leur ardente poussée, révolution de corps qui s'aiguise sous le soleil masculin, ses seins que rien ne dissimulait, devaient tout leur prestige aux pudiques mouvements des bras, découvrant sous l'épaule cet inextricable, ce rare espace d'herbe en feu dont la vue suffit à troubler, dont l'odeur toujours sublimée contient tout le philtre, tout le secret…"

[312] KATEB, 1996, p. 150. Tradução nossa do original: "Nedjma, cache-toi dans ta robe, dans ton chaudron, dans ta chambre [...]"

na cena. Assim, “o corpo feminino alcança a dimensão simbólica, numa espécie de transcendência de sua própria relação no mundo [...]”.[313]

Se uma espécie de barreira se impõe entre Nedjma e o olhar do narrador, a tentativa de posse do objeto é também frustrada pela fugacidade da personagem. No primeiro encontro entre Nedjma e Rachid na clínica, a mestiça parecia querer fugir ou desfazer-se da conversa a qualquer momento: “a prestigiosa fêmea estava prestes a despencar sobre suas pernas finas feitas para a pista, ou a fugir bruscamente no primeiro gesto que ousariam fazer em sua direção [...]”[314] A anatomia de seu corpo faz dela uma personagem evasiva, da qual um amante nunca se aproxima sem se frustrar pela impossibilidade de possuí-la. Essa maneira de narrar nos faz pensar que o único meio de conseguirem atribuir contornos à personagem é pela distância ou pela fugacidade. Tais condições promovem sua transcendência à proporção que o olhar idealizador persiste, como ocorre na transformação de Nedjma em imagem metafórica. Nesse momento, ela aparece “[...] distante, mas sem desaparecer, como um astro impossível de ser saqueado em seu fulgurante clarão”.[315]. Certamente, Nedjma é a estrela que guia de longe o destino dos narradores errantes.

Além da fuga e da inacessibilidade, as definições da personagem são as mais contraditórias. Quando pequena, Nedjma fora abandonada pelos pais e adotada pelo casal de tios que não podia ter filhos. A mestiça idolatrada, criada sob toda a proteção, se desenvolve na linha conflituosa entre o instinto voluptuoso e a herança recebida em sua educação.

> Incontestavelmente, a fatalidade de Nedjma vinha da atmosfera com que a cercaram desde pequena, enquanto incendiavam os jogos devastadores da vestal sacrificada em seus mais raros adornos: o esplendor todo bruto, as armas incandescentes que nos fazem crer que mulher alguma possa utilizar cientemente, como se as lisonjas de Lella Fatma e as fraquezas de seu esposo tivessem transformado a rapariga em um objeto quase religioso, purificado de suas trevas infantis, polido, incrustado, incensado sem medo algum de falsificá-lo. [...] A mãe adotiva e estéril, e seu marido devoto. O eunuco e a megera, caídos em devoção pela virgem, só podiam recolher o ódio pelo culto peçonhento dos falsos pais.[316]

---

[313] SAADANI, 2017, p. 101. Tradução nossa do original: “le corps féminin accède à la dimension symbolique, en une sorte de transcendance de son propre rapport au monde [...]”.

[314] KATEB, 1996, p. 116. Tradução nossa do original: “[...] la prestigieuse femelle était sur le point de s’abattre sur ses fines jambes faites pour la piste, ou de s’échapper brusquement, au premier geste qu’on oserait vers elle [...]”.

[315] KATEB, 1996, p. 148. Tradução nossa do original: “[...] distante, mais sans disparaître, à la façon d’un astre impossible à piller dans sa fulgurante lumière”.

[316] KATEB, 1996, p. 198. Tradução nossa do original: “Incontestablement la fatalité de Nedjma provenait de l’atmosphère dont elle fut entourée petite fille, alors que s’allumaient les jeux déjà ravageurs de la vestale sacrifiée en ses plus rares parures : la splendeur toute brute, les armes rutilantes dont on ne croit jamais que femme puisse se servir sciemment, comme si les flatteries de Lella Fatma et les faiblesses de son époux avaient fait de la fillette un objet quasi religieux, lavé de ses enfantines noirceurs, poli, incrusté, encensé sans nulle crainte de l’altérer. [...] La mère adoptive était stérile, et son mari dévot. L’eunuque et la mégère,

Nedjma é conduzida figurativamente a um pedestal por seus pais adotivos, como uma santa. As lisonjas que recebera desde pequena são os "mais raros adornos" do "objeto quase religioso" quando idealizada pelos pais. No entanto, as primeiras definições de Nedjma já contêm sua essência contraditória. Todo amor e resguardo se tornam "armas incandescentes" contra a proteção que construíram ao redor da garota. Isolá-la com o intuito de mantê-la incólume se converte em uma armadilha para os pais. A tentativa de refrear seu lado selvagem cria o efeito contrário: veremos que Nedjma se transforma em mulher fatal, mostrando seu potencial paradoxal desde menina. Assim, a idolatria por Nedjma se transforma em "culto peçonhento" pelo poder de atração que exerce em seu entorno. Esse invólucro a poupa do contato físico com o sexo oposto.

> Os encantos de Nedjma, filtrados na sua solidão, silenciaram-na, sendo ela mesma reduzida à contemplação de sua beleza prisioneira, ao ceticismo e à crueldade frente à melancólica bajulação de seus guardiões, com seus jogos taciturnos, sua predisposição à obscuridade e aos sonhos ciumentos.[317]

A mestiça, inicialmente prisioneira da idealização parental, torna-se um objeto de contemplação de "seus guardiões" e se silencia. A solidão a torna cética e cruel frente a seus admiradores, seduzidos por um jogo que os mantém distantes, ao mesmo tempo que lhes provoca ciúmes. Mais tarde, a jovem sacrifica a castidade e se torna mulher incontornável. Com efeito, as contradições de Nedjma nessas passagens se devem também à sua ascendência ocidental e tribal, que a faz oscilar entre o instinto indomesticável e a educação devota. No processo de transfiguração da imagem idealizada de Nedjma, as personagens passam a lhe atribuir contornos ainda mais abstratos. Veremos que as tentativas de definição dessa personagem dentro de sua complexidade dificilmente lhe conferem características humanizadas. Esse aspecto contradiz a tendência neorrealista da primeira e da última parte do romance, em que se denunciam a miséria e as barbaridades coloniais da Argélia.

Em *A menina morta*, a personagem homônima é também uma figura inacessível, posto que não mais se encontra viva entre os seus; apenas sobrevive nas lembranças dos

---

tombés en adoration devant la vierge, ne pouvaient récolter que la haine par le culte venimeux de faux parents."

[317] KATEB, 1996, p. 198-9. Tradução nossa do original: "Les charmes de Nedjma, filtrés dans la solitude, l'avaient elle-même ligotée, réduite à la contemplation de sa beauté captive, au scepticisme et à la cruauté devant la morne adulation de ses gardiens, n'ayant que ses jeux taciturnes, son goût de l'ombre et des rêves jaloux."

parentes agregados e dos escravizados mais próximos aos habitantes da casa-grande, como as mucamas. Nesses momentos, persiste sua imagem angelical, oriunda de um universo elevado e habitado por serafins. A passagem seguinte retrata os pensamentos do cocheiro Bruno, que se prepara para buscar o padre para o enterro da menina:

> Como não iria ela para o céu, se os anjos deviam estar ansiosos por tê-la em sua companhia? Pensou, pois 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. Ela era já um deles, pronto para subir até as nuvens, sem necessidade de asas, erguida apenas com muito cuidado pelos ventos que transformariam seu vestidinho em verdadeiro balão.[318]

Os traços infantis remetem aos de um anjo e sua leveza se deve à pureza de sua alma. O vestidinho de balão são como "asas": apenas o vento seria suficiente para erguer a pequena aos céus. A descrição sugere que os atributos celestiais da menina pareçam naturais. Os devaneios do cocheiro se contrapõem à narrativa neorrealista, que caracteriza grande parte do romance, e ao clima lúgubre na preparação para o velório.

A atmosfera de magia e genuinidade funciona como recompensa à dura realidade dos homens e mulheres escravizados. Seus pensamentos, quando concentrados na menina, servem de acalento contra as desgraças de suas condições. Aparecem como contraponto à realidade. Assim, a menina surge em sua dimensão transcendente a fim de pacificar as mentes sofredoras. Nesses momentos, destitui-se da narrativa toda a dimensão real da escravidão. O sistema escravagista se mostra, então, como uma condição natural contra a qual não se apresenta oposição. Os mínimos ganhos dessa categoria são obtidos como esmola pela menina, na recordação de Celestina:

> [...] com habilidade, [a menina] furtava algumas chapinhas para dar disfarçadamente às negras, quando vinham receber seu quinhão. Muitas delas ajoelhavam diante da criança, agradeciam com lágrimas o favor escondido e arriscavam assim fazer com que os encarregados da fiscalização percebessem a fraude. Entretanto, todos já sabiam que nhanhãzinha de tudo podia dispor, pois dominava com sua graça simples e confiante [...] com seus vestidos esvoaçantes, com o cabelo de tons fulvos rebrilhantes ao sol, as pernas a balançarem sob as rendas e babados, como um milagre de doçura e de pureza entre aqueles rostos lanhados pelas tatuagens e pelas vicissitudes brutais por que passavam. [319]

Nas brincadeiras, a criança ajudava os escravos com mais "chapinhas" e fraudava, assim, as regras do funcionamento da fazenda. O que para a Sinhazinha é do universo lúdico,

[318] PENNA, 1958, p. 739.
[319] PENNA, 1958, p. 895.

para os cativos é da sobrevivência. Se, para a menina, esse ato era uma travessura, para os escravizados, é a salvação, a que agradecem como fiéis ajoelhados aos pés de uma santa. O gesto de reconhecimento os colocava em risco: a emoção e as lágrimas destes acabavam por denunciar a traquinagem da menina. Esta, por ser filha dos fazendeiros, se encontrava acima de todas as regras: "todos já sabiam que nhanhãzinha de tudo podia dispor". Seu "cabelo de tons fulvos rebrilhantes", o "milagre de doçura e pureza" e o vestido de "rendas e babados" destoam das cicatrizes dos escravizados adquiridas pelos maus-tratos sofridos. Na cena da brincadeira, a riqueza da menina lhe parece um dom natural, contrastando fortemente com as marcas da experiência escravagistas na pele dos que se humilham para obterem o elementar.

São inúmeros os momentos em que a menina aparece com a função de acalento à negligência tolerada pelas personagens mais desamparadas. Esse fator levou parte da crítica a considerar que a infanta tem a função de unir as distâncias hierárquicas. [320] Essa "reconciliação" não ocorre somente entre a menina e os escravos. A amargura dos que dependem do favor, como os agregados, é também amortecida nas doces lembranças da Sinhazinha. É o caso da prima Virgínia, cujos infortúnios antes e ao longo de sua estadia no Grotão são amenizados quando rememora os momentos na presença da criança:

> A chegada da menina foi na aridez de sua vida a insensível volta à felicidade, à pureza que fugira de sua alma, que ela não pudera guardar em suas mãos manchadas pelos trabalhos mais degradantes [...]. Tudo que havia de bom em seu ser despertara à vista da criança e seus braços muitas vezes estremeceram no desejo quase impossível de conter, de agarrar aquela pequena criatura indefesa e prendê-la ferozmente junto ao seu peito magro e infecundo. [321]

A "pureza", a "felicidade" da menina, "aquela pequena criatura indefesa", neutralizam a "aridez", o "peito magro e infecundo" e as "mãos manchadas pelos trabalhos mais degradantes" que Virgínia tivera que executar para não perder sua terra. Essa situação fora desencadeada por um casamento desastroso, levando-a a pedir auxílio na fazenda do primo Comendador. Os instantes em que o doloroso passado se atualiza no presente em angústia exacerbada fazem ressuscitar a Sinhazinha dentro de um tempo longínquo. A pequena retorna na memória da velha senhora como fonte de pureza e fertilidade. Aqui, o desejo de possuir a criança, de "prendê-la ferozmente", a transforma no alimento que falta ao faminto. Sua presença angelical eclode na narrativa como contraponto à miséria e à dor das personagens que vivem na penúria, escória da estrutura do patriarcado.

---

[320] SCHMIDT, 1958. Luiz Costa Lima (1976) compartilha dessa visão, mas também expõe a contraface, sobre a qual discorreremos nesta pesquisa.

[321] PENNA, 1958, p. 814.

Outro exemplo expõe o abismo entre a realidade dos desvalidos e a da menina, que surge mais uma vez para expor o contraste, reforçar a distância hierárquica e reconfortá-los da miséria.

> Era a criança alegre que dormia ali, diante dele, atrás daquela pedra, e ele que nunca se abaixara para a erguer do chão, em um misto de medo de ser repelido, de desdém por essa manifestação de carinho e de revolta em seu orgulho de homem decaído à condição de parasita, agora tinha vontade de segurá-la nos braços, de embalá-la, de cantar baixinho para que ela dormisse e deixasse cair os bracinhos e as perninhas gordas sobre seus joelhos e seus braços tão duros ainda...
> Chamá-la-ia em breve murmúrio sua filhinha, ou talvez melhor sua netinha, e ouviria suas gargalhadas um pouco ronronadas, como o fazem os gatos muito novos... Devia ser impossível sair dali, interromper aquele sonho que o fazia viver intensamente e voltar para a casa, mergulhar de novo no abandono interior absoluto em que vivia, no isolamento sem remédio daquelas horas intermináveis que ainda teria de existir, à espera da cegueira, da paralisia, ou da loucura senil... [322]

Os pensamentos transmitidos pelo narrador são os de Manuel Procópio, antigo agregado da fazenda. A diferença de idade entre a infanta e o Sr. Procópio aparece no impulso de chamá-la "sua netinha", o que revela a discrepância entre a velhice e o frescor da infância. Nesse sentido, a menina exerce grande poder sobre o velho, embebido do afeto que as lembranças lhe traziam. A imagem da menina "alegre", de "bracinhos e perninhas gordas" e "gargalhadas um pouco ronronadas" destoa do Sr. Procópio, com "joelhos e braços tão duros" de um "homem decaído à condição de parasita". Quando se encontrava em sua presença, sentia vergonha da sua condição servil, por ter de viver de esmola. Para o velho, qualquer gesto de afeto ou carinho que tivesse para com a menina poderia ser repelido por ela, devido à sua condição inferior. Em sua memória, a menina é consolo e asilo para sua situação de dependência financeira, à espera da morte. A decadência contrasta com a vivacidade e a alegria da menina.

Em outro momento, quando Celestina se dirige à capela para ser ouvida em confissão, escuta o ruído de um objeto caindo. Ela se encontra sozinha e percebe ter se ajoelhado junto da sepultura da menina.

> Parecia agora penetrada por grande conforto e o doce calor do carinho encontrado tornou sensível e vibrante seu corpo. Era como um sinal de amor e de saudade o ruído ouvido, talvez simples chamamento para trás, em busca de longínqua época toda de alegria e de paz, tão bela e tão intensa, cuja lembrança dava para ainda fazê-la viver... [323]

[322] PENNA, 1958, p. 798.
[323] PENNA, 1958, p. 965.

A simples possibilidade da "presença" da menina traz a Celestina a sensação de um tempo idealizado, do "chamamento para trás", a "longínqua época [...] de alegria e paz" que a mantinha viva. Nesse trecho, a criança é associada à lembrança de uma época sublime que contrasta com a miséria psicológica de Celestina, dominada pela culpa e consequente angústia. As sensações das personagens ao se lembrarem da menina são de conforto e pureza, como se a pequena fosse a única possibilidade de amor em meio a tanta penúria e opressão.

As citações reproduzidas aqui constroem uma imagem consagrada da menina, destoante do lamento daqueles que a guardam na memória. Dotada de bondade, enfeitada de rendas e brocados que exaltam a riqueza da família próxima à Corte, a Sinhazinha afaga o sofrimento engendrado pela violência das condições dos escravizados e pelo iminente abandono dos agregados. É fonte de afeto entre as relações encenadas pela hierarquia da casa-grande, onde qualquer gesto mais humanizado, além de não se sustentar na narrativa, pode ser entendido como sinal de fraqueza. Nesse sentido, a estudiosa Simone Rufinoni (2010) afirma que as privações dos habitantes da casa-grande "evitam o abismo do autoengano e o da humilhação maior de todas: a indiferenciação e a proximidade com o escravo."[324] As relações desumanizadas entre aqueles que dependem do favor encontram, então, na menina, o triunfo na luta dos desprovidos, uma vez que "a disputa entre os socialmente iguais tem como função salvaguardar a diferenciação fundada no artifício da maior ou menor proximidade com o sangue do patriarca".[325]

O aparecimento da figura da menina também é analisado por Luiz Costa Lima (1989). Dentro de uma trama de "obstáculos, truncamentos e interdições", aparece a imagem da criança como "traço de aliança e solidariedade [...] legalizado" que se contrapõe às proibições, como "meio de circulação legitimada para os valores e as emoções" que permite, de certa forma, o fluxo dos sentimentos contidos dos habitantes da fazenda. Para o crítico, a menina "é um significante flutuante, que se fixa através de um significado emprestado, pelo qual a sua recordação diz não dela propriamente, mas sim de quem a recorda."[326] A criança funciona como uma "válvula liberadora" que, no entanto, entorpece e neutraliza o funcionamento do patriarcado.[327] Para um contorno mais nítido da menina, Rufinoni (2010) a perscruta dentro do transe místico que fornece às outras personagens. Nessa linha, aproxima sua imagem da categoria de fetiche, objeto sagrado e produto do sistema que se desprende da dimensão histórica "na medida em que apaga as marcas da violência da sociedade servil." E

[324] RUFINONI, 2010, p. 67. Para mais informações, consultar Capítulo 2 do estudo dessa autora.
[325] RUFINONI, 2010, p. 66.
[326] LIMA, 1976, p. 172.
[327] LIMA, 1989, p. 268-9.

acrescenta: “Ao assumir estatuto de ícone abstrato com conotação algo mística, reunindo desejos humanos desvinculados da luta social, procede à falsa anulação das tensões no interior da ordem patriarcal.”[328]

Ao destoar da miséria à sua volta e das desgraças vividas pelos outros habitantes da fazenda, a narrativa construída em torno da menina acaba por destituí-la de seu real papel no sistema escravagista. A imagem idealizada, à medida que surge como resolução para os tormentos derivados dos acontecimentos históricos, é interpelada em prol da continuidade de um sistema frente à ameaça do que estaria por vir.

Apesar da preponderante conotação sublime das memórias afetivas em torno da menina morta, a presente investigação foca no caráter contraditório revelado pela brutalidade do sistema escravista. A imagem em que se concentram o afeto e as lamúrias das condições dos miseráveis fortalece as bases de uma estrutura perversa e decadente, destituindo as outras personagens da consciência em relação à perversidade do sistema no qual se inserem. Em outras palavras, a violência da estrutura patriarcal desvia para a figura da menina o propósito de uma real mudança. Sua imagem, fruto da interdição que mobiliza o funcionamento na fazenda, atua tanto na relação entre as personagens quanto na forma do romance: a tensão não encontra outro ponto de fuga a não ser a momentânea sensação de amparo gerada pelo afeto à criança. Nesse sentido, inferimos que a menina como mito e a maneira como o narrador se comporta vetam a revelação do mistério fundador. A presença espectral da Sinhazinha, somada à privação na relação entre os habitantes da casa-grande e à presença do narrador, agem, portanto, na estrutura formal do romance: acentuam sua rigidez e conservam o enredo no plano da alienação, o que provoca no leitor a sensação de inércia e paralisia.

Até aqui, a ausência de Nedjma e da menina morta promove nas outras personagens uma idealização obstinada por suas imagens. Em um período de transição de uma organização social à outra, Nedjma e a menina, quando transcendem a realidade, representam as expectativas sobre um ideal de “pátria”, de acolhimento. Na leitura que fizemos até então, a menina morta e Nedjma expõem as ilusões em relação ao sistema de organização social no qual as personagens estão inseridas.

[328] RUFINONI, 2010, p. 142.

4.1. DESDOBRAMENTOS DO CARÁTER TRANSCENDENTE DE NEDJMA E DA MENINA MORTA

Aspectos em comum nos dois romances, como a alternância entre uma imagem transcendente e imanente das personagens Nedjma e a menina morta, a violência de contextos opressivos presentes no enredo que afeta a estrutura formal, assim como o momento de passagem de um sistema de organização a outro, mostram que essas personagens-título passam, em algum momento, por um processo semelhante ao da imolação ou mesmo do funcionamento do mito na comunidade na qual estão inseridas. Da mesma forma, ainda dentro do caráter transcendente delas, veremos como suas imagens suscitam a regressão presente no processo originário da *mimesis* em oposição ao *logos*. A ambiguidade constituinte das duas personagens nos remete, igualmente, ao tabu, à sua repercussão na formação das civilizações e, ainda, ao fenômeno do duplo encarnado por elas.

Desse modo, as teorias das quais nos servimos fornecem elementos para refletirmos sobre o caráter paradoxal formador das imagens de Nedjma e da menina morta dentro de seu efeito regressivo e alienante, ainda distante da potência alegórica fomentada por essas figuras. Como esse processo se verifica nos romances e quais os efeitos provocados pelas suas presenças-ausências sobre a comunidade?

No romance argelino, a última aparição de Nedjma ocorre após o episódio onírico do Nador. Nesse local, a mestiça passa dias ao lado de Si Mokhtar e Rachid na tentativa de reviverem a formação inicial da tribo. Após o assassinato do ancião, Nedjma é entregue aos últimos integrantes da tribo para poderem enterrar o corpo de Si Mokhtar. Depois desse episódio, a mestiça aparece com um véu, sob a guarda do negro do Nador, no meio da multidão:

> De Constantina a Bona, de Bona a Constantina viaja uma mulher... é como se ela não estivesse mais ali; ela é apenas vista no trem ou em uma caleche, e aqueles que a reconhecem já não a distinguem entre as transeuntes; não é mais que uma faísca exasperada de outono, uma cidade cercada que se fecha ao desastre; está vestida de preto. Um negro a acompanha, seu guardião, me parece [...]. Ela viaja sob sua guarda às vezes, agora vestida com um véu preto, de Bona a Constantina, de Constantina a Bona.[329]

[329] KATEB, 1996, p. 196. Tradução nossa do original: “De Constantine à Bône, de Bône à Constantine voyage une femme... C’est comme si elle n’était plus; on ne la voit que dans un train ou dans une calèche, et ceux qui la connaissent ne la distinguent plus parmi les passantes; ce n’est plus qu’une lueur exaspérée d’automne, une cité traquée qui se ferme au désastre; elle est voilée de noir. Un nègre l’accompagne, son gardien semble-t-il [...] Elle voyage parfois sous sa garde, voilée de noir à présent, de Bône à Constantine, de Constantine à Bône.”

A mulher outrora fatal, provocadora da discórdia entre os protagonistas, surge resignada, coberta por um véu preto, na companhia do protetor das tradições tribais. Se antes a potência selvagem de Nedjma se encontrava na sua feminilidade e sua liberdade se expressava na evasão de qualquer tentativa de aprisioná-la, agora ela se mostra capturada pelos preceitos decrépitos da tribo e da religião. É o momento de regresso a tradições reforçadas para o fechamento e a conservação de uma cultura que se perde com a abertura ao Ocidente. Parecendo viver o luto de sua própria liberdade, a mestiça não se distingue entre as outras passantes e se torna uma mulher comum, conservando o espectro da tragédia colonial no silêncio e em seus trajes, em nome da continuidade tribal.

Sob a escolta do negro, Nedjma reduz seu circuito a duas cidades que já tiveram seu momento de glória. Até hoje, Annaba (antiga Bona) e Constantina mantêm os nomes Hipona e Cirta em estabelecimentos do comércio, sinal de que os antigos reinos permanecem no imaginário argelino em memória do tempo de outrora. De fato, essas cidades foram sede de importantes trocas comerciais na Antiguidade, razão que as tornou matriz de um notável entroncamento de povos e culturas no norte africano. Annaba, cidade natal de Nedjma, ainda conserva suas "premissas de frescor". É uma cidade litorânea onde as mulheres que andam sozinhas nem sempre estão cobertas pelo véu. Diferentemente de Annaba, a cidade de Constantina apresenta, nas ruínas romanas, a presença de outros povos, do passado que não se ofusca nas camadas sedimentadas pelas colonizações posteriores. De uma cidade a outra, a estrela alegórica da nação argelina se limita a um vai-e-vem. O percurso "de Bona a Constantina, de Constantina a Bona" mostra-nos, por meio da figura da mulher, uma nação que, na repetição do trajeto, oscila entre seu passado e o presente, na tentativa de resgate de um tempo de prestígio e certa liberdade. Em outras palavras, o trajeto de Nedjma em sua última aparição denuncia uma nação que flutua sobre seu naufrágio.

Trazidas essas reflexões ao tempo presente, temos uma nação pós-independência que não se distingue da Nedjma sacrificada em nome da religião e de tradições caducas. Atualmente, o endurecimento de algumas regras é fruto de um islamismo que se apropria de sua filosofia mais fundamentalista. Enquanto isso, na esperança de renascerem das ruínas, a mulher paira como espectro entre dois reinos onde fora um dia livre, onde o povo berbere viveu seu tempo de esplendor. A última aparição de Nedjma parece, então, dar expressão a uma nação dormente que aguarda o momento oportuno para ressuscitar. Ao mesmo tempo, é tratada como "bode expiatório", tal qual ocorre com as mulheres em países que se enclausuram na religião ou nas antigas tradições como refreamento das influências externas.

No romance de Penna, a imolação se distingue consideravelmente do que vimos no romance argelino. No entanto, seus efeitos na comunidade são semelhantes. Ele aparece pela primeira vez no momento de reverência à menina, em seu enterro. Em sua figura, convergem as dores e os conflitos vivenciados pelos moradores do Grotão. A imagem é a de uma santa:

> O templo inteiro recolhia-se em seu próprio viver e sua alma formada pelas centenas de preces, de suspiros e de gritos de angústia, de confidências e de súplicas ditas ora com imperioso desespero ora em ciciar humilde, concentrava-se naquela harmonia pobre e parecia subir no ar a desvanecer-se no céu onde as neblinas do dia já bem avançado estendiam amplo véu de crepe. A menina era agora levada para o alto com tudo que a cercava naquela alba secreta e formava assim grande esquife cheio de oferenda e promessas sagradas. [330]

Depois de morta, a criança se torna o talismã da esperança para o perdão dos pecados das outras personagens. A menina, sempre lembrada como figura sublime pelos agregados e escravizados, aqui se concretiza na imagem que apazigua as "angústias, confidências e súplicas" dos moradores da fazenda. Em um ritual que se assemelha ao sacrifício, a menina, para quem as preces são atribuídas, é santificada e "levada para o alto" como imagem da ressurreição. A transformação de sua morte em ato sacrificial aparece no "grande esquife cheio de oferenda e promessas sagradas".

Diante da cena, surge a pergunta: por qual razão as personagens reverenciam a criança morta? Nos estudos de René Girard (2008), o objetivo do sacrifício é controlar a violência fundadora a fim de manter o bom funcionamento comunitário. Nesse ritual encontrado nas sociedades mais antigas, a violência na comunidade passa a se concentrar em um de seus membros, transformando-o em vítima expiatória. Em vez da vingança direta, anteriormente dirigida uns contra outros, o ato do sacrifício "engana" a violência contida nessa ação vingativa, direcionada a um "bode expiatório". Somente quando adquire caráter sagrado, a violência do grupo do qual a vítima fora expulsa é apaziguada. De acordo com esse funcionamento dentro da comunidade, inferimos que a exaltação da imagem da menina morta procede em nome da permanência do Grotão e do apaziguamento da angústia sobre o futuro incerto. De fato, a cena explicita a transformação da criança em objeto de veneração que mantém os habitantes da fazenda em estado de letargia. Dessa forma, a violência de uns contra os outros é aplacada, destituindo as personagens da necessidade de vingarem suas condições.

Ainda que as teorias de Girard não contemplem a linha teórica de nossa pesquisa, vale nos servirmos delas para refletirmos sobre as personagens Nedjma e a menina morta dentro

[330] PENNA, 1958, p. 781.

de seu caráter ambíguo. O termo *sacer*, em latim, traduzido por "sagrado", mas também por "maldito"[331], corresponde a um desses aspectos dúbios, o que nos permite considerar as personagens-título como "bode expiatório" de suas comunidades. Quando o grupo sacrifica a vítima expiatória, uma mudança ocorre no mundo das ideias no sentido de que "a renúncia dos indivíduos ou dos grupos às suas propriedades alimenta a força social". Em *A menina morta*, as personagens tentam a todo custo se manter em união por meio da criança e, mais tarde, de Carlota. Seu casamento garantiria uma continuidade da estrutura no Grotão com a permanência dos agregados e dos escravos. A aura produzida pela menina se torna, por um lado, a via de salvação das personagens condenadas ao completo abandono. Por outro lado, essa figura, ao poupar a violência entre personagens de hierarquias tão distantes, mantém-nos mergulhados em uma atmosfera de completa alienação de suas condições. Em *Nedjma*, como as personagens se mostram cientes do fim da estrutura tribal, a sensação de impasse se deve à dificuldade de resgatarem a genealogia tribal para vislumbrarem o porvir. Nesse sentido, a função que a mestiça encarna se faz em razão do momento de deterioração irreversível da estrutura tribal: por meio dela, preservam-se as tradições, como denota o trecho de sua última aparição. Além da necessidade de coesão entre as personagens, esse fenômeno promove a manutenção de alguns preceitos tribais como factível resolução para as questões em torno do mito de origem.

Portanto, o aspecto estudado por Girard que serve à nossa pesquisa é o fato de as personagens quase ausentes, ao se encontrarem na origem de uma mudança estrutural em suas comunidades, conservarem o propósito de unir os membros do grupo. União por meio das imagens femininas que os mantêm numa atmosfera de suspensão no momento de formação da civilização.

Ainda em um plano transcendental, a idealização das personagens Nedjma e da menina morta também aproxima a narrativa do funcionamento do mito nas sociedades arcaicas:

> [o mito] conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir [...] É sempre, portanto, a narrativa de uma 'criação': ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. [...] Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do 'sobrenatural') no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. [332]

[331] GIRARD, 1990, p. 322.
[332] ELIADE, 2013, p. 11.

Trazendo a definição ao contexto da relação entre as figuras idealizadas e as outras personagens, observamos que o plano transcendente rege o imanente, em que as coisas acontecem, e modificam as ações do homem na terra. O que ocorre (ou deixa de ocorrer) na trama dos romances se deve muitas vezes a Nedjma e à menina morta, alçadas fora da realidade em que vivem as outras personagens. Nessa dinâmica, o tempo cronológico não surte efeito, pois todos estão imersos na circularidade do impasse: no tempo sagrado, harmonizam-se com o tempo primordial e revivem o mito. A narrativa primeva acaba por satisfazer as "profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas." [333]

O mito compreende tanto a origem do mundo, a cosmogonia, quanto seu fim, a escatologia. É um tempo circular para o qual os homens realizam rituais a fim de dominar seu próprio tempo no funcionamento do mundo para sua sobrevivência. Em algumas culturas colonizadas, esse fim do mundo significa o retorno ao tempo primevo, paradisíaco, como uma forma de superar a situação de colonização ou da chegada dos brancos. [334] No romance de Kateb, há momentos em que a figura de Nedjma sugere a encarnação do mito da origem: é por meio dela que os narradores se empreitam na busca por sua genealogia e a da tribo. Perto da independência da colônia, precisam se definir em sua identidade. E Nedjma é a imagem que mergulha as outras personagens na obsessão dessa busca. Depositam nela a esperança de resolverem as lacunas abertas e as incógnitas da formação tribal dentro de um movimento de aproximação e evasão, de posse e dissipação. No caso do romance brasileiro, a menina morta não encarna a origem, mas se torna uma imagem à qual as outras personagens se apegam fortemente quando se deparam com as incertezas do porvir. Ela desencadeia, portanto, um estado de regressão nas personagens que cultuam o caráter transcendente de sua figura.

Outro raciocínio que também contempla o fenômeno da regressão desencadeado pelas personagens homônimas aos romances se diferencia notoriamente, dessa vez, dos das exposições anteriores. Esse pensamento torna possível uma leitura mais elementar das personagens menina morta e Nedjma em relação ao que elas são: uma imagem metafórica.

---

[333] ELIADE, 2013, p. 23.

[334] Mircea Eliade discorre que "esse estado paradisíaco 'original' representa, em muitos casos, a imagem idealizada da situação cultural e econômica anterior à chegada dos brancos. [...] O que interessa, contudo, não é a realidade 'histórica' [...] mas o fato de que o Fim do Mundo – o da colonização – e a expectativa de Novo Mundo implicam um retorno às origens. [...] A independência política e a liberdade cultural proclamadas pelos movimentos milenaristas dos povos coloniais são concebidos como uma recuperação de um estado beatífico original." (ELIADE, 2013, p. 67)

Trata-se de um mecanismo que se assemelha à formação da imagem mimética na crítica platônica. De acordo com os estudos de Jeanne Marie Gagnebin, para Platão:

> a *mimesis* intervirá como fator de engano e ilusão, ligado aos encantos da arte e à ingenuidade dos ouvintes. Será geralmente associada a uma regressão das faculdades críticas e a uma certa passividade, [...] ao maravilhoso e irracional, características do *mythos* em oposição ao logos.[335]

A oposição ao *logos* se deve à atividade intelectual que este proporciona, pelo reconhecimento. Assim, a noção aristotélica de *mimesis*, em oposição à noção platônica, aproxima-a da metáfora, que nos interessa para a leitura das figuras que intitulam as obras. A relação de "semelhança" que ocorre na formação da imagem mimética e na metáfora se faz por meio da linguagem, dentro da sua capacidade de mobilização de uma coisa à outra. Afinal, a relação metafórica "não se enraíza, em última instância, numa semelhança objetiva e concreta, numa semelhança dita real, mas muito mais no movimento da linguagem que descobre e inventa semelhanças insuspeitas, efêmeras ou duradouras".[336]

Portanto, de acordo com esse pensamento, a imagem mimética e a metáfora proporcionam o aprendizado humano. O que nos interessa nesse discurso sobre a imagem mimética é sua estreita ligação com o conhecimento. Mas, também, seu engodo e poder de iludir, como observaram as críticas ao conceito platônico de *mimesis*.

Indo mais além nos estudos sobre a *mimesis*, Gagnebin retoma, por intermédio do pensamento de Adorno e de Horkheimer, a relação com o recalque dos impulsos no momento de formação da civilização. Em outras palavras, para a extirpação da barbárie, a proibição se encontra no cerne desse processo: "A erradicação da barbárie e a construção penosa da civilização implicam um processo violento de negação dos impulsos, isto é, de abdicação pelos sujeitos da sua vitalidade mais originária."[337] A fim de não desviar da análise das personagens Nedjma e menina morta, limitemo-nos à ideia de que a razão ocidental nasce, então, da rejeição à *mimesis* originária. Esse tipo de *mimesis*, que faz os homens retrocederem ao comportamento mítico e mágico, não está desvinculada do medo primitivo e da felicidade originária.

Vale notar, também, que o caráter ambíguo das personagens-título se desdobra em outros significados. Nas sociedades primitivas, o sacrifício e o tabu provêm de um mesmo fenômeno. O tabu tem origem na intersecção de significados contraditórios; designa o que é

---

[335] GAGNEBIN, 1997, p. 84.
[336] GAGNEBIN, 1997, p. 86.
[337] GAGNEBIN, 1997, p. 89.

sagrado e impuro. Ou ainda, o que é demoníaco e não pode ser tocado. No entanto, nessa ambivalência de significados, existe uma intersecção que surge do desejo e da hostilidade inconsciente contra aquele objeto.[338] Transferindo essa noção para os estudos psicanalíticos, o tabu é associado à origem de distúrbios neuróticos dos indivíduos e das massas. Na neurose obsessiva, por exemplo, pode haver uma ternura exagerada em relação a um objeto ou a uma pessoa.

> Ela [a neurose obsessiva] surge sempre que existir, além da ternura dominante, uma corrente oposta, porém inconsciente, de hostilidade, ou seja, sempre que se concretizar o caso típico da disposição ambivalente de sentimentos. Então a hostilidade é encoberta por uma intensificação excessiva de ternura, que se manifesta como angústia e se torna obsessiva porque, de outro modo, não daria conta de sua tarefa de manter recalcada a contracorrente inconsciente. [339]

Nota-se que a ambiguidade se encontra no centro desse processo. E o objeto sobre o qual são projetados esses sentimentos pode ser fruto do deslocamento dos impulsos inconscientes nessa relação de ambivalência. Em outras palavras, esse impulso pode ter se originado de outro local, e não necessariamente de onde ele se expressa. Parece, inclusive, que esse impulso pode "provir de períodos bastante remotos, aos quais era adequado, e se conservar em períodos e relações posteriores nos quais suas manifestações têm de parecer estranhas."[340]

Trazendo essas reflexões para a análise das imagens promovidas por Nedjma e a menina morta, constatamos que as outras personagens certamente alimentam sentimentos contraditórios em relação a elas. Essa contradição não é camuflada no romance argelino, em que a personagem mestiça é a encarnação dos paradoxos da nação. Diferentemente do brasileiro, em que essa contradição é coberta pela excessiva ternura. Ambas são, cada uma a sua maneira, completamente ambíguas em sua constituição. Uma é mestiça, fruto da última colonização na Argélia, da dissolução da tribo e da confusão de sua gênese. Por sua vez, a menina, enquanto filha dos fazendeiros, perpetua o sistema escravagista, ao mesmo tempo que é a fonte de afeto e união entre membros dessas hierarquias tão díspares. O amor que as outras personagens atribuem a essas figuras femininas as lança a um plano transcendente, mitificando-as e neutralizando, de certo modo, a violência que traria uma possível mudança em suas comunidades.

---

[338] FREUD, 2017, p. 116-7.
[339] FREUD, 2017, p. 96.
[340] FREUD, 2017, p. 121.

Dentro desse fenômeno em torno da ambiguidade, o deslocamento dos impulsos inconscientes desvela outro procedimento comum nas duas obras, que se integra à estrutura alienante de seus contextos e merece nossa atenção: o duplo, fenômeno em que uma personagem encarna outra e repete suas ações.

Nedjma é o duplo de sua mãe francesa e, junto aos protagonistas, reatualiza a história de amor e rivalidade que seus pais viveram com a estrangeira. O fenômeno do duplo, reverberado de geração em geração, conserva como centro a ameaça do estrangeiro e ao mesmo tempo seu fascínio. Esses sentimentos têm como corolário a mestiçagem, problema que atravanca as novas gerações de encontrarem uma "saída" para o impasse em que vivem. Diante de tantos contratempos (a pulverização das tribos, a perda das referências ancestrais etc), a impossibilidade de superarem o obstáculo colonial conduz os protagonistas a reviverem os fracassos de seus pais e a repetirem suas histórias. Assim como seus pais se apaixonaram pela francesa, os protagonistas experienciam com Nedjma uma história semelhante. Apesar de não ficar claro se há uma relação física entre eles e a mestiça, como seus pais tiveram com a francesa, os jovens se tornam rivais por disputarem o mesmo amor. Semelhantemente à geração paterna, os quatro jovens consideram Nedjma uma adversidade em forma de mulher:

> [...] a adversidade em forma de mulher – Nedjma, a andaluza –, a filha da francesa que tinha provocado confronto entre os quatro pretendentes, sendo três da mesma tribo, os três descendentes de Keblout, pois foi a mãe de Nedjma, a francesa, foi ela que explodiu a tribo, seduzindo os três machos dos quais nenhum foi digno de sobreviver à ruína do Nador...[341]

O desfecho dessa paixão é o mesmo para as duas gerações: o desaparecimento da tribo representada pela separação das personagens tornadas rivais. Desse modo, o duplo aparece como efeito do processo colonial na vida autóctone. Pela repetição da história, ele impede os nativos de se constituírem como sujeitos autônomos para superarem o passado vivido por seus ancestrais.

Imersos na inércia provocada pela marginalização e frustrados na recuperação do passado tribal, os protagonistas se sentem alheios à própria identidade. Sem reconhecerem seu pertencimento a um grupo ou ao passado do país, tornam-se impotentes para a preparação da futura nação. São, assim, condenados a viverem as consequências do fracasso

[341] KATEB, 1996, p. 191. Tradução nossa do original: "[...] l'adversité faite femme – Nedjma l'Andalouse –, la fille de la Française qui avait opposé entre eux quatre soupirants, dont trois de la même tribu, les trois descendants de Keblout, car c'était la mère de Nedjma, la française, c'était elle qui avait fait exploser la tribu, en séduisant les trois mâles dont aucun n'était digne de survivre à la ruine du Nadhor..."

de seus pais, que não conseguiram vingar os colonizadores. Nesse contexto, os papéis preconcebidos ofuscam qualquer possibilidade de escolha. As personagens são, desse modo, condenadas a fazer ecoar as mesmas funções passadas de uma geração à outra dentro da família. Em ambos os romances, encontramos sujeitos fraturados, lesados em seu livre-arbítrio.

Em *A menina morta*, o duplo aparece somente nas personagens femininas. Carlota é conduzida de volta ao Grotão para encarnar a irmã morta, que desempenhava o papel de manter a estrutura vigente. A incorporação do papel da irmã por Carlota se afirma quando o quadro da menina morta é retirado da parede da sala logo após anunciarem o noivado da moça. Com a chegada da irmã mais velha à fazenda, essa espécie de metempsicose entre as duas Sinhazinhas aparece pelo olhar de Libânia: "[...] eu julguei...eu me lembrei da menina morta, pois me parecia ser ela a Nhanhãzinha de volta agora grande, moça e bonita..."[342] A palavra "julguei" indica que o duplo não passa de uma interpretação das personagens do entorno de Carlota, mulheres que temem o abandono caso a moça não se adeque ao papel que lhe fora destinado. A mesma associação ocorre pelo olhar de Joviana quando Carlota adormece ouvindo suas histórias: "_ Abrenúncio! A negra velha está para ficar doida! Agora me parece ter falado com Sinhá Dª. Mariana!"[343] Em outro momento, quando as mulheres saem para o passeio perto do riacho da fazenda, a aproximação de Carlota causa espanto à Dª. Luísa: "Mas é a própria Dª. Mariana que vem ao nosso encontro!"[344] O mesmo fenômeno ocorre na preparação do casamento de Carlota, vista como a continuação do papel desempenhado por sua mãe. É preciso salientar que não é apenas Carlota que encarna o duplo da geração anterior: Celestina já havia sido confundida com uma das sinhás.

Walter Melo Miranda (1979) observou uma relação entre a questão do duplo e a teatralização n'*A menina morta.* Para o estudioso, o fenômeno do duplo tem origem no espelhamento de identidades e na relação espetacular estabelecida entre os habitantes da casa. Nesse processo, a identificação ocorre por reflexo, ou seja, "a imagem de cada um se confunde com a imagem do outro, numa 'mesmice' que torna longínqua qualquer possibilidade de conhecimento de si, confusão que demonstra que o Outro é o Mesmo".[345]

A análise de Miranda (1979) ilumina a leitura que propomos dentro da impossibilidade de as personagens reconciliarem-se com o outro e consigo mesmas. O jogo de espelhamento prolonga a imagem do eu ao infinito e perturba a visão que se tem do outro.

[342] PENNA, 1958, p. 1011.
[343] PENNA, 1958, p. 1191.
[344] PENNA, 1958, p. 1142.
[345] MIRANDA, 1979, p. 77.

Como se o outro jamais pudesse ser visto de outra forma que não por meio da imagem de si. No entanto, se considerarmos ainda a hipótese defendida pelo estudioso, de que o Grotão é um palco e as personagens são atores em cena, o esforço de cada uma delas para desempenhar o papel que lhes fora atribuído salienta o descompasso entre esse papel e sua própria identidade. Ora, os habitantes da fazenda encenam o papel designado para a manutenção do sistema patriarcal ou, simplesmente, para sua sobrevivência, que depende exclusivamente do patriarca. Nessas condições, se o papel da personagem determina sua identidade, a angústia sempre presente é sintoma da desarmonia que prevalece no teatro de marionetes, onde cada um se relaciona com o outro pelo mecanismo de projeção.

Portanto, o fenômeno do duplo presente em ambos os romances promove a repetição e a encarnação do outro em si, sem uma conciliação entre as personagens e seus papéis. A encarnação do outro em si, e do elemento inimigo ou salvador projetado no outro, engendra a repetição das tragédias familiares ou acontecimentos que ocorrem em um mesmo espaço (na fazenda do Grotão ou nas cidades de Constantina e Bona). Nesse processo, a função de cada sujeito é determinada pela estrutura que sustenta aquela sociedade e, assim, se sobrepõe à individualidade de cada personagem.

Constata-se, então, que a estrutura colonial, no caso do romance argelino, e a patriarcal, no caso d'*A menina morta*, é notoriamente tirânica perante a tentativa de as personagens existirem enquanto sujeitos autônomos. O processo semelhante ao da metempsicose nos romances se efetua, portanto, em corpos destituídos de autonomia, tal como ocorre nessas sociedades. Ao surgir em contextos opressores como os dos romances em questão, o fenômeno do duplo, visto pela lente da individualização, deriva da falta de perspectiva de as personagens se reconciliarem com sua própria identidade.

A questão em torno da identidade se apresenta de maneira diferente nas duas obras. Enquanto em *Nedjma* a narrativa se constrói pela busca da identidade como via de superar a alienação, em *A menina morta*, a identidade ou sua busca não está em questão. Não há perspectiva de saírem da atmosfera inebriante que priva as personagens de terem autonomia sobre si mesmas, graças à manutenção da imagem da menina. Assim, as personagens se mantêm em uma estrutura que, embora decadente, ainda é uma forma de salvá-las do completo desamparo no qual o futuro as lançaria.

Portanto, o objeto ou a pessoa sobre a qual se projetam sentimentos ou impulsos inconscientes se desloca de geração a geração, produzindo uma repetição dentro do caráter transcendente de Nedjma e da menina morta. No romance argelino, os sentimentos dos protagonistas em relação à mestiça são explicitamente ambivalentes; reprimem menos as

pulsões contrárias à paixão por ela. No romance brasileiro, as personagens mostram apenas sentimentos bons em relação à menina (e a Carlota), mantendo-se submersas numa atmosfera de idolatria. Há, no romance brasileiro, uma repressão mais forte que em *Nedjma*, interdição essa que aparece na forma rígida de *A menina morta.* Daí a impressão de que nada acontece. Nesse caso, a interdição estrutural da obra aparece em todos os níveis da narrativa, diferentemente de *Nedjma*, cuja estrutura formal deixa fissuras pelas quais várias vozes emergem. Nessa situação, a polifonia alivia a tensão do enredo. Se a privação de autonomia do sujeito é recorrente nas obras, o investimento que se faz para superá-la corresponde também às perspectivas que se criam em torno de Nedjma e da menina como manutenção desse sistema de organização das sociedades.

Até aqui, fizemos uma reflexão sobre as figuras presentes nos títulos dos romances por meio de fenômenos como o sacrifício, o mito, a formação da *mimesis*, o tabu e o duplo. Em todos eles, há deslocamento de impulsos inconscientes que sustentam o perfil alienante de Nedjma e da menina morta. Nos próximos parágrafos, veremos como as sugestões de leituras das personagens homônimas aos romances desenvolvidas até aqui não abarcam totalmente essas significações. No entanto, uma representação legítima se torna possível, em sua complexidade, por meio da alternância entre a leitura transcendente e a imanente delas. É esta última que nos permite situar as obras dentro de seu tempo, obras essas mobilizadas tematicamente e estruturalmente por questões históricas que se arrastam pelo efeito da interdição.

4.2. CARÁTER IMANENTE DE NEDJMA E DA MENINA MORTA: REFLEXÕES SOBRE ALEGORIA

Conforme a narrativa dos romances avança, também se desfazem as ilusões dos protagonistas-narradores em *Nedjma* e dos habitantes da fazenda n'*A menina morta* em relação às personagens-título. Algumas circunstâncias levam Nedjma e a menina morta a desempenharem um papel não mais idealizador como antes. Nos momentos de desengano e frustração, elas passam a ser narradas por meio de um olhar mais sóbrio, sem a ilusão de serem consideradas a "salvação" dessas comunidades. Essa contradição demanda uma reflexão sobre suas significações. Além disso, os contornos que vão adquirindo revelam a complexa relação das outras personagens com a realidade em que vivem. Quando as duas figuras femininas passam a exercer o papel de malogro e destruição de uma época, trazem à

narrativa a dimensão real da condição das comunidades em questão. É esse fator traz aos romances a experiência histórica de seus contextos, experiência esta dissimulada pelo caráter transcendente da menina morta e de Nedjma.

Veremos inicialmente a lenta transformação da personagem do romance argelino dentro de seu potencial de contradizer e frustrar os protagonistas. Analisaremos Nedjma em sua analogia com as cidades e elementos mitológicos antes de se tornar alegoria da nação.

Tratada anteriormente como solução dos problemas pessoais e coletivos dos protagonistas, essa personagem perde, aos poucos, os contornos humanos. Conforme cresce e se desenvolve, as contradições integram sua evolução, equilibrando-se entre universos impermeáveis. É o início da transformação da Nedjma "de carne e osso" em uma imagem repleta de significações:

> Pequenina, Nedjma é muito morena, quase negra; é carne em barra, nervos tensos, constituída de maneira sólida [...] Poupada pelas febres, Nedjma se desenvolve rapidamente como todas as mediterrâneas; o clima marítimo espalha sobre sua pele um bronzeado, combinado com uma tez sombria, brilhante como reflexos de aço, fulgurante como a pelagem brônzea de animal; a garganta apresenta brancuras de fundição, onde o sol martela até o coração, e o sangue, que sobe em suas bochechas macias, fala rápido e forte, traindo os enigmas do olhar.[346]

A passagem corresponde a uma das primeiras aparições de Nedjma. Em vez de retratá-la como uma garota, o narrador surpreende com termos incomuns à caracterização humana. Nedjma, que tem a "carne em barra", apresenta solidez na formação de seu corpo, como se fosse uma construção. O clima interfere na cor de sua pele, conferindo-lhe tons metálicos, como o do bronze. Com termos referentes ao universo metalúrgico, como "reflexos de aço", "brancuras de fundição", "martelar", Nedjma se revela mais próxima dos elementos minerais e derivados que de uma personagem comum. A personalidade agitada lhe atribui voz forte e rapidez na fala, aspectos que remetem ao ritmo da produção. Se essas características destoam do enigma de seu olhar e da fascinação exercida em seu entorno, a mestiça se constrói por camadas que não estabelecem coerência umas com as outras. Esses revestimentos, muitas vezes contraditórios, lembram a descrição em camadas da cidade de Constantina, que vimos anteriormente. Aqui, o corpo de Nedjma adquire características da interferência do homem na natureza, como a extração da matéria-prima e sua transformação.

---

[346] KATEB, 1996, p. 86-7. Tradução nossa do original: "Toute petite, Nedjma est très brune, presque noire ; c'est de la chair en barre, nerfs tendus, solidement charpentée [...] Epargnée par les fièvres, Nedjma se développe rapidement comme toute méditerranéenne; le climat marin répand sur sa peau un hâle, combiné à un teint sombre, brillant de reflets d'acier, éblouissant comme un vêtement mordoré d'animal ; la gorge à des blancheurs de fonderie, où le soleil martèle jusqu'au cœur, et le sang, sous les joues duveteuses, parle vite et fort, trahissant les énigmes du regard."

É preciso frisar que a contradição da mestiça se deve também à ascendência ocidental e tribal, o que a faz oscilar entre o instinto indomesticável e a educação devota. O processo de mutação pelo qual passa, em que os contornos da personagem aparecem ainda mais abstratos, contradiz a tendência neorrealista fortemente presente na primeira e na última parte do romance, compostas de denúncias da miséria e das barbaridades coloniais da Argélia.

É na linha do paradoxo e das incompatibilidades que Nedjma vai sendo delineada em suas aparições relâmpagos. Conforme adquire características inverossímeis, a personagem se aproxima da abstração. As contradições em um só corpo, junto da impossibilidade de captá-la, fazem com que se metamorfoseie em uma astuciosa quimera, monstro incongruente formado por partes de diferentes animais.

> [...] e a quimera sorriu para mim com sua suntuosidade desconhecida, com formas e dimensões de quimera, parecendo personificar a cidade de criança: o antigo mundo que me encantava como um *fondouk* ou uma bela farmácia, utópico universo de sultanas sem sultão, de mulheres sem pátria, sem morada [...][347]

O trecho corresponde à narração de Rachid, quando Si Mokhtar lhe apresenta Nedjma na clínica de enfermeiras emancipadas. A quimera possui cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente ou dragão; caracteriza-se pelo poder de dominação, capaz de destruir um país, ou pela sexualidade anômala.[348] Ela personifica o passado, assim como os mistérios em relação à origem, como fazem as águas do rio nos devaneios de Rachid.

O poder de atração da quimera está no sorriso convidativo que faz dela uma mulher que encanta e acolhe. Nedjma e a cidade da infância de Rachid, ao personificarem essa figura mitológica, se transformam, aos poucos, na pátria imaginada pelo protagonista. Sua imagem provoca um entorpecimento que remete a um local de repouso, tal qual o *fondouk*, onde Rachid consome haxixe. Seu efeito se assemelha ao poder da magia e de feitiçarias, como fazem as substâncias de uma farmácia natural.

Nedjma se torna a utopia de um universo incomum, das "sultãs sem sultão", das "mulheres sem pátria, sem morada". Como as enfermeiras da clínica, vemos a figura da mulher de outrora, longe das atuais referências da dominação masculina que as aprisionam. Esse papel se assemelha ao da mulher no discurso erótico religioso, antes deste ser

---

[347] KATEB, 1996, p. 118. Tradução nossa do original: "[...] et la chimère se mit à me sourire, dans sa somptuosité inconnue, avec des formes et des dimensions de chimère, semblant personnifier la ville d'enfant: l'ancien monde qui m'enchantait comme un fondouk ou une belle pharmacie, utopique univers de sultanes sans sultans, de femmes sans patrie, sans demeure [...]".

[348] CHEVALIER; CHEERBRANT, 2012.

sobreposto pelo discurso ortodoxo. No discurso erótico, ainda presente no inconsciente muçulmano, a hierarquia é perturbada: pelo seu poder sexual, é a mulher quem domina.

> O discurso erótico se inclina para a heresia na medida em que se inspira no desejo de sondar o que é reprimido e excluído [...] um mundo de valores invertidos, de equilíbrios perturbados, onde as mulheres escravas são soberanas, e os soberanos são seus escravos.[349]

Foram os imames do desejo, figuras de poder na religião muçulmana, que tiveram a coragem de enfrentar o fantasma do feminino. Exorcizaram o medo do feminino em toda sua potência de desejo e fertilidade, na tentativa de trazer o inconsciente à realidade. Nunca deixou de existir uma aproximação entre a imagem da mulher e as figuras mitológicas de poder e aberração. No romance, as características de Nedjma se aproximam da representação dessa mulher fatal presente no inconsciente muçulmano: "[é uma] ogra que dorme profundamente nos pântanos da memória."[350] Quando seu sangue mestiço representa os descaminhos de todo um povo, Nedjma se equipara à figura da ogra.

> Nedjma foi concebida, estrela do sangue vertido do assassinato para impedir a vingança. Nedjma que nenhum marido podia aprisioná-la, Nedjma, a ogra do sangue obscuro [...] a ogra que morreu de fome depois de ter comido seus três irmãos [351].

A fim de compreender seu aparecimento na narrativa, Saïd Bellakhdar (1980) faz uma relação entre a figura feminina central do romance e a paisagem. A aparição da ogra, figura presente na mitologia magrebina, traz ao romance o problema da cultura oral que se confronta, nesse período, com o lugar da mulher na sociedade magrebina. Esse conflito é uma maneira de fazer sobreviver na narrativa do romance uma cultura oral anterior à influência islâmica.[352] O tema da ogra revela as tensões dentro dessa sociedade, em que o contato do homem com a terra, que ocorria por meio da mulher, é rompido pela influência estrangeira e, assim, pela mudança do estatuto da mulher na sociedade. No que concerne à paisagem no romance, o pesquisador observa que as cidades antigas são idealizadas e míticas. Esse aspecto revela as tensões oriundas da alienação de uma sociedade, predominantemente

---

[349] AÏT SABBAH, 2010, p. 124. Tradução nossa do original: "Le discours érotique trébuche dans l'hérésie dans la mesure où il est animé du désir de sonder le refoulé et l'exclu […] un monde aux valeurs renversées, aux équilibres dérangés, où les femmes esclaves sont maîtres, et leurs maîtres des esclaves."

[350] AÏT SABBAH, 2010, p. 218. Tradução nossa do original: "[c'est une] ogresse qui dort profondément dans les marécages de la mémoire."

[351] KATEB, 1996, p. 192-3. Tradução nossa do original: "Nedjma fut conçue, étoile de sang jaillie du meurtre pour empêcher la vengeance, Nedjma dont aucun époux ne pouvait apprivoiser, Nedjma l'ogresse au sang obscur [...] l'ogresse qui mourut de faim après avoir mangé ses trois frères".

[352] BELLAKHDAR, 1980, p. 105-8.

agrária na origem, após a aculturação dos povos nômades e seminômades.[353] Nesse processo, a figura da ogra aparece no imaginário masculino como ameaça, dentro das fissuras decorrentes da desarmonia na sua relação com a terra. A esterilidade de Nedjma no romance escrito no período colonial francês tem suas origens na posse da terra pelo estrangeiro, destituindo-a de seu potencial de fertilização.

Nesse impasse instaurado, os narradores precisam entrever o porvir da tribo por intermédio da revelação dos laços paternos da mestiça. Devem saber quem é o pai da garota, pois se forem irmãos de sangue, não podem casar-se com ela. Uma vez que também traz dúvidas em relação à ascendência paterna deles próprios, esse enigma permanece no romance sem se revelar. Aos poucos, esses jovens são contrariados na ilusão de reencontrarem, em Nedjma, a unidade perdida, a fase triunfal que antecede as rupturas provocadas pela colonização. A transfiguração da imagem da mestiça ocorre dentro do paradoxo que seduz e repele tanto os protagonistas como o narrador em terceira pessoa.

> […] conforme o naufrágio me aproximava da amante, também me distanciava; é uma mulher perpetuamente em fuga, para lá das paralisias de Nedjma já perversa, já impregnada de minhas forças, tormento que é uma fonte na qual preciso vomitar depois de tê-la bebido; da amante que me espera, Nedjma é a forma sensível, o espinho, a carne, o caroço, mas não a alma, não a unidade viva na qual poderia me perder sem temer a dissolução...[354]

Em toda sua contradição, a colonização, descrita como um "naufrágio", acabou por unir os quatro rapazes a Nedjma. Quanto mais se aproximam da mestiça, mais percebem que seu sangue contém o gérmen da ruptura, provocador da discórdia e da rivalidade entre os seus. A mestiçagem é a perturbação que atinge a comunidade por meio dessa personagem, lançando os protagonistas em um impasse: se têm o intuito de se apossarem da jovem para recuperar a unidade tribal perdida, essa suposta unidade se perde no sangue herdado do colonizador. A contradição não se encontra somente na mestiçagem, mas também na perspectiva dos laços com aqueles que buscam preservar a linhagem tribal: como dissemos, caso Nedjma seja irmã de um dos protagonistas, o incesto não pode se consumar. Desse modo, os últimos descendentes de Keblout são impelidos a viver a dor por não poderem possuí-la. Como frisa Si Mokhtar ao ver Rachid encantado por tê-la conhecido na clínica:

---

[353] BELLAKHDAR, 1980, p. 213.

[354] KATEB, 1996, p. 264. Tradução nossa do original: "[...] le naufrage me rapprochait de l'amante autant qu'il m'éloignait; c'est une femme perpétuellement en fuite, au delà des paralysies de Nedjma déjà perverse, déjà imbue de mes forces, trouble comme une source où il me faut vomir après avoir bu; de l'amante qui m'attend, Nedjma est la forme sensible, l'épine, la chair, le noyau, mais non pas l'âme, non pas l'unité vivante où je pourrais me confondre sans crainte de dissolution...".

"Mas saiba disso: você nunca se casará com ela".[355] Nessa linha de raciocínio, a mestiça, além de encarnar e repetir a história de sua mãe francesa, estanca a possibilidade de dar continuidade ao sangue tribal pelo risco do incesto. Essa dúvida nunca será exaurida:

> [...] Rachid nunca saberia até que ponto a mulher que se tornou adversidade não era tributária do sangue derramado na gruta: Nedjma por quem os homens deviam disputar não somente o amor, mas também a paternidade, como se a mãe francesa, num esquecimento sem constrangimento, ou para não ter que escolher entre quatro machos, de dois em dois, nem mesmo desempatou os dois últimos, seus raptores que então a condenaram a esse destino de flor irrespirável, ameaçada até as profundezas e a fragilidade de suas raízes...[356]

O nascimento de Nedjma se encontra na origem do episódio ocorrido na gruta, onde a francesa se encontrava com seus amantes: o do assassinato do pai de Rachid, possivelmente executado por Si Mokhtar. A morte é também o apagamento de uma história. Resta então a dúvida: qual dos dois seria o pai de Nedjma? A não revelação desse mistério, originário da angústia e da paralisia das personagens no romance argelino, transforma o destino da mestiça em "flor irrespirável". Impossível de ser capturada, Nedjma é condenada à representação da descontinuidade de uma possível unidade. É a corporificação dessa ruptura instaurada na essência da identidade argelina. Nedjma e sua mãe francesa atuam, portanto, como destruidoras da tribo, inaugurando uma nova era: a da mestiçagem e da esterilização do sangue tribal. Nesse caso, como possível pai de Nedjma, Si Mokhtar delega às mulheres a dúvida sobre a paternidade:

> [...] as esposas clandestinas o haviam abandonado [Si Mokhtar] com a dúvida, como se depois de terem aceitado a semeadura, elas tivessem esvaziado ou dissimulado a colheita; para o trapaceiro ficou a convicção atroz de que o produto dessas prevaricações ficaria em segredo até se desabrochar em seu entorno, bosque surrupiado que só encontra a insônia, a ilusão de acordar novamente florescido enquanto acontece, súbita e premeditadamente, a vingança matriarcal com a qual a mulher cedo ou tarde teve que se satisfazer resignando-se à poliandria primitiva, à qual o homem apenas deu continuidade – a mulher apanhando os frutos, o homem juntando os caroços, um estendendo a mão ao outro, criando raízes, um apesar do outro.[357]

---

[355] KATEB, 1996, p. 140. Tradução nossa do original: "Mais sache-le: jamais tu ne l'épouseras".

[356] KATEB, 1996, p. 192. Tradução nossa do original: "[...] Rachid ne saurait jamais jusqu'à quel point Nedjma, la femme faite adversité, n'était pas tributaire du sang versé dans la grotte : Nedjma dont les hommes devaient se disputer non seulement l'amour, mais la paternité, comme si sa mère française, dans un oubli sans vergogne, ou pour n'avoir pas à choisir entre quatre males, deux par deux, n'avait même pas départagé les deux derniers, ses ravisseurs la condamnant ainsi à ce destin de fleur irrespirable, menacée jusqu'à la profondeur et à la fragilité de ses racines..."

[357] KATEB, 1996, p. 107-8. Tradução nossa: "[...] les épouses clandestines l'avaient laissé [Si Mokhtar] dans le doute comme si, après avoir accepté les semailles, elles eussent anéanti ou dissimulé la récolte ; il restait au brigant l'atroce conviction que le produit de ces forfaitures serait toujours secret jusqu'au moment de s'épanouir autour de lui, bosquet où le pillard ne trouve que l'insomnie, l'illusion de s'éveiller refleuri tandis que se déroule, subite et préméditée, la vengeance matriarcale que la femme devait assouvir tôt ou tard,

As mulheres adúlteras fazem o papel de dissimuladoras da linhagem que Si Mokhtar esperava um dia ser revelada. É o modo de reterem certo poder dentro de uma sociedade patriarcal que preza por suas raízes. O erro dos homens, nesse trecho, é ter conservado a poliandria da qual, mais tarde, as mulheres se apropriaram por vingança. E assim nascem os primeiros frutos, dando origem a seu próprio fim. Nesse trecho, há certo humor em exprimir o pensamento do ancião, que culpa as amantes pela confusão inicial nas linhagens, sem perceber o protagonismo de ambos nessa empreitada.

Nedjma retoma uma visão de mundo que rompe com o pensamento islâmico tradicional e revela que, nessa cultura, nem sempre a mulher ocupou um lugar inferior ao do homem. A prioridade do desejo da mulher, que se encontrava na base do discurso erótico religioso, confere grande poder à figura feminina.[358] A mulher fatal, representada no romance de Kateb pela mestiça e por sua mãe francesa, inaugura justamente esse universo, revertendo os papeis masculino e feminino tais como eles se delineiam na sociedade muçulmana do século XX.

Sendo assim, o papel da mulher, além de romper com o discurso muçulmano em voga, traz toda potência à narrativa de *Nedjma.* Por outro lado, essa mulher fatal não tem voz no romance. Além de ser responsabilizada por instaurar o enigma da origem, é a razão do infrutífero advento da tribo nessas condições. Para dar expressão às incertezas acerca da identidade e do futuro tribal, Nedjma é colocada em paralelo com uma rã, representando as mulheres no geral:

> [...] batráquia de tantos gritos noturnos, que desaparece nos primeiros raios de sol, rã à beira da equação, princípio de eletricidade criado para acender todo o mal, depois de ter brilhado, gritado, saltado diante do mundo e enlouquecido o exército de machos, a mulher continua como uma sombra que bastava ser vencida para se atingir o zênite, longe do sósia fecundo do qual o homem só espera o resultado após ter examinado seu vigor tragado numa experiência sem fim: o exército de machos

---

sacrifiant à la polyandrie primitive dont l'homme n'a fait que recueillir la survivance – la femme cueillant les fruits, l'homme ramassant les noyaux, tous deux faisant la courte échelle, prenant racine l'un malgré l'autre [...]"

[358] No discurso erótico religioso, a mulher é onissexual e reduz o homem ao tamanho de seu órgão genital, objetificando-o. Reverte, assim, toda a hierarquia entre gêneros estabelecida pelo discurso ortodoxo muçulmano e perturba fortemente a ordem patriarcal: "A mulher não apenas arruína o sistema social, suas leis, limiares, hierarquias e categorias, praticando a fornicação em todas as suas formas, com parceiros humanos dos dois sexos como com animais, mas também segue no seu desejo de destruição até inverter a ordem patriarcal, transformando o falo masculino em objeto comercial hostilizado pelo dinheiro. Tradução nossa do original: "Non seulement la femme démolit le système social, ses lois, ses seuils, ses hiérarchies et ses catégories, en pratiquant la fornication sous toutes ses formes, avec des partenaires humains des deux sexes aussi bien qu'avec des animaux, mais elle va dans son désir de destruction jusqu'à renverser l'ordre patriarcal en transformant le phallus masculin en objet commercial qu'on s'aliène par l'argent." (AÏT SABBAH, 2010, p. 94-5).

> não tomou apenas uma forma; agora só resta, depois do tempo vivido, da força sorvida, só resta o desmoronamento do velho princípio : macho e fêmea prontos a se unirem até o raiar do dia, mas é a debandada ao nascer do sol – a rã na frieza da lama, ferida na primeira estação e deformada nas outras três, que inevitavelmente sangra em cada lua, e o físico sempre virgem, sempre desconhecedor, no desespero da fórmula perdida – o homem e a mulher mistificados, privados de sua cruel substância enquanto vocifera às suas costas a horda de hermafroditas que espezinha à sua sombra e procria a própria adversidade, seus machos, suas fêmeas, os casais de apenas uma noite, desde o trágico encontro no mesmo planeta, povoado contraditório que não parou de emigrar por receio de outros mundos demasiado vastos, demasiado distantes para a promiscuidade humana [...][359]

O caráter fugaz e perturbador da mulher fatal, na analogia com uma rã, seduz os narradores, aqui representados pelo "exército" de homens. A mestiça, transformada em um anfíbio de "gritos noturnos", foge na claridade da luz. Seria preciso penetrar nos mistérios de seu sangue para "se atingir o zênite". Nesse cenário, o homem é como o "físico sempre virgem, sempre desconhecedor, no desespero da fórmula perdida", tentando descobrir os segredos da mulher fugaz. Mas a rã escapa justamente no momento de sua captura. E a mulher, amante de uma só noite, confunde as linhagens sem arcar com as consequências do adultério. Assim, a união do macho e da fêmea se realiza dentro do "trágico encontro no mesmo planeta". Os filhos sem pais, ou fruto da paternidade oculta, são representados pela "horda de hermafroditas". Aqui, a promiscuidade, a prole sem origem e o fim da tradição são provocados pela interferência do Ocidente, cujas influências procriam "a própria adversidade". A mestiçagem é considerada uma interrupção da seiva original, do princípio de vida. O esfacelamento tribal é a infertilidade de todo um povo condenado ao seu próprio fim.

Se Nedjma representa esse fim, essa personagem encontra-se na origem do próprio Magreb: "a terra do sol poente viu nascer Nedjma, nossa perdição, a estrela má de nosso clã".[360] O destino do país invadido se abandona, então, à própria tragédia.

---

[359] KATEB, 1996, p. 199. Tradução nossa do original: "[...] batracienne pleine de cris nocturnes, disparue aux premiers rayons de chaleur, grenouille au bord de l'équation, principe d'électricité fait pour allumer tous les maux, après avoir brillé, crié, sauté à la face du monde et affolé la mâle armée que la femme suit comme une ombre qu'il suffirait de franchir pour atteindre au zénith, loin du sosie prolifique dont l'homme n'attend le produit qu'après avoir dépouillé sa vigueur engloutie dans une expérience sans fin : la mâle armée n'a guère étreint qu'une forme ; il n'en reste une fois le temps égoutté, une fois la force bue, il n'en reste qu'un éboulement au pied du vieux principe : mâle et femelle prêts à s'unir jusqu'au point du jour, mais c'est la débandade au lever de l'aurore – la grenouille dans la tiédeur de la vase, blessée dès la première saison et difforme les trois autres, fatidiquement saignée à chaque lune, et le physicien toujours vierge, toujours ignorant, dans le désespoir de la formule évanouie – l'homme et la femme mystifiés, privés de leur cruelle substance tandis que mugi hors de leurs flancs la horde hermaphrodite piétinant dans son ombre et procréant sa propre adversité, ses mâles, ses femelles, ses couples d'une nuit, depuis la tragique rencontre sur la même planète, peuplade contradictoire qui n'a cessé d'émigrer par crainte d'autres mondes trop vastes, trop distants pour la promiscuité humaine [...]"

[360] KATEB, 1996, p. 202. Tradução nossa do original: "la terre du soleil couchant vit naître stérile et fatale, Nedjma notre perte, la mauvaise étoile de notre clan.".

> [...] a natureza alerta nos abandona pelo caminho; ela procede por erros, por crimes, para despertar talentos condenados à execução, e castigar os que sua cegueira favoreceu por algum impulso de ingenuidade materna, recuperando todos seus sentidos e só os isentando por acaso, sem saber da casta cujos tropeços ela imita, pois a mãe ingênua educa sobretudo por seus erros; nossos destinos não podem senão despencar junto às folhas livres, assim que começa o jogo de paciência: a quantidade os condena a uma eliminação preconcebida, acumulando as influências sobre os campeões cada vez mais raros, os únicos que conhecerão, sem testemunhas, sem memória, o cara a cara com a adversidade; assim como as nações, as tribos, as famílias, as mesas de operação, os cemitérios em posição de combate de onde partem as flechas do destino [...][361]

O acaso da natureza produz a consciência da falta de sentido para a vida. Assim, desperta a lucidez sobre o fato de que toda luta para manter viva a tribo seria em vão. Os "destinos não podem senão despencar junto às folhas livres", como se todos os indivíduos e suas comunidades tivessem tido seu tempo de vida e apresentassem seu fim. A passagem revela a consciência do jogo de forças que se disputam na formação de qualquer instituição, tal como a família, as nações e as tribos. A tragédia se encontra no centro dessa formação. Em tom lírico, o narrador abandona a ideia de fazer ressuscitar a tribo. Nesse processo, apenas os "campeões", aqueles que não possuem memória e desconhecem suas origens, encaram de frente a adversidade. Aqui, a miscigenação e a ocidentalização das comunidades perseveram como um destino inevitável.

Por essa linha de pensamento, o narrador busca um sentido para a irreversibilidade do tempo, a dissolução da tribo e a formação da nação, como fazem os campeões cada vez mais raros, aqueles que não serão lembrados, mas não têm nada a perder quando encaram de frente a adversidade. Assim se expressa a dor da ruptura com os ancestrais e a figuração daquilo que parece inexprimível. Pela analogia com a natureza e os animais, é atribuído um sentido à grande tragédia no intuito de visualizar a nação por vir: a comparação entre as mulheres fatais e a rã, entre a genealogia tribal interrompida e o rio que, por tantos desvios, se transformou na estreita faixa de água, o uádi em Constantina. Na correlação entre as imagens, exprime-se o que permanece irresoluto na identidade argelina, sua indefinição e a perda das referências ancestrais com a instauração do elemento estrangeiro. Este, na verdade, está

[361] KATEB, 1996, p. 199-200. Tradução nossa do original: "[...] la nature alerte nous abandonne en chemin ; elle procède par erreurs, par forfaits pour éveiller les génies sur les poteaux d'exécution, et châtier ceux que sa cécité favorisa en quelque élan de naïveté maternelle, reprenant tous ses sens et ne les dispensant qu'au hasard, à l'insu de l'engeance dont elle imite les trébuchements, car la mère ingénue éduque surtout par ses erreurs ; nos destinées ne peuvent que choir avec les feuilles libres, dès que s'anime le jeu de patience : leur nombre les condamne à une élimination préconçue, accumulant leurs influences sur des champions de plus en plus rares qui connaîtront eux seuls, sans témoins, sans mémoire, le tête-à-tête avec l'adversité ; de même les nations, les tribus, les familles, les tables d'opérations, les cimetières en ordre de bataille d'où partent les flèches du sort [...]"

presente desde o princípio. Com efeito, não há pureza na origem; a confusão das linhagens se encontra na raíz da identidade do argelino.

Não é somente o povo argelino que sofreu as consequências das inúmeras invasões de impérios. As cidades foram se transformando; as antigas, desaparecendo com o tempo. Para exprimir a catástrofe colonial que devastou sobre as cidades argelinas, o narrador cria a analogia com as mulheres. As mulheres fatais possuem características que remetem à personagem-título. São como as cidades atuais, extensão daquelas que um dia foram sede do império berbere. Portanto, a Nedjma capturada pelos preceitos tribais e religiosos não é mais que a representação dessas cidades saqueadas por outros povos.

> As cidades são como as mulheres fatais, viúvas poliândricas cujos nomes se perderam... Glória às cidades vencidas, que não pouparam o sal das lágrimas, não mais que os guerreiros derramaram nosso sangue: o primor volta às esposas, esposas vulcânicas que povoam toda morte, viúvas conservadoras que transformam a derrota em paz, sem nunca terem desistido da semeadura, porque o solo perdido sorri para as sepulturas, assim como a noite não é mais que ardor e perfume, inimiga da cor e do ruído, pois esse país ainda não veio ao mundo: muitos pais para nascerem no grande dia, muitas raças ambiciosas frustradas, misturadas, confundidas, forçadas a escalarem as ruínas... Pouco importa que Cirta tenha sido esquecida... Que o fluxo e refluxo zombem desse país até embaralhar as origens por essa tempestuosa letargia de povo em agonia, de imemorial continente que dorme como um molosso entre o mundo antigo e o novo...[362]

As cidades transformadas após as invasões são como as esposas poliândricas. As primeiras esquecem o passado, sua história. As segundas, mulheres adúlteras, promíscuas, confundem sua prole. Ambas permanecem no imaginário argelino como espectro da morte, fim da própria história. A mulher fatal mais uma vez surge em cena, dessa vez em paralelo com as cidades que escondem as marcas das guerras, sem se preocuparem com seu passado. Essas mulheres desdenham da paternidade de seus filhos. São como viúvas que não abrem caminho senão para a morte: fim das raízes de um povo, de uma tradição, de uma possível revanche contra a destruição; fazem analogia com um solo perdido que deixa lugar para as sepulturas ocuparem.

---

[362] KATEB, 1996, p. 196-7. Tradução nossa do original: “Il en est de cités comme des femmes fatales, les veuves polyandres dont le nom s’est perdu...Gloires aux cités vaincues; elles n’ont pas livré le sel des larmes, pas plus que les guerriers n’ont versé notre sang: la primeur en revient aux épouses, les veuves éruptives qui peuplent toute mort, les veuves conservatrices qui transforment en paix la défaite, n’ayant jamais désespéré des sémailles, car le terrain perdu sourit aux sépultures, de même que la nuit n’est qu’ardeur et parfum, ennemie de la couleur et du bruit, car ce pays n’est pas encore venu au monde : trop de pères pour naître au grand jour, trop d’ambitieuses races déçues, mêlées, confondues, contraintes de ramper dans les ruines... Peu importe que Cirta soit oubliée... Que le flux et le reflux se jouent de ce pays jusqu’à brouiller les origines par cette orageuse langueur de peuple en agonie, d’immemorial continent couché comme un molosse entre le monde ancien et le nouveau...”

Aos que subsistem após a confusão das origens e o fim da tradição, só resta escalar as ruínas para novamente nascer. Enquanto a memória não é recuperada no intuito de superar o período de colonização, o continente permanece letárgico. Suspenso no tempo, entre o passado e o presente, o povo argelino e todo o continente africano se apresentam como um líder da matilha que, no momento, adormece.

As analogias não dispensam certo ressentimento dos povos que foram, de algum modo, subordinados a outros no decorrer da história. É como se fossem desprovidos da arma que tornaria possível reverter a tragédia colonial. No romance argelino, é a imagem da mulher, de uma Nedjma desdobrada em muitas outras, que dá forma a esse sentimento. Ela é apontada como a causa do apagamento das origens e, até mesmo, por seu poder de atração, de uma suposta conciliação que estanca em princípio qualquer espírito de revolução.

Por outro lado, as mulheres mostram grande capacidade de regeneração, experienciando o luto e o (re)nascimento por meio da virgindade de Nedjma, recobrada após cada captura masculina. Assim como as cidades desaparecidas devem reaver o espírito dos primeiros povos do Magreb em seu ciclo de destruição e na capacidade de gerar o novo:

> Pouco importa que Hipona tenha caído na desgraça, Cartago sepultada, Cirta em penitência e Nedjma desflorada... A cidade só floresce, o sangue só se evapora pacificado no momento da queda: Cartago desaparecida, Hipona ressuscitada, Cirta entre a terra e o céu, o triplo naufrágio que retorna ao sol poente, a terra do Magreb. [363]

Os destroços das antigas cidades resistem ao esquecimento da história e inspiram a construção da nação argelina na sua localização estratégica. Essa atmosfera insufla o narrador capturado pela desesperança do presente cenário, em que a ocupação francesa exaure as forças originais. Apesar de toda a tragédia, nesse último trecho, imagina-se a ressuscitação dos sítios em seu tempo de prestígio: Cartago, Hipona, Cirta. Nessa configuração, nasce a Argélia disputada há séculos, traindo seus habitantes a cada espólio, a cada conquista. A nação é mostrada, então, por meio da personagem que encarna o paradoxo e as desilusões por despertar a paixão e a rivalidade durante a dominação francesa:

> [...] essa discórdia que Nedjma semeava por todo lugar, sem má intenção, era exatamente a arma da mulher de quem eu queria receber um único ferimento antes de continuar meu caminho, pois a separação parecia inevitável... Enfim, ficávamos

[363] KATEB, 1996, p. 195-6. Tradução nossa do original: “Peu importe qu’Hippone soit en disgrâce, Carthage ensevelie, Cirta en pénitence et Nedjma déflorée... La cité ne fleurit, le sang ne s’évapore apaisé qu’au moment de la chute: Cathage évanouie, Hippone ressucitée, Cirta entre la terre et le ciel, la triple épave revenue au soleil couchant, la terre du Maghreb.”

> calados diante das coisas, pois não desejávamos perturbar nossa existência... E ainda, queríamos, antes de entrever o futuro, conhecer todos os vestígios da tribo, verificar nossas origens para fazer declarar falência ou tentar uma reconciliação.[364]

A falência da tribo ou sua reconciliação depende da resolução do enigma da origem, representado na incessante busca pela genealogia paterna de Nedjma. Desvendar esse mistério permitiria aos protagonistas visualizarem um horizonte. Os protagonistas superariam a alienação do tempo presente, uma vez que ela os conduziria aos mistérios da genealogia parental. Mesmo que a rivalidade entre eles e o fim da tribo sejam inevitáveis com sua presença. Nesse cenário, a paixão pela mulher fatal demonstra a ambiguidade própria da colonização na figura do estrangeiro e seu poder de atração. É a representação de uma possível continuidade, mas também da morte de uma era, enquanto permanecerem na letargia da alienação colonial.

Para poderem avançar e entrever o futuro, é necessário que os protagonistas tenham então consciência do passado tribal e consintam com a irreversibilidade da história. A nação começa no momento em que a tribo se desagrega, e Nedjma encarna esse aniquilamento instaurado no seio do grupo. Aceitar essa paixão que se revela impalpável é estar, de algum modo, ciente em relação à tragédia de seu povo, mas também ter lucidez no caminho a seguir.

Assim, a consciência do destino da nação se forma junto aos contornos da personagem alegórica, que progressivamente se torna imagem com o auxílio da matéria topográfica, dos elementos telúricos e dos animais. Por fim, a mestiça toma a forma de uma estrela que acompanha o itinerário divergente dos quatro protagonistas.

> Eles não conversam entre si.
> É o momento de se separarem.
> Se Mourad estivesse ali, poderiam tomar os quatro pontos cardeais; cada um poderia tomar uma direção precisa.[365]

A citação, referente ao destino dos protagonistas quando abandonam o canteiro de obras, aparece no início e no final do romance. A repetição do trecho é um dos elementos que marcam a circularidade: na abertura e no fechamento da obra, a mestiça deixa de ser assunto

---

[364] KATEB, 1996, p. 157. Tradução nossa do original: “[...] cette discorde que Nedjma semait partout sans songer à mal, c’était précisément l’arme de la femme dont je désirais recevoir une seule blessure avant de prendre mon chemin, car la séparation me paraissait inéluctable... Enfin, nous faisions silence autour de toutes choses, car nous ne tenions pas à troubler notre existence... Et puis, nous voulions, avant d’envisager l’avenir, connaître toutes les survivances de la tribu, vérifier nos origines pour dresser un bilan de faillite, ou tenter une réconciliation.”

[365] KATEB, 1996, p. 39; 274. Tradução nossa do original: “Ils ne se parlent pas./ C’est le moment de se séparer./ Ils ne se regardent pas./ Si Mourad était là, ils pourraient prendre les points cardinaux; ils pourraient s’en tenir chacun à une direction précise.”

entre os rapazes e se torna a imagem de seus itinerários quando eles se separam. Imprescindível advertir, mais uma vez, que "nedjma" significa "estrela" em língua árabe. A passagem acima mostra a diluição da tribo representada pelos quatro jovens e a consequente formação da ideia de nação. O itinerário é a atualização da história de rivalidade entre seus pais provocada pela francesa: a individualização toma forma dos pontos cardeais para o esfacelamento da tribo e o advento da nação independente.

Como observamos até aqui, a transformação de Nedjma passa por algumas etapas até personificar a nação. Ao longo do romance, Nedjma exibe uma série de contradições: possui um lado selvagem, mas acaba sendo submetida à dominação masculina. Recordemos que ela é o objeto da busca dos narradores, mas se torna evasiva na primeira tentativa de aproximação. Sua mestiçagem é fruto da sobreposição de dois universos incompatíveis no contexto de dominação colonial: um proveniente do sangue francês materno e o outro da tribo paterna. Nedjma incorpora, então, a relação ambígua entre dois universos que convivem em conflito no mesmo espaço. Além disso, a mestiça nasce de um estupro seguido de assassinato na gruta. Qual dos dois integrantes da tribo teria sido o autor da gravidez da francesa? Quem teria assassinado o seu rival (pai de Rachid)? As respostas que não se revelam encontram sua expressão nas metáforas na personificação dos elementos telúricos, como estudamos anteriormente. Se antes era alçada a um plano transcendente por meio de um olhar contemplativo no delírio de recuperar a unidade perdida, outros trechos mostram que sua imagem não condiz com esse modo de tratamento. Portanto, a narrativa do romance argelino rompe a todo momento com a construção mítica dessa personagem. A atmosfera paradisíaca tão sonhada em torno da unidade primordial é colocada em xeque por meio dos paradoxos da colonização francesa.

Assim sendo, a narração desse tempo mítico se interrompe com a ascensão da historiografia. Com o despertar da consciência histórica, o mito pôde ser ultrapassado, mesmo não sendo totalmente abolido.[366] Ao trazer a narrativa do romance para o plano imanente, a natureza torna-se matéria para dar sentido aos impasses da realidade na Argélia. Nesse processo, a personagem Nedjma faz analogia com os elementos telúricos e as cidades, o que contribui para uma territorialização vinculada à identidade e à cultura argelina. Afinal,

[366] ELIADE, 2013, p. 102. Segundo o autor, o mito sobrevive camuflado nas religiões, na mitologia não homérica que se conserva dentro da cultura popular, à margem da cultura letrada, cujos vestígios são "cristianizados" nas crenças gregas e mediterrânea, apesar de nada sabermos sobre elas: não são "documentadas", mas sobrevivem nas tradições rurais. Há até uma tentativa de alegorização da mitologia homérica para ilustrar os enigmas do Antigo testamento. (ELIADE, 2013, p. 132-9)

a (re)apropriação do território passa por questões ontológicas que regem o pensamento desse povo aspirante à independência e ao conhecimento da própria história e genealogia.

Vimos que, nessa metamorfose, Nedjma acaba por se tornar uma estrela de quatro pontas. As metáforas são um meio de exprimir as rupturas e as mutações que compõem uma realidade dificilmente abarcada pela narração linear de um momento extremamente polarizado como os anos anteriores à Guerra de Independência. Elas trazem, também, expressão aos mistérios decorrentes da ascendência e do desaparecimento das antigas tradições, situação que paralisa as personagens, impedindo-as de recuperar o passado para visualizarem um horizonte.

Antes de encerrar a análise da personagem Nedjma, convém fazer algumas observações. Os próximos parágrafos propõem uma reflexão sobre a escolha dessa personagem e suas características como imagem alegórica da Argélia. Antes de mais nada, é preciso lembrar que Nedjma foi inspirada em uma prima mais velha de Kateb Yacine, com quem dividiu a leitura de seus primeiros poemas, publicados em *Soliloques*. O fato de ser casada a tornava inacessível.[367] De todo modo, essa fase do escritor mostra o início da união entre a paixão por uma mulher e pela literatura, com a premência da conscientização política (e a busca pelas origens tribais) nas vésperas da independência.[368]

Charles Bonn (2010) chama a atenção para o fato de Nedjma não ter voz no romance. Para o pesquisador, se a personagem representa a nação argelina, ela não conta sua história por suas próprias palavras. Assim, uma identidade coletiva argelina também fica ausente:

> Toda identidade precisa, de fato, conhecer sua própria narrativa para existir e, nesse romance, se Nedjma é a Argélia, essa Argélia ainda não sabe contar sua própria história. História produtora de uma identidade coletiva cuja ausência assim mostrada faz apelo a um sentido ausente.[369]

Além da ausência da personagem-título, de acordo com Bonn, a produção de sentido no romance se faz por meio de outras "ausências", como a inexistência de uma só via. Com efeito, diversos fatores para a produção de sentido são colocados em xeque, como a quebra

---

[367] Logo depois de sair da prisão, após os Massacres de Setif e Guelma, Kateb vive a experiência do amor proibido quando conhece Zouleikha, a prima casada por quem se apaixonou.

[368] O manuscrito do poema "Loin de Nedjma" (1947), encontrado décadas mais tarde, reúne o início dessa conscientização política e a paixão pela prima, já ausente e transformada em figura "simbólica", nas primícias de sua vida de escritor. Esse poema, assim como "Nedjma ou le poème ou le couteau" (1948) e "Keblout et Nedjma" (1951), contém a gênese dos temas presentes no romance *Nedjma*. Os três poemas se encontram nos textos reunidos por Jacqueline Arnaud em *L'oeuvre en fragments*.

[369] BONN, 2010, p. 27. Tradução nossa do original: "Toute identité a besoin en effet de maîtriser son propre récit pour exister, et dans ce roman, si Nedjma est l'Algérie, cette Algérie ne sait pas encore raconter sa propre histoire. Histoire productrice d'une identité collective dont l'absence ainsi exhibée est appel d'un sens absent."

de um discurso para narrar a nação (religioso, tribal ou militante), as descrições realistas das paisagens (invadidas por metáforas), o gênero romance (influenciado por trechos que remetem ao teatro e à poesia) e a língua. Nesse caso, a produção de sentido se constrói na ausência de um sentido unívoco para o texto.

> O romance desde então, assim como a história de Nedjma, dos seus quatro amantes, de Keblout e de Si Mokhtar, torna-se a história da linguagem: dessa linguagem própria que trata de inventar para existir graças a ela. Gênero no qual a identidade se ausenta com a língua francesa, esse romance irregular é subvertido apenas para se transformar em apelo de discursos ausentes pelos quais a identidade perdida poderia se encontrar.[370]

A tese do estudioso discorda que Nedjma seja um romance engajado por sua ideologia, mas, sim, pela análise da forma e de elementos estruturantes no texto. De todo modo, ao ser narrada pelos protagonistas na ausência de uma voz própria, Nedjma nos permite entrever de vários modos a representação da nação argelina no texto.

A pesquisadora Mireille Calle-Gruber (2010) faz uma leitura dessa personagem alegórica dentro do paralelo entre a dominação masculina e o logocentrismo, ambos perturbados no texto, relacionando aspectos incongruentes da personagem feminina com a escrita em francês nessa literatura em fundação:

> Nedjma é a construção mais extraordinária das fantasias masculinas e machistas em relação à *mulher* e, ao mesmo tempo, essa construção não para de ser exposta às potências desconhecidas da literatura: a voz alternativa feminina do texto, que desconstrói as categorias de pensamento ao encontrar uma língua nova, dando fôlego e forma às emoções magmáticas.[371]

Dentro da questão em torno da língua francesa na fundação de uma nova literatura, aparece a presença das inúmeras interrupções provenientes da polifonia. Nesse sentido, as características imiscíveis de Nedjma compõem a sobreposição de camadas culturais oriundas da presença de outros povos na Argélia que não poupam a relação de dominação de forças na formação dessa personagem. A quimera e a presença de figuras mitológicas (como a ogra),

---

[370] BONN, 2010, p. 28. Tradução nossa do original: "Le roman dès lors, autant que l'histoire de Nedjma, de ses quatre amants, de Keblout et de Si Mokhtar, devient celle du langage: de ce langage propre qu'il s'agit d'inventer pour exister grâce à lui. Genre dans lequel, comme avec la langue française, l'identité s'absente, ce roman 'irrégulier' n'est subverti que pour se transformer en appel de ces paroles absentes par lesquelles l'identité perdue pourrait se retrouver."

[371] CALLE-GRUBER, 2010, p. 61. Grifo da autora. Tradução nossa do original: "Nedjma est la construction la plus extraordinaire des phantasmes masculins et machistes à l'égard de la *femme* et en même temps cette construction ne cesse d'être exposée aux puissances inconnues de la littérature: à l'alternative voix féminine du texte qui déconstruit les catégories de pensée en trouvant une langue nouvelle qui donne souffle et forme aux magmatiques émotions."

ao se referirem à mestiça, explicitam o fantasma da mulher existente no imaginário masculino. Ao criarem um retrato quase ilegível da garota, pleno de características incompatíveis, leem-se os sintomas no corpo do texto, dentro da impossibilidade de se apreender o feminino.[372] Assim, na interpretação do texto, encontramos a dimensão feminina contida no masculino, uma voz que, a todo momento, surge para romper com os protocolos do gênero romance. Na leitura de Calle-Gruber, o indizível presente no romance e na "mudez" de Nedjma é justamente o princípio de desestabilização que se inscreve no texto, dentro de um contexto de dominação masculina e colonização.

Além de não participar como narradora no romance, Nedjma é submetida à posse masculina em diferentes contextos: no seu casamento, no sequestro de Si Mokhtar e Rachid para se instalarem no Nador e, por fim, ao ser mantida na terra tribal sob a guarda do negro. Em sua última aparição, ao ceder aos preceitos islâmicos e à tradição tribal, a imagem da mestiça mostra uma Argélia fechada em si mesma, em regras e princípios arcaicos como forma de se proteger da abertura ao Ocidente. De fato, após a independência, o país passou por um forte processo de arabização, o que fez com que a língua árabe clássica, intrínseca à religião islâmica (e que se difere consideravelmente do árabe dialetal) se tornasse oficial, em vez do francês.[373]

Outra característica da feminilidade de Nedjma é o fato de sua virgindade ser sempre recomposta ("virgem depois de cada estupro"[374]). Se, por um lado, essa virgindade lhe atribui a capacidade de renascer após a dominação masculina – e, enquanto nação, de se refazer após cada invasão –, por outro, esse aspecto remete à falta de autonomia, como se a nação, além de estéril, fosse eternamente condenada a ser controlada pelo próximo invasor. De qualquer modo, a capacidade de se recompor para novamente ser capturada mostra, nessas características incompatíveis que formam a personagem, uma Argélia em constante transformação, dentro de um tempo cíclico. Uma Argélia moldável aos interesses masculinos, visto a importância da virgindade na cultura muçulmana, apesar de seu atributo inicialmente indomável e fugaz.

A capacidade da *femme fatale* de atrair os homens e confundi-los pode ter sido inspirada em outros romances, segundo Denise Brahimi (2010). Para analisar o aspecto vampiresco da personagem argelina, a pesquisadora traça um paralelo com certas

---

[372] CALLE-GRUBER, 2010, p. 63.

[373] Desde então, o árabe clássico e o Tamazigh, uma das línguas berberes, são as línguas oficiais da Argélia, junto do árabe dialetal, língua veicular. O francês, cada vez menos falado nas ruas, tornou-se língua estrangeira.

[374] KATEB, 1966, p. 144. Tradução nossa do original: "vierge après chaque viol".

personagens francesas [375]. A relação promíscua entre a francesa e os homens da tribo, que culmina na concepção de Nedjma na gruta, parece repetir-se com os protagonistas, quando a mestiça os confunde em seu leito conjugal, na ausência do marido.[376] É como se a repetição assegurasse a continuidade do laço tribal dentro de uma relação de promiscuidade e desvios. Nesse sentido, a evolução de uma geração à outra é negativa, posto que culmina na Nedjma estéril, como se fosse a última mulher da tribo destinada a desaparecer. [377] Assim, a personagem mestiça, tal qual a rã em passagem anteriormente analisada, representa por sua esterilidade o trágico fim da tribo: "esse destino de flor irrespirável, ameaçada até as profundezas e a fragilidade de suas raízes..." [378]

Antes da resignação à dominação masculina na sua última aparição, o caráter indomável e voluptuoso de Nedjma trazia à narrativa o poder da feminilidade. Com efeito, a mulher desempenhou papel fundamental na história da Argélia: a maior representação foi a rainha berbere Kahina, que lutou contra a expansão árabe no século VII. Mulheres comuns também participaram ativamente na luta de independência do século XX.[379] Ao evocar o lado selvagem de Nedjma, Kateb traz à luz o gérmen revolucionário que a mulher guarda em si não apenas em seu primeiro romance, mas também em suas peças de teatro. Três peças publicadas na compilação *Parce que c'est une femme* (2004)[380] são inteiramente dedicadas a ícones femininos, cujas biografias contam a participação capital que têm na história da Argélia.

> Construir a história da nação argelina [...] mostra que as mulheres sempre participaram da nossa história, queiram ou não; que elas têm um papel de protagonismo, em particular na revolução que acabamos de viver. As mulheres desempenharam um papel determinante, sobretudo perto do final, quando os homens estavam na prisão, em exílio ou assassinados nos locais de refúgio. Foram

[375] Personagens tais que Atinéia ou Clémentine, do romance de Pierre Benoit, *L'Atlantide* (1919), Emma e Salammbô, de Flaubert, são comparadas a Nedjma sob aspectos de sua personalidade. (BRAHIMI, 2010)

[376] No romance, há somente alguns indícios de uma suposta relação sexual entre Nedjma e Lakhdar ("L'étreinte fut d'une intensité jamais atteinte", p. 262) ou entre Nedjma e Mustapha, confundido inicialmente com Mourad ("*Enfermés Nedjma et Mourad*, sifflait le vent en legères bourrasques", p. 263, grifo do autor).

[377] BRAHIMI, 2010, p. 38.

[378] KATEB, 1996, p. 192. Tradução nossa do original: "ce destin de fleur irrespirable, menacée jusqu'à la profondeur et à la fragilité de ses racines".

[379] Em *L'an V de la révolution algérienne*, Frantz Fanon dedica um capítulo inteiro à participação da mulher na Guerra de Independência Argelina. O véu se torna símbolo na luta contra o colonizador: usá-lo é um ato de resistência contra o anseio de descobrir o corpo da mulher, como deseja o Ocidente em um impulso de desvalorizar a cultura local. A mulher que se cobre e depois retira o véu participa de um jogo simbólico que acaba por confundir os invasores durante a revolução. (FANON, 2011, p. 17-50)

[380] A primeira peça, *La Kahina ou Dihya*, resgata a história da rainha berbere, considerada uma bruxa na luta contra os romanos no século VII. A segunda, *Saout Ennissa, La voix des femmes*, é a mãe do rei de Tlemcen, quando era capital do Magreb central no século XIII. A peça contém trechos dos relatos do historiador árabe Ibn Khaldoun (1332-1406). *Louise Michel et la Nouvelle-Calédonie* recupera o exílio da francesa que lutou na Comuna de Paris no século XIX e seu papel fundamental na alfabetização de crianças argelinas na ilha.

> as grandes manifestações de massa em 1960, quando as mulheres eram maioria esmagadora, sem armas, que trouxeram a vitória como último recurso. São essas forças que hoje são desconhecidas ou inconscientes.[381]

Portanto, a escolha de uma figura feminina em toda sua ambiguidade para representar a nação traz a presença da mulher no centro da história argelina. A luta contra a alienação trata de retirar as camadas do discurso dominante, que destitui o poder da população e da mulher. Diante da atual condição feminina nos países árabes, a obra de Kateb desmistifica a subordinação "natural" da mulher ao universo masculino: "É revelar a que ponto a mulher pôde ser livre no passado. A liberdade para nós está no passado, ao invés do futuro [...] É trágico então estar em atraso na sua história."[382]

Diferindo, de certo modo, da leitura alegórica que fazemos da personagem Nedjma, Khedidja Khelladi (2010) afirma que uma escritura mítica rege parte considerável da narrativa. A pesquisadora faz uma análise que oscila entre uma abordagem mítica e histórica do romance dentro de uma reflexão sobre os arquétipos. As personagens simbólicas Keblout e Nedjma intitulam o poema homônimo ("Keblout et Nedjma", publicado em 1951), que deu origem ao ciclo da *femme sauvage*[383] (ciclo no qual o romance *Nedjma* ocupa lugar capital). Nesse poema, as figuras do ancestral tribal e de Nedjma, com todos seus paradoxos, reúnem-se para representarem tanto uma consciência política como a busca por justiça.[384] Segundo Khelladi, o mito favorece o eterno retorno na obra de Kateb e adquire, dentro de sua metamorfose, características arquetípicas vinculadas tanto a uma consciência individual quanto coletiva.[385] As manifestações arquetípicas, enquanto uma constante ou uma tendência da mente humana, permitem que suas matérias se modifiquem. Nesse aspecto, a personagem Nedjma, correspondendo ao mito da origem, é fruto das fontes poéticas do autor, e Keblout,

---

[381] KATEB, 2004, p. 39. Tradução nossa do original: "Faire l'histoire de la nation algérienne [...] montre que les femmes ont toujours participé à notre histoire, qu'on veuille ou non; qu'elles ont joué un rôle de premier plan, en particulier dans la révolution que nous venons de vivre. Les femmes ont joué un rôle déterminant, surtout vers la fin, lorsque les hommes étaient en prison, en exil ou décimés dans les maquis. Ce sont les grandes manifestations de masse de 1960, où les femmes étaient en écrasante majorité, les mains nues, qui ont arraché la victoire en dernier ressort. Ce sont ces forces qui sont aujourd'hui inconnues ou inconscientes."

[382] KATEB, 2004, p. 10. Tradução nossa do original: "C'est montrer à quel point la femme a pu être libre dans le passé. La liberté pour nous est au passé au lieu d'être à l'avenir [...] C'est tragique d'être ainsi en retard sur son histoire."

[383] O ciclo da *femme sauvage* é composto dos dois romances (*Nedjma* e *Le polygone étoilé*), da compilação de poemas *Soliloques* e das peças de teatro *Le cadavre encerclé*, *Le vautour*, *Les ancêtres redoublent de férocité*.

[384] O poema termina com o seguinte trecho: "Levo em minha trajetória / Um astro: Nedjma me espera / Amem se tiverem / Coragem! / Vejam a lua no beijo frio / Nedjma viaja / Nesse corcel celeste / E Keblout pisa nos freios / Encontrará Nedjma ou o astro? / O camponês espera / Keblout se deita sobre o túmulo / Não para morrer, mas para afiar / Sua faca." Tradução nossa do original: "J'emporte dans ma course / Un astre: Nedjma m'attend / Aimez si vous en avez / Le courage ! / Voyez la lune au baiser glacé / Nedjma voyage / Sur ce coursier céleste / Et Keblout ronge son frein / Rejoindra-t-il Nedjma ou l'astre ? Le paysan attend / Keblout s'étend sur une tombe / Non pour mourir mais pour aiguiser / Son couteau." (KATEB, 1986, p. 81-4)

[385] Consultar KHELLADI, 2010, p. 161-9.

enquanto fundação tribal, incorpora a necessidade de territorialização. O entrelaçamento de aspectos históricos e míticos dentro da mutação que adquire Nedjma e Keblout (características minerais, topográficas, animais) oferece a Kateb uma revisitação da História (cronologia): "Keblout e Nedjma, como arquétipos, interrogam, por sua abstração mesmo, a história cultural a partir de eixos que permitem fabricar novos mitos, inserindo-os nas movências do tempo."[386] A personagem mestiça, por meio da linguagem polissêmica pela qual se manifesta, torna-se, então, apreensível somente pela linguagem: pelas metáforas e analogias, dentro das influências literárias do autor.

Apesar de o mito se encontrar no centro da narrativa, a escrita de *Nedjma* é historicizante em todo seu potencial paradoxal. Nos estudos de Mireille Djaider (1977), a ambiguidade entre mito e história reverbera no duplo antagonismo que Nedjma representa: mulher mestiça, de costumes ocidentais, cujas raízes representam o conflito entre origens incompatíveis. Ao mesmo tempo, essa mulher se apresenta no centro da articulação entre duas formas narrativas heterogêneas: uma coletiva e outra individual, escrita.

> O modelo histórico da Estrangeira se sobreporá a essa imagem primitiva da mulher-origem para compor uma imagem ambivalente, "origem" e "transformação" ao mesmo tempo, que sintetiza pela sua estrutura bipolar a problemática do mesmo e do outro. É em torno dessa imagem dupla que se articularão legenda e romance, sendo que Kateb substitui a ambiguidade ancestral pela quimera.[387]

Nesse processo, a memória coletiva clama pelo mito como refúgio de um presente fragmentado. Na tentativa de se encontrar a unidade mítica, esse projeto falha, uma vez que a cena primitiva remete à origem excluída do "paraíso original". Assim, surge na escrita a dualidade fundamental, a ferida inicial, que se reproduz como identidade.[388]

Nossa leitura difere da análise de Mireille Djaider ao se concentrar no potencial alegórico da personagem Nedjma. Sem dúvidas, a figura de Nedjma pode ser interpretada como a mimesis resultante do momento de passagem da cultura oral à escrita. O resgate da história da Argélia desde os tempos primórdios promove uma reflexão sobre a identidade argelina no sentido da frustração: na figura feminina se estampa a ruptura inicial, originária.

---

[386] KHELLADI, 2010, p. 171. Tradução nossa do original: "Keblout et Nedjma, en tant qu'archétypes, interrogent, par leur abstraction même, l'histoire culturelle à partir des axes qui permettent de fabriquer de nouveaux mythes en les insérant dans les mouvances du temps,"

[387] DJAIDER, 1977, p. 42. Tradução nossa do original: "À cette image primitive de la femme-origine se surimposera le modèle historique de l'Étrangère pour composer une image ambivalente, tout à la fois 'origine' et 'devenir', synthétisant à travers sa structure bi-polaire la problématique du même et de l'autre. C'est autor de cette image double que s'articuleront légende et roman, Kateb substituant à l'ambiguité ancestrale celle de la quimère."

[388] DJAIDER, 1977, p. 109.

No entanto, a personagem encarna em seu potencial alegórico a dimensão da morte dentro de um significado construído de acordo com o contexto – o do alegorista. Sua imagem contém a contradição de sentimentos em um contexto crítico como o da passagem da Argélia colonial à nação. Nedjma, sendo a "inconcebível consumação do zênite! Premissas de frescor..."[389] concentra a ruína e o princípio desse momento. Portanto, na nossa leitura de Nedjma como imagem alegórica predomina uma personagem que abarca em suas características incompatíveis uma gama de significados derivados de uma nação marcada pelo processo de colonização.

Após a análise da personagem Nedjma, cuja complexidade integra a imagem da nação argelina, passemos para a leitura da personagem menina morta dentro do paradoxo de sua representação.

Logo no início do romance brasileiro, uma passagem salta aos olhos do leitor e traz à narrativa a menina morta mais como representação que como personagem. O episódio trata do gesto impiedoso contra as amas de leite e as mucamas: as ordens vindas da casa-grande impedem-nas de participarem do enterro da menina que tanto veneram. Inconformadas com a proibição de se despedirem da criança que criaram, planejam uma fuga para visitar seu túmulo. As mulheres fogem, mas, em seguida, são capturadas pelo feitor. O trecho corresponde ao momento de captura e castigo:

> O feitor com praga gritou-lhes qualquer coisa que não entenderam. Entretanto já conheciam o que era, puseram-se todas no meio da grande quadra, elas mesmas desprenderam as pesadas camisas que lhe cobriam os bustos de formas opulentas e exageradas, e ficaram nuas até a cintura. Sabiam que não podiam receber palmatoadas como as outras porque então não poderiam lavar a roupa naquele dia pois ficariam com as mãos inchadas e sangrentas...e também não queriam rasgar os vestidos que tinham que chegar até o dia de festa próxima, quando seriam feitas novas distribuições!
> As portas já haviam sido fechadas e dentro em pouco gritos selvagens, ulos e súplicas gaguejadas, vieram lá de dentro mas perderam-se no terreiro imenso, e eram logo abafadas por ameaças ditas em tom surdo para que os ecos não chegassem até a residência, àquela hora ainda envolta em sombras e serenidade... mas, se chegassem até lá, poderiam ouvir que soluçavam:
> _ Sinhazinha! Sinhazinha![390]

A resignação das mulheres quando capturadas indica não somente a consciência do castigo que as espera, mas também de seus destinos. No romance, não há outra alternativa para os escravizados que padecer a sua condição. A verticalização do poder se intensifica na

[389] KATEB, 1996, p. 76. Tradução nossa do original: "invivable consomption du zénith! premisses de fraîcheur...".
[390] PENNA, 1958, p. 803-4.

descrição do preparo para puni-las. Toda a violência da cena aparece nos pormenores da execução das chicotadas e em seu silenciamento: a voz que dá as ordens é amortecida, assim como os gritos são sufocados para poupar a casa-grande da barbaridade oriunda dos próprios proprietários. As lesões proporcionais à surra que deveriam receber as impediriam de realizar suas funções. Para pouparem seus únicos vestidos da destruição dos golpes, as chicotadas são aplicadas diretamente em seus corpos. A menina tão amada, de quem as escravas foram privadas de se despedir, fora o motivo da fuga. Apenas a visualização de seu túmulo já valeria o preço a pagar. A cena deplorável é finalizada com os soluços das negras que ainda rogam pela Sinhazinha. Essas mulheres suplicam pela menina em tom abafado para pouparem a casa-grande da brutalidade de suas próprias ordens. Chamam-na como se fosse o segredo mais íntimo dessas criaturas em sofrimento. O abafamento do grito simboliza tanto a introjeção do interdito pelas mulheres escravizadas como o deslocamento de uma dor inexprimível em direção à imagem da menina, redentora da aflição dos cativos.

No entanto, a mesma menina é herdeira de uma estrutura familiar que vive às custas do trabalho escravo. A figura da Sinhazinha une, assim, dois aspectos contraditórios, mas intrínsecos à narrativa sobre os escravizados no romance. De um lado, reina o amor incomensurável pela Sinhazinha por quem todo castigo é suportado. Em vez de resistência e revolta contra a classe opressora, o sofrimento faz das mulheres escravizadas mártires por devoção. Sabemos que a subserviência e a “docilidade” eram motivadas por torturas físicas, mas, nas personagens escravizadas, esse cerceamento parece ser mental. Portanto, a menina morta simboliza a dose de afeto que destitui a potência rebelde da base da pirâmide hierárquica. Se a única desobediência da parte dessas mulheres ocorre para velar o túmulo da menina, essa condição agrava ainda mais o aspecto ligado à submissão destas à família. É o que promove uma imagem distorcida do contexto escravagista.

Sendo parte da estrutura que sustenta a barbaridade contra as próprias cativas, a herdeira desse sistema é indiretamente responsável pela exploração do trabalho. Sua morte representaria, então, uma suposta ruptura dessa cadeia de exploração, frustrando as ilusões de continuidade do patriarcado.

Se frequentemente a menina é descrita de forma angelical, como se habitasse um plano celeste, a morte traz sua dimensão real e rompe com a visão idealizada dos habitantes da fazenda. Logo no início do romance, descreve-se a preparação do corpo da infanta para ser enterrado com seu vestido branco de renda, meias de seda e grinalda. Esses detalhes revelam o contraste entre a delicadeza infantil, envolta nos ricos ornamentos, e a dureza do

caixão de madeira. Nesse ritual, os pensamentos de Frau Luísa deixam transparecer a impregnação da morte e suas consequências:

> Seria o pior sacrifício, o serviço mais triste que se poderia exigir de suas mãos cansadas e mercenárias, o de tocar de novo naquela *boneca de carne imóvel, enrijecida*, que tinha sido a sua menina, e representara toda a doçura que lhe fora possível encontrar no exílio.[391]

Na dificuldade de se habituar ao contexto da fazenda, a criança oferecia à empregada alemã um lugar de conforto e aconchego. A ternura pela menina até então camuflava o horror de sua morte. Agora, a "boneca de carne imóvel, enrijecida", passa a contrastar com sua antiga "doçura". Para Frau Luísa, preparar aquele corpo modificado pelos efeitos da morte "seria o pior sacrifício" em relação ao afeto que guarda pela menina.

Assim, o corpinho frágil da criança adquire outra conotação quando já não tem mais vida. A densidade e as consequências da morte se sobrepõem à imagem da menina rememorada de tempos em tempos pelos habitantes da fazenda. O aspecto fúnebre da putrefação traz aos habitantes da casa-grande um sinal do que estaria por vir.

> Como poderiam acreditar que agora se transformasse naquele pesado fardo, que as fazia sufocar, só por tê-lo tirado da banqueta do carro, onde o tinham pousado, para poderem saltar? Era alguma coisa de aterrador, de estranho e suspeito, essa resistência aos seus braços, e o pequeno caixão pareceu-lhes inimigo hostil, como se dele emanasse um aviso, uma advertência, de que tudo cessara, tudo mudara, com o fechar de olhos da criança, a queda para trás de sua cabeça no leito, como início do horrendo pesadelo que viviam. Devia ser agora época nova, em que já não poderiam fazer nada por suas próprias mãos, e teriam sempre de recorrer aos outros [...] Ao tirarem a tampa, ainda presa com os laços de fita branca por elas mesmas atados, quando abrissem o cadeado [...] que iriam ver? Surgiria diante delas um rosto inchado, deformado pelo calor e pela podridão que decerto já procedia ali dentro, no afã de transformar o anjo que tinham vestido e perfumado com água de alfazema num rosto repelente? [392]

O caixão que abriga o corpo torna-se um "fardo", um "inimigo hostil" que precisa ser transportado com dificuldade. Seu peso, a resistência contra os braços de quem o carrega, emana uma mensagem aterrorizante aos moradores do Grotão: a de que tudo mudaria. Seria o início do "pesadelo horrendo", momento a partir do qual os habitantes não teriam mais autonomia. Na verdade, nunca a tiveram, pois há tempos dependem exclusivamente do favor do Comendador e de Mariana. O medo desses moradores, por terem "sempre que recorrer aos outros" depois da morte da criança, aparece no horror da cena.

---

[391] PENNA, 1958, p. 731. Grifo nosso.
[392] PENNA, 1958, p. 777.

Se a narrativa do romance insistia até então em negar o pavor da morte, nesse trecho, ao abrirem a tampa do caixão, a descrição da carne em decomposição instaura o aspecto macabro do corpo sem vida. Este ganha características reais, de "um rosto inchado, deformado pelo calor e pela podridão". O "rosto repelente" já não se esconde com o perfume da "água de alfazema".

A morte da futura fazendeira liquida a promessa de continuidade do patriarcado e aparece como uma "advertência" de que aqueles que vivem na condição de dependentes estariam completamente desamparados. O futuro do Grotão estaria comprometido com a chegada da "época nova" e, em breve, seus dependentes seriam condenados ao abandono. A imagem de seu "fechar de olhos" e da "queda para trás de sua cabeça no leito", ao detalhar o processo da morte, instaura o horror que os agregados passam a sentir. A partir desse momento, a morte da menina sugere uma progressiva desagregação do sistema de organização vigente, corroborando com a imagem de sua ruína.

Assim, a morte da criança traz relâmpagos do despertar para a consciência do fim da continuidade do sistema gerador de riquezas em torno da produção de café.[393] Representa o prenúncio do abandono das personagens que dependem dos senhores. Se a figura angelical mantinha, pelo afeto, a união entre os habitantes do Grotão, uma vez desaparecida, lança-os à danação da própria miséria.

> Cada um tentava romper, em tentativas a princípio tímidas mas logo depois mais enérgicas, o véu muito unido que os aprisionava e alguns fatos aparentemente insignificantes tomaram vulto e foram reconhecidos, nas conversas à meia-voz, em torno da mesa, ou na sala de visitas nas intermináveis vigílias que se seguiam em sessões de um tribunal silencioso e implacável, como tendo tudo capital importância no acontecido...
> E assim tudo continuava em sua aparência habitual, mas havia um princípio de desagregação e desmoronamento que todos suspeitavam, e olhavam para o dono da casa como único capaz de salvá-los, de tornar a fazer reviver e galvanizar aquele grande corpo que lhes parecia agonizante, agitado pelo trabalho subterrâneo da morte. [394]

Era difícil para os moradores conseguirem se desvencilhar do "véu muito unido que os aprisionava", pois a menina lhes proporcionava forte união, não apenas pela promessa de continuidade patriarcal, mas pelo afeto que tinham por ela. Após sua morte, o "princípio de desagregação" aparece como sinais por meio das "conversas à meia-voz" e do "tribunal

[393] O casamento de Carlota com o filho da Condessa, após a morte da menina, era a esperança de se superar a crise ministerial na Corte. Com efeito esse casamento "propõe unir o poder político (nível do Conde) ao poder econômico (nível do Comendador), um sendo a base e sustentação do outro." (MIRANDA, 1979, p. 114) Com a morte da menina e o fracasso do casamento de Carlota, a conservação do sistema vigente não procederia.
[394] PENNA, 1958, p. 823-4.

silencioso e implacável". O segredo não proferido toma corpo, transforma-se em um "vulto", percebido pelos moradores como "intermináveis vigílias" de seus atos. Esse segredo junto à morte da menina representa mais que a metáfora do esfacelamento da estrutura metonímica do Grotão. Esse "corpo agonizante", que é o estabelecimento agrícola, passa a ser assombrado por um mistério ainda mais profundo, "agitado pelo trabalho subterrâneo da morte". Corpo este que, aos olhos dos habitantes da casa-grande, apenas o fazendeiro pode reanimar para salvá-los do abandono. Se o trabalho escravo constitui a base da engrenagem que mantém em funcionamento as atividades da fazenda, a morte torna suscetível uma revolta dessa escala. Se a menina era a sustentação da harmonia entre os moradores da casa-grande e os escravos do eito, seu desaparecimento indica não somente o risco de abandono sentido pelos homens livres da fazenda, mas também o fim da proteção contra uma rebelião. Nessas circunstâncias, não há questionamento sobre os papéis predeterminados das personagens, mas no capítulo anterior, mostramos como despontam na narrativa os prenúncios de uma ameaça por parte dos escravizados.

Anteriormente, a aura criada em torno da Sinhazinha morta se assemelhava à transcendência mítica, no sentido de que uma verdade absoluta e incontestável regia a realidade dos moradores do Grotão. Enquanto as lembranças recobradas na sua ausência fazem prolongar a atmosfera morosa, a personagem Carlota, irmã mais velha da menina, retorna à fazenda. Sua presença encarna o duplo da irmã falecida e, de certo modo, faz com que ela desempenhe o papel da menina. Se antes a infanta sustentava a união entre os moradores da casa-grande, agora é Carlota que lhes traz um pouco de alegria. Sua chegada desencadeia a seguinte impressão:

> Assim também chegara a menina morta, pensou Celestina, e justamente tinha aparecido quando todos da fazenda já estavam mais velhos e cansados, viviam sozinhos entre eles, já separados pela experiência da vida e suas amarguras ocultas.[395]

No romance, as duas Sinhazinhas aparecem como contraponto à infelicidade e à solidão dos moradores da casa-grande. O afeto que despertam neles funciona como amálgama, trazendo um pouco de "homogeneidade" a uma hierarquia com diferenças implacáveis. Nesse caso, esse afeto pelas Sinhazinhas é o véu que assegura o bom funcionamento da fazenda dentro da atmosfera de alienação. Portanto, a volta de Carlota, no intuito de substituir o papel da irmã, traz a esperança de se prolongar o arcabouço patriarcal.

---

[395] PENNA, 1958, p. 940.

Aos poucos, o modo de vida no Grotão esvazia Carlota da própria autonomia, à medida que a impele a fazer parte de um jogo cujas regras não são verbalizadas. A regularidade do trabalho, cuja constância e ritmo cooperam com a monotonia e a mudez, contribui ao funcionamento da fazenda de maneira monocórdia e mecânica. A inércia predomina quando "toda a natureza parecia agora mergulhada em interminável sono..."[396] A narrativa dessas passagens dribla o neorrealismo que prevalece na caracterização do interior da casa-grande. O Grotão passa a ser metaforizado no corpo de um monstro dormente: "[a casa] parecia um grande e monstruoso animal adormecido junto das palmeiras imperiais". Esse monstro que vive entre o sono e a vigília representa o movimento que sustenta o patriarcado, ocupado em manter a autoridade, ao mesmo tempo que permanece alienado diante da prática perversa e de sua situação decadente.

A dinâmica lembra uma orquestra em que os instrumentos tocados pelo trabalho escravo formam a base do "mecanismo da grande colmeia que era a fazenda com sua numerosa escravatura".[397] Cada parte do estabelecimento agrícola funciona de maneira diferente, mas regular e harmônica em seu conjunto. Entretanto, esse movimento que opera com aparente equilíbrio é perturbado com a morte da menina e a consequente chegada de Carlota para substituir a irmã.

> Uma grande mola parecia ter se quebrado na fazenda e todo aquele enorme organismo, até ali movido com regularidade dos cronômetros, deixando apenas alguma liberdade aos moradores da residência, livres das obrigações que se sucediam com implacável regularidade, toda aquela grande máquina perdera o seu ritmo e hesitava afrouxada no seu agitar constante. A lassidão era geral e se notava nos menores detalhes. A sineta cujo som todos os dias às cinco horas da manhã, ainda com o escuro, dava o sinal de partida para as turmas do eito, o despertador do relógio de armário da sala, do qual a campainha estrídula punha de pé as mucamas prontas para fazerem o café matinal, e ferver as imensas panelas de leite para os senhores, e o preparo do angu e do café para os escravos, enfim todos os variados ruídos do início do trabalho nas construções em volta do quadrado, tudo amortecera e não soara, na preocupação de não perturbar o sono da Sinhazinha.[398]

O andamento do sistema em vigência no Grotão apresentava certa estabilidade pelas marcações do tempo, como o "cronômetro", a "sineta" e o "despertador". Esses elementos indicam a passagem do tempo durante a sonolência do "enorme organismo". A atividade das mucamas, regida pela constância da campainha, compunha a regularidade do trabalho na casa-grande. Carlota passa a ser prioridade na fazenda e, assim, a orquestra formada pelos trabalhadores no Grotão se esforça em abafar o ruído da grande máquina para poupar seu

[396] PENNA, 1958, p. 788.
[397] PENNA, 1958, p. 1193.
[398] PENNA, 1958, p. 1014.

sono. A “mola”, ao neutralizar o som do trabalho orquestrado, ofusca a crueldade desse mecanismo e intensifica a alienação que o estrutura. Em vez de perturbar a inércia dessa engrenagem, a presença de Carlota corrobora com a ausência de reflexão sobre a condição daqueles que a movimentam. Nesse sentido, a prostração das personagens se relaciona diretamente à exploração do trabalho, provedor do sistema vigente.

Para Carlota, desempenhar o papel da menina infringe seu próprio desejo. Esse fato faz com que seja descrita como se fosse um fantasma ou como se estivesse à beira da loucura. Por outro lado, a moça é a única personagem da casa-grande que se aproxima do drama dos cativos e se solidariza com a situação à qual são submetidos. Ao visitar a enfermaria numa madrugada, percebe a penúria dos escravos presos ao tronco. Estar novamente inserida no contexto familiar lhe mostra a realidade escravagista que sustenta o Grotão.

> O ronco ritmado e muito regular partia dali, mas às vezes destacava-se dele o lamento profundo e sombrio por ela já escutado e agora ouvido distintamente. [...] Realizou, então, serem escravos no tronco, e lembrou-se sorrir das histórias contadas de que a menina morta ia “pedir negro...” Mas o sorriso gelou-se em seus lábios, porque via o que realmente se passava, quais as consequências das ordens dadas por seu pai e como aqueles homens velhos, os feitores de longas barbas e de modo paternais, que a tratavam com carinho, cumpriam e ultrapassavam as penas a serem aplicadas. Sabia agora o que representava o preço dos pedidos da menina morta, que a ela custavam apenas algumas palavras ditas como meiguice. E teve ódio da criança ligeira de andar dançante, a brincar de intervir, vez por outra, em favor daqueles corpos que via agora contorcidos pela posição de seus braços e pernas, presos no tronco, e cujo odor de feras enjauladas lhe subia estonteante às narinas. Parecia-lhe monstruosa a cena, no entanto muitas vezes vivida em sua memória, e tantas outras contadas pelas mulheres e irmãs daqueles agora diante dela, sem sequer a olharem, se estavam mesmo acordados, na certeza de ser ela alguma aparição infernal, talvez alguém mandado para averiguar se sofriam tanto quanto fora determinado... [399]

Do “ronco ritmado” se desprende aos ouvidos de Carlota aquele “lamento profundo e sombrio por ela já escutado”, mas passado despercebido na fazenda. O som a conduz para a visão dos escravos amarrados no tronco, momento em que a realidade lhe traz a conscientização da crueldade da máquina escravagista. A cena deplorável é resultado das ordens proferidas por sua família, executada por outros negros que a tratam com carinho, mas que transmitem aos escravizados as ordens recebidas de seus superiores. Nesse instante, o episódio da menina que roubava chapinhas para dar aos negros perde o sentido de generosidade e doçura. Para Carlota, a cena da “criança ligeira de andar dançante”, nas suas brincadeiras, a fazer caridade aos escravos em tais condições, contrasta severamente com a brutal realidade diante de seus olhos. Ela agora percebe “o que representava o preço dos

[399] PENNA, 1958, p. 1225-6.

pedidos" da irmã: toda a graça e leveza da criança se desfazem perante a condição daqueles corpos "contorcidos". Desprovidos de liberdade e dignidade humana, aproximam-se da animalidade ao emanarem o "odor de feras enjauladas". A sonolência é antídoto para a dor, ou mesmo um sinal da alienação que determina e mantém os papéis de cada função. Anulada a subjetividade dos indivíduos, passam a representar a escória de todo o Grotão.

Em outro momento, Carlota entrega ao médico, noivo da prima Celestina, um pacote de dinheiro como presente de casamento. O médico não quer recebê-lo, alegando que o dinheiro, "sujo de sangue", não veio de seu esforço. Mais uma vez, Carlota se dá conta da responsabilidade de sua família pelo sofrimento alheio e deixa o pacote cair no chão. Percebe que toda sua riqueza é oriunda do sacrifício de outrem:

> Sentiu intenso calor subir à cabeça, porque ouvia com certeza insinuação infamante a seu pai e a todos os seus, tornados poderosos por aquele ouro que agora lhe escapava das mãos e se espalhava pelo pavimento. Ao mesmo tempo ressoavam em seus ouvidos gritos de agonia e gemidos sem nome, em coro crescente e cada vez mais alto, a ameaçar entontecê-la completamente. [400]

Ao ouvir as palavras de pessoa tão humilde e honesta como o médico, Carlota se envergonha de sua condição de herdeira da família. Por trás da riqueza, havia muita miséria e sofrimento. Os gemidos e gritos de agonia que passa a escutar eram dos escravizados, por quem sempre foi recebida e cuidada com o maior carinho e consideração. O "coro crescente" desses clamores lhe chega como atordoamento, contrastando com esse momento de lucidez.

De todo modo, a tomada de consciência de que as funções de cada um na fazenda obedecem a uma ordem maior, ditada pela própria família, auxilia na recuperação da autonomia de Carlota. Após a cena da enfermaria, ela decide conversar com as mucamas, especialmente com Júlia Cambinda que, sentada no chão, desata em lágrimas. No romance, não ocorre a verbalização da dor ou mesmo do que se passa na fazenda. Tudo se torna ofusco e sombrio com a contenção das palavras e emoções, quando não há explosão pelo choro. Vimos que a conscientização da situação acontece, ao se observar a realidade dos escravizados, longe dos encantos da menina morta, mas também quando se busca dar forma ao transbordamento de emoções na tentativa de se exprimir o absurdo. É o momento das lágrimas de Libânia, das palavras contidas que saem de sua boca. A personificação da natureza entra em cena para integrar o que foi silenciado por tanto tempo. Segue um trecho da conversa "reveladora" entre Carlota e Libânia:

---

[400] PENNA, 1958, p. 1254.

> O rosto mergulhado na sombra, ela [Carlota] via por entre as pálpebras os traços cheios da mucama, igual a uma sacerdotisa ao lado do fogo sagrado, a dizer seus augúrios... e as interpretações deles dada, em sua memória, se confundiam e se destruíam umas às outras, da mesma forma que as sombras a dançarem pelo quarto, acompanhadas pelos ecos da tempestade, lá fora, sem amainar, apesar da madrugada surgir, muito devagar e timidamente.[401]

O meio ambiente participa da revelação do testemunho. Na descrição, Libânia adquire poder ao se parecer com uma sacerdotisa frente a um milagre. A expectativa do leitor é de que a tensão cesse, seja pelo surgimento de uma reviravolta ou pela revelação do mistério que paira no ar. No entanto, tudo é volátil e não se prende a um significado. As sombras parecem zombar ao dançarem pelo cômodo, as interpretações das memórias de Libânia se destroem umas às outras. Em um momento supostamente revelador, tudo se torna etéreo e apenas adquire contornos nos elementos da natureza.

Mais uma vez entra em cena a paisagem, cujo potencial de fertilização e expressão metafórica denuncia uma certa realidade em vias de desaparecer. A atribuição da terminologia humana à natureza intensifica a tensão narrativa e a aura tétrica na fazenda pelo contraste entre a pujança da fertilidade da terra e a situação de miséria dos habitantes. Portanto, o poder telúrico do Grotão não aparece somente na euforia da natureza e dos animais, mas também na abundância dos frutos e da vegetação. O romance possui um capítulo inteiro dedicado ao pomar, local que já existia quando a casa-grande fora construída. Essa passagem reforça a potência de significação dos elementos telúricos presentes no espaço externo da fazenda.

> O pomar era ainda mais antigo do que a casa-grande da fazenda, pois fora plantado pelos primeiros moradores da região na aba da serra e para ir lá era necessário seguir a encosta, tomar o caminho que passava por debaixo das árvores nativas em atalho onde as boninas cor de ouro formavam verdadeira tapeçaria toda de tons sincopados verdes e amarelos. O muro possante que o acompanhava era ainda o mesmo sempre existente, de origem incerta, desde os primeiros tempos da formação do Grotão.[402]

Fonte de alimento, o pomar surgiu antes da fundação do Grotão. A “origem incerta” do muro designa o apagamento do passado quanto à posse desse pedaço de terra. Esse muro aparece tão “possante” quanto o poder fertilizador do pomar. As características “cor de ouro” e “tapeçaria” fazem menção à riqueza herdada. No caminho até o pomar, notam-se tons de verde e amarelo, cores da bandeira nacional. Percebemos nessas nuances novamente a

[401] PENNA, 1958, p 1186-7.
[402] PENNA, 1958, p. 990.

disputa entre tensões em conflito na narrativa. A natureza passa a representar aspectos relacionados à fartura de bens que, nesse contexto, implicam a força de trabalho escravista.

O recolhimento dos frutos se faz em grande espetáculo no romance. Os chás medicinais, os cestos de frutas e legumes, especialmente as goiabas para o doce, tudo exala o perfume vindo da terra. Como a narrativa de *A menina morta* se constrói por paradoxos, toda essa riqueza provoca impacto ao lado da improdutividade dos moradores da casa-grande: "Eram dois fartos jacás e ela [Sinhá Rôla] os olhara quase sem vê-los com a impressão bizarra de impropriedade daquela abundância no meio das cogitações estéreis dos moradores do Grotão."[403] Cogitações estas que se referem tanto à paralisia da casa-grande quanto à infertilidade das mulheres. Com efeito, as parentes da casa-grande não tiveram filhos e Carlota, única herdeira, desiste do casamento prometido. Consequentemente, renuncia à maternidade. Vemos, então, na casa-grande, mulheres cujas maternidades foram frustradas ou renunciadas, contrastando com o potencial fertilizador da terra.

É curioso que a morte intitule um romance em que a fartura oriunda da terra seja tão manifesta. A representação da personagem menina morta e a abundância da natureza entrelaçam, portanto, aspectos da estrutura narrativa e do tema dentro desse paradoxo. O entrave promovido pela esterilidade presente na casa-grande e a fertilidade da natureza reverbera um problema desencadeado desde a fundação do Brasil. A fartura dentro de uma abordagem idílica, como ocorre no romance de Penna, contrasta com a miséria derivada da exploração escravagista, como as cenas em que os negros trabalham no campo. Os escravos do eito, sem nenhum acesso à abundância produzida na natureza por eles trabalhada, são desenhados num quadro de devoção sem resistência. A contradição nessas passagens se assemelha ao ultraje desencadeado pela assimetria entre esses trabalhadores e sua adoração à figura da menina morta. Portanto, o potencial da natureza faz emergir na narrativa a ambivalência com a terra trabalhada.

Em outros momentos, o contato com a terra se torna fonte de energia e resgata uma força que até então parecia dormente. Essa capacidade de vencer o torpor oriunda da natureza adentra o quarto onde Carlota se encontrava completamente adormecida, lançando os eflúvios que a tirariam da paralisia:

> A brisa morna enfunava as cortinas que balançavam com lenta majestade, sacudindo as franjas muito longas. Vinha lá de fora o odor poderoso da natureza enlanguescida, e Carlota despertara de sua sesta perturbada pela sensação de ter dormido muitos anos, nova Bela Adormecida, e agora eram aqueles perfumes os

[403] PENNA, 1958, p. 919.

> precursores da chegada de alguém que a vinha salvar da imobilidade e do isolamento... [404]

A brisa age sobre os objetos da casa, balança as cortinas até acordar Carlota. A analogia com a Bela Adormecida mostra a soberania do sono contra o despertar de uma consciência. A natureza seria o aviso da chegada de alguém que a livraria "da imobilidade e do isolamento". Esse despertar é um sinal para a ação determinante de recusar encarnar a irmã morta para a continuidade do Grotão. No contato com os odores e a umidade que se desprendem da terra, Carlota recupera sua força:

> Carlota recebia no rosto o ar perfumado e acre da mata, e da terra ainda úmida subiam colunas de calor, de mormaço, e tudo a embriagava, como se toda a fecundidade grave daquele solo que lhe pertencia a erguesse no ar em sua *força irresistível*. [405]

Os fluídos do solo se elevam por "colunas de calor" até chegarem ao rosto da moça. Os vapores da vegetação parecem agir como um impulso inconsciente, provocando sensação de ebriedade. Assim, os sinais oriundos da terra se tornam um poderoso impulso de vitalidade e ação. Surgem como resistência à letargia na qual Carlota e as demais personagens estavam imersas.

Cultivando estreita relação com a natureza, Carlota permanece um tempo sentada nas pedras do riacho e se perde em reflexões. A cena adquire importância na medida em que a imagem da menina lhe aparece para trazer consciência da realidade em seu entorno.

> [Carlota] deixou-se ficar sentada sobre uma pedra, e enquanto ouvia o segredo da canção do fio d'água a correr, quis fazer surgir ao seu lado a figura da menina de olhos penetrantes e sérios, de porte altivo que ali estivera muitos anos antes, sem pressentir ser aquela parada a cruz de seu destino, o ponto de partida de toda a série sombria de tristeza e de incompreensão que a esperava naquele pouso. Teria ela fixado sua atenção naquelas ondas cristalinas, sempre murmurantes entre as pedras, e levavam em seu dorso as folhas de ouro roubadas às árvores? Teria voltado ali depois do incompreensível drama que tornara impossível a sua permanência no Grotão? Talvez tivesse perdido nesse lugar alguma de suas jóias frágeis de criança, e se a encontrasse seria clara mensagem para ela, através dos anos... mas a água ria baixinho de todos os seus sonhos, de suas esperanças que fugiam com elas. [406]

A água corrente emite o "segredo da canção" quando Carlota faz surgir a figura da menina. Ela a imagina em plena simbiose com a natureza, metaforizada nas ondas "murmurantes entre as pedras" e nas "folhas de ouro" caídas das árvores. Novamente, a

---

[404] PENNA, 1958, p. 1105.
[405] PENNA, 1958, p. 1205. Grifo nosso.
[406] PENNA, 1958, p. 1141.

natureza se personifica para interagir com a criança na imaginação da irmã. Ao mesmo tempo, na busca de um sinal da falecida, essa mesma natureza se manifesta com escárnio: "a água ria baixinho de seus sonhos", de "suas esperanças que fugiam com elas". Em suas reflexões, a morte da menina se torna "o ponto de partida de toda a série sombria de tristeza e incompreensão", como um divisor de águas. Na continuação do trecho, as ilusões de Carlota se esvaem como a água da ribanceira e, mais uma vez, a natureza emite sua verdade. Concretiza-se na figura da menina, que lhe aparece distinta da que imaginava.

> De súbito, viu a menina debruçada sobre o riacho, para se olhar em seu espelho trêmulo, e também ria. Não era porém aquela cuja figura queria evocar, cujos sentimentos procurava com inquieto desânimo fazer rever... e teve medo e veio junto de suas companheiras onde se sentou como se caísse, com a sombra de terror ainda nos olhos.[407]

Carlota vê a menina se olhando no reflexo do riacho. Assim como as águas que riem baixinho, a irmã mais nova se manifesta pelo escárnio. A cena é significativa por mostrar o desencontro entre a imagem que Carlota desejava, ao estar em contato com a natureza, e a imagem espontânea da criança. O "espelho trêmulo" é a metáfora do descompasso entre a figura mítica da menina, alimentada com fervor pelas personagens, e a menina como "sombra do terror". Se Carlota se recolhe apreensiva por se surpreender com a imagem ambígua constatada no aparecimento da irmã, nesse instante, toma consciência do paradoxo que a criança encarna.

Certamente, no romance de Penna, a natureza tem efeito impactante na vida das personagens. Ela se personifica não somente para contradizer o silêncio e a imobilidade na fazenda, mas também para mostrar seu poder de regeneração e vitalidade. A potência telúrica emana também dos cabelos da mãe do escravo Florêncio, a mestiça que foi ama de leite de uma fazenda nos arredores do Grotão.

> Tinha sempre a expressão de quem interroga melancolicamente o mundo sobre seu destino malfadado, e punha em qualquer movimento de seu corpo quente toda a flexibilidade dos gatos selvagens, e o odor desprendido de seus cabelos era poderosa evocação das florestas fecundas.[408]

Sua aparição relâmpago já analisada anteriormente ocorre na recapitulação do passado de Florêncio e une três temas cruciais que se interligam em *A menina morta*: a exploração dos escravizados, a fertilidade da terra e a interdição. O "destino malfadado" da

[407] PENNA, 1958, p. 1141.
[408] PENNA, 1958, p. 977.

mestiça, assim como o de todos os escravizados, transparece na expressão de seu rosto. O corpo ágil como o de um "gato" e os cabelos que emanam o aroma das "florestas fecundas" são características que fundem a natureza à potencialidade latente dos escravizados. O poder dos elementos telúricos irrompe na narrativa de maneira semelhante a uma ameaça de insurreição. A simbiose da mestiça com a natureza, como mostra suas características físicas, indica essa silenciosa luta no interior da narrativa. A fecundidade circula nos interstícios de uma linguagem que segue sob o fio da competição entre forças em combate no romance. As forças que se entrelaçam na estrutura narrativa se condensam, certamente, na figura da mãe de Florêncio, cuja história urdida em torno da interdição é crucial no romance.

Enquanto Carlota estava reticente ao casamento, sem ainda ter desistido, era nítido o desespero dos parentes sobre seus futuros incertos. Estes já captavam o sinal de que o abandono estava próximo de acontecer.[409] Mesmo após recuperar a autonomia e decidir não se casar, Carlota sente o peso por ter que se responsabilizar pela fazenda. A notícia da morte do Comendador e do irmão mais novo chegaria em breve.

A sensação dos habitantes era de completa insegurança, após o abandono da fazenda por parte dos próprios proprietários. Quando Carlota comunica a seu outro irmão o peso de herdar o Grotão, verifica-se o processo de personificação dos elementos ao redor para dar sentido e gravidade às suas palavras:

> Eu ficarei no Grotão até morrer – afirmou serenamente Carlota e até mesmo as paredes, ao repetirem o eco de suas palavras, pareciam com ela se identificarem. Era toda a enorme mansão, as terras sem fim em derredor, as matas ainda intocadas, os campos lavrados, os morros cobertos pelos cafezais a falarem por sua boca. – Mas não sei se a minha permanência nele será para a vida ou para a morte do trabalho de nosso pai e de nossos avós...[410]

Na tentativa de exprimir ao irmão sua angústia, sucede a simbiose com a natureza. As paredes refletem o eco de suas palavras e a terra trabalhada pelos escravizados, assim como os cafezais, por meio da linguagem, tomam a forma daquilo que parece ser inexprimível no romance. Os elementos telúricos atuam mais uma vez para "falarem por sua boca", quando finalmente se instaura o fim da continuidade da fazenda.

Em seguida, Carlota decide alforriar os escravizados. Com a libertação, a fazenda se esvazia. Assim, a moça deixa de ser uma "sombra" que vagava pela casa, inundada pela

---

[409] "Não compreendiam bem como seria resolvida a herança pesada a se abrir por sua morte, e a opulenta empresa agrícola que aumentava dia a dia de poder e de valor, passaria talvez a mãos estranhas e elas teriam de sair. Mas, sair para onde?" (PENNA, 1958, p. 1173)

[410] PENNA, 1958, p. 1276.

sonolência e sensação de impotência. A tomada de decisão a partir da consciência de seu entorno reinsere Carlota no plano imanente, distanciando-a do papel que deveria ser cumprido contra sua vontade.

No entanto, nem mesmo a alforria que deveria interferir diretamente na dinâmica alienante no Grotão rompe com a tensão narrativa. Nesse processo, o documento que atesta a tão sonhada liberdade é entregue aos negros sem a menor cerimônia:

> Um dia, sem nada fizesse prever qualquer coisa de novo, os escravos receberam à noite, das mãos dos feitores irritados, suas cartas de alforria, e voltaram para as senzalas, atônitos, sem saberem explicar a si próprios o terem passado de sua miserável condição de escravos para a de homens livres, assim, de repente, sem cerimonial algum. [...] A manhã seguinte foi de inteira apatia, de parada na vida ritmada e possante da fazenda, repentinamente ferida de morte. [411]

Com a alforria, toda a riqueza produzida pelo trabalho escravo seria destruída. A vida ritmada do trabalho, que condiz com a atmosfera alienante, estaria "ferida de morte". Não compreendida por eles próprios, os homens recém-libertos não conseguiam "explicar a si próprios" a passagem da escravidão à liberdade. Não houve responsabilização sobre os danos em suas vidas, nem sobre seus destinos.

Portanto, constata-se que a alforria não concedeu autonomia aos escravizados no romance. Nesse processo, a decisão não infringe o silêncio no Grotão. O despertar de Carlota foi insuficiente para trazer a conscientização coletiva dos habitantes imersos na alienação. Em seguida, os negros aparecem como "criaturas apavoradas diante da queda súbita de suas algemas, que se sentiam mutiladas de forma irreparável".[412] Mesmo alforriados, continuam imersos na letargia do sistema que os esvaziara da autonomia. Desse modo, a senzala permanece no Grotão: "a vida da fazenda continuava suspensa e os pretos não saíam das senzalas, onde se tinham encerrado voluntariamente".[413] Ao permanecerem espontaneamente nesse local, o comportamento dos escravizados é compreendido dentro do efeito letárgico que a escravidão e as suas consequências provocam na história do país.

Certamente, a libertação dos cativos foi concedida por meio da decisão oriunda da mais alta hierarquia, sem uma discussão dos reais problemas e do futuro dessa população. Se a forma no romance mimetiza as consequências da estrutura patriarcal escravagista no Brasil, o tempo entre a época da ambientação d'*A menina morta* e a época de sua publicação revela a permanência do silenciamento das vozes e a invisibilidade desses indivíduos. Os elementos

[411] PENNA, 1958, p. 1280.
[412] PENNA, 1958, p. 1281.
[413] PENNA, 1958, p. 1285.

telúricos, ao se personificarem, tornam-se meio pelo qual o drama social é incorporado no romance. A paisagem da fazenda encontra-se, então, em estreita ligação com a escravidão e suas sequelas na sociedade brasileira.

Após a entrega da carta de alforria, Carlota continua a ser considerada pelos negros libertos uma entidade, uma encarnação da menina morta.

> 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. [414]

Os alforriados olham Carlota como seus antepassados diante de uma "divindade malfazeja". Não compreendem a atitude daquela que havia encarnado a Sinhazinha morta, ao arruinar o alicerce da estrutura da fazenda. Resta o horror estampado nos rostos dos que clamam pelo amparo inalcançável materializado na figura da menina. Assim, a criança morta continua como imagem a ser sustentada, enclausurando os escravizados, agora libertos, na letargia perene do romance.

A libertação dos escravos no romance de Penna, tal como ocorreu na história do Brasil, não proporcionou aos negros e a seus descendentes a emancipação e a autonomia necessárias para romper com o contrato instaurado em prol do progresso na fundação da nação. Desse modo, a alforria aparece como terror para os sujeitos em completo desamparo, que agora se encontram frente à liberdade da qual foram privados durante séculos:

> [...] se sabia vagamente haver bandos de fugitivos, saídos para se esconder no mato, onde permaneciam em silêncio, presos de *fantástico terror*, com a suspeita de alguma inexplicável maldição a pesar sobre eles, e outros desapareceram para sempre, perdidos nas terras vizinhas. [415]

A alforria toma a expressão de manter os libertos dentro de seu "fantástico terror". É vista como "maldição a pesar sobre eles", que estão capturados na eternidade de sua condição. A liberdade não rompe, então, com os grilhões que mantêm essas personagens presas na estereotipia de escravizadas. Após tantos séculos, a desumanização desses indivíduos é tamanha que, quando em liberdade, aparecem no romance como "criaturas apavoradas [...] mutiladas de forma irreparável".[416]

---

[414] PENNA, 1958, p. 1281.
[415] PENNA, 1958, p. 1280. Grifo nosso.
[416] PENNA, 1958, p. 1281.

Como já dissemos, nem a abolição da escravatura, nem a formação do Brasil como República, reparou os danos causados aos indivíduos escravizados e às gerações posteriores. Não foi um processo em que tiveram voz. Foi um pacto que contemplou somente os interesses da alta escala hierárquica. O estudioso Walter Fraga (2018) conta que, mesmo nas passeatas abolicionistas após o Treze de Maio, os libertos "apareciam no final do cortejo puxando os carros dos caboclos. Aquela posição subalterna na festa de algum modo simbolizava o lugar pensado para eles ocuparem no Brasil pós-escravista."[417]

Com o fim do Grotão, o que resta da estrutura escravagista após a abolição aparece como ruína no romance. No trecho em que volta do cemitério dos escravos junto a Libânia, Carlota caminha em simbiose com a natureza:

> 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 a surda e irreprimível alegria e a convicção inescrutável de que espalhava a morte e a ruína em torno dela, a encheu de sinistro orgulho.
> Parecia-lhe agora que em seu luto onde se reuniam tantas recordações mortais, lançava também irremediável maldição sobre a terra pisada e varrida por seus crepes, mas não vira, não conhecera, não queria realizar quem eram aquelas figuras que agora se ocultavam na mata. Elas também entravam na treva, nas sombras de seu passado, e no seu coração havia somente esquecimento e morte.[418]

Carlota, certa de ter colocado um fim na estrutura escravagista da fazenda, caminha deixando pedaços de seu vestido como rastros, como se se desfizesse em cada passo. Os "farrapos negros" se misturam a frutas espalhadas no chão, de cor e tamanho que remetem a gotas de sangue. Seu caminhar lhe enchia de alegria conforme "espalhava a morte e a ruína", celebrando o fim de uma época. Entretanto, ela não consegue visualizar as figuras escondidas na mata, "nas sombras de seu passado". Como se fosse um ponto cego, algo permanece oculto entre o encerramento de uma estrutura e o início de uma possível nova história. As figuras agora alforriadas permanecem as mesmas, perdidas nas próprias sombras, como se sua liberdade não fosse legitimada. A negação do reconhecimento de Carlota se torna explícito: "não vira, não conhecera, não queria realizar quem eram aquelas figuras". No romance, em que a questão brasileira em torno da escravidão se encontra em estreita relação com os elementos telúricos, essas criaturas permanecem como ruína.

---

[417] FRAGA, 2018, p. 354.
[418] PENNA, 1958, p. 1287.

Assim, o problema da escravidão desde a origem da formação da nação brasileira permanece no romance de Penna como espectro de uma estrutura que custa a ser destruída.

> O Grotão parecia ter deixado de existir, e suas numerosas e irregulares construções tomaram logo o aspecto sonolento e soturno de ruínas, misteriosamente apodrecidas, resignadas a viverem em surdina, enquanto o tempo e a usura dos elementos as permitiam sobreviver ao calor dos homens que as tinham abandonado. [419]

Os restos dessa organização social perduram no tempo, sobrevivem em silêncio como suas construções de "aspecto sonolento e soturno". Destruída a fazenda física, mantém-se sua configuração. Nada se resolve ou adquire outro sentido. Essas ruínas "resignadas a viverem em surdina" compõem, junto às ruínas de *Nedjma* – não as romanas, mas as que ainda estão presentes no sangue argelino – a imagem alegórica, contraditória e reveladora na interpretação de Benjamin. Reflete o inexprimível na história que, transformando-se em fragmento, espelha o que permanece. Nesse pensamento, a alegoria se configura como a história que "não se revela mais como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio".[420]

Portanto, o Grotão, apesar de ser desertado após a abolição da escravatura, continua a viver como um organismo que resiste ao seu fim:

> Lentamente, o tal organismo ferido de morte que reage e se põe a reviver vida vegetativa, até poder sustentar-se em agonia lenta de muitos anos, a vida da enorme propriedade agrícola se refez, dentro de outro ritmo, sem a antiga pujança, desaparecida para sempre.[421]

A estrutura patriarcal, figurada na fazenda, persiste como uma carcaça que atravessa os séculos. Mesmo que a riqueza não seja a mesma, seu funcionamento perdura até os dias atuais. No último capítulo, temos um retrato do Grotão nos anos seguintes:

> [...] tudo caminhava em atropelo, na cegueira de sua marcha. O trabalho, depois do torpor do primeiro desânimo, surgira, a princípio escondido e tímido, mas logo outra vez *invencível voltou a fecundar os campos e as clinas* com suas plantações opulentas, com seus arbustos quase negros pejados de frutos sumarentos e rubros [422]

[419] PENNA, 1958, p. 1281.
[420] BENJAMIN, 2013, p. 189.
[421] PENNA, 1958, p. 1281.
[422] PENNA, 1958, p. 1295. Grifo nosso.

O torpor prevalece na passagem do tempo e o funcionamento da estrutura persevera na “cegueira de sua marcha”. Após a alforria, o trabalho ressurge “em princípio escondido e tímido”. Em seguida, ele adquire força e se torna “invencível” na sua relação com a terra, fazendo novamente fecundar a riqueza. O funcionamento desse sistema, após uma suposta ruptura, continua alienante.

Longe de encerrar seu mecanismo de exploração do trabalho, a alforria, no romance de Penna, foi um ato vertical. No Brasil, a decisão definitiva da abolição da escravatura se deu por pressão de entidades do governo (Exército), da campanha republicana e da imprensa abolicionista. O temor de que houvesse uma guerra civil como a norte-americana pressionou o Judiciário, a Igreja, o Partido Liberal, setores da elite social e a grande imprensa a defenderem o imediato fim da escravidão.[423]

Os estudos sobre o processo de abolição da escravidão no Brasil mostram como o problema não sanado em sua origem repercute em graves obstáculos sociais até os dias de hoje. As vozes excluídas desse processo dão forma ao mistério que percorre todo o romance de Penna. Incorporam a natureza para se exprimirem e, como espectros, assombram a mente dos moradores da casa-grande. Tal ruína resiste à passagem dos séculos.

Vimos nos parágrafos acima como a personagem menina morta, também encarnada em Carlota, traz ao romance sua dimensão histórica. Afinal, a morte daquela que seria a última herdeira e a renúncia da irmã mais velha representam o fim de uma configuração social. Por meio da figura da menina morta e de seu duplo, Carlota, reúnem-se temas caros ao romance e à história do Brasil, como a escravidão. Os elementos telúricos personificam o que permanece invisível no funcionamento da fazenda: os espectros das consequências do sistema escravagista em torno do qual se fundou um país.

Como dissemos anteriormente, não podemos afirmar que n’*A menina morta* o autor tivesse a intenção de fazer da personagem homônima a representação da nação brasileira. A análise da menina deve coexistir com a de outros elementos, como a paisagem, a presença do narrador e sua relação com as outras personagens. Sobre estas últimas, é pelo afeto que exerce em seu entorno que a filha dos senhores se torna o centro da narrativa. Esse afeto, que perdura como idealização, pelo qual a criança morta permanece na memória, mantém a ordem e a rigidez hierárquica no Grotão.

---

[423] “Foi uma solução de compromisso. Os abolicionistas aprovaram sua demanda central, abolição sem indenização. Mas os escravistas garantiram que a lei viesse sem direitos para os libertos e sem a pequena propriedade [...] Final melancólico para uma campanha de duas décadas, que envolveu milhares de pessoas, entre homens e mulheres, brancos e negros, e constituiu o primeiro movimento social nacional no Brasil.” ALONSO, 2018, p. 364.

É curioso notar que essa figura celestial e salvadora, a quem todos perdoam, nos é apresentada morta desde o início do romance. Essa condição sugere a amputação de algo desde a origem no processo de construção da nação. Segundo Wander Melo Miranda (2007), trata-se da "falência de um projeto de fundação nacional, semelhante à aparição incorpórea de um defunto: falta do devir, do que virá e não vem, permanecendo como promessa não cumprida – a menina morta." [424] Nesse sentido, a menina representa as forças que mantêm uma nação na sua infância, tal como os países interrompidos no curso de sua história. É o que observa o narrador na governante Frau Luísa: "estrangeira de qualidade, perdida em certo rincão selvagem em plena América, nesse mundo ainda na infância." Desse modo, o emaranhado de elementos que se conectam n'*A menina morta* por meio da imagem da personagem homônima nos remete aos problemas do Brasil desde sua formação, problemas estes que atravancam sua evolução como nação e perenizam como assombração.

> O romance parece estar dizendo que a criação de um ser social brasileiro (ou sul-americano) está comprometida, desde os primórdios do que se poderia chamar de nacionalidade, [...] com a incapacidade de formular interesses comuns a serem compartilhados no espaço público.[425]

Ainda de acordo com o raciocínio de Wander Melo Miranda (2010), trata-se da impossibilidade de fundação política e da rasura do "valor moderno pela assombração do passado que teima em não ir embora e permanece como uma 'presença escondida'".[426] Nessa linha de pensamento, a representação da menina irradia o malogro nas relações que estabelece com os outros elementos do romance, espalhando as ruínas de uma história mal digerida.

Nesse processo, reiteramos que o silêncio preponderante na narrativa pela descrição da paisagem e pelo papel do narrador, além de manter a tensão, integra o clima de opressão e indolência. É por isso que o forte entrelaçamento de conteúdo e forma n'*A menina morta* torna impossível a análise de somente uma das partes.

As vozes silenciadas ao longo da história – que revelariam o grande mistério que mobiliza a trama – perduram inaudíveis, sem uma conscientização histórica que acarrete em uma modificação concreta. Se as ilusões criadas com a imagem da menina lançam as personagens numa atmosfera letárgica, a natureza grita sua verdade e rompe com a constância modorrenta da fazenda. Na rede de comportamentos articulados por uma estrutura

[424] MIRANDA, 2007, p. 308.
[425] MIRANDA, 2010, p. 68.
[426] MIRANDA, 2010, p. 73.

que solapa qualquer espontaneidade, é preciso que as forças sepultadas encontrem na palavra uma válvula de escape para se exprimirem como testemunha. No romance, esse processo não ocorre de forma direta, mas por meio de imagens metafóricas na descrição da paisagem.

No romance argelino, o processo de transformação da personagem Nedjma em figura alegórica representa as questões inerentes à nação argelina no momento que antecede à independência. A representação de Nedjma não deve ser analisada apenas em sua constituição como imagem alegórica, mas junto aos elementos estruturantes da narrativa, uma vez que sua figura urde toda a trama. Ela é tratada como a razão da ruptura inicial na comunidade, assim como a expressão da possível sobrevivência dessa mesma comunidade. Portanto, uma possível continuidade só é viável pelo seu fim. Se Nedjma não mais corresponde à unidade primeva nem ao mito de origem, percebê-la em sua complexidade é se dar conta das rupturas nesse processo. Rompendo com as ilusões, essa personagem instaura o trágico na origem do argelino. Assim como a nação, as sociedades, a história de todo um povo, a origem começa por um fim, pelos espectros que povoam o presente das personagens. No momento de passagem de um sistema de organização a outro, é necessário trazê-los à discussão.

Para encerrar, as análises das personagens Nedjma e menina morta mostram que, apesar de ambas se distinguirem significantemente entre si, elas promovem fenômenos similares na estrutura dos romances. A primeira sofre grandes transformações ao longo da vida, encarnando as contradições tanto por ser mulher fatal criada dentro de uma cultura conservadora, como por ser evasiva nas tentativas de aproximação dos narradores. A contradição de Nedjma manifesta, também, o abismo entre duas culturas, fruto do próprio processo da escrita em francês no momento de fundação de uma literatura de contornos próprios. Quando associada à polifonia no romance, destacam-se a pluralidade da identidade argelina e as diversas influências na formação da cultura nacional. A segunda personagem, a menina morta, apesar de trazer a dimensão do fim, perdura imutável com sua aura celeste e como sustentáculo da alienação na fazenda, inclusive após a alforria. A manutenção do clima entorpecente de devoção se mantém devido ao afeto pela imagem da Sinhazinha. Esse fato, ao se relacionar com a posição do narrador onisciente em terceira pessoa, que corrobora com a intransigência na comunicação entre as personagens, revela a manutenção da obscuridade e da alienação na formação da imagem nacional. Em nosso estudo, essa imagem da nação brasileira se ilumina no romance de Penna com o auxílio da leitura do romance *Nedjma*: reiteramos que as personagens-título conectam, na estrutura da obra, os problemas intrínsecos ao desenvolvimento dessas nações.

As imagens dessas personagens femininas, concatenadas às paisagens metaforizadas, ao longo da história, são como ruínas colocadas à luz no tempo presente, possibilitando uma ressignificação. Esse efeito alegórico concentra na imagem o desejo de perenidade e a consciência pungente da precariedade do mundo. Em certo momento, a alegoria permite que se crie uma significação e, por seu caráter perene, possibilita que essa significação seja transitória, a depender do momento histórico daquele que a interpreta.[427]

Nesse aspecto, a imagem, assim como as obras de arte, longe de esgotar sua significação, tem o potencial de continuar "a agir e viver na sua recepção e transmissão" ao longo do tempo. Bem como nas ruínas, nas obras de arte e nas imagens alegóricas "o passado não é um tempo esgotado e morto, mas uma instância que continua agindo e operando no presente, ainda que de forma velada."[428] Nas imagens das personagens menina morta e Nedjma, a perenidade se encontra na ambiguidade da relação destas com as outras personagens. Se acatarmos o caráter alegórico dessas "ruínas" nas relações em questão, sua significação, (re)contextualizada no tempo presente, não descarta a arbitrariedade contida na relação entre a imagem e sua significação. Nesse processo, faz-se necessário insistir que não se busca uma significação original, mas a produção de um sentido de acordo com o contexto do leitor.

[427]"Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias." (GAGNEBIN, 2013, p. 38) Consultar também Benjamin (2011) e Xavier (1984).

[428] GAGNEBIN, 2014, p. 215.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para um estudo comparado de romances tão divergentes como *A menina morta* e *Nedjma*, servimo-nos de dois fenômenos em comum para a interpretação das obras dentro de uma leitura histórico-social: a personificação da paisagem e a relação paradoxal entre as figuras dos títulos e as outras personagens. Examinamos como procedem a paisagem e a figura central de cada romance, as personagens Nedjma e a menina morta, dentro da relação com a estrutura formal. A análise realizada a partir do entroncamento entre conteúdo e forma trouxe, então, elementos intrínsecos aos contextos das obras, sobretudo no que concerne ao interdito relacionado às forças de opressão e às experiências apagadas ao longo da história.

A metaforização de elementos da paisagem expõe a disputa entre duas forças na narrativa: uma que oprime, outra que resiste ao longo do tempo. A que oprime é proveniente do silenciamento da barbárie escravagista n'*A menina morta.* Em *Nedjma*, essa força é oriunda da ocupação francesa, que "camufla" as civilizações anteriores e se apresenta na paisagem atual por meio de uma linguagem bélica. A força resistente surge das vozes que, impregnadas na paisagem, agitam-se como ameaça aos moradores da casa-grande no romance brasileiro. No romance argelino, as vozes que resistem emanam das memórias do antigo reino berbere e se apropriam da paisagem para participar da construção da futura nação independente.

Em *A menina morta*, apuramos que as fronteiras espaciais na fazenda do Grotão são um reflexo dos compartimentos hierárquicos da estrutura patriarcal brasileira do século XIX. Mantidas pela interdição da palavra e pela contenção dos sentimentos e das emoções, essas fronteiras criam uma fenda psíquica nas personagens, para quem o único acalento são as lembranças da menina morta. Desse modo, os moradores do Grotão vivem imersos numa atmosfera de completa alienação. Ao pressentirem que, com a morte da menina, algo estaria por acontecer, o implacável silêncio faz com que a mensagem flutuante, quando em contato com os elementos telúricos, materialize-se para aterrorizar as personagens. Se a "casa-grande é a fortaleza das interdições"[429] nas sombras, nos gestos calculados e contidos, nos móveis pesados e escuros, a área externa é o terreno que abriga a fertilidade. A paisagem no romance brasileiro é "a liberdade sem medidas de uma natureza confrontada com a severidade

[429] LIMA, 1989, p. 243.

agressiva ou melancólica dos homens".[430] Nesses termos, ela funciona como uma espécie de receptáculo do que é repelido da consciência da casa-grande. Os sinais da natureza não chegam a ser decifrados pelos habitantes dominados pelo temor. Os espectros da escravidão perduram na mata fechada, na terra fértil e nos bichos que assombram com seus sons as mentes marcadas pela violência da interdição. Fauna e flora se tornam, então, matéria que exprime a contradição mobilizadora do funcionamento do Grotão: a riqueza produzida às custas da exploração escravagista. O fantasma que se manifesta na paisagem e nos sons da natureza é a maneira de dar um contorno ao que não é pronunciado entre os moradores da casa-grande: a temida revolta dos escravizados frente à desagregação da família patriarcal. Do início ao fim do romance, a figura da menina, posteriormente encarnada por Carlota, mantém o clima entorpecente enquanto predomina o silêncio na fazenda: ninguém, nem mesmo os cativos, é poupado da alienação que envolve essa estrutura de organização.

Em *Nedjma*, os narradores vivem as contradições do período colonial e tentam recuperar suas origens por meio da busca pela personagem homônima. Ao lhe darem os contornos, vislumbra-se a nação por vir. A figura do título adquire, aos poucos, um perfil traçado pelas vozes exclusivamente masculinas. Assim como a nação argelina, a personagem é entregue àqueles que a disputam como objeto de posse, apesar de seu gérmen indomável, como mostra seus pensamentos na primeira aparição: "*À la longue, c'est la prisonnière qui décide...*"[431] Na iminência de uma reviravolta, a potência alegórica de Nedjma faz dela uma personagem em metamorfose, uma nação que não cessa de nascer. Nesse processo concomitante à busca da genealogia do argelino, a paisagem se personifica para trazer ao presente o que merece mais atenção na história: o tempo do império dos berberes. Os povos marginalizados, assim como seu momento de glória, então ressurgem para participarem do romance. Quando a interdição acarreta "fissuras" na linguagem, ou mesmo na história, essas vidas e suas experiências invadem a narrativa em busca de um lugar. A tensão cria brechas na linearidade da prosa, trazendo vozes que exprimem a pluralidade da cultura argelina. Identidade e nação tomam forma nesse romance fundador de uma nova literatura que surge na iminência da independência da Argélia.

Detenhamo-nos na problemática derivada da interdição, que desencadeia alguns efeitos na estrutura formal d'*A menina morta* e de *Nedjma*. No romance brasileiro, ela age por meio da alienação dos habitantes do Grotão, em que as personagens encenam sob as regras também seguidas por seus antepassados, sem terem consciência de suas vivências. Os

[430] LIMA, 1989, p. 245.
[431] KATEB, 1996, p. 74. Grifo do autor.

gestos calculados seguem o protocolo dos limites da hierarquia ocupada dentro de um ambiente fundado sob o silenciamento. Outro efeito é o clima entorpecente que nutre o prenúncio da decadência daquela configuração social. No romance argelino, a interdição engendra à primeira vista a quebra da linearidade da prosa, efetivando a ruptura que torna possível a emergência de outras vozes e a inserção de uma narrativa oriunda de situações traumáticas, como ocorre nos Massacres de Setif e Guelma. Outro fator de peso provocado pela interdição é a impossibilidade de acesso a elementos do passado histórico e ao conhecimento da genealogia do argelino, apagados pelas consecutivas colonizações da região.

Motivada pela interdição, a alienação triunfa no enredo dos romances e se fortifica por intermédio da relação entre as personagens e as figuras presentes nos títulos. Desse modo, é preciso levar em conta quem narra e o lugar que o(s) narrador(es) ocupa(m), assim como os efeitos que esse fenômeno engendra na estrutura formal. Como as personagens-título se delineiam conforme a narrativa avança, depreende-se desta última uma imagem das nações com os problemas intrínsecos a seus contextos. Esses aspectos, uma vez que se tornam espectros, interferem tanto no nível da trama como na estrutura narrativa.

A personagem Nedjma permanece como imagem estrelar no imaginário argelino; representa a busca da identidade, os mistérios e as contradições em torno da figura feminina e da mestiçagem, a esterilização da tribo, mas também a ascensão da voz dos nativos. Enquanto a menina morta é menos figura alegórica que a sedimentação das relações hierárquicas que se asseguram em torno do afeto e do favor. É o que restou do patriarcado instalado nas relações familiares e de trabalho, permanecendo como algo irresoluto e inominável (nem o nome da menina é revelado ao leitor). Portanto, a menina morta não é o fim de um sistema, mas sua perenidade por um fenômeno muitas vezes não reconhecido, materializado em um fantasma que continua a assombrar.

As figuras homônimas aos romances asseguram, portanto, sentimentos que escapam de uma narrativa coerente dentro da organização social em que vivem as personagens. Elas denunciam os paradoxos e as oscilações das expectativas, trazendo à luz aspectos latentes na história. Sob a ótica do pensamento benjaminiano, encontramos, no entrelaçamento da paisagem e das figuras dos títulos, a expressão do que foi “varrido” da história oficial dos contextos das obras. É uma espécie de trauma que persiste e mantém a atmosfera letárgica das narrativas. Ao se mostrarem mais complexas do que nos pareceram à primeira vista, as imagens da menina morta e de Nedjma, ao mesmo tempo que trazem a finitude, possibilitam sua ressignificação no presente.

Na fundação de uma nova corrente literária argelina, que surge junto à independência da nação e aos questionamentos em relação à identidade do argelino, *Nedjma* evidencia uma nação complexa, confeccionada por vozes variadas e pelos entroncamentos culturais da região geográfica da Argélia. Destaca-se uma nação delineada e idealizada especialmente pelo nativo que, pela primeira vez, se serve da pluma – em língua francesa – para denunciar os efeitos da colonização. Por essa razão, caberia dizer que a literatura magrebina de língua francesa surge necessariamente como um meio de (re)conquista da vida por meio do testemunho. Vale lembrar que *Nedjma* é um dos poucos romances nessa literatura que revoluciona pela sua forma; é também um dos poucos que conta em detalhes os Massacres de Setif e Guelma. Sendo assim, o caráter testemunhal da literatura magrebina de língua francesa não se mostra somente ao narrar eventos históricos traumáticos, ou mesmo ao denunciar a realidade da colônia francesa. Seu caráter testemunhal se deve à iluminação de aspectos intrínsecos à cultura magrebina por meio de analogias, metáforas e personificação da paisagem numa linguagem que abarca as fissuras da história.

Por sua vez, a literatura brasileira dos anos 1930-1950, influenciada pelas classificações de cunho ideológico das obras desse período, questionava as representações do brasileiro. Felizmente, nos dias de hoje, *A menina morta* pode ser lida sem se contaminar com as classificações que constituíram a fortuna crítica da época. Esse romance, como toda obra artística de peso, atravessa as décadas e traz um sentido ao tempo presente. A imagem da nação que sobressai na obra faz despontar simbolicamente experiências silenciadas em meio ao progresso que, por seu potencial espectral e alegórico, devem ser recontextualizadas no presente. Portanto, diferentemente do romance argelino, o caráter testemunhal d'*A menina morta* não funda uma corrente literária ao trazer ao mundo, pela voz do oprimido, as reminiscências de fatos traumáticos. Resguardadas as diferenças entre os autores e os lugares que ocupam na sociedade de seus países, o romance de Penna revela outro fenômeno relacionado ao que se pode chamar de "caráter testemunhal". Mesmo que o escritor não tenha vivenciado na posição de vítima o horror do sistema escravagista, há em sua obra um relato predominantemente simbólico da escravidão no Brasil. Essa simbolização deve ser considerada dentro da distância entre o tempo do enunciado e da enunciação do romance, ou seja, oitenta anos após a época de ambientação da trama. Seu caráter testemunhal também aparece no efeito provocado pela distância entre o narrador e sua relação com o mistério: no romance brasileiro, o mistério se fortalece ao passo que o narrador onisciente, em terceira pessoa, se mantém inabalável em seu lugar e modo de narrar.

Finalmente, nossa proposta teve o intuito de acessar a “espinha dorsal” dessas nações por meio da simbolização de uma espécie de trauma alojado na base de suas construções. Como personagens refratárias dos problemas intrínsecos aos seus contextos, Nedjma e a menina morta se perenizam como “ruína”, tornando possível uma interpretação das obras pelo impasse no desenvolvimento dessas nações. Nesse processo, a paisagem também se torna personagem refratária: manifesta as ruínas assustadoramente humanas por meio dos elementos telúricos no romance brasileiro e o espectro de povos marginalizados, mas resgatados na narrativa do romance argelino. Nada mais oportuno se apropriar da paisagem para dar voz aos fantasmas da origem, derivados dos problemas da terra em países que passaram pelo processo de colonização. Paisagem esta que atua como âncora das obras no tempo e no espaço de seus países e de suas literaturas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

AGULHON, Maurice. Marianne, réflexions sur une histoire. In: *Annales historiques de la Révolution française*, n°289, 1992. Images et symboles. p. 313-322. Disponível em <www.persee.fr/doc/ahrf_0003-4436_1992_num_289_1_1894>. Acesso em: 27 fev. 2022.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de psicanálise*, São Paulo, v. 31, n. 57, p. 9-43, set 1998.

BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*: essai sur l'imagination de la matière. Paris: Libraire José Corti, 1942.

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris: Libraire José Corti, 1948. (Col. Biblio Essais)

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade:* ensaio sobre a imaginação das forças. Trad. Maria Ermantina G. Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética:* A teoria do romance. 3 ed. Trad: Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. São Paulo; Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. I. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, 2012. (1. Ed. 1985)

BERND, Zilá. *Por uma estética dos vestígios memoriais* : releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte : Fino Traço, 2013.

BHABHA, Homi K. (Org.). *Nation and Narration.* (1990). Londres: Routledge, 2006.

BHABHA, Homi. K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis e Gláucia R. Gonçalves. 3. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada*: Antigo e Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOHLEBER, Werner. Remémoration, traumatisme et mémoire collective. Le combat pour la remémoration en psychanalyse. *Revue française de psychanalyse*, v. 71, n. 3, p. 803-830, 2007.

BOHLEBER, Werner. Recordação, trauma e memória coletiva : a luta pela recordação em psicanálise. *Revista de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre*, v. 15, n. 1, p. 35-65, abr. 2008.

BOOTH, Wayne. Distance et point de vue: essai de classification. In: BOOTH, BARTHES, KAYSER. *Poétique du récit.* Paris: Éditions du Seuil, 1977.

BRUN, Catherine. Libérer le paysage: jalons pour l'étude d'une utopie révolutionnaire. In: *Le Paysage Algérien Dans La Littérature Algérienne Francophone (1962-2015)*, Didactiques n. 10, p.106-117, juil-déc. 2016.

BURKE, Kenneth. *Teoria da forma literária*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2012.

COLLOT, Michel. Points de vue sur la perception des paysages. In: *Espace géographique*, tome 15, n. 3, 1986. p. 211-217. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1986_num_15_3_4144>. Acesso em: 28 jun. 2022.

COLLOT, Michel. La notion de paysage dans la critique thématique. In: COLLOT, Michel. *Les enjeux du paysage*. Bruxelles: Éditions Ousia, 1997.

COLLOT, Michel. Paysage et subjectivité. In: BOUR, I., DAYRE, É., NÉE, P. *Modernité et Romantisme*. Paris: Éditions Champion, 2001.

COLLOT, Michel. D’une modernité plurielle. In: COLLOT, M.; BERGÉ, A. *Paysage et modernité(s)*. Bruxelles: Éditions Ousia, 2008.

DESBOIS, Henri. Paysage énigmatique: le *bay bridge* et l’élan allégorique contemporain dans *Lumière virtuelle* de William Gibson. In: IMBERT, C.; MAUPEU, P. (dir.). *Le paysage allégorique:* entre image mentale et pays transfiguré. Rennes: Editions Presses Universitaires de Rennes, 2011. p. 353-367. (Collection Interférences)

DOUAY, Françoise, STEUCKARDT, Agnès. Les corps des maîtres-mots: l’allégorie comme personnification pendant la Révolution française. In: TAMINE, J. G. *L’allégorie: corps et âme*. Publications de l’Université de Provence, 2002.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e dos neuróticos. Trad. Renato Zwick. Porto alegre: L&PM, 2017.

FREUD, Sigmund. *O homem Moisés e a religião monoteísta.* Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2018.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro : Imago Ed., 2003.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção*: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, 2002, n. 53, p. 166-182.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de *mímesis* no pensamento de Adorno e Benjamin. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Coleção Estudos, 142. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

GALINIER, Jacques. Paysage et espace corporel: une doctrine mésoaméricaine. In: COLLOT, Michel (dir). *Les enjeux du paysage.* Bruxelles: Éditions Ousia, 1997.

GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a história como trauma. *Revista eletrônica Vidya*, v. 19, n. 33, p. 43-52, 2000. Disponível em: <http://www.periodicos.unifra.br/index.php/VIDYA/article/view/533/523>. Acesso em: 10 jun. 2014.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista; Paz & Terra, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANSEN, João A. *Alegoria*: construção e interpretação da metáfora. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HOBSBAWN, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780*. Trad. Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

KAYSER, Wolfgang. Qui raconte le roman? In: KAYSER, W; BARTHES, BOOTH. *Poétique du récit.* Paris: Éditions du Seuil, 1977.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEITE, Ligia C. M. *O foco narrativo:* Ou a polêmica em torno da ilusão. São Paulo: Editora Ática, 2000. (Série Princípios).

LUKÁCS, Georg. Alegoría y símbolo. In: *Estetica*: La peculiaridade de lo estético. v. 4. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo, 1967. p. 423-474.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MILANI, Raffaele. Le paysage: un art ancien et moderne, poiesis et contemplation. In: BERGÉ, Aline; COLLOT, Michel. *Paysage & Modernité(s)*. Bruxelles: Ed. Ousia, 2008. p. 28-41.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

NATALI, Marcos. In: SANTURBANO, A.; MARSAL, M. H.; PETERLE, P. (Org.). Fluxos literários: ética e estética. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013, p. 115-132. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-criticos/141-marcos-p-natali-questoes-de-heranca-do-amor-a-literatura-e-ao-escravo>. Acesso em: 28 jun. 2022.]
NAUGRETTE, Catherine. Après les ruines: de la violence des paysages contemporains. In: BERGÉ, Aline; COLLOT, Michel. *Paysage & Modernité(s)*. Bruxelles: Ed. Ousia, 2008. p. 282-292.

RENAN, Ernest. O que é uma nação? Trad. Samuel Titan Jr. *Plural*, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 4, 1º semestre 1997. p. 154-175.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto / Contexto*: Ensaios. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969. (Coleção Debates).

ROSENFELD, Anatol. À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico. In: *Letras e leituras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

SANTOS, José Deribaldo Gomes. Alegoria e símbolo: a imanência cismundana refletida artisticamente. *Verinotio:* Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 44-63, jan./jun. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, M; NESTROVSKI, A. (Org.). *Catástrofe e representação*: Ensaios. São Paulo: Editora Escuta, 2000. p. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. Pró-Posições. *Pro-Posições*, Campinas, SP, v. 13, n. 3, p. 135-153, 2002. Disponível em: < https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643943>. Acesso em 25 jan. 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. *Gragoatá*. Niterói, v. 13, n. 24, 2008, p. 101-117. Disponível em: < https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33162>. Acesso em 04 fev. 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 2, n. 1, jan-jun 2010, p. 3-20.

SILVA, Elisa Maria Taborda da. Estética do trauma e Poética da relação: uma aproximação possível. *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Belo Horizonte, Série Ensaios, v. 1, n. 27, p. 13-35, 28 mar. 2016.

SLENES, Robert W. *Na senzala, uma flor*: esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil Sudeste, século XIX. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

TAMINE, Joële G., PELLIZZA, Marie-Antoinette. Pour une définition restreinte de l'allégorie. In: TAMINE, Joëlle G. *L'allégorie: corps et âme*. Publications de l'Université de Provence, 2002. p. 9-28

TITAN JUNIOR, Samuel. *Que é uma nação?* de Ernest Renan. *Plural*, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 4, n. 1, p. 154-175, 4 jun. 1997.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo:* Doze questões sobre cultura e arte. Rio de Janeiro: Funarte; MEC, 1984.

Sobre Cornélio Penna

ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

ALONSO, Angela. Processos políticos da abolição. In: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. (Org.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Itabira, sempre Itabira. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1947. Acervo Cornélio Penna, Casa de Rui Barbosa.

ANDRADE, Carlos Drummond de. [Carta de Drummond a Penna], 21 abr. 1939. Acervo Cornélio Penna, Casa de Rui Barbosa.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

GENTE, Flávio Moreira Costa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 272, 14 fev. 1970. 1º Caderno, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/2981>. Acesso em: 09 fev. 2022.

DAIBERT, Bárbara Inês Ribeiro Simões. No meio do caminho tinha um Grotão: uma leitura possível de A menina morta. *Revista Verbo de Minas*, Juiz de Fora, Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora., v. 11, n. 19, p. 281-295, jan./jul. 2011.

DIAS, Fernando Correa. *Mineiridade.* Belo Horizonte: Biblioteca Luís de Bessa, 1986.

FRAGA, Walter. Pós-abolição: o dia seguinte. In: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. (Org.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

IGLÉSIAS, Francisco. *História e literatura*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Cedeplar-FACE-UFMG, 2009. (Col. Estudos).

IVO, Lêdo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

IVO, Lêdo. Lembrança de Cornélio Pena. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 11669, 27 nov. 1960. Suplemento Literário, Letras & Artes, p. 5. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/093718_04/9154>. Acesso em: 09 fev. 2022.

LIMA, Luiz Costa. *Sob as trevas da melancolia:* o patriarcado em *A menina morta. Aguarrás do tempo*: estudo sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.

LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapezista*: o romance em Cornélio Penna. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

MIRANDA, Wander Melo. *A menina morta: a insuportável comédia*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1979.

MIRANDA, Wander Melo. A utopia possível: o subalterno na moderna ficção brasileira. In: STARLING, H., M. M., RODRIGUES, H. E., TELLES, M. (Org.). *Utopias agrárias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2010.

PENNA, Cornélio. *Itabirismo* [Artigo de jornal], s/d. In: Recortes, Arquivos de periódico. Acervo Ernani Silva Bruno. Instituto de Estudos Brasileiros.

PENNA, Cornélio. *O nosso tão estranhamente pessoal*... [Texto manuscrito] s/d. Acervo Cornélio Penna. Casa de Rui Barbosa.

PENNA, Cornélio. [Correspondência para Mário de Andrade], 24 set. 1939. Rio de Janeiro. Acervo Mário de Andrade, Institutos de Estudos Brasileiros.

PENNA, Cornélio. *Cornélio Penna:* romances completos. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

RUFINONI, Simone Rossinetti. *Favor e melancolia:* estudo sobre a menina morta de Cornélio Penna. São Paulo: Edusp, 2010.

RUFINONI, Simone Rossinetti. Um país dentro da casa: o caráter político do espaço doméstico em três romances brasileiros. *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 33, n. 97, p. 277-302, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/164953>. Acesso em: 27 abr. 2021. DOI: 10.1590/s0103-4014.2019.3397.015.

RUFINONI, Simone Rossinetti. Pormenor e dissipação: o Brasil de Cornélio Penna. *Teresa:* Revista de Literatura Brasileira, n. 16. p. 219-239, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115427>. Acesso em 10 abr. 2019.

SANTOS, Josalba Fabiana. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. Belo Horizonte. Tese de Doutoramento em Estudos Literários e Literatura Comparada da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Nota preliminar. In: PENNA, C. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

TELLES, Lorena F. da S. Amas de leite. In: SCHWARCZ, L. M.; GOMES, F. (Org.). *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

VECCHI, Roberto. Corpos grafemáticos: o silêncio do subalterno e a história literária. *Gragoatá*, Niterói. v. 13, n. 24, p. 119-130, 1º sem. 2008. Disponível em: < https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33163>. Acesso em: jan. 2021.

WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo*: Drummond e a mineiração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Sobre Kateb Yacine

AÏT SABBAH. *La femme dans l'inconscient musulman.* (1ère éd. 1982). Paris: Éditions Albin Michel, 2010 (Col. Espaces libres)

ALI-BENALI, Zineb. La passion d'une ville. Constantine et ses ailleurs, *Insaniyat* / إنسانيات [En ligne], 35-36, 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/insaniyat/3885>: Acesso em: 21 fev. 2022.

ARNAUD, Jacqueline (Dir.) *L'oeuvre en fragments*: inédits littéraires et textes retrouvés.. Paris: Éditions Sindbad, 1986. (Col. La Bibliothèque arabe).

ARNAUD, Jacqueline. *La littérature maghrébine de langue française.* Tome I: Origines et perspectives / Tome II : Le cas de Kateb Yacine. Paris: Publisud, 1991.

AURBAKKEN, Kristine. *L'étoile d'araignée*: une lecture de Nedjma de Kateb Yacine. Paris: Publisud, 1986.

AUTHIER, F-J. Violence de Nedjma. In: JULIEN, A-Y; CAMELIN, C.; AUTHIER, F-J. *Kateb Yacine et l'étoilement de l'oeuvre.* Presses Universitaires de Rennes; Poitiers: La Licorne, 2010.

BELLAKHDAR, Saïd. *Mythes et réalités dans l'univers romanesque de Kateb Yacine*. Thèse de doctorat, 3e cycle. Université de Paris VII – Juissieu, 1980. 226 p.

BENACHOUR, Nedjma. *Constantine en textes*, s/d. Disponível em: < http://www.constantine-hier-aujourdhui.fr/LaCulture/textes_constantine_benachour.pdf>. Acesso em: 19 dez. 2018.

BENACHOUR, Nedjma. *Imaginaire et lisibilité de la ville dans l'écriture littéraire*. Penser la ville – approches comparatives. Oct 2008, Khenchela, Algérie, 2009. Disponível em: < https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00380554/file/Microsoft_Word_-_Imaginaire_et_lisiblilite_de_la_ville_dans_l_ecriture_litteraire_1_.pdf>. Acesso em: 22 dez. 2018.

BONN, Charles. *Kateb Yacine:* Nedjma. Paris : Éditions PUF, 1990. (Collection Études Littéraires).

BONN, Charles. Le jeu avec l'histoire dans Nedjma. *Itinéraires & Contacts de Cultures*. Université Paris 13, v. 32, p.35-45, 2002.

BONN, Charles. Personnage absent, paroles absentes et genre romanesque absent dans Nedjma: quelle production du sens ? In: *Kateb Yacine et l'étoilement de l'oeuvr*e. La Licone et Presses Universitaires de Rennes, 2010.

BONN, Charles. *Littérature algérienne*: itinéraire d'un lecteur. Alger : El Kalima Éditions, 2019.

BRAHIMI, Denise. Nedjma, compléxités du personnage. In: *Kateb Yacine et l'étoilement de l'oeuvr*e. La Licone et Presses Universitaires de Rennes, 2010.

CALLE-GRUBER, Mireille. Comment en toucher un mot ? La voix féminine de Kateb Yacine ou le pari de la littérature : une lecture de *Nedjma*. In: *Kateb Yacine et l'étoilement de l'oeuvr*e. La Licone et Presses Universitaires de Rennes, 2010.

CAMUS, Albert. *Estado de sítio ; O estrangeiro.* Trad. Maria Jacintha e Antônio Quadros. São Paulo : Abril Cultural, 1982.

CAMUS, Albert. Entre oui et non. In: *L'envers et l'endroit*. Paris: Gallimard, 1958.

CARPEAUX, Otto Maria. Presença francesa. *Suplemento literário,* São Paulo, ano 4, n. 181, 14 maio 1960. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/1101>. Acesso em: 18 fev. 2022.

DÉJEUX, Jean. *Littérature maghrébine de langue française*: introduction générale et auteurs. 3. ed. Québec: Éditions Naaman, 1980.

DJAIDER, Mireille. *Le discours mythique dans l'œuvre romanesque de Kateb Yacine*. Thèse de troisième cycle, Aix-Marseille 1, 1977.

DJAIDER, Mireille. Dans la réserve naturelle de Nedjma: approche du bestiaire mythique. *Actes du Colloque international Kateb Yacine*. Université d'Alger. Alger, 28-30 octobre 1990. p. 17-30

FANON, Frantz. *L'an V de la révolution algérienne*. (1959). Paris: Éditions La Découverte, 2011.

KATEB, Yacine. Avertissement des éditeurs. In: KATEB, Y. *Nedjma*. 1. ed. Paris: Éditions du Seuil, 1956. Disponível em: <http://www.limag.refer.org/Documents/AvertissementNedjma1956.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2013.

KATEB, Yacine. *Le cercle des représailles*. Paris: Édition du Seuil, 1959. (Collection Points).

KATEB, Yacine. *L'homme aux sandales de caoutchouc*. Éditions du Seuil, 1970. (Collection Points).

KATEB, Yacine. *Le poète comme un boxeur*: entretiens 1958-1989. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

KATEB, Yacine. *Nedjma.* (1956). Paris: Édition du Seuil, 1996. (Collection Points).

KATEB, Yacine. *Le polygone étoilé*. (1966). Paris: Édition du Seuil, 1997. (Collection Points).

KATEB, Yacine. *Minuit passé de douze heures*: écrits journalistiques 1947-1989. (Org. Amazigh Kateb). Paris: Éditions du Seuil, 1999.

KATEB, Yacine. *Parce que c'est une femme*: entretien. Paris: Des femmes – Antoinette Fouque, 2004.

KHADDA, N. Kateb. Écriture d'avant-garde, engagement politique et construction d'identité. *Itinéraires & Contacts de Cultures*. Université Paris 13, v. 32, p.139-154, 2002.

KHADDA, N. Kateb. Nedjma de Kateb Yacine: roman révolutionnaire et esthétique de l'abstration. In: JULIEN, A.Y.; CAMELIN, C.; AUTHIER, F.J. *Kateb Yacine et l'étoilement de l'oeuvre.* Presses Universitaires de Rennes; Poitiers: La Licorne, 2010.

KHELLADI, Khedidja. Archétypes et paradigmes littéraires dans l'oeuvre de Kateb Yacine. In: *Kateb Yacine et l'étoilement de l'oeuvr*e. La Licone et Presses Universitaires de Rennes, 2010.

MARZOUKI, Samir. *Nedjma*, roman terroir. In: *Journée Kateb Yacine*. Actes du Colloque organisé par le Département de Français, 5 maio 1984. vol. III. Faculté des Lettres de la Manouba, 1990. p. 77-87. (Série Colloques).

MEDDEB, A. Interruption généalogique. In: *Europe*, revue littéraire mensuelle (n. 828). Paris, avril, 1998.

MEMMI, Albert. *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur.* (1957). Paris : Gallimard, 1985. (Collection Folio actuel)

NOIRAY, Jacques. *Littératures francophones*: I. Le Maghreb. Paris: Éditions Belin, 1996. (Col. Lettres SUP)

OFTE, V. Nation et genre dans Nedjma de Kateb Yacine. Trad. Hélène Celdran. In: *Itinéraires et contacts de cultures*. Paris: L'Harmattan et Université de Paris 13, n. 27, 1er. semestre 1999. Artigo disponível em: < http://www.limag.com/Textes/Iti27/Ofte.htm>. Acesso em: 28 jun. 2013.

SAADANI, Tijani. *Le personnage féminin dans les oeuvres de Kateb Yacine et Gabriel García Márquez*: étude comparée. Saint-Denis: Edilivre, 2017.

SAADI, Rabah Nourredine. Constantine, ville-palempseste. In: CHIKKI, B.; DOUAIRE-BANNY, A. (Org.). *Villes, vies, visions*: les villes, propriétés de l'écrivain. Paris: L'Harmattan, 2012.

SBOUAÏ, Taïeb. *La femme sauvage de Kateb Yacine*. Paris: Arcantère Éditions, 1985. (Collection « Mémoires *et* Identités »).

TLATLI, Soraya. Les ruines de l'Algérie chez Kateb Yacine. In: BOUDRAA, N. (Org.). *Hommage à Kateb Yacine*. Paris: Éditions L'Harmattan, 2006. p.53-71.

YAZBEK, Mustafa. *A revolução argelina*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. (Col. Revoluções do século XX).