

As filhas dos patriarcas: insubmissão feminina na Itália e no Brasil

Pascoal Farinaccio

RESUMO: Este artigo propõe uma aproximação crítica entre um romance italiano, *O Gattopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa e um romance brasileiro, *A Menina Morta*, de Cornélio Penna, tendo como objetivo esclarecer e comparar as reações de duas personagens femininas, Concetta e Carlota, em relação às determinações de seus pais, patriarcas poderosos no contexto das elites locais de fins do século XIX, mostrando como o caráter insubmisso de ambas coloca em crise a continuidade das respectivas tradições familiares.

Palavras-chave: Giuseppe Tomasi di Lampedusa; Cornélio Penna; família patriarcal.

Dois romances publicados na mesma década do século passado em países diferentes, *O Gattopardo* (1958) do escritor italiano Giuseppe Tomasi di Lampedusa e *A Menina Morta* (1954), do escritor brasileiro Cornélio Penna, apresentam similaridades notáveis, as quais cumpre sumariamente destacar. As duas obras tratam da decadência de classes aristocratas ou senhoriais em fins do século XIX, em momento de importante transição histórica. No caso do romance italiano, aborda-se a decadência da aristocracia siciliana (de que o escritor efetivamente era dos últimos representantes em sua condição de príncipe de Lampedusa) no momento crucial da Unificação da Itália, que se efetiva no ano de 1862, e da qual decorre a ascensão vertiginosa da nova classe burguesa; quanto ao romance brasileiro o enfoque está centrado na decadência de um senhor de escravos e cafeicultor, proprietário da fazenda do Grotão no Vale do Paraíba, entre os anos de 1867 e 1871, quando o movimento abolicionista ganhava força pública e o regime imperial aproximava-se a passos largos de seu próprio fim.

O ponto de aproximação mais consistente entre as obras e de maior relevância para os propósitos deste ensaio é certamente a perspectiva adotada pelos narradores a partir da qual os movimentos da História são capturados e interpretados. Basicamente trata-se de apreender os novos rumos da movimentação política através dos reflexos que são lançados sobre a esfera familiar. Pode-se dizer que o turbilhão público é analisado, em seus termos substanciais, nas consequências acarretadas no âmbito privado. Assim, boa parte de ambas as narrativas transcorrem dentro do palácio do príncipe siciliano ou na casa-grande da fazenda. Os narradores (nos dois casos em terceira pessoa) caracterizam-se por um grande empenho descritivo, que percorre os lares minuciosamente, trazendo à luz uma infinidade de móveis, objetos de decoração, comidas, cheiros, iluminação, elementos todos de grande sugestão simbólica.

Debruça-se também este pendor descritivo sobre a sociabilidade familiar, compreendendo aí as conversas íntimas, os inúmeros jantares, celebrações, as relações de afeto ou de aversão, o exercício do poder patriarcal. A sociabilidade envolvendo membros de fora da família geralmente é filtrada de acordo com interesses de cunho financeiro ou político. Aos dois patriarcas interessa a união da família enquanto instrumento necessário para viabilizar a perpetuação de toda uma tradição genealógica e do privilégio econômico e social a ela associado.

Don Fabrizio, príncipe de Salina e último nobre *gattopardo*, tem uma filha chamada Concetta e o Comendador da fazenda do Grotão tem a sua Carlota; como veremos, ambos os personagens masculinos buscam traçar, valendo-se do poder patriarcal incontestado de que dispõem, o **destino** de suas filhas e, por conseguinte, da tradição a ser perpetuada. Não serão bem sucedidos nesse intento, sobretudo o segundo. Concetta e Carlota herdarão o legado dos patriarcas, sobre elas pesará a tarefa de preservar e dar continuidade aos bens físicos e

simbólicos acumulados pelas respectivas famílias. Tarefa que também não se cumprirá conforme o desejo dos pais. Mais ou menos de forma inconsciente, ambas acabarão por seguir trajetórias **rebeldes** aos genitores. É nosso objetivo aqui delinear um paralelo entre as duas personagens femininas e demonstrar o papel que efetivamente acabarão por cumprir no contexto da família patriarcal de fins do século XIX. Para tanto nos valeremos de estudos sobre os romances e de ensaios que se reportam à história da vida privada a fim de esclarecer determinados laços de parentesco e suas funções; bem como demonstrar que a história tem seus caprichos próprios e as expectativas moralmente sancionadas podem dar no seu contrário.

Começaremos com *O Gattopardo*. Don Fabrizio, príncipe de Salina, recebe em seu quarto a visita do padre Pirrone, uma figura íntima e que faz as vezes de conselheiro da aristocrática família de Palermo. O padre pretende servir de intermediário da filha Concetta perante o pai. Conforme explica, a menina está apaixonada pelo primo Tancredi e quer saber se o pai aprovaria o casamento entre eles: "... ela tem certeza de ser amada; entretanto, filha obediente e respeitosa que é, queria lhe perguntar, por meu intermédio, o que pode responder quando essas propostas [de casamento] vierem. Ela sente que são iminentes" (TOMASI di LAMPEDUSA, 2000, p. 96).

Mas Don Fabrizio tem outros planos para o seu ambicioso sobrinho Tancredi. Deseja que ele se case com Angelica, filha do burguês novo-rico Calogero Sedàra. A união entre ambos deverá favorecer a futura carreira política de Tancredi; muito mais que Concetta, moça de "virtudes passivas", segundo o pai, Angelica aparenta ser a mulher ideal para acompanhar e alavancar o sobrinho na árdua carreira que se anuncia; de resto, ela possui aquilo de que sua família já pouco dispõe, malgrado todo o prestígio social: dinheiro, "dinheiro para comprar votos, dinheiro para prestar favores aos eleitores". Tancredi, o jovem de origem aristocrática, deverá misturar seu sangue com a filha de um arrivista burguês, a fim de que, conforme um raciocínio dele próprio, tudo mude para que tudo... continue como está. Em outras palavras, uma solução de compromisso entre a aristocracia que desce e a burguesia que sobe com o objetivo de manter certos privilégios na nova Itália unificada pelo *Risorgimento*.

Vale a pena explorarmos um pouco mais essa cena da conversa entre o príncipe e o padre para melhor delinear as relações efetivas entre pai e filha em sua hierarquia pressuposta. Por exemplo, Don Fabrizio pergunta ao padre por que razão Concetta não veio tratar do assunto pessoalmente com ele. A resposta é esclarecedora: "**Vossa excelência esconde bem demais o coração paterno sob a autoridade do patrão**; é natural então que aquela pobre moça tenha receio e recorra ao devoto eclesiástico da casa" (TOMASI di LAMPEDUSA, 2000, p. 96, grifo nosso). Pai patrão. Sem dúvida, o príncipe ama a filha, mas a ama do seu jeito peculiar: "Amava muito Concetta: nela gostava da constante submissão, da placidez com que se dobrava a qualquer manifestação desagradável da vontade paterna" (TOMASI di LAMPEDUSA, 2000, p. 97). Em verdade, como esclarece o próprio narrador, trata-se aqui de erro de avaliação do príncipe, que "havia deixado de observar o brilho férreo que atravessava o olhar da moça quando as esquisitices às quais obedecia eram por demais vexatórias". No último capítulo do romance, protagonizado por Concetta e do qual falaremos adiante, fica nítido esse lado mormente latente porém insubmisso da filha.

As decisões paternas existem para serem respeitadas. Obviamente, o príncipe é cuidadoso na observância das regras que estabelece para a conduta de cada membro da família, inclusive delimitando o espaço daquela liberdade individual mais diretamente ligada ao que costumamos chamar de vida do espírito. Cremos que é útil mencionar que era Don Fabrizio que dava a última palavra acerca das leituras que se podiam fazer na casa,

individuais ou coletivas. Ele atribuíra a si mesmo o cargo de "censor familiar". A vigilância maior era dirigida ao acesso das mulheres aos livros:

O nível das leituras era, portanto, bastante baixo, condicionado pelo respeito aos pudores virginais das moças, pelos escrúpulos religiosos da Princesa [sua esposa] e pelo próprio sentido de dignidade do Príncipe que se recusaria a fazer ouvir "porcarias" aos seus familiares reunidos (TOMASI di LAMPEDUSA, 2000, p. 170).

Em matéria de casamento da filha a decisão não poderia ser senão a sua. O padre Pirrone adverte o príncipe de o que caso em questão é, em última instância, uma situação que envolve verdadeiro amor. Ao que o príncipe pondera consigo mesmo: "O amor. Claro, o amor. Um ano de fogo e chamas, trinta de cinzas. Ele bem sabia o que era o amor... " (TOMASI di LAMPEDUSA, 2000, p. 98-99). De forma egoísta, a conversa termina com a desaprovação paterna, o que acaba por ter consequências para o restante da vida de Concetta, que jamais se recuperará da perda definitiva de Tancredi e não se casará com nenhum outro homem.

Suas últimas esperanças de vencer a concorrente Angélica e alcançar a preferência do primo terminam em um jantar de família, do qual participa como convidada a belíssima rival burguesa. Cenas de jantar são essenciais para o andamento do romance, todo ele, como já dito, concentrado na esfera doméstica. Gioacchino Lanza Tomasi, em importante estudo sobre a importância dos lugares e das casas para a economia narrativa do *Gattopardo* observa a propósito:

Um palácio palermitano é comparável a um grande palco onde a família representa a si mesma. Nesse teatro todos contribuem à declamação de uma glória dinástica, ele é uma espécie de ópera séria, a representação de um sistema com sua hierarquia de valores (TOMASI, 2007, p. 15).

A "ópera séria" tem lugar no jantar. Concetta está atenta aos modos plebeus da concorrente (enfim, Angelica não faz parte da aristocracia palermitana, ao contrário, é filha de um proprietário de terras, de baixa educação e cultura rudimentar, porém cada vez mais rico e com influência política regional ascendente). Trata-se de uma verdadeira batalha silenciosa entre as duas mulheres, na qual entram em campo as armas da educação refinada e a força física da sedução sexual:

Todos estavam tranquilos e contentes. Todos, menos Concetta (...) Tancredi estava sentado entre ela e Angelica e, com a educação cuidadosa de quem se sente culpado, dividia igualmente olhares, elogios e brincadeiras entre as suas duas vizinhas; mas Concetta sentia, com percepção quase animal, a corrente de desejo que fluía de seu primo para a intrusa (...) Porque era mulher agarrava-se aos detalhes: reparava na graça vulgar do dedo mindinho direito de Angelica levantado enquanto a mão segurava o copo; reparava na pinta avermelhada na pele do pescoço, reparava na tentativa reprimida a meio caminho de tirar um pedacinho de comida preso entre os dentes alvíssimos (...) esperava que Tancredi também os percebesse e, diante desses sinais flagrantes de diferença de educação, se desinteressasse. Mas Tancredi já os havia observado e, infelizmente, sem nenhum resultado. Deixava-se arrastar pelo estímulo físico que a fêmea lindíssima exercia sobre sua juventude ferosa e também pela excitação, digamos assim, contábil que a moça rica despertava em seu cérebro de homem ambicioso e pobre (TOMASI di LAMPEDUSA, 2000, p. 107-108).

Como sabem os leitores do romance, Tancredi acabará por desposar Angelica, ao lado da qual amargará um matrimônio infeliz a que não faltarão traições da belíssima esposa. No

último capítulo do *Gattopardo* reencontramos Concetta. Há um salto temporal de 1883 (ano da morte do seu pai, Don Fabrizio) a 1910. Como dissemos anteriormente, caberá a Concetta carregar, por assim dizer em seus ombros, o peso da tradição, os despojos da família Salina. Senhora de cabelos grisalhos em 1910, "velha solteirona", ela detém perante suas duas outras irmãs o "título de dona da casa". Uma casa bastante empobrecida, diga-se de passagem, pois os anos só fizeram acentuar a decadência econômica dos Salina. Numa cena extremamente melancólica e de forte impacto sensorial, o narrador descreve Concetta em seu "quarto solitário", a mexer em seus velhos baús, dos quais saltam, conforme uma extraordinária imagem literária, "recordações mumificadas". Vale a pena citar o trecho correspondente, que tão bem caracteriza a situação da personagem em toda sua miséria afetiva:

Para quem conhecesse os fatos, para Concetta, era um inferno de recordações mumificadas. As quatro arcas verdes continham dúzias de camisas e camisolas, de robes, de fronhas, de lençóis cuidadosamente divididos em "bons" e "para uso diário": o enxoval de Concetta inutilmente confeccionado há cinquenta anos; aqueles cadeados nunca se abriram, de medo que dali saltassem demônios incongruentes, e na umidade de Palermo a roupa amarelava, se desfazia, inútil para sempre e para qualquer um (TOMASI di LAMPEDUSA, 2000, p. 287).

Na parte da tarde desse mesmo dia de recordações amargas, Concetta recebe a visita do senador Tassoni, que fora grande amigo e companheiro de armas de Tancredi na juventude, quando ambos participavam das batalhas pela Unificação da Itália. A conversa íntima entre ambos revela a Concetta o insuspeitado: Tancredi, ao contrário do que sempre pensara e conforme a lembrança de confiança do primo a Tassoni, a amara verdadeiramente na juventude... O casamento com Angelica revela-se enfim naquilo que fora de fato: uma espécie de "sacrifício" do primo, na linha - que parecia então inevitável - da solução de compromisso entre aristocracia e burguesia em proveito da manutenção de privilégios de classe. Trata-se aqui da tardia "revelação da verdade" que faz Concetta reinterpretar antigas palavras do primo dirigidas a ela agora em nova chave:

e sofreu ao lembrar o tom caloroso, o tom implorante de Tancredi pedindo ao tio que o deixasse entrar no convento; **aquelas eram palavras de amor para ela, palavras não compreendidas**, exotadas pelo orgulho e que diante da sua severidade haviam fugido com o rabo entre as pernas como cachorros espancados (TOMASI di LAMPEDUSA, 2000, p.295, grifo nosso).

"Revelação da verdade" certamente tardia, mas de forma alguma inútil. Através dela Concetta parece enfim disposta a assumir a integral responsabilidade perante as ações que a trouxeram até a sua presente condição. Recusa-se a atribuir a culpa da "própria infelicidade" a outros, esse consolo que não passa de um "último filtro enganador dos desesperados". Percebe que as "longas horas passadas em saborosa degustação de ódio diante do retrato do pai" não tinham sido senão perda de tempo vital, "havia sido bobagens" (TOMASI di LAMPEDUSA, 2000, p. 295). Mas continua pesando sobre seus ombros todo um entulho familiar que agora, repentinamente, lhe parece totalmente "estranho", consistindo de "puras formas" sem mais capacidade de transmitir qualquer vestígio anímico. Fantasmas dos quais cumpre se livrar.

Don Fabrizio em vida possuía um cão chamado Bencicò pelo qual nutria a mais profunda estima. Morto há quarenta e cinco anos, o cachorro havia sido empalhado e tornara-se com o passar do tempo "um ninho de teias de aranha e traças". Apesar dos insistentes pedidos das empregadas domésticas para que Concetta se livrasse do cão ela nunca o ousara

fazer, dada a carga simbólica daquele objeto visceralmente ligado aos sentimentos paternos. Mas a "nova" Concetta, entenda-se, a Concetta detentora de certa verdade do passado, decide-se finalmente por livrar-se do **objeto-tabu**. Chama a seu quarto a empregada Annetta e pede a ela que leve embora o cão: "jogue-o fora":

Enquanto a carcaça era arrastada para fora do quarto, os olhos de vidro a encararam com a humilde censura das coisas que se descartam, que se quer anular. Poucos minutos depois, aquilo que sobrava de Bendicò foi jogado a um canto do pátio que o lixeiro visitava todos os dias: durante o voo pela janela sua forma se recompôs, por um instante viu-se dançar no ar um quadrúpede de longos bigodes cuja pata anterior direita erguida parecia imprecisar. Depois tudo se apaziguou num lívido montinho de pó (TOMASI di LAMPEDUSA, 2000, p. 300).

Em uma carta datada de 30 de maio de 1957, Giuseppe Tomasi di Lampedusa apresentava seu romance *Il Gattopardo* ao grande amigo Enrico Merlo. Nesta carta, que também era uma despedida final (o escritor estava gravemente doente e morreria pouco tempo depois, no mês de julho do mesmo ano) ele apresentava algumas chaves de leitura para sua obra, indicava os personagens históricos que correspondiam aos da ficção literária, bem como as referências concretas dos lugares que serviram de inspiração àqueles retratados no romance. E na parte de trás do envelope faz uma advertência ao amigo, chamando sua atenção para o cão Bendicò: "Preste atenção: o cão Bendicò é um personagem importantíssimo e é quase a chave do romance" (*apud* TOMASI, 2007, p. 64). Por que tamanha importância atribuída a Bendicò? Digamos que, em sua forma empalhada, o cão era **uma forma do passado a persistir no presente - provavelmente a mais contundente e incômoda para a personagem Concetta** -, um passado que não pretende ser deixado à margem do presente, ainda que carregado de teias de aranha e traças.

Pelo que vimos até aqui, podemos afirmar que foi Concetta a pagar o preço mais alto do que representou aquele passado, ela foi por assim dizer sacrificada no altar da aristocracia para que tudo continuasse como estava, apesar das mudanças históricas, políticas e econômicas que varreram o mapa da Itália. Livrar-se do cão significava nada menos que livrar-se daquele passado, aliviar-se do peso da tradição familiar, o que não poderia ser feito senão com renovada coragem. Daí seu **lado insubmisso** ao pai, que enfim sai a campo na velhice. Francesco Orlando, crítico italiano que escreveu o mais completo ensaio sobre o romance de Lampedusa, observa que, de um ponto de vista simbólico, no momento de sua saída definitiva de cena o cadáver de Bendicò e o cadáver de Don Fabrizio coincidem e a história privada se faz história pública:

O quadrúpede bigodudo que "poderia ter sido visto dançar no ar", cuja "pata dianteira levantada parecia imprecisar", transformou-se de Bendicò em Gattopardo, de história privada em história pública, pela alegoria de um instante, antes de encontrar paz em "um montinho de pó lívido" (ORLANDO, 1998, p. 175).

Passemos a analisar agora uma outra filha de um autoritário patriarca, a qual, a exemplo de Concetta, saberá também impor sua vontade final, a despeito das exigências e expectativas paternas. No caso de Carlota, filha do Comendador, fazendeiro escravocrata nos fins do século XIX na pequena cidade mineira de Porto Novo, no Vale do Paraíba, o lado de insubmissão é muito mais forte e de consequências práticas. Para proveito de nossa análise cumpre colocar em destaque a figura paterna em todo o esplendor de seu poder (figura contra a qual o desejo feminino era se bater violentamente):

O sol batia em cheio na sua figura rude e ele parecia a estátua de proa da grande nave constituída pela fazenda enorme, pesadamente espalhada, com os mastros erguidos das palmeiras a agitar suas flâmulas aos ventos. Aquela presença masculina, poderosa, fonte e 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 reproduziam sem cessar (PENNA, 1958, p. 1058).

Não estamos mais na Sicília do *gattopardo*, nos palácios da aristocracia palermitana, mas na casa-grande da fazenda do Grotão, onde se planta café e o trabalho no eito e o doméstico é todo feito por escravos. Nesse universo rural até mesmo as botas do Senhor são retiradas por mão de obra cativa: "O Comendador repeliu com aspereza o negrinho que lhe viera desatar as botas e trazer-lhe os chinelos bordados..." (PENNA, 1958, p. 785). No Grotão, "fortaleza sertaneja de senhor feudal sul-americano" (PENNA, 1958, p. 856), reina absoluto o Comendador. Em relação a Don Fabrizio, o poder patriarcal é aqui muito mais efetivo e onipresente - e, acima de tudo, opressor.

Como esclarece Evado Cabral de Melo sobre o assunto, a "família patriarcal era sobretudo uma concepção autoritária da natureza das relações entre seus membros" (MELLO, 1997, p. 414). Para um chefe desse tipo de família, a obrigação primordial era zelar pela firmeza dos laços entre os membros do clã: "O primeiro dever do seu chefe é o de velar por essa união para refazê-la, caso se desfaça" (MELLO, 1997, p. 392). Nessa perspectiva, grande cuidado era dedicado ao destino das mulheres, tendo em vista as gerações vindouras e a perpetuação da tradição familiar. E aqui temos a contradição - que se exaspera em tentativa de controle do elemento feminino - entre o "familismo brasileiro" e a livre afirmação das mulheres: "... o intenso familismo brasileiro mostrou-se incompatível com a afirmação feminina fora da porta da casa" (MELLO, 1997, p. 398). Não à toa corria no século XIX conhecidíssimo ditado popular, que coincide em significado com as palavras citadas do historiador Evaldo de Melo: "Mulher de família só deve sair de casa três vezes: para se batizar, para se casar e para ser enterrada".

Retomando a caracterização metafórica da figura paterna como "tronco de árvore" nota-se que o que está em jogo aí, sobretudo, é o desejo de perpetuação do poder e prestígio social de uma família no decorrer do tempo: os galhos novos a se reproduzirem pretensamente *ad aeternum*. No caso do romance em questão, veremos que tal desejo patriarcal se frustrará da forma mais completa e definitiva. Descrito como "patriarca dominador" de todos ao redor, cabe ainda frisar a consequência talvez a mais funesta que deriva dessa fonte e incide em toda e qualquer relação interpessoal na fazenda: o medo onipresente, o temor de todos em relação a todos e, por consequência, a eliminação de qualquer intercâmbio verdadeiramente afetivo e espontâneo.

O crítico Luiz Costa Lima explora muito bem essa questão em livro dedicado ao conjunto da obra literária de Cornélio Penna. Com relação ao comportamento à mesa de jantar, por exemplo, Costa Lima observa que desde os lugares às falas entre as pessoas, absolutamente nada escapa ao que é previamente sancionado de forma protocolar; nessa situação de extrema rigidez, "mesmo quando excepcionalmente os personagens se tocam, a ponta dos dedos frios desmente a afetividade do gesto" (LIMA, 2005, p. 124). À interdição do contato físico corresponde uma análoga interdição na comunicação, a troca de palavras jamais devendo ultrapassar o estritamente convencional e os limites de certa intimidade, o que resulta na "ausência de uma linguagem comum" e na "impossibilidade de comunicação entre pessoas que, no entanto, se gostam" (LIMA, 2005, p. 125). Então, todos se olham com desconfiança recíproca - "O olhar tem por função básica a violência controladora" (LIMA, 2005, p. 128) - e

são absorvidos pela sensação permanente de que algum mal lhes poderá suceder, o que transforma a vida cotidiana num contínuo presságio agourento: "todos temem algum mal, e, mesmo porque se sentem vigiados e mutuamente se vigiam, aumentam a sensação coletiva de insegurança" (LIMA, 2005, p. 129).

Ao contrário do que se poderia supor à primeira vista, não se deve inferir que nem mesmo o Comendador seja propriamente um beneficiário dessa situação aqui sinteticamente descrita. Embora detenha o poder de chefe da família e o domínio incontestado sobre todos os seus membros, não deixa ele de também ser uma vítima do sistema que fomenta e mantém. É notoriamente um homem amputado em sua humanidade mais profunda. A impossibilidade de comunicar os afetos também o isola, como aos demais, em sua cela feita de amargura e solidão. Leia-se a cena notável em que esboça um movimento de aproximação afetiva com a filha, logo reprimido por ele próprio em benefício da manutenção da ordem patriarcal e suas convenções:

- Tem alguma coisa a confessar? - foi o que ouviu.

- Não, meu pai... apenas queria dizer-lhe que... tenho medo!

Então os traços dele, imobilizados em máscara severa, distenderam-se, porém ainda nos cantos dos lábios e nas mãos fechadas com força, até mostrar os nós dos dedos muito brancos, podia-se ver a persistência da confusa e obscura desconfiança. Levantou-se e recomendou com frieza:

- Vamos para dentro e vá repousar um pouco... (PENNA, 1958, p. 1059).

Depois de uma temporada de estudos em colégio na Corte, Carlota, então com dezesseis anos, retorna ao Grotão. Retorna, mas certamente um pouco transformada, com ideias próprias sobre o mundo, a fazenda, o regime escravocrata. Essa **diferença** funcionará como combustível para o conflito com a autoridade paterna.¹ No decorrer da narrativa ela empreende uma sorte de excursão pela fazenda na qual aos poucos vai desvelando as consequências do sistema patriarcal, a mutilação dolorosa que produz nas subjetividades individuais e na comunicação dos afetos, sempre interrompida, e, por outro lado, a barbárie da escravidão vai ganhando contornos cada vez mais nítidos aos seus olhos. Nessa perspectiva, dá-se uma progressiva **desnaturalização** da escravidão, seu caráter de imposição arbitrária e monstruosa torna-se incontornável. Assim, num dia em que acorda mais cedo do que de costume, repara, pela primeira vez, que suas escravas de quarto, Joviana e Libânia, dormiam "envolvidas em cobertas miseráveis, deitadas cada uma em sua esteira, diretamente estendida sobre o soalho. Nunca as vira assim e se as tivesse visto antes, não sentiria o aperto que lhe fez parar a respiração..." (PENNA, 1958, p. 1224). Na sequência dessa visão Carlota sai da casa-grande e aproxima-se da senzala atraída por um "lamento profundo e sombrio": "Realizou então serem escravos no tronco (...) o sorriso gelou-se em seus lábios, porque agora via o que realmente se passava, quais as consequências das ordens dadas por seu pai..." (PENNA, 1958, p. 1225).

De olho no futuro da filha e da fazenda, sacudida pelos novos ventos provenientes da Abolição eminente e do fim do regime imperial (transformações sociais e políticas com consequências então imprevisíveis), o Comendador decide por acertar o casamento de sua filha Carlota com João Batista, filho de uma Condessa e proprietária de uma grande propriedade rural próxima ao Grotão. Ocorre que o noivo inspira terror à menina. Como acabamos de ver, Carlota **tornou-se consciente** da irracionalidade e horror representados pela escravidão. E é justamente um episódio em que casualmente vê o noivo chicoteando um escravo que a deixa paralisada de pânico e angústia: "... o moço agarrou o preto pelo peito da japona por ele vestida e fustigou-o às cegas em furiosos golpes com o chicote que trazia na

mão direita". A reação é de alguém que virou estátua de pedra em face da medusa: "Carlota teve vontade de correr, de gritar, de rasgar o seu vestido, mas apenas pôde manter-se imóvel, agarrada ao alpendre e tinha certeza de que se dele se desprendesse os dedos cairia no chão sem amparo" (PENNA, 1958, p. 1118).

Como fica bem claro ao leitor do romance, o casamento encomendado pelo pai significaria, se levado a cabo, uma espécie de **morte em vida** de Carlota. Comentários casuais sobre o vestido de noiva que está sendo feito para o dia do matrimônio indiciam esse simbolismo funéreo (lembrando aqui que Cornelio Penna é mestre absoluto em potenciar o sentido simbólico de ambientes, objetos de decoração, móveis, vestuários etc.):

- Mas... é roxo! - exclamou com horror Celestina - a senhora acha possível a noiva vestir **roupa de luto** aliviado? Ainda se fosse jovem viúva, mas nossa Carlota! (PENNA, 1958, p. 1045, grifo nosso).

Sem a armação para lhe dar a forma usada nesse tempo, a seda caiu lentamente, e parecia antes **sudário preparado para envolver o corpo de alguém** na sua pompa imperial e triste (PENNA, 1958, p. 1246, grifo nosso).

Uma conversa entre Carlota e sua prima Celestina refere-se, enfim, ao dado central da questão: a falta de amor da moça pelo noivo:

- Você não vai ser feliz...
 - Não vou ser feliz - repetiu Carlota em tom neutro, e não parecia compreender tratar-se dela própria - não vou ser feliz...
 - Não, Carlota, porque você não ama... (PENNA, 1958, p. 1147).

Trata-se aqui, obviamente, de um casamento arranjado segundo interesses de ordem econômica, passando ao largo de quaisquer sentimentos genuinamente amorosos. "É sabido que, no casamento pré-romântico, a felicidade conjugal não decorria predominantemente do relacionamento entre marido e mulher mas do atendimento de outras necessidades práticas de que o casal era apenas o instrumento" (MELLO, 1997, p. 397). No caso de *A Menina Morta*, como já observado, o tempo de mudanças históricas jogava incertezas no ar - nas "condições de incerteza e de transição da agricultura e da vida econômica do país as maiores riquezas se desfaziam em fumo, e ninguém podia afirmar mesmo vendo todos os dias a marcha poderosa da fazenda se tudo não estremeceria pela base em vésperas de cair realmente no abismo" (PENNA, 1958, p. 827), o que tornava o casamento de Carlota com o jovem abastado fazendeiro um assunto de primeira necessidade...

Mas as coisas precipitam-se no Grotão e tomam rumos inesperados: o pai de Carlota acaba por falecer em uma sua estadia na Corte, vítima de febre amarela. Carlota, na ausência da mãe adoentada de possível distúrbio mental, passa a tomar todas as decisões relativas aos negócios da fazenda. Dentre suas primeiras resoluções está justamente a libertação de todos os escravos... Doravante o Grotão, tal um "organismo ferido de morte", vai ganhando novos contornos administrativos, refazendo-se num novo ritmo, mas "sem a antiga pujança, desaparecida para sempre" (PENNA, 1958, p. 1281). Em uma conversa com o irmão vindo do Rio de Janeiro para a questão da herança ela esclarece:

- 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 pela 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... (PENNA, 1958, p. 1276)

Com relação ao casamento arranjado pelo pai ela decide simplesmente por cancelá-lo. Com isso, corta pela raiz as pretensões do Comendador, "o tronco da árvore sem medida cujos galhos se reproduziam sem cessar", para lembrar a metáfora botânica empregada pelo autor. O noivo com sua mãe, a Condessa, são literalmente mandados embora do Grotão após uma breve visita...: "a Condessa e o filho, que se retiravam desiludidamente para a capital, de onde decerto nunca mais voltariam" (PENNA, 1958, p. 1287).

Concluimos com este episódio fundamental em que Carlota observa a caleça do noivo afastando-se pela estrada que conduz à Corte... O Grotão e sua própria vida transformaram-se completamente, pelas suas próprias mãos, e em sentido diverso do pretendido pelo pai. Chegados a esta altura, não abdicamos de fazer uma aproximação da personagem de Cornélio com sua insuspeitada "irmã" italiana, Concetta, que, ao livrar-se do cão Bendicò e de tudo o que ele representava, talvez tenha sentido orgulho semelhante ao de Carlota ao ver a partida do noivo que não escolhera: "Entretanto, ergueu a cabeça e todo o seu corpo vibrou com uma surda e irreprimível alegria e a convicção inescrutável de que espalhava a morte e a ruína em torno dela, a encheu de sinistro orgulho" (PENNA, 1958, p. 1287).

The daughters of the patriarchs: female insubordination in Italy and in Brazil

ABSTRACT: This article proposes a critical approach between an Italian novel, *O Gattopardo*, by Giuseppe Tomasi di Lampedusa, and a Brazilian novel, *A Menina Morta*, by Cornélio Penna, aiming to clarify and compare the reactions of two female characters, Concetta and Carlota, in relation to determinations of their fathers, powerful patriarc in the context of local elites in the late nineteenth-century, showing how the insubordinate personality of both women places in crisis the continuity of their respective family traditions.

Keywords: Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Cornélio Penna. Patriarcal family.

Notas:

1 Gilberto Freyre, em seu livro clássico *Sobrados e Mucambos*, em que estuda, conforme o subtítulo da obra, a "decadência do patriarcado rural e o desenvolvimento do urbano", observa o **conflito de gerações** que se estabelece entre o patriarca que permanece na fazenda e os seus filhos que saem de casa temporariamente para estudar nos grandes centros urbanos brasileiros ou na Europa em fins do século XIX: "É curioso constatar que as próprias gerações mais novas de filhos de senhores de engenho, os rapazes educados na Europa, Bahia, em São Paulo, Olinda, no Rio de Janeiro, foram-se tornando, em certo sentido, desertores de uma aristocracia cujo gênero de vida, cujo estilo de política, cuja moral, cujo sentido de justiça já não se conciliavam com seus gostos e estilos de bacharéis, médicos e doutores europeizados" (FREYRE, 1996, p. 18). Em *A Menina Morta* há uma breve passagem do irmão mais velho de Carlota pela fazenda já para tratar de assunto de herança. A sua aversão ao mundo da fazenda de café é absoluto, como faz questão de esclarecer à irmã: "- Não sei o que vim fazer aqui! Odeio esta casa, odeio tudo isto, odeio até o ar que respiro! É preciso a mana saber que nunca mais porei os pés no Grotão, e necessito pôr em ordem toda a minha herança, para não mais ter necessidade de voltar! Regresso à Corte amanhã mesmo, ainda que tenha de ir a cavalo o caminho inteiro..." (PENNA, 1958, p. 1275). O ódio declarado do irmão o levará ao afastamento total do mundo do Grotão; já Carlota permanecerá na fazenda e será responsável direta por jogar uma última pá de cal àquele mundo, tal qual fora conformado pelas mãos do pai, e a partir de certo momento transformado em sua essência, definitivamente, pela vontade e força femininas.

Referências bibliográficas

FREYRE, G. *Sobrados e mucambos*: Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. Rio de Janeiro, Record, 1996. 758 p.

LIMA, L. C. *O romance em Cornélio Penna*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005. 231 p.

MELLO, E. C. "O fim das casas-grandes", in *História da vida privada no Brasil*. Vol. 2: Império: A Corte e a modernidade nacional. Coordenador geral da coleção Fernando Novaes; organizador do volume Luiz Felipe de Alencastro. São Paulo, Companhia das Letras, 1997. p. 385-437.

ORLANDO, F. *L'initmità e la Storia: Lettura del Gattopardo*. Torino, Einaudi, 1998. 191 p.

PENNA, C. *A Menina Morta*, in *Romances completos*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958. p. 721-1296.

TOMASI di LAMPEDUSA, G. *O Gattopardo*. Tradução e prefácio de Marina Colasanti. Rio de Janeiro, Record, 2000. 300 p.

TOMASI, G. L. *I Luoghi del Gattopardo*. Palermo, Sellerio, 2007. 307p.

Data de envio: 25 de maio de 2016.