DIADORIM

Revista Diadorim
e-ISSN: 2675-1216
v.26, n.1, e63269, 2024
DOI: 10.35520/diadorim.2024.v26n1a63269

Dossiê

O vestuário feminino numa fazenda escravocrata do século XIX: patriarcalismo, sentimentos e subversão em *A menina morta*, de Cornelio Penna

Women's clothing on a 19th century slave farm: patriarchalism, feelings and subversion in *A menina morta*, by Cornelio Penna

Pascoal Farinaccio

Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras. Niterói, RJ, Brasil.
E-mail: pascoalf@hotmail.com

Editor-chefe
Marcia dos Santos Machado Vieira

Editor Associado
Anélia Pietrani
Carolina Quintella
Maria Aparecida Fontes
Maria Lucia Faria
Natalia Wieckmann

Recebido: 08/03/2024
Aceito: 20/02/2025

Como citar:
FARINACCIO, Pascoal. O vestuário feminino numa fazenda escravocrata do século xix: patriarcalismo, sentimentos e subversão em A *menina morta*, de Cornelio Penna. *Revista Diadorim,* v.26, n.1, e63269, 2024. doi: https://doi.org/10.35520/diadorim.2024.v26n1a63269

Resumo

Propõe-se neste artigo uma análise do vestuário feminino no romance *A menina morta* (1954), de Cornelio Penna. Trata-se de obra literária que produz uma representação muito verossímil da vida numa fazenda escravocrata de fins do século XIX. A casa-grande e sua decoração são descritas de forma absolutamente minuciosa, incluindo os vestidos das mulheres. Centrando o foco analítico na figura de Carlota, filha do proprietário, busca-se aqui refletir sobre as relações entre os sentimentos da personagem e o vestuário de que se vale em momentos decisivos da história.

This content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Com apoio teórico em autores como Peter Stallybrass (2016), Gilda de Mello e Souza (1987) e Giovanni Starace (2015), que refletiram agudamente sobre os liames entre vida psicológica e social e o uso das roupas, demonstra-se a importância da moda na afirmação identitária dos sujeitos. No caso de Carlota, o vestuário está intimamente conectado às suas decisões e à sua trajetória subversiva em face de um universo sombrio, patriarcal e escravagista.

Palavras-chave

Cornelio Penna; romance brasileiro (*A menina morta*); moda no século XIX.

Abstract

This article proposes an analysis of female clothing in the novel *A menina morta* (1954), by Cornelio Penna. This is a literary work that produces a very believable representation of life on a slave farm at the end of the 19th century. The master's house and its decoration are described in thorough detail, including the women's dresses. Centering the analytical focus on the figure of Carlota, the owner's daughter, we seek to reflect on the relationship between the character's feelings and the clothes she wears in decisive moments of the story. With the theoretical support of authors such as Peter Stallybrass (2016), Gilda de Mello e Souza (1987) and Giovanni Starace (2015), who reflected acutely on the links between psychological and social life and the use of clothes, the importance of fashion for the subject's identity affirmation is demonstrated. In Carlota's case, clothing is intimately connected to her decisions and her subversive trajectory in the face of a somber, patriarchal and slavery universe.

Keywords

Cornelio Penna; Brazilian novel (*A menina morta*); fashion in the 19th century.

A propósito de *A menina morta*, romance de Cornelio Penna publicado em 1954, Augusto Frederico Schmidt assim se pronuncia em "Nota preliminar" à obra: "Não se terá escrito sobre a escravidão no Brasil, até hoje, nada mais impressionante que alguns dos capítulos de *A menina morta*, o romance do Sr. Cornelio Penna, recentemente publicado" (Schmidt, 1958, p. 724). A consideração é precisa; a escravidão, com efeito, pode ser compreendida como o núcleo dramático do romance, em torno do qual enredo e personagens giram e se apresentam com força plena aos olhos do leitor.

Entretanto, a representação da barbárie escravocrata no romance é realizada de forma sutil, enviesada e, de certa maneira, estruturada de modo a produzir uma espécie de velamento (exigindo, por isso mesmo, uma interpretação que a *desvele*,

trazendo-a ao primeiro plano da consciência crítica). Assim, por exemplo, há pouca menção à vida que se espraia no eito da fazenda, feita de violência e desumanização da força de trabalho. A maior parte da história – na verdade, quase sua totalidade – se passa entre as paredes da casa-grande da fazenda; tudo ali se concentra no dia a dia moroso do Comendador, sua esposa, filha, agregados e escravizados domésticos (que não são submetidos à mesma violência reservada aos escravizados que trabalham na lavoura).

Trata-se aqui da fazenda do Grotão, às margens do rio Paraíba, no município de Porto Novo (MG), uma propriedade dedicada à produção de café e que possui cerca de trezentos escravizados como mão de obra subjugada. Não há determinação temporal precisa da história, mas ela se desenrola ao final do século XIX, às vésperas da Abolição e do fim do Império. Sobre esses eventos históricos que se anunciam, há rumores e presságios que chegam às personagens. Não é exagerado afirmar-se que a fazenda, em particular a casa-grande, configura-se aqui como personagem decisiva. A ela o narrador irá dedicar sua maior atenção, concretizada em descrições realistas, minuciosas e cheias de significação para os destinos das personalidades que ali se aglomeram e evoluem, morosamente, ao longo do tempo.

Eis uma descrição da fazenda: "A fazenda era enorme e rústico palácio, fortaleza do senhor feudal sul-americano, e tudo ali era grande e austero, de luxo sombrio e magnífico" (Penna, 1958, p. 856). Os móveis recebem grande consideração do narrador ao longo de todo o romance: "os móveis sombrios, lisos e quase ameaçadores em sua severidade" (Penna, 1958, p. 806). Uma visão da fachada a partir de uma perspectiva externa é apresentada: "a fachada enorme da fazenda erguida daquele lado com sua muralha pesada e branca cortada apenas pelas janelas todas fechadas, sombria e severa" (Penna, 1958, p. 791). A adjetivação é eloquente: "sombrios", "ameaçadora", "sombria e severa". Há muita imponência na casa-grande, mas esse fausto se revela amedrontador, opressivo, em última análise, um *ambiente concentracionário* que literalmente *pesa* sobre os moradores, sobretudo para aqueles mais frágeis na hierarquia social, como os diversos agregados do Comendador. Mesmo um raio de luz, quando penetra em um dos quartos e incide sobre uma "cômoda de madeira negra com puxadores de marfim" a ilumina produzindo um efeito de "esplendor sombrio" (Penna, 1958, p. 1251).

Se, por um lado, estamos diante de uma sociedade escravocrata, por outro, a vida cotidiana é regrada por um absoluto e inconteste poder patriarcal. Leia-se esta

soberba descrição do Comendador, proprietário da fazenda, o seu perfil austero e duro iluminado pelo sol:

> 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 reproduziriam sem cessar (Penna, 1958, p. 1058).

Essa metáfora orgânica da árvore que se multiplica em ramos infinitos conota, como é fácil de notar, um desejo de uma determinada classe proprietária de se *perpetuar* no tempo. Os próprios móveis pesados de madeira maciça também podem ser interpretados nessa chave: são feitos para durar, para passar de geração a geração, de herdeiro a herdeiro. O desenrolar da narrativa, entretanto, desmentirá cabalmente esse horizonte utópico senhorial: o Comendador morrerá de febre amarela no Rio de Janeiro e sua filha adolescente, Carlota, irá posteriormente recusar a escolha paterna de um determinado marido (um casamento arranjado visando tão somente o aumento do patrimônio rural), preferindo manter-se só (o que coloca em risco a pretensa sucessão de gerações), e também tomará a decisão de libertar todos os escravizados do Grotão, após um longo processo de tomada de consciência da barbárie do regime de cativeiro a que estavam condenados.

Como já observado, não há muitas descrições da vida que se passa fora da casa-grande; aqui e acolá, entretanto, emerge esse mundo cruel, a exemplo dos comentários sobre a perseguição a um escravizado fugido chamado Florêncio, que posteriormente será encontrado enforcado, como se tivesse cometido suicídio, o que é deveras duvidoso. Mas esse universo circundante, marcado por violência extrema, não deixa de influir no ambiente interno da casa-grande. Nela, todos se sentem mais ou menos oprimidos, há uma permanente tensão no ar, nunca resolvida e esclarecida, mas que certamente deriva do contexto social patriarcal e escravocrata. Dentro da casa, também há os escravizados domésticos, que fazem contraste com a vida de luxo dos senhores. Veja-se esta cena, emblemática da perspectiva apontada: "O Comendador repeliu sem aspereza o negrinho que lhe viera desatar as botas e trazer-lhe os chinelos bordados a ponto de cruz formando cara de gato e ficou inteiramente só" (Penna, 1958, p. 785).

O detalhe mimoso dos chinelos bordados com cara de gato choca-se brutalmente com o fato de eles serem trazidos por uma criança escravizada, repelida no empuxo do mau humor do proprietário.

O romance é pródigo em episódios de jantares. Na descrição a seguir (que lembra muito uma célebre aquarela de Jean Baptiste-Debret de 1827 justamente intitulada "Um jantar brasileiro"), o leitor é introduzido a esse ritual rotineiro e ao mesmo tempo muito formal, rigidamente ordenado segundo uma convenção patriarcal:

> O Senhor não se erguera da mesa, após o jantar, e todo o serviço de levantamento feito nas pontas dos pés fora conduzido como se ele não estivesse ali; tudo sucedera com tal segurança e silêncio que ele próprio decerto não sentira o negro e duas mulatas se agitarem em torno de sua cadeira e que os pesados serviços de louça azul das Índias, as garrafas atarracadas de cristal cheias de vinho português, as bilhas de barro reçumantes de água fresca que as enchia, as bandejas de prata carregadas de iguarias eram levadas para dentro como por magia (Penna, 1958, p. 781).

"Por magia" – entenda-se: por braços escravizados. Tudo se passa de forma absolutamente natural, o jantar servido em louça azul indiana, o vinho português, enfim, as regalias de classe, e mais o trabalho de servir e levar os pratos que, silencioso, mal se faz notar... Como se percebe, as regalias têm como contraparte a exploração de vidas negras.

Cornelio Penna é um observador atentíssimo do mundo material e, ao descrevê-lo, sabe apreender de forma aguda as ressonâncias sociais e simbólicas das coisas. Em ensaio clássico em que discorre sobre a "vida social" das coisas (incluindo o vestuário), Peter Stallybrass comenta a importância do material para a psique humana e a pouca atenção que a ele direcionamos:

> É apenas um paradigma cartesiano e pós-cartesiano que a vida da matéria é relegada à lata de lixo do "pouco importante" – o mau fetiche que o adulto deixará para trás como uma coisa infantil para buscar a vida da mente. Como se a consciência e a memória dissessem respeito a mentes e não a coisas. Ou como se o real pudesse residir apenas na pureza das ideias e não na impureza que permeia o material (Stallybrass, 2016, p. 32).

Na mesma linha de raciocínio, o psicanalista italiano Giovanni Starace refuta uma oposição unilateral entre coisas cotidianas e a vida mental – na verdade, como ele bem o demonstra, as coisas, e especialmente as coisas de uso pessoal, *sempre dizem algo sobre aqueles que as possuem*. E isso é possível porque o que ocorre, de

fato, é uma *via de mão dupla* entre pessoas e coisas: fazemos investimentos afetivos e intelectuais sobre objetos e coisas de uso cotidiano, e eles, por sua vez, *falam* a respeito de nós. Assim, os objetos materiais são sempre uma mistura inextricável de "fisicidade" e "psiquicidade":

> E é precisamente a partir do fato de que os objetos contam sobre o seu autor, de que neles se encontra algo de quem os possui, que é necessário, ao abordar os objetos, escolher um caminho que os considere uma mistura homogênea de fisicidade e de psiquicidade, de matéria e de mente, para que se realize uma estreita continuidade de sentido entre o dentro e o fora (Starace, 2015, p. 28).

Veremos logo adiante como essa comunicação de sentido "entre o dentro e o fora" é detectável, de modo particularmente significativo, no caso do vestuário feminino. Em *A menina morta,* a atenção com os objetos (já citamos algumas passagens com a descrição do mobiliário sombrio) é absoluta e produz diversos efeitos de sentido, dentre os quais destacaríamos dois: a criação de uma ambientação muito verossímil que remete o leitor ao século XIX e à esfera rural, com ênfase na casa-grande da fazenda; a relação dos objetos cotidianos com o estado de espírito das personagens. Além disso, e considerando o regime escravocrata que perpassa cada mínima filigrana do romance, as descrições de objetos (muitos deles vindos da Corte ou da Europa, especialmente da França e de Portugal) criam um contraste pungente com a miséria humana e material dos escravizados. O Comendador, por exemplo, possui um "*pince-nez* de ouro, usado suspenso ao pescoço por trancelim de seda preta" (Penna, 1958, p. 1084), e sua filha Carlota, de dezesseis anos, balança um "leque italiano de madrepérola, guarnecido de aplicações de ouro, todo de renda de ponto de Milão" (Penna, 1958, p. 1084).

Não é mesmo à toa, por conseguinte, que o longo processo de tomada de consciência de Carlota sobre a situação de vida de suas mucamas (e dos escravizados em geral) tenha um ponto alto no sobressalto que lhe ocorre depois de vê-las dormindo ao chão com suas "cobertas miseráveis", vale dizer, a reflexão é *despertada* pela atenção à matéria:

> Quando pronta, [Carlota] abriu a porta do gabinete, e parou surpresa ao ver Joviana e Libânia, envolvidas em cobertas miseráveis, deitada 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... Teve vontade de voltar, de arrancar seu colchão de penas escolhidas cuidadosamente entre as mais macias do peito dos gansos, de arrastar suas enormes travesseiras

> tão leves e fofas, para dá-las àquelas mulheres que a serviam com a dedicação silenciosa de todos os instantes (Penna, 1958, p. 1224).

Retomemos a cena do jantar, em que convivem luxo e barbárie escravocrata. O serviço de levantamento de pratos é feito de tal maneira silenciosa que é como se tudo se passasse como que "por magia". Uma espécie de *modus operandi* serviçal ideal, pois quase invisível, mal se fazendo notar. Dentro desse universo escravocrata e patriarcal, a *hierarquia* tem uma função reguladora determinante, e os escravizados estão no nível mais baixo da escala social – embora tudo deles dependa, é imperioso que seja evitado, dentro do possível, o contato, especialmente o contato físico. Como bem observa Luiz Costa Lima em estudo sobre *A menina morta*: "A minuciosa hierarquia que reina no Grotão determina o sentimento de superioridade, a frieza, senão o horror de contato com os escravos" (Lima, 2005, p. 123). Sem dúvida, a separação entre os moradores e os escravizados é a mais radical. Por sua vez, os lugares à mesa colocam em evidência outra hierarquia: à cabeceira, senta-se o Comendador e, a seu lado, seu primos empobrecidos Manuel Procópio e Dona Virgínia, essa seguida por duas agregadas, velhas parentas do Comendador; de outro lado, outras mulheres, a esposa, a agregada Celestina, Carlota. A posição mais próxima do Comendador tem a ver com a proximidade de laços sanguíneos; por sua vez, a fileira que só conta com mulheres estabelece outra separação prevista na ordem patriarcal: "A ordem dos assentos à mesa atualiza uma ordem hierárquica e revela a separação do masculino e do feminino (Lima, 2005, p. 113).

Feitas essas observações preliminares sobre o romance, realizadas com o objetivo de bem delinear o ambiente patriarcal e escravocrata no qual as personagens se movimentam – contexto de violência social, e, no interior da casa-grande, medo, desconfiança e tensão permanentes –, passemos a considerar o vestuário feminino, particularmente em relação aos sentimentos a ele relacionados e sua inserção no universo rural, conforme descrito. Utilizaremos para exemplificação e análise o vestuário de Carlota, a filha que é um legítimo *elemento disruptivo* na narrativa, que ousará afrontar, por um lado, o poder patriarcal e, por outro, a própria escravidão, esteio econômico da fazenda do Grotão.

Segundo Gilda de Mello e Souza em *O espírito das roupas*, um instigante ensaio crítico pioneiro sobre a moda no século XIX, a democracia e a ascensão burguesa que marcam o século, anulando os "privilégios de sangue", levam à valorização do papel e funções da moda, a qual se "espalha por todas as camadas, e a competição, ferindo-se a todos os momentos, na rua, no passeio, nas visitas, nas estações de água, acelera a variação dos estilos, que mudam em espaços de tempo cada vez menores"

(Souza, 1987, p. 21). Com relação à competição na sociedade de classes que vai se constituindo, a observação da autora nos remete à importância da moda, em especial do vestuário feminino, no enredo de romances como *Senhora* (1874), de José de Alencar, e *Quincas Borba* (1892), de Machado de Assis, entre tantos outros que poderiam servir de exemplificação. No entanto, trata-se de romances de temática urbana, e *A menina morta* é obra que aborda o mundo rural escravocrata.

No que toca à cidade, um bom exemplo da utilização da moda como meio de diferenciação socioeconômica, em linha com a observação de Gilda de Mello e Souza, nos é dada por Adrian Forty a propósito dos trajes utilizados pelas criadas das casas burguesas europeias, trajes que até a década de 1860 não eram diferenciados por um padrão normativo. A partir daquela década, porém, ocorreu uma mudança significativa com o aumento da produção e o barateamento do tecido de algodão nas fábricas inglesas, o que permitiu mesmo aos mais pobres vestirem-se com roupas estampadas e mais vistosas:

> Uma vez que os patrões forneciam as roupas de seus criados, não havia perigo de uma criada aparecer vestida de modo que pudesse fazer sombra a sua patroa (...) A partir da década de 1860, tornou-se normal que as criadas vestissem vestidos pretos, com toucas e aventais brancos, o traje distintivo da criada doméstica que perdurou durante boa parte do século XX (Forty, 2013, p. 112).

Com relação ao nosso romance, todavia, as "criadas" da casa-grande são, em verdade, escravizadas. O romance se inicia com um episódio acerca do vestido que deverá ser usado pela criança, filha do Comendador, que havia morrido. O início é em tom funesto e a morte da criança, anunciada neste primeiro capítulo, é de um forte simbolismo: com a menina morta, alegria de todos os moradores, inclusive dos escravizados, a casa-grande é tomada por um clima triste e sombrio, e o avanço da fazenda rumo ao seu próprio arruinamento começa a seguir em passos cada vez mais largos.

Na sala de costura da fazenda, Dona Frau (Luísa, mulher de origem alemã e governanta na casa-grande) observa o vestido feito para o enterro: "Considerou com grave atenção a roupa posta diante dela pela escrava" (Penna, 1958, p. 729), e acabou por reconhecer que a mucama, Lucinda, tinha razão ao sugerir que os babados não ficavam bem. Contrariada, admite, sem externar, "o gosto e bom senso" da escravizada, embora tal reconhecimento lhe provoque grande constrangimento interior:

> pois era perpétuo absurdo aquela criatura disforme, cor de chocolate com enormes olhos coruscantes, ora acesos ora apagados, iguais aos das aves domésticas, ter critério e tato para saber o que ficava

> melhor e mais elegante nos trajes confeccionados por elas, para pessoas tão diferentes (Penna, 1958, p. 730).

Não obstante sua avaliação, que embrutece e animaliza a costureira negra ("criatura disforme" e de olhos iguais aos de "aves domésticas"), resolve aceitar a ideia de retirar o babado, "com lentidão, pois parecia envergonhada de seguir as indicações da velha negra, e além disso escrava" (Penna, 1958, p. 731). Como se vê, a situação é muito mais terrível que o temor das senhoras europeias de se sentirem de alguma maneira mais mal vestidas que suas criadas domésticas; em *A menina morta* é apontado um abismo intelectual e de sensibilidade estética entre proprietários e escravizados, de tal maneira que à governanta é inconcebível que uma escravizada costureira possa compreender o que seria um critério válido de elegância da gente branca.

Outro vestido tem grande destaque no romance: aquele preparado para o casamento de Carlota, uma união arranjada pelo pai com fins patrimoniais e sem consulta aos sentimentos da filha. As mulheres da casa reúnem-se para discutir e realizar a confecção do vestido:

> Era preciso fazer rapidamente o vestido "de noivado" já assim denominado pelas senhoras, apesar de terem sido apenas prevenidas da visita do moço filho do fazendeiro vizinho. Todos os números da *Mode illustrée*, acumulados na prateleira mais alta do armário grande do corredor, foram trazidos para a sala de costuras e examinados cuidadosamente. Dona Virgínia preferia os seus exemplares do *Jornal das famílias* editado em português e os folheava à parte, ensimesmada, sem ouvir as exclamações e os comentários de suas primas que subitamente deram conta daquele alheamento, e se calaram aos poucos, olhando-a com estranheza (Penna, 1958, p. 1045).

Chama-nos particularmente a atenção na passagem a referência às publicações *Mode illustrée* e *Jornal das famílias*, as quais, aliás, são mencionadas diversas vezes ao longo da narrativa. Vale a pena destacar aqui o diálogo entre a fazenda do Grotão e o contexto urbano, brasileiro e francês, certamente mais privilegiado em relação à circulação das novidades impressas. As informações sobre a "última moda" também chegam ao mundo rural. Igualmente merece destaque o papel da imprensa ilustrada do século XIX na formação do gosto relativo à moda. Uma influência que vai se tornando cada vez mais decisiva. Como visto, as senhoras buscam nos periódicos de moda o modelo para o vestido do noivado de Carlota.

Maria do Carmo Teixeira Rainho nos esclarece sobre o papel da imprensa de moda no século XIX:

> Foi a partir de 1800, porém, que a imprensa de moda se difundiu na Europa. Nessa data começam a surgir na Alemanha e na Áustria veículos dedicados exclusivamente ao tema para um público de costureiras e modistas [...]. É na França também que os jornais da moda vão proliferar, principalmente no Segundo Império, momento em que experimentam um progresso considerável; nessa época surgem *La mode illustrèe,* o *Conseiller des dames,* o *Magasin des demoiselles* e, a partir de 1878, o célebre *Petit écho de la mode* (Rainho, 2002, p. 72).

E aqui uma breve informação sobre o *Jornal das famílias*, também referido na passagem citada de *A menina morta*:

> O *Jornal das famílias*, "publicação ilustrada, recreativa, artística, etc." que circulou no Rio de Janeiro entre 1863 e 1878 e que se autointitulava "o grande confidente da família brasileira", trazia em suas páginas a descrição dos figurinos coloridos e artigos que tratavam do abuso da importação das modas francesas, além de críticas aos "roceiros", que não sabiam vestir-se corretamente. O periódico também contou com a colaboração de Machado de Assis (Rainho, 2002, p. 78).

Em *O espírito das roupas*, Gilda de Mello e Souza observa que, diferentemente do que ocorreria nos grandes centros urbanos do século XIX, nos quais a exibição pública seria muito importante na batalha pelo reconhecimento e ascensão social, no meio rural a moda ocuparia espaço mais modesto. A ostentação de riqueza, nesse meio, se valeria de outros recursos: a exibição da extensão das terras possuídas, do número de escravizados etc. Escreve a ensaísta: "A vestimenta, como o interior das moradias, desconhece a moda" (Souza, 1987, p. 118). Parece-nos que essa observação pode ser bastante relativizada, pelo menos no que diz respeito às casas-grandes do Vale do Paraíba cafeeiro, muitas delas, hoje, transformadas em hotéis-fazenda luxuosos e mantendo mobiliário, louças e demais objetos de decoração do século XIX preservados. A representação ficcional muito bem documentada da fazenda do Grotão por Cornelio Penna, um grande conhecedor desse meio rural, revela um universo que não é de modo algum refratário à moda e ao luxo (todavia, um fausto sombrio e opressor, como já analisado). O interior da casa é repleto de móveis, objetos de decoração, alimentos e vinhos, publicações de moda, enfim, bens materiais prestigiados trazidos seja da Corte, seja da Europa. E, no que toca ao vestuário, são comuns no romance situações em que há uma nítida associação entre a roupa e um estilo de vida considerado elegante e nobre, como, por exemplo, nessa aparição

repentina da Senhora, esposa do Comendador: "Assim que todos ouviram o frufru característico das saias da Senhora, acompanhada de Angela [sua mucama] e parecia uma rainha a percorrer seu palácio..." (Penna, 1958, p. 853).

Voltando à cena das senhoras e à escolha de um vestido para o casamento de Carlota, Dona Virgínia indica um modelo do *Jornal das famílias* para as demais mulheres. Celestina, moça pobre e agregada, não se contém diante da sugestão: "– Mas... é roxo! – exclamou com horror Celestina – a senhora acha possível a noiva vestir roupa de luto aliviado? Ainda se fosse jovem viúva, mas a nossa Carlota!" (Penna, 1958, p. 1045). Tem início, nesse ponto, um investimento simbólico muito agudo em relação ao vestido do noivado, e que há de se conectar com a trajetória insuspeitada da adolescente. Ao invés de alegria, o vestido mais parece apropriado a um velório, como o explicita a expressão "luto aliviado".

Mais à frente, ainda disposta a realizar o casamento conforme o desejo do pai, Carlota interfere e escolhe ela própria o tecido e a cor do vestido:

> As senhoras estavam na sala de costuras, e as duas mulheres mais hábeis em trabalhos de agulha as ajudavam. Era de cassa da Índia branca o vestido em confecção, porque Carlota mandara a fazenda e a recomendação de o fazerem de acordo com o figurino escolhido por elas (Penna, 1958, p. 1069).

Cabe notar, porém, que o vestido feito em branco tradicional, leve e belo, é apenas desvio passageiro no caminho principal que levará Carlota a desistir do casamento. Matrimônio escolhido pelo pai, não há amor envolvido. Em determinado momento, ela vê o noivo fustigando um escravizado que havia derrubado uns caixotes pesados que deveria carregar: "o moço agarrou o preto pelo peito da japona e fustigou-o às cegas em furiosos golpes com o chicote que trazia na mão direita" (Penna, 1958, p. 1168). Ao contemplar a cena, Carlota é tomada pelo mais absoluto horror: "Carlota teve vontade de correr, de gritar, de rasgar o seu vestido, mas apenas pôde manter-se imóvel agarrada ao balaústre do alpendre e tinha certeza de que se dele desprendesse os dedos cairia no chão sem amparo (Penna, 1958, p. 1168).

Em uma visita do noivo à fazenda do Grotão, Carlota, ao invés de vestir algumas de suas luxuosas roupas à disposição, prefere escolher um vestido simples, sem maiores atrativos:

> Em vez dos vestidos que ela vira desencaixotar, remetidos pelas modistas francesas da Corte, da Gudier ou da Stweight, Carlota vestira simples saia ampla de tafetá antigo, cor de havana, guarnecida apenas de um folho, e o corpinho e as mangas de renda preta (Penna, 1958, p. 1162).

A passagem é exemplar tendo em vista a relação que temos perseguido entre vestuário e sentimento. Carlota projeta no elemento externo, no caso a roupa, a sua apatia e incômodo em relação ao futuro casamento. Vestido e estado de alma estão inextricavelmente associados. Celestina, que lhe é mais afetivamente próxima, percebe muito bem "não ser capricho infantil aquele vestuário", e entende do que se trata: "parecia desejar exteriorizar, pela sua maneira de se apresentar, o sentimento que deveria ser compreendido pelo moço prestes a vir vê-la" (Penna, 1958, p. 1162).

Uma última descrição do vestido de noivado, que antecede de pouco a notícia de que o Comendador morrera de febre amarela no Rio, conota de forma inequívoca um destino matrimonial que não se realizará. Dona Virginia retira de um armário o vestido já pronto e faz desdobrar "a longa cauda, de espesso tussor branco-marfim". E então: "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. 1247). Porém, Carlota se recusará a vestir esse "sudário", esse *vestido de morte* pessoal. Decidirá pelo rompimento do noivado e pela libertação dos escravizados após a morte do pai e o afastamento da mãe por algum motivo de doença mental não especificada.

Sem os pais na fazenda do Grotão, Carlota vai até o quarto que a eles pertencia. A descrição da cena é estupenda em sua atenção aos detalhes materiais e a seu simbolismo:

> Nas primeiras horas do dia seguinte Carlota erguera-se e fora até o quarto de seus pais, permanecido fechado todo o tempo, e abriu os armários. Surpreendida verificou que o maior deles, de jacarandá muito escuro, onde se sentia a vontade de quem o fizera de torná-lo majestoso e severo, em sua tinta sombria e pelas duras colunas maciças a sustentarem o frontão em forma de templo, estava ainda cheio de vestidos, de rendas e de xales de todas as cores. Pendiam dos cabides presos muito alto e desmoronavam as caudas bordadas ou guarnecidas de rendas, amontoadas na tábua de baixo onde repousavam sobre os albornozes as mantilhas e as amplas pelerinas dobradas entre saquitéis de filó recheadas de pimenta-do-reino. Porque tinham sido deixados ali sem ninguém mais os tocar tomavam indefinível ar de abandono e de tristeza, e pareciam retesados e mortos, as dobras muito duras (Penna, 1958, p. 1264).

Carlota abre esse armário, mausoléu "majestoso e severo" em forma de templo, e encontra as roupas dos pais ausentes. Os pais estão ausentes (o Comendador morto; Mariana, a mãe, internada na Corte), mas as roupas conservam algo deles. Ao tocar em um vestido da mãe, Carlota sente a pulsação da vida materna: "Deu-lhe a sensação

de calor, de ainda conservar qualquer coisa de sua possuidora, e Carlota não pôde eximir-se ao rápido arrepio de repugnância e talvez de medo" (Penna, 1958, p. 1264).

A passagem dá conta do sentimento ambíguo, bastante comum, em relação às roupas dos que se ausentaram. Stallybras escreveu a propósito:

> Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nossos cheiros, nosso suor, até mesmo nossa forma. E quando nossos pais, nossos amigos, nossos amantes morrem, as roupas ficam ali, em seus armários, retendo seus gestos ao mesmo tempo confortantes e aterradores – *os vivos sendo tocados pelos mortos* (Stallybras, 2016, p. 14, grifo nosso).

Com efeito, Carlota sente o "perfume sutil desprendido daquelas roupas amontoadas" (Penna, 1958, p. 1265) e, num primeiro momento, não consegue tomar uma atitude em relação aos vestidos da mãe. Por fim, decide-se por vestir um deles: "Tirou-o [um vestido materno] pois do armário com precaução e fechou-o à chave, pois assim o encontrara [...]. Veio para seu próprio aposento onde se despiu rapidamente, e revestiu-se daquelas amplas ondas de lã cor de treva" (Penna, 1958, p. 1265). Temos aqui outro momento extraordinário no romance no que diz respeito à relação entre as roupas, o estado de alma e, no caso, um momento-chave no andamento da narrativa, que se aproxima de seu final. Pois Carlota endossa o vestido da mãe e, na sequência, vai até o terraço da casa em frente do qual um grupo de escravizados a aguardava – Carlota, então, anuncia a todos eles que serão libertados...

Ao se valer do vestido da mãe – uma mulher também ela vítima do sistema patriarcal e com enorme dificuldade para conviver com a rotina escravocrata, e que por essas razões adoece gravemente –, Carlota, de algum modo, adquire força e coragem para tomar a decisão pela abolição imediata dos escravizados. A decisão de usar o vestido da mãe revela o desejo de *transformar-se em outra* e redobrar as forças: "Talvez por isso mesmo lhe viera o desejo de vestir aqueles vestidos, para se abrigar em suas dobras estrangeiras, no feitio e no perfume envelhecido de outro corpo, para ela desconhecido e sem elementos para o julgar, e certamente a transformariam em outra criatura" (Penna, 1958, p. 1265). Assim, quando o narrador diz que Carlota foi para seu aposento e se "despiu" e se "revestiu" com um vestuário alheio, o que está em jogo aqui é muito mais que uma simples troca de roupas: trata-se de entrar em sintonia com as marcas humanas que permanecem nas roupas usadas pela mãe e transformar-se em "outra criatura".

Após a libertação dos escravizados por Carlota (lembrando que a Abolição oficial estava próxima de ocorrer em nível nacional), a fazenda do Grotão chega ao fim de seus dias de maior prosperidade econômica: "A manhã seguinte foi de inteira apatia, de parada da vida ritmada e possante da fazenda, repentinamente ferida de morte" (Penna, 1958, p. 1280). As coisas seguirão em frente, mas com outro ritmo, muito mais lento: "a vida da enorme propriedade agrícola se refez, dentro de outro ritmo, sem a antiga pujança, desaparecida para sempre" (Penna, 1958, p. 1281). Mas a "antiga pujança" era lavada no sangue negro, na brutalidade da escravidão, e urgia desaparecer. Carlota, a adolescente de dezesseis anos, simplesmente acelera, corajosamente, o desaparecimento de um mundo iníquo e, consciente disso, sente-se orgulhosa: "Entretanto, ergueu a cabeça e todo o seu corpo vibrou com surda e irreprimível alegria e a convicção inescrutável de que espalhava a morte e a ruína em torno dela, a encheu de sinistro orgulho" (Penna, 1958, p. 1287).

Referências

FORTY, A. *Objetos de desejo*: design e sociedade desde 1750. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LIMA, L. C. *O romance em Cornelio Penna*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

PENNA, C. *A menina morta*. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1958.

RAINHO, M. do C. T. *A cidade e a moda*: novas pretensões, novas distinções – Rio de Janeiro, século XIX. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

SCHMIDT, A. F. Nota Preliminar. *In*: PENNA, C. *A menina morta*. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1958.

SOUZA, G. de M. e. *O espírito das roupas*: a moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STALLYBRASS, P. *O casaco de Marx*: roupa, memória, dor. Organização e tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

STARACE, G. *Os objetos e a vida*: reflexões sobre as posses, as emoções, a memória. São Paulo, Martins Fontes, 2015.