

STUDIES / ÉTUDES

Cozinha viva na casa de *A menina morta*

Luiz Eduardo da Silva Andrade

Universidade Federal de Alagoas, Faculdade de Letras

luiz.andrade@fale.ufal.br

ORCID: 0000-0002-6436-8758

ABSTRACT

This essay investigates the concept of the “living kitchen” as a central interpretive key to understanding Cornélio Penna’s novel *A menina morta* (1954), analyzing it as a critical counterpoint to the spectral and decadent world of the slave-holding plantation house. Through an inter-artistic analysis that connects the novel to Penna’s drawing “Banquete” (1924), the essay demonstrates how the author’s pictorial sensibility—his melancholic palette and symbolic composition—also informs the narrative. The study identifies a systematic erasure of savory foods from family meals, contrasting it with detailed descriptions of sweets and the sensory vitality of the kitchen. Interpreted as an energetic pole of the narrative, the “living kitchen” is a space of heat, sound, and heterogeneous community, where subjectivities emerge and social tensions manifest. Based on the interface between the absence and presence of food, the article concludes that Penna converts the domestic scene into a device to problematize the family ritual at the table, read as a metonymy for the idealized social communion of official Brazilian history.

Keywords: Cornélio Penna; *A menina morta*; Kitchen; Food-studies; Brazilian Literature.

HOW TO CITE THIS PAPER

Andrade, Luiz Eduardo da Silva. “Cozinha viva na casa de *A menina morta*.” *NaKaN: A Journal of Cultural Studies*, no. 7, July 2026, <https://doi.org/10.67187/nakan-journal.7.3>.

Référence électronique / Electronic reference

DOI : 10.67187/nakan-journal.7.3 — URL : <https://nakanjournal.com/cozinha-viva-na-casa-de-a-menina-morta/>

Introdução

“Banquete” é uma das cenas mais comentadas da produção de pintura e desenho de Cornélio Penna.¹ Divulgada em 1924, é um desenho de 72x47 cm sobre papel, com técnica mista, no qual se utilizou caneta nanquim, nanquim e aquarela, conforme descrito no inventário do autor, mantido na Fundação Casa de Rui Barbosa.² O jornalista Helio Silva comenta, em virtude de uma exposição na

¹ Uma versão deste texto foi apresentada no Encontro de Pesquisadores SAL 10 Anos, ocorrido em Tiradentes/MG, em outubro de 2025.

² Disponível em Sophia (2023): www.gov.br/casaruibarbosa/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/pdfs/WEB_InventariodoArquivoCornelioPenna_condensado.pdf/view

Associação dos Empregados do Comércio, em 1928, no Rio, que “Banquete” é o maior trabalho de Penna, que até então era pintor, ilustrador, desenhista (Penna *Caderno de pinturas e desenhos* 14-15). O crítico descreve um rei estranho sentado à mesa, cercado por uma porção de sombras, de mãos erguidas, como se estivessem em consagração (na verdade as mãos estão sobre a mesa). O poeta Murilo Araújo enxerga em “Banquete” um herói alucinado, sentado ao lado da Melancolia (Penna 10), como se observa na tonalidade da imagem abaixo.

Fonte: Penna, Caderno de pinturas e desenhos 50-51.

Quem melhor relacionou os desenhos e a literatura de Cornélio Penna foi o crítico e ensaísta Alexandre Eulalió, no ensaio “Os dois mundos de Cornélio Penna”. Sobre as cores predominantes em “Banquete”, foi observado que o tom de preto é sólido e define as silhuetas das doze figuras esguias em pé, que se elevam com asas iluminadas pelas velas dos quatro círios nos cantos da enorme mesa. Nitidamente são figuras fantasmagóricas, como percebe Eulalio em outros desenhos de Penna, ao comentar que são “as mesmas sentinelas malignas de ‘Volúpla’, de asas-aladas, pousando as mãos ósseas sobre a toalha” (Eulalio 226-227). Além das sentinelas, o fundo preto parece um mural que sustenta a mandorla centralizada atrás do rei, como uma coroa gigante alinhada à sua cabeça e corpo minúsculos.

Os tons amarelados (ocre e laranja) parecem saltar do desenho, em contraste com o preto do fundo e das sentinelas (que, olhadas fixamente, parecem imagens vazadas na tela). A mesa centralizada tem, oito, inúteis, copos e taças (cobertos), e carções de ossos. O adorno dourado da barra ao redor da toalha tem caimento volumoso – sinal de riqueza –, apesar da personagem central minúscula, que tem ao lado uma mulher recostada cabisbaixo. Alexandre Eulalio dirá que “o comprimento longitudinal da mesa enorme é compensado pela absurda coroa em mandorla de ‘Herodes’” (226). O que se vê é um aparente equilíbrio entre os objetos e seres que compõem a cena, porém qualitativamente o cenário é impessoal e decadente.

Se é um banquete, como nomeia Cornélio Penna, é um banquete espectral, sem alimentos evidentes, com personagens em planos diferentes, simetrias numéricas – talvez místicas – a consagrarem um líder vigiado pelo mal, solitário e irreconciliado – sequer tem um prato de comida à sua frente. Está substancialmente morto, sustentado por uma coroa que mais enfeita que empodera.

Para onde olhar

Mediante comparação de “Banquete” com o romance *A menina morta*, do próprio Cornélio Penna, o que pretendo apresentar neste ensaio são mais pontos de partida que de chegada para uma nova leitura do livro. Cornélio Penna (1896-1958) foi um escritor, pintor e ilustrador, nascido em 1896, em Petrópolis, e falecido no Rio de Janeiro em 1958, que aos 33 anos, em 1929, publica na revista *ordem*, uma “Declaração de insolvência” comunicando que definitivamente desiste das artes plásticas e ingressa na literatura. O fato é decisivo porque o autor demonstra ter uma leitura própria dos movimentos artísticos na década de 1920, perspectiva que o fez tanto migrar para a escrita quanto experimentar questões e formatos inéditos na literatura brasileira modernista.

O conteúdo da “Declaração” mostra uma inquietação de Penna quando julga duplamente, como egoísmo ou individualidade, o esforço dos artistas brasileiros contemporâneos. Na percepção crítica do escritor, “no Brasil, a arte é sobretudo um caso pessoal” (Penna *Caderno* 5); seria uma atividade assombrada pela vaidade ou isolamento de grupo, que Cornélio Penna demonstrava rejeitar. O então desenhista –e pintor– alega que no país deveria haver formação de artistas, pois com uma maior produção é que seriam percebidos os nexos coletivos que, como sabemos, colaboram para criação de um imaginário cultural diverso, o que Penna não enxergava nas artes plásticas de então.

Considere-se que em meados da década de 1920, precisamente em janeiro de 1926, depois de bacharelado em Direito na Faculdade do Largo de São Francisco, Cornélio Penna já residindo no Rio de Janeiro, assume a função de Secretário da redação do diário *O Mundo*, jornal de origem portuguesa que estava se instalando no Brasil. *O Mundo* foi anunciado na imprensa e tinha como propósito cuidar de “farto serviço telegráfico, correspondência especiais dos estados do Brasil e do exterior”. Essa passagem ilustra o privilégio do autor em ter como ofício cuidar desses assuntos no jornal, onde também publicou seus desenhos desde a primeira edição. Quando decide ingressar na literatura, anos depois, já demonstra amadurecimento de suas formulações acerca do panorama artístico brasileiro.

É tanto que anos depois, em dezembro de 1935, foi nomeado diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, onde permaneceu até dezembro de 1937. Já havia publicado *Fronteira*, em 1935, e seguia como acadêmico, portanto, que há muito demonstra interesse pela discussão acerca da formação da intelectualidade nacional. Quando opta pelo agrupamento entre os literatos, Cornélio Penna justifica que estes seriam “muito mais interessantes, completos e avançados” (Penna *Caderno* 6), visto que a literatura, como ele mesmo diz, é “o único refinamento brasileiro” (Penna 2020 6).

A impressão é que o autor compreende os motivos nativistas daqueles que, nas suas palavras, buscaram “nossa infância selvagem” (Penna *Caderno* 5) durante a década de 1920, e se recusa “sem inveja e sem curiosidade inútil” (5), como ele mesmo diz, participar do veio que favorece o “pintor-cobaia, ou um pintor-tabu; aqueles que pintam as ideias de seu grupo, ou aqueles que têm a propriedade da seção de pintura [nos jornais], também de seu grupo” (5). Aqui há uma crítica aparentemente direcionada aos primeiros modernistas que fizeram parte da Semana de Arte Moderna de 1922.

A postura transparente sobre o que pensa do rumo das artes brasileiras, e diante desse contexto em que ingressa na literatura, afastam Cornélio Penna do “antiquário apaixonado”, como dissera Mário de Andrade, enquanto punha defeitos no livro *Dois romances de Nico Horta*. Também afasta Penna da imagem de escritor encastelado em preocupações de um “realismo psicológico” de fundo conservador, em elogio à própria família, como alguns críticos o percebiam. A opção do escritor pela narrativa de mistério não o distancia do sofrimento humano, que escritores da geração de 30, como Graciliano Ramos e Jorge Amado, exploravam. Ocorre, porém, que enquanto estes buscavam na política mais imediata a solução para os conflitos de seus livros, Cornélio Penna apontava para as fraturas históricas, políticas, afetivas e sociais na memória da nação –os pares família e governo, sagrado e profano, intimidade e privacidade são narrados com imbricações tão complexas que fantasmas e outras estranhezas são familiarizados nesse clima tipicamente brasileiro– repleto de colonialismos que ainda nos assombram.

A opção por trazer “Banquete” para esta discussão se converte na matéria dos apontamentos inéditos que farei aqui ligando quase que “arqueologicamente” uma imagem de 1924 e um romance, *A menina morta*, de 1954, portanto 30 anos de distância. Em minha defesa, para justificar essa dobra estética e temporal, recorro ao próprio Cornélio Penna, que, em certa ocasião, disse que abandonara a carreira de pintor porque fazia “literatura desenhada” (Penna *Romances completos* LX).

É possível sistematizar uma linha narrativa em *A menina morta* que perpassa espaços, objetos, personagens e circunstâncias interligados pelo que estou nomeando de “cozinha viva” –eram duas, na verdade: a de dentro e a de fora–, cuja menção é rara pela crítica, tantas vezes centrada, e aqui eu me incluo, nas decâncias extravasadas em tantas cenas na sala de jantar daquele casarão enorme, situado numa fazenda cafeicultora, na fronteira entre Minas Gerais e o Rio de Janeiro.

A presença da alimentação no romance se expressa para mim com a mesma tonalidade biliar e melancólica do quadro “Banquete”. Cerimônia essa que já não

havia na fazenda do Grotão, desde que o aniversário do Comendador parou de ser festejado (Penna *A menina morta* 88). Isso é já sintoma de que as coisas na propriedade já não iam bem desde antes do início da história, de modo que a morte prematura daquela criança de quem nada sabemos, sequer o nome, faz agravar ainda mais a percepção de mundo fraturado e decadente. Em compensação, nas poucas menções à falecida, a cozinha e os doces ambientam boa parte dessas cenas, traço que se repete com a irmã Carlota, a quem são oferecidos variados tipos de guloseimas durante a história.

O banquete que factualmente se realiza tem o caixão com o corpo da menina repousado na sala. A cena mostra que o pai entra e tem um leve recuo:

ao dar com os *quatro candelabros acesos*, guarnecidos de *velas enormes* em seus braços trabalhados. Eram de cinco luzes cada um, mas a *Senhora os escolhera* para serem postos em cada canto da mesa coberta de *veludo vermelho*, e apesar das freiras orantes esculpidas em cada uma das faces de suas bases, davam ar de *festa suntuosa* à sala, de *grande banquete*, à espera talvez das *pessoas imperiais...* (Penna *A menina morta* 18, grifos meus).

Em meio à ornamentação intrigante composta pela mãe, com claro desejo de se comunicar, o caixão contém o enigma a ser desvendado. Tudo está detalhadamente descrito e localizado para formar um cenário, gesto inclusive histrioníco, como observara Wander Miranda, sobre os aspectos teatrais de composição de cenas do romance. Em meio aos preparativos do enterro, um traço de festividade é percebido pelas personagens em meio a toda aquela movimentação, com o banho perfumado do corpo da menina, a costura do vestido “festivo” e a confecção da urna funerária.

O objetivo de um banquete é devorar, e nesse sentido Miranda diz que devorar significa esquecer, substituir, apagar, anular e, por fim, matar ou morrer (46). Significa também “incorporar”, ou seja, ao sempre permanece, apesar do sentido destrutivo desses gestos. Não é por acaso que tão logo a menina morre, o Comendador providencia duas coisas: a vinda de Carlota, a filha mais velha – de 16 anos – que estudava na Cômte, para a fazenda; um casamento para ela, arranjado com o filho de outra família de fazendeiros da região – mais nobres, porém decadentes.

Esse banquete, representado pelo velório da menina morta, guarda o maior mistério do romance. E não é um assunto falado pelas personagens o tempo todo, na verdade ele é interdito. Somos nós leitores que não podemos esquecer desse mal-estar da morte e acreditar no clima de normalidade forçado. Para se ter uma ideia, não houve cortejo de família, apenas três primas conduziram o féretro, e os

escravizados não puderam se manifestar, apesar da desobediência de um grupo de mulheres escravizadas que foram severamente punidas.

A menina morta, é importante dizer, é também o título de um quadro herdado pelo escritor, onde está pintada uma tia-avó falecida no século XIX. O romance faz referência a essa pintura na fazenda do Grotão, como analisa Josalba dos Santos (21).

Fonte: <https://blogdoims.com.br/o-exilio-de-uma-menina-morta-por-ana-vilela>

Sente-se, por favor

A sala de jantar e a cozinha são espaços que se conectam em *A menina morta*, há um corredor por onde todos passam a ligar como uma “rua” os ambientes. No primeiro almoço com a presença de Dona Mariana, uma figura reclusa e quase etérea naquela casa, o centro da cena é o ritual de idas e vindas de pratos – dos quais nada se diz. Tudo é bastante silencioso, comandado por uma rainha em seu palácio. O narrador mostra que chegavam “fartas travessas de louça da Índia, que vinham fumegantes da cozinha e espalhavam pela casa toda os odores das iguarias familiares” (Penna *A menina morta* 90). Na composição desse quadro bastante teatralizado, ritualmente a Senhora falou apenas “Bons dias...” e passou a servir a todos, começando pelo marido, Manoel Procópio, Virgínia, Inacinha, Sinhá Rôla e mais algum visitante, que sempre tinha na fazenda, até chegar a sua prima Celestina – a última e a única companhia de Dona Mariana naquele lado da mesa – que nessa cena fantasmagórica “muito pálida, fingia comer do que tinham posto em seu prato” (33).

E a cena não esconde a tensão das formalidades e as ironias implícitas na tela quando Dona Virgínia derruba um saleiro, do outro lado da mesa, e percebe na mesma cena o sorriso nos lábios da Senhora Dona Mariana, que diz ironicamente “Não é bom sinal”, enquanto as pupilas do Comendador – sentado à cabeceira – escureciam junto com o semblante se fechando (Penna *A menina morta* 91).

Nas poucas passagens em que se descreve a sala de jantar, o narrador chama atenção para a ornamentação das paredes com o “papel de *carruagens*, sempre em *movimento*, em caçada *perpétua* e *muito alegre*, apesar de sua imobilidade e do seu silêncio” (Penna, *A menina morta* 134, grifos meus). O restante dessa imagem é narrado capítulos depois com “*fidalgos* saídos de seus *castelos* para subir em carruagens ou montados em seus *cavalos fogosos*, para uma *caçada* agitada e feroz aos cervos e corças e correrem em todas as direções, punha nota *fantástica* no silêncio reinante na casa toda” (Penna *A menina morta* 148, grifos meus).

O trecho mostra o desejo de demonstrar um ar civilizado com os motivos ingleses do papel de parede. Sobre esse aspecto, Ana Santos, Ana Pessoa e Douglas Fasolato (2021) mostram em um artigo bastante ilustrado como era comum que grupos de artistas plásticos estrangeiros fossem contratados pelos fazendeiros do Vale do Paraíba para ornamentar os ambientes dos casarões. As salas seguiam padrões europeus de estilo.

A menção ao papel de parede da sala –onde os Albernaz se reuniam duas vezes ao dia– retrata uma caçada não por acaso. Isso é dito justamente quando Dona Mariana afronta o Comendador, pedindo ao padre que encomende a alma de um escravizado que aparentemente se suicidou, o Florêncio –que dias antes atirara conta o Senhor. A caçada comunica o que no íntimo ocorre no Grotão. O narrador, assim, mostra como as personagens construíram sociabilidades na sala de jantar – espaço público– a partir de traços do universo fantástico, sugerindo um conto de fadas.

Aos poucos o leitor vai percebendo que o poder do Comendador se assemelha ao rei do desenho de 1924, ou seja, é uma impressão mais ritualizada que efetivada. Tudo naquele ambiente é feito para parecer controlado, porém entendendo que embaixo dessa aparente calma e civilidade familiar borbulhavam afetos quase inomináveis – desejos, frustrações, ressentimentos, expectativas. Porém funciona, tanto que a narrativa sustenta a tonalidade acre-melancólica, principalmente à mesa, onde nenhum traço de alegria é percebido nos comensais ao longo de toda a história, salvo nas vezes em que chegam os doces.

O absurdo pelo qual a vida vai se modelando no Grotão, com cochichos, sustos, choros e rezas quase inexplicáveis, revela-se como fingimento nessa narrativa em que o histrionismo humano diante da crise vai preenchendo o apagamento da menina e de D. Mariana. Enquanto isso ocorre, Carlota peregrina, barrocamente, entre bocas que vão contando pedaços quebrados da história –narrativas que, por sua vez, preenchem as lacunas do seu próprio amadurecimento desde que recebeu logo na sua chegada um sangrento doce de goiaba.

Cornélio Penna emula, na camada mais visível da narrativa, impressões infantis do mundo, contadas, porém, por um narrador adulto dotado de um léxico repetitivo, como as menções ao jogo de porcelana azul da Índia, que alguns críticos poderiam entender como apego ao passado. Cito como exemplo os momentos em que o leitor fica sabendo que tamanha opulência do Grotão ainda parece pouco frente à fazenda do Visconde, irmão do Comendador. Só que o ridículo dessa impressão aparece, por exemplo, quando um dunquerque –que é um móvel feito em marchetaria– do Visconde é utilizado para mostrar a tacinhice dos

móveis retos e lisos do Grotão. Os móveis, por exemplo, carregam o tempo morto, como fantasmas.

Em outro momento a discussão refere-se à raça de uma vaca. O tratamento da menina tinha um grau de cuidado que o leite que bebia vinha de uma vaca específica, a Pombinha (Penna *A menina morta* 111). Esse animal motivou uma intriga entre o senhor Justino e o veterinário sobre a qualidade da raça, se “carrésine” ou “flandrine”, comparada às vacas da fazenda do Visconde. Ao final da cena o próprio Comendador intervém: “Vejo que estive na fazenda de meu irmão –disse ele com indiferença aparente– e aprendeu essas coisas, mas saiba que a Pombinha é ‘équesine’, mas dá muito leite, e do melhor...” (112). A passagem pode demonstrar duas questões: como uma questão séria, que é a morte, transita dentro da história envolvida em futilidades como essas; ou como a discussão sobre a genética é indício do desenvolvimento científico da época que chegava ao interior do país.

Passagens como essas falseiam gravidade aos leitores, que amiúde podem descobrir a profundidade histórica daquele núcleo social e a dimensão do alcance espacial daquelas práticas patriarcais e escravocratas; não por acaso espelhadas pela história de todos aqueles objetos e seres, cuja presença vai se tornando tão infamiliar às personagens, que se transformam *A menina morta* em paródia de um passado decadente. O que importa na casa-grande quase nunca é mencionado no palco, e se for, carece desconfiança dos leitores, pois são nos bastidores, com muita memória de mulheres negras, que a verdade sai do labirinto. Nessas passagens, inclusive, o tom melancólico é suspenso pela tensão animada de quem ouve e a apreensão insegura de quem fala.

Em Cornélio Penna tudo se reveste de uma domesticação cujos objetos e animais adquirem alguma personalidade –o cavalo Satã, a vaca Pombinha, o bode preto. Para além de qualquer alusão ou estereotipia aos vasos gregos e chineses da poesia parnasiana de Alberto de Oliveira –que faleceu em 1937, portanto contemporâneo de Cornélio Penna–, ou ao catálogo linguístico fetichizado de *Macunaíma*, o fluminense projeta sobre o espaço tanto o traço cosmopolita da fazenda do Grotão, em pleno século XIX, quanto a assinatura crítica de que nenhum daqueles itens estava ali desde sempre. Alguns inclusive marcados pelo signo da barbárie –ex. quadros, móveis–, operada naquele momento em volume mais silencioso, afinal a fazenda é descrita com ares bastante citadinos.

Motivado pela curiosidade, que aqui se converte em chave de leitura para pensar as ausências na literatura de Cornélio Penna, percebi que em nenhum almoço ou jantar da família as iguarias “salgadas” são descritas. Elas fumegam com o calor, mas têm cheiro desconhecido, nada é mencionado –nenhum vegetal,

carne ou massa-, nem mesmo comentário que se refira ao sabor do que os, supostamente, comensais levam à boca –afinal não os “vemos” comendo.

Era um universo tão silencioso e indiferente ao desejo que nem os pratos tilintaram, como se ninguém tivesse tocado na comida ou comesse sem sentir. Em certa passagem o narrador diz que o serviço de levantamento da louça era “feito na ponta dos pés”, em silêncio (Penna *A menina morta* 41) e descreve como eram os utensílios conforme a mesa vai sendo retirada:

serviços de louça azul das Índias, as garrafas atarracadas de cristal cheias de vinho português, as bilhas de barro reçumantes (*sic*) de água fresca que as enchia, as bandejas de prata carregadas de iguarias eram levadas para dentro como que por magia” (Penna *A menina morta* 41).

É como se passado o umbral do corredor que liga a cozinha à sala de jantar, os quinze pratos perdessem sua realidade e adquirissem uma condição fantasmal. Novamente aqui percebo a mesma tonalidade do desenho “Banquete”.

Ainda sobre o que comem e não é mostrado, a prima Inacinha reclama quando fica no governo da casa: “Meu Deus, não tenho cabeça para imaginar quinze pratos diferentes! Por que não comem todos feijão, carne-seca e angu, iguais aos da cozinha?” (Penna *A menina morta* 186). Persiste a falta de informação sobre a comida, entretanto ficamos sabendo que existem cozinheiros na casa, além de Malvina, cozinheira chefe, mulher negra que tem autoridade inclusive sobre os cozinheiros da cozinha de fora, que fazem e servem a comida dos escravizados.

Doçuras sem travessuras

Personagens que não são mostradas comendo, mesmo sentadas à mesa, estão o tempo todo com fome, não saciam o desejo da comida “adulta”, apenas o desejo infantil inconfessado. Giorgio Agamben diz que “o desejo inconfessado somos nós mesmos, para sempre prisioneiros na cripta” (Agamben 49). A meu ver, não se mostra a imagem das comidas porque, como diz o filósofo italiano: “o corpo dos desejos é uma imagem. E o que é inconfessável no desejo é a imagem que dele fizemos” (49). Ausência das iguarias do almoço e do jantar guarda um desejo inconfessável, revelado no que representa o repetido desejo por doces: talvez a fantasia brasileira da primeira metade do século XX de que todos estavam à mesma mesa – com a autopromoção da mestiçagem pelo aparelho estatal e o movimento acadêmico-sociológico.

Doces são tradicionalmente a imagem culinária do desejo, do irracional e da sensualidade, excitando certa “criança arquetípica” que há em nós, como afirma Gustavo Barcellos (135-136). É uma nutrição que se converte em recreação, como

escreve Gilberto Freyre (48) no ensaio *Açúcar*, de 1939; enquanto que a “mitologia” da cultura do açúcar já havia sido melhor desenvolvida em *Casa-grande & senzala* em 1933, onde viscosidade do doce é o elemento que amalgama e, assim, esconde o colonialismo na formação social, biológica e psicológica do Brasil.

Longe de supor qualquer alinhamento entre Penna e Freyre nesse sentido do engenho de açúcar, prefiro recorrer ao sentido anterior dos doces na memória ocidental, ligada à infância, ao jogo e à enganação –que prendem João e Maria na casa da bruxa ou à suculenta maçã que envenena Branca de Neve. Além disso, mais que o conteúdo das latas com bolachas do estrangeiro, importa saber que a fazenda do Grotão tinha hábitos finos e possuía uma civilizada riqueza expressada no consumo dessas iguarias importadas. Além desse aspecto socioeconômico, as geleias e doces em calda de frutas da estação, colhidas no pomar da fazenda, são um dos poucos elementos da história que sugerem prazer nas personagens. Esses recipientes costumavam ficar longe do alcance das crianças, na parte superior dos enormes móveis situados no corredor-rua que ligava a cozinha e a sala de jantar.

Como já foi dito, as cenas de alimentação reiteram diariamente os lugares de poder em *A menina morta*, mesmo que seja narrado apenas uma vez, sabe-se que aquilo é repetido diariamente. Nunca é fortuito para o leitor dar conta na mesa acerca dos presentes e ausentes, voluntários ou forçados, avisados ou simplesmente “aparecidos” na sala de jantar, depois desaparecidos, como se pode imaginar. É com esse clima que os leitores sabem, por exemplo, os horários do dia na fazenda, da presença e origem de viajantes e mascates –que justifica ar citadino do Grotão–, onde estão localizadas na casa e a proveniência das guloseimas que fariam inveja hoje a muitos dos nossos supermercados. Assim é descrita a via que liga a sala de jantar à cozinha:

O corredor largo e escuro que conduzia à cozinha era como uma rua dentro da grande fazenda. *Tudo passava por ali* e a qualquer hora do dia podiam ser nele encontrados *habitantes do Grotão*. Nos *armários* que ocupavam as paredes [...] eram guardados os *artigos finos vindos do Rio de Janeiro* e vindos de *países exóticos e longínquos*. Suas prateleiras conservavam por todo o ano o *perfume forte e apimentado das gulodices* mandadas vir para as festas de Natal e de fim de ano [...] servidas em *sobremesa* para as visitas (Penna *A menina morta* 57, grifos meus).

O espaço toma proporções fantásticas na descrição acima, como se o narrador assumisse a impressão da criança que mencionei, que na sua pequenez tinha a “sensação de penetrar em gruta imensa, sem limites no alto e nos lados, pois suas paredes eram escuras, com os móveis sombrios” (58). Tudo vem de longe da

fazenda e emite odores fortes que somem quando passam do umbral da sala de jantar, como comentei antes.

Durante a cena o narrador continua a descrever minuciosamente as comidas doces, uma vez que os recipientes eram como:

cofres de tesouros que só eram alcançados pelas *crianças* depois de muitas súplicas e de promessas de bom comportamento, e quase nunca era permitido às pequenas cabeças de cabelos encaracolados se alcançarem até o nível das *grandes caixas de madeira* com *gravuras de cores cintilantes*, das *latas cobertas de desenhos orientais ou figuras inglesas*, ou ainda dos longos pacotes azuis rotulados de branco e cheios de *letras estrangeiras* (Penna *A menina morta* 57, grifos meus).

A sugestão de que caçam um tesouro em uma terra distante reforça o senso de exótico associado ao estrangeiro, conseqüentemente à imaginação pueril. Essa impressão o leitor sabe quando o narrador caracteriza a governanta alemã da casa, Frau Luísa, e descreve como os demais moradores a viam. A governanta inclusive protagoniza uma cena curiosa, quando é assustada por um cisne que ficou preso no pomar. O local é mais antigo que a casa-grande, e é de lá que vem as frutas cujos doces são feitos na cozinha de dentro. Devido à variedade de fruteiras, o local é descrito como “Terra da Promissão”, onde havia mangueiras, laranjeiras, cambuçá, caramboleiras, goiabeiras, jaqueiras, marmeleiros e jambeiras. Fala-se que mesmo o araçá, a grumixama, as bananas, a cabeluda, as frutas do conde e os abius não foram desprezados (Penna *A menina morta* 182).

Dentre o que essa pesquisa já percebeu até então, os doces, nesse caso as frutas, contrastam com a esterilidade e a tristeza no Grotão. Sinhá Rôla se surpreende, por exemplo, quando chegaram goiabas: “eram dois fartós jacás e ela os olhara quase sem vê-los com a impressão bizarra de impropriedade daquela abundância no meio das cogitações estéreis dos moradores do Grotão” (Penna *A menina morta* 135). As goiabas seriam transformadas em goiabada.

A personagem que melhor ativa o sentido alegre dos doces é Carlota, geralmente é a quem são oferecidas as guloseimas, num claro aceno da história à imaturidade da adolescente, que eventualmente é referida na história como aquelas princesas encasteladas dos contos de fadas. A futura sogra, a Condessa, em duas ocasiões envia doces quando convida a jovem à fazenda Paraíso. É também significativa a passagem das goiabas que Sinhá Rôla decide fazer ela mesma o doce para Carlota, que estava para chegar. A prima encontrou as frutas já descascadas, “muito *vermelhas*, como em *carne viva*, e pareciam *sangrar* quando passadas na peneira fina” (Penna *A menina morta* 135, grifos meus). A coloração vermelha da cena é uma nítida referência à violência da fazenda,

encobertas pelos “doces”, que “alegram e enganam crianças”, como nos contos tradicionais.

Goiabada era o doce preferido de Carlota, mas foi da menina que Sinhá Rôla lembrou quando vinha com suas latinhas pedir doce para seus “jantares de boneca”, e já não se lembrava para quem estava fazendo o doce. “E a menina morta estava agora ao seu lado e sentiu suas mãos miúdas que puxavam suas vestes” (Penna *A menina morta* 135). Quando ficava pela cozinha, a Sinhazinha era acudida pelas negras tendo em vista o perigo com a “proximidade daqueles diabólicos tachos em ebulição” (135). O ambiente da cozinha é diabólico, vivo e quente, oposto à casa-grande melancólica, escurecida e fria.

No calor da cozinha

Como havia mencionado, a alimentação é ainda um assunto pouco explorado, sequer sistematizado pelos críticos de Cornélio Penna. E certamente não por omissão, senão porque as evidências de comida no romance geralmente são marcadores narrativos da textura da história, pouco destacados em relação ao assunto maior da cena. A evidência de espaços, utensílios, decoração e trânsitos é tão cotidiana na fazenda escravocrata do século XIX, na região mais rica do Brasil de então, que, não raro, esse detalhe do que deveria animar a vida das personagens facilmente escapa ao leitor. Só que na fazenda do Grotão funcionam diariamente duas cozinhas, a de dentro e a de fora, em ritmo industrial para alimentar mais de 300 pessoas, entre escravizados e demais moradores.

A cozinha de dentro servia comida para a casa do administrador, as mucamas de estimação –de estima–, as mulatas protegidas e os feitores de maior categoria. Aqui o narrador diz que todos comiam tudo para não deixar nada para aquelas que tudo tinham feito, em referência à baixa hierarquia como as cozinheiras eram vistas (Penna 136). O local era um espaço amplo, calçado de pedra, constantemente borrifado de água para evitar a poeira, conforme Dona Mariana havia determinado.

Uma fina ironia sobre a familiaridade das brancas com a cozinha é mencionada quando Dona Virgínia, a prima mais velha da casa, vai para a cozinha “ajudar”. Em seguida o narrador diz que a cozinheira negra “sentia alívio vê-la deixar a cozinha e ir para a sala que é lugar de branco... mas eles são tão esquisitos que até serviço de negro gostam de fazer como divertimento!” (Penna *A menina morta* 72). O pressuposto dessa cena no romance de Penna contradiz Gilberto Freyre e sua defesa da “mão de negra” –mucamas a cozinheiras escravizadas– que supostamente refinou as receitas portuguesas, substituindo ingredientes europeus por tropicais –como o coco e a mandioca–, criando uma doçaria

autenticamente brasileira, mas que na verdade apaga o trabalho de quem efetivamente fez surgir essa culinária tão celebrada em todas as regiões do país.

Apesar da imagem tradicional que os doces evocam no romance –e que suspende momentaneamente o traço permanentemente melancólico– coloco-me contra qualquer versão romantizada e alegre da importância da cozinha e das mulheres que trabalhavam na “cozinha viva” do Grotão. Afinal de contas, se tem algo que Cornélio Penna ironizava era a “felicidade” dos nossos autores modernistas que faziam do Brasil a sua cobaia, como que fetichizando a “mitologia nacional” registrada nas artes na década de 1920. A casa-grande era toda um mesmo organismo, por isso quando nomeio de “cozinha viva” não busco relação de oposição em relação ao restante da casa, mas sim propóo o entendimento da cozinha como a casa de máquinas que sustenta objetivamente a cena mais ritualizada durante todo o romance: as refeições.

Há muitas referências a sons da cozinha, vozes de quem trabalha, quem chega por lá e dos calderões com líquidos em ebulição. Nenhuma comida, além de doces, é descrita, quiçá cozinhada, porém em uma ocasião todos se agitavam depois que saíram os pratos do almoço, pois era dia de fazer azeite para as lâmpadas. Após socar no pilão, as sementes de mamona eram cozinhadas em pequena fogueira:

Grandes bolhas se abriam na superfície da água, e o ruído surdo da fervura enchia toda a enorme sala com o seu murmúio, igual à conversa misteriosa de muitos negros lá na senzala quando tramavam alguma coisa má” (Penna *A menina morta* 70-71).

Esse acontecimento atraía a atenção da menina morta, que frequentava costumeiramente a cozinha, quando ela percebia o silêncio das negras a ouvirem 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” (Penna *A menina morta* 70-71). Aqui uma menção ao fato de que eram essas mulheres da cozinha que sabiam dos clamores dos negros da senzala.

Na cozinha de fora, ao contrário, havia um “calderão agigantado onde era cozido o feijão dos pretos (...) mais adiante o tacho de angu e o panelão da carne seca” (Penna *A menina morta* 137). Mãe Cambinda era quem preparava a comida dos escravizados, por isso era olhada com desdém pelas negras de dentro, “pois fazia comida de seus parentes” (137). A cuia, enchida com rigorosa igualdade, “era verdadeiro lago de feijão, grande montanha de angu e a carne seca de mistura com bortalha ou outra ‘folha’” (137). Era nessa ocasião que a menina puxava a saia de baetão e falava: “Bota mais, Mãe Cambinda”. Era Cambinda, mas era brasileira, vinda de Minas Gerais, havia deixado seus filhos em outra fazenda, estando apenas com um deles no Grotão. Diz o narrador que “o fato da menina saber seu nome e

não ter nojo de segurar a sua saia enxovalhada, representava para ela a recompensa de muitas dores” (Penna *A menina morta* 137). Essa é uma das raras cenas em que a menina ganha voz, e há afeto nessa relação, em que criança não tem nojo, e chama a negra cozinheira dos pretos de mãe, como os escravizados também faziam.

Em Cornélio Penna não há instante para idealizações, pois o autor não esconde a violência implícita no fato de Mãe Cambinda só ter um dos filhos na fazenda, e ser desdenhada pelas mucamas. A análise é complexa porque mesmo a menina sendo filha dos escravizadores, ainda é uma criança por volta dos nove anos que, certamente, não se dá conta de tudo. Taís de Sant’Anna Machado explica que o trabalho na cozinha no Brasil coincide com a imagem da população negra, ao ponto de tornarem-se praticamente sinônimos, como se o espaço e a pessoa se tornassem a mesma “coisa” (Machado 45).

Chamo atenção para o fato das personagens secundárias em Cornélio Penna serem dotadas de subjetividade, independentemente de quem seja, pois a reconstituição dessas histórias forma um veio narrativo que explica a história principal. Essa composição labiríntica é o artifício principal do romance, como também já estudaram Luiz Costa Lima e Josalba dos Santos.

O fato da menina não ter nojo de Mãe Cambinda dialoga com a questão da “boa aparência” também tratada por Taís de Sant’Anna Machado, quando a estudiosa comenta que historicamente esse item “mostra a continuidade da associação metafórica entre trabalhadoras negras e a cozinha no Brasil” (Machado 112). Além disso, a estudiosa comenta também o relacionado à solidão, quando essas mulheres cozinheiras em virtude das extensas horas de trabalho eram impedidas de ter companhia, inclusive de cuidar de seus filhos (Machado 67). Como se vê em *A menina morta*, a cozinha da casa-grande dos Albernaz “não fecha”.

Terra comida

Os escravizados em geral não passam fome na fazenda do Grotão. Comem bem, recebem sua cachaça diariamente quando chegam do eito, porque a imagem e a produtividade do empreendimento econômico dependem disso. É parte do projeto. A qualidade da comida determina a hierarquia também entre os negros. Essa predominância falseia o que micronarrativas raras, talvez inexistentes na literatura brasileira, registram do sofrimento humano, como os “negros arribados de pouco” –como está escrito no texto– que não falavam e comiam terra escondido no desejo de morrer.

Diz o narrador: “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 morrer, entre grandes sofrimentos, que os levaria de volta para a Benguela distante, para a Guiné selvagem e livre” (Penna *A menina morta* 8). Esses são os indivíduos que vivem a melancolia no corpo, por meio de uma dessubjetivação que os atravessa completamente até morrerem, sem a teatralização romântica da decência ou estetização modernista do colonialismo.

Geofagia é o termo que aqui no Brasil está associada ao instrumento chamado “folha de flandres”. Presente em uma tela de Debret e no conto de Machado de Assis “Pai contra mãe”.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/16/Jean_Baptiste_Debret_-_Máscara_que_se_usa_nos_negros....jpg

É evidente que, Cornélio Penna não menciona a folha de flandres, talvez porque na concepção de linguagem e de mundo do narrador, desde pequeno ele deve ter se acostumado a perceber o “incômodo” de mencionar esse tipo de objeto na casa, ainda mais aos ouvidos das personagens de um lugar que se mostre tão civilizado, afinal o Comendador estudou na França, tem afinidades com a Corte no Rio e uma visão liberal do empreendimento agrícola.

Como mencionei, Machado de Assis registra a folha de flandres no conto “Pai contra mãe”. Na sua fotografia urbana do Rio, o narrador diz irônico e sinceramente: “Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras” (Assis 19). Essa referência à máscara é uma alegoria da violência institucionalizada da escravidão no Brasil. O objeto não é grotesco apenas como símbolo da violência, mas da hipocrisia que a chamada “ordem” da sociedade escravista, civilizada e cosmopolita, dependia, com práticas notadamente desumanas que foram historicamente naturalizadas. A exposição pública das máscaras como artefatos corriqueiros evidencia como a tortura havia se tornado parte do cotidiano, talvez nem sempre em praça pública, mas resistente e banalizada a ponto de transformar-se em artigo de comércio como qualquer outro –gaiolas, chibatas, selarias e esporas penduradas, chumbo no balcão, lâminas de canivetes, facões, estrovengas e espingardas de caça à mão dos clientes.

Cornélio Penna opta, no entanto, pelo registro do sofrimento, deixando implícita a presença dos instrumentos de tortura pela história. Aqueles mesmos que eram escondidos ou assimilados na percepção do cotidiano grotesco, como dissera Machado de Assis. Nesse sentido, não tenho dúvidas de que Cornélio Penna repõe esse grotesco da escravidão juntamente com uma imagem parodiada

de um universo medieval, que lida com a irônica contradição de ser na América do Sul, e no Brasil, onde se desenvolveu genuinamente um “barroco de apropriação”, como diria Affonso Ávila (29-37).

Finalizações

A ausência de comidas à mesa da casa-grande e do “Banquete” podem não ter um fim em si, mas não passam despercebidas deste pesquisador. A fantasmagoria e o ocre-alaranjado colore o cenário onde as comidas doces do romance são descritas com o maior detalhamento de tipo, textura, origem, localização e sensorialidade –frequentemente oferecidos à menina Carlota. Doces podem entorpecer a jovem, retardar seu amadurecimento, para não perceber o mal que está instalado no lugar, afinal era imatura para entender como o sistema patriarcal e escravocrata funcionava – como uma princesa dormindo à espera do príncipe encantado, que não se realiza.

Apesar disso, são essas guloseimas a única referência a comida consumida na casa-grande. De algum modo, demonstrava-se ali a vontade, das parentas e das cozinheiras, em garantirem a vida, a alegria, a saciedade da única personagem que deveria permanecer viva em meio à cena decadente do pai morto, da mãe louca e da alforria geral. Contraditoriamente, ao final, as mucamas de dentro preferem permanecer na ignorância da liberdade que haviam conquistado (Penna *A menina morta* 387), a se misturarem com os negros da senzala abandonados à própria sorte. Comida em Cornélio Penna parece demonstrar como necessidades criam intimidades complexas de serem percebidas no arrastado cotidiano –de anos repetindo o mesmo gesto.

Esta análise teve por objetivo demonstrar como a “cozinha viva”, em *A menina morta* é um espaço que interfere no deslocamento de pensamentos, na formação de subjetividades, na criação e separação de poderes. A potência desse território revela-se no mistério do fogo e nas mãos mágicas que preparam a comida, realçando a complexidade de uma vida interior –que inclusive diferenciava os próprios escravizados– e que era simulada pelos códigos de postura, até quando o corpo já não suporta e passa a não comer –ou come terra para sair daqui. Esse dispositivo, a meu ver, simula em larga medida o modo como uma narrativa oficial brasileira lidou com as questões fundamentais: transformando impensados coloniais em contos de fadas violentamente açucarados.

Trabalhos citados

Agamben, Giorgio. *Profanações*. Traduzido por Selvino José Assmann. Boitempo, 2015.

- Assis, Machado de. "Pai contra mãe." *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Objetiva, 2009, pp. 19-27.
- Ávila, Affonso. "Do Barroco ao Modernismo: O desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro". *O Modernismo*, organizado por Affonso Ávila, Perspectiva, 2007, pp. 29-37.
- . *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. Perspectiva, 1971.
- Barcellos, Gustavo. *O banquete de Psique: Imaginação, cultura e psicologia da alimentação*. Vozes, 2017.
- Eulalio, Alexandre. *Tempo reencontrado: Ensaio sobre arte e literatura*. Instituto Moreira Sales, 2012.
- Freyre, Gilberto. *Açúcar: uma sociologia do doce, com receitas de bolos e doces do Nordeste do Brasil*. Companhia das Letras, 1997.
- Machado, Taís de Sant'Anna. *Um pé na cozinha: Um olhar sócio-histórico para o trabalho de cozinheiras negras no Brasil*. Fósforo, 2022.
- Miranda, Wander Melo. *A menina morta: a insuportável comédia*. Dissertação Mestrado Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1979.
- Penna, Cornélio. *A menina morta*. Faria e Silva, 2020.
- . *Cadernos de desenhos e pinturas*. Faria e Silva, 2020.
- . *Romances completos*. Aguilar, 1958.
- Santos, Josalba dos. *Na ponta do alfinete: O Brasil segundo Cornélio Penna*, organizado por Luiz Eduardo Andrade. Moinhos, 2024.
- Santos, Ana Lúcia V.; Ana Pessoa e Douglas Fasolato. "Entre dois mundos: casas rurais e urbanas da família Carneiro Leão." Em *Casas senhoriais e seus interiores em debate*, organizado por Pessoa, Ana Pessoa; Nunes, Márcia. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2021. pp. 73-89.
- Sophia, Daniela Carvalho, e Rosângela Florido Rangel, organizadoras. *Inventário do arquivo Cornélio Penna*. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2023.