

A MENINA MORTA: A INSUPORTÁVEL COMÉDIA

POR

WANDER MELO MIRANDA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura Brasileira.

Belo Horizonte, outubro de 1979

Dra. Letícia Malard

(Professora Orientadora)

Quelle guerre n'est pas l'affaire privée, inversement quelle blessure n'est pas de guerre et venue de la société tout entière? Quel événement privé n'a pas toutes ses coordonnées, c'est-à-dire toutes ses singularités impersonnelles sociales?

Gilles Deleuze

(...) as perguntas eram com certeza de alcance mais longo do que as respostas (...)

Cornelio Penna

Para Laise e João Aurélio

Para meus pais

AGRADECIMENTOS:

Letícia Malard, orientadora,

Eneida Maria de Souza,

Professores do Curso de Mestrado em Literatura Brasileira da
FALE/UFMG,

Departamento de Letras Românicas (Setor Italiano) da FALE/UFMG,

Sônia Queirós,

Cleonice Paes Barreto Mourão,

Ruth Silviano Brandão Lopes,

José Cláudio de Almeida Abreu.

S U M Á R I O

	PÁG.
INTRODUÇÃO	1
NOTAS	13
1. O ESPAÇO DA MORTE	17
1.1. Espaços excludentes	18
1.2. Espaço Cênico	26
1.3. Espaço labiríntico	31
NOTAS	42
2. NOS BASTIDORES DA MORTE	45
2.1. A devoração ritual	46
2.2. O sangue derramado	52
2.3. A divindade malfazeja	58
NOTAS	67
3. O ESPELHO E A MÁSCARA	71
3.1. A identidade perdida	72
3.2. Representação histriônica	80
3.3. A Nau dos Loucos	88
3.4. Loucura da linguagem e linguagem da loucura	94
3.4.1. A cena muda	97
NOTAS.....	107
4. O TEMPO DA CENA TEXTUAL	111
4.1. Uma excursão ao passado	112
4.2. Memória e esquecimento	116
NOTAS	128

CONCLUSÃO	130
BIBLIOGRAFIA DO AUTOR	134
BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR	135
BIBLIOGRAFIA GERAL	137
RÉSUMÉ	142

S I N O P S E

Análise do romance de Cornelio Penna, *A Menina Morta*, abordando o tema da morte e a sua articulação com o sacrifício ritual, o histrionismo e a loucura; caracterização do espaço e do tempo da cena textual, relacionando-os ao tema proposto.

TABELA DE SÍMBOLOS

: está para

:: assim como

$\rightarrow$ transforma-se em

$\nrightarrow$ não se conjuga a

$\sim$ equivalente a

INTRODUÇÃO

A opção por *A Menina Morta*¹, de Cornelio Penna, como tema desta dissertação nasceu, sobretudo, da necessidade sentida por nós de tentar sistematizar a leitura que vimos em preendendo, desde há muito, da obra do Autor. O fascínio despertado em nós por obra tão instigante — detentora de um espaço capital na narrativa brasileira dos últimos vinte e cinco anos — merecia que nos ocupássemos dela, buscando desven dar os elementos causadores da sua singularidade. Para tornar possível tal empresa, julgamos imprescindível, como condição preliminar, evitar, na medida do possível, a projeção dos valores "emotivos" do analista sobre o objeto em análise. Somen te assim procedendo, conseguiremos evitar que a empatia existente entre o texto e seu analista interfira prejudicialmente na análise.

Não pretendemos, todavia, uma reflexão original e definitiva, pois estamos cientes de que toda tentativa de conhecimento remete a outrem e é precária e provisória. Es peramos, apenas, poder contribuir para o alargamento do campo de questões propostas pelo texto e passíveis de serem formali zadas através da inquirição analítica.

Outro motivo propulsor deste trabalho é a "infortuna" crítica da obra corneliana. Examinando-se a bibliografia existente sobre o Autor², notar-se-á que ela é composta, na sua maior parte, de artigos publicados, já de longa data, em periódicos de difícil acesso. Dos estudos e artigos aos quais tivemos acesso, podemos dizer que a maioria se reduz a comentários e divagações sem nenhuma intenção de aprofundamen to sistemático.

Fausto Cunha, um dos primeiros críticos a se ocupar dos textos cornelianos de maneira vertical, reconhece "a solidão quase absoluta de Cornelio Penna, solidão que, em nossas letras, só é comparável à de Augusto dos Anjos"³. Por que se relega ao silêncio obra tão significativa e, além disso, tão carente de um vasto público leitor? Talvez essa indagação possa ser respondida ao atentarmos para o posto marginal dos romances de Cornelio Penna, estranhos aos parâmetros' condutores da narrativa de seus contemporâneos, quer pela rebeldia ao predomínio da documentação do espaço geográfico-social, que é anulado, de certo modo, para receber alta carga simbólica, quer pelo registro vertical e novo da problemática por eles assumida.

A homogeneidade como elemento essencial do edifício ficcional corneliano — que faz com que um texto remeta constantemente a outro e que todos adquiram exata significação quando tomados em conjunto, como um bloco inteiriço — já foi demonstrada, em perspectivas diferentes, por dois de seus analistas mais perspicazes⁴. Centrarmo-nos exclusivamente n' *A Menina Morta* pode parecer, então, temerário, mas julgamos conveniente fazê-lo, porque considerar os outros romances do Autor superaria de muito os limites deste trabalho. Além do mais, ao reduzirmos o campo da indagação analítica a um só texto, cremos poder alcançar maior aprofundamento na análise, mesmo em prejuízo de uma visão mais ampla e abrangente do conjunto.

Mário de Andrade já observara, em 1939, escrevendo sobre *Fronteira e Dois romances de Nico Horta*, certa

gratuidade de alguns elementos constituintes desses dois romances, o que os impedia de ter uma organização estrutural satisfatória⁵. Se o crítico paulistano tivesse vivido até a publicação d'*A Menina Morta* decerto não apontaria nesta obra os defeitos estruturais notados nos dois primeiros romances do Autor, pois nela todos os elementos componentes estão interligados de tal forma que somente adquirem função significante quando tomados em conjunto, sendo que um componente é fundamental para a compreensão de todos os outros e vice-versa. A gratuidade, portanto, da presença de alguns elementos na organização estrural dos primeiros romances de Cornelio Penna desaparece na sua última obra, o que justifica também, de certo modo, a sua escolha e o seu privilégio como texto de nossa análise.

O eixo diretor da nossa abordagem será o da articulação da *morte* com o sacrifício ritual, com o histrionismo e com a loucura. Supusemos cabível levantar uma hipótese inicial, que foi validada durante o percurso analítico: a morte como ponto de convergência entre o individual — a nível dos personagens — e o social — a nível do contexto em que estes se acham inseridos. Torna-se patente, no texto, a inter-relação entre a desagregação individual e familiar, por um lado, e a desagregação econômica e social, por outro. Nesse caso, aproximamo-nos do ponto de vista de Deleuze, para quem a morte é o que mais se assemelha ao *acontecimento*, sendo dupla e impessoal em seu duplo. Ela é, simultaneamente, o que é fundado em mim, numa relação comigo e meu corpo e o que é sem relação comigo e me ultrapassa: o infinitivo, o impessoal; *eu* não morro

nela, a gente (on) morre⁶.

É oportuno notar que não propomos tomar de modo absoluto a oposição morte/vida, o que seria, sem dúvida, uma imprudência e um comodismo metodológico. Para entendermos essa dualidade, devemos ter em mente o fato de ela se fundar, na narrativa, em uma dialética que se desdobra em outras sê-ries opositivas afins, tais como loucura/sanidade, poder/não-poder, linguagem/silêncio, entre outras, com as quais teremos de trabalhar.

Outro fato que merece ser destacado é que, ao enfocarmos *A Menina Morta* do ponto de vista da *teatralidade*, não estamos querendo com isso reduzir a narrativa em estudo à sua possível estrutura teatral, descrevendo os seus componentes na tentativa de estabelecer um paralelo formal entre a arquitetura dramática e a arquitetura romanesca, para mostrarcomo aquela se encontra atualizada nesta. Trata-se, antes de mais nada, de conceber o texto como *cena, representação*, no sentido que a Psicanálise empresta a esses termos, e considerá-los a partir de suas relações com o Imaginário e com a loucura. Perspectiva semelhante é adotada por Octave Mannoni, em alguns de seus estudos sobre o teatro, e suas palavras são, a respeito, esclarecedoras:

O lugar do Imaginário é o Eu, não o dos inícios da teoria freudiana, que era encarregado de assegurar a adaptação à realidade. Ao contrário é o Eu do narcisismo, o lugar dos reflexos e das identificações. Lá estaria situado o

único teatro "protótipo do resto" de que fala Mallarmé, "o teatro do nosso espírito". Em todo caso é o lugar da manifestação de todo personagem e de toda figuração.⁷

De maneira parecida, Affonso Romano de Sant'Anna, no seu estudo sobre três poemas de Bilac, considera a representação do texto literário não apenas em sentido teatral e mimético, mas, sobretudo, como uma dramatização do inconsciente e da ideologia, componentes interdependentes do texto. Assim, pela leitura conjugada desses dois elementos textuais, o social e o psicológico se completam.⁸

A busca de um suporte teórico que proporcionasse uma leitura produtiva de *A Menina Morta* levou-nos, de início, a uma dupla indagação a respeito da conveniência da aplicação de determinado método ao texto e da sua correta operacionalidade. A cautela e a vigilância constantes no trato do instrumental teórico utilizado durante a prática analítica pareceu-nos o comportamento mais adequado para a obtenção de um resultado satisfatório. Tornou-se necessária, portanto, a demarcação de um campo teórico — uma Babel metodológica seria bastante contraproducente — que, longe de restringir nossos movimentos e dar ao nosso enfoque um caráter exclusivista, nos encaminhasse a um rumo pelo menos coerente.

A Menina Morta caracteriza-se por uma construção predominantemente metonímica, visível pela repetição constante de determinados elementos textuais, que somente adquirem função significante se relacionados entre si e sistematizados.

zados. Nada mais apropriado, portanto, para dar conta do sentido do texto, do que se basear num método predominantemente comparativo como o estruturalismo de linha lévi-straussiana.

Partimos da leitura atenta de alguns estudos de Claude Lévi-Strauss sobre o mito,⁹ o que nos colocou a par do rigoroso e complexo raciocínio do antropólogo francês. Vimos-nos obrigados a recorrer a alguns trabalhos críticos e explicativos sobre o Autor,¹⁰ para uma correta compreensão dos postulados do seu pensamento; a leitura de análises estruturais de textos literários contribuiu também para o aprofundamento dessa postura teórica e da sua prática.

Não pretendemos, aqui, a discussão, feita e-exaustivamente por outros, da validade ou não da transposição aos estudos literários de um método próprio da Antropologia. Do mesmo modo, não visamos a uma aplicação rígida e ortodoxa desse método, seja porque sua assimilação não é ainda tão completa da nossa parte para fazê-lo, seja por que o texto escolhido para análise exige uma certa flexibilidade e adaptação do método a ele.

Lévi-Strauss declara ser o mito composto e definido pelo conjunto de suas variantes; daí a análise estrutural considerá-las todas ao mesmo tempo. Parte-se *mito de referência* — escolhido não pelo seu caráter típico, mas sim por ocupar uma posição irregular dentro de um grupo —, que é relacionado a outras versões do mesmo mito, obedecendo-se à seguinte progressão: versões da mesma sociedade, de sociedades vizinhas e, finalmente, de sociedades distantes. Ressalve-se

que o apelo ao contexto etnográfico em que se situam essas versões é condição preliminar para estudá-las.¹¹ São estabelecidos o *código*, a *armadura* e a *mensagem*, que supõem noções como as de transformação, equivalência e inversão. A decomposição de uma versão do mito, a redistribuição de suas partes redundantes e a superposição de uma versão à outra possibilitam a construção da dimensão paradigmática.¹²

Como Lévi-Strauss trabalha com vários mitos e versões deles, ao estudarmos Cornelio Penna tentando basear-nos no método do antropólogo, o ideal seria analisarmos conjuntamente todos os romances do Autor, tarefa que esperamos poder realizar, futuramente, num trabalho de maior fôlego. O problema maior — aplicar a um texto isoladamente um método que se define pela comparação entre diversos "textos" (mitos) — não pode deixar de ser mencionado, embora nos interesse não o método lêvi-straussiano em si, mas o modo de raciocínio que lhe é próprio.

Na nossa análise, seguimos raciocínio semelhante ao do método citado, ao tratarmos, por exemplo, da relação entre a linguagem e o silêncio. Assim, fizemos, inicialmente, o levantamento dos semas correspondentes ao que chamamos *código dos doces* e estabelecemos a relação cabível entre eles; como passo subsequente comparamos esses feixes de relações com o elemento *água* e estabelecemos a possível equivalência entre os dois conjuntos considerados (*doces e água*), tendo em vista não apenas o que há de semelhante entre eles, mas também o que os diferencia.¹³

Acreditamos ser Luiz Costa Lima¹⁴ quem melhor

transpõe para a análise do discurso literário o método usado por Lévi-Strauss na análise do discurso mítico. Segundo o teórico brasileiro, para que seja apreendido o *sentido* do texto, deve-se partir da cadeia sintagmática — lugar do *dito* e do seu implícito — até que seja atingido o nível paradigmático — lugar de uma ausência que se torna presença quando elaborada em forma de linguagem pelo analista.

Permanecer apegado ao *dito*, sem ir além dele, implica em supor transparentes os signos. Lacan¹⁵ e Foucault,¹⁶ entre outros, já demonstraram que entre o nomear e o nomeado se interpõe uma barra, uma descontinuidade é efetivada; não existe nenhuma relação natural entre as palavras e as coisas que possa resgatar o signo de sua opacidade. Para Deleuze, o signo, produto do somatório entre significante e significado, é mediador entre duas séries heterogêneas — o empírico e o racional —, não se fixando em nenhuma das duas, mas no limite entre elas, onde é assegurada a doação do sentido.¹⁷

De modo semelhante, Lacan, retomando sob nova perspectiva a oposição saussuriana entre significante e significado, dirá que a barra separadora dos dois termos faz com que este se coloque no lugar daquele e que "haja um deslizamento incessante do significado sob o significante"¹⁸. Este último já é semanticamente carregado — e não apenas o suporte sensível de uma idéia, como queria Saussure — e contém um significado distinto do exposto, elemento próprio da dimensão ausente do discurso; ou, nas palavras de Costa Lima, "o significado nasce da Lei, o significante guarda o desejo, que reprimido, entretanto não se dissipa".¹⁹

Em busca dessa dimensão ausente, pela leitura do significante (lacaniano), é possível acercar-se do *incons*ciente do texto. Torna-se evidente, portanto, a necessidade de recorrer ao auxílio de instrumental teórico proveniente da Psicanálise, para efetuarmos uma análise do discurso literário concebida nesses termos, embora reconheçamos não ter as condições ideais para fazê-lo de maneira inquestionável.

Conforme Freud,²⁰ o discurso onírico é composto de duas dimensões distintas — o conteúdo latente e o conteúdo manifesto —, correspondentes à ausência e à presença. Os mecanismos de condensação e deslocamento, equivalentes respectivamente à metáfora e à metonímia literárias, possibilitam a fuga do domínio da censura, provocando então e por isso um aumento da carga de ininteligibilidade do que se coloca como presença. Ao analista — tanto do discurso onírico quanto do discurso literário, se concordamos com Costa Lima que ambos pertencem a uma mesma família, a dos discursos de re-p^{re}sentaç^{ão}²¹ — cabe desvelar o que foi encoberto, para penetrar na *outra cena* (lugar do inconsciente, segundo Freud).

N' *A Menina Morta* nota-se, com frequência, a presença recorrente de uma realidade teatralizada, o que é reconhecido, embora não desenvolvido, por Costa Lima, em todos os romances de Cornélio Penna. A necessidade de representar é vista pelo crítico como conexa à interdição, simulação' de um perdido estado de opulência ou, no caso específico de Carlota, desempenho de um papel de antemão prescrito.²²

Segundo nosso ponto de vista, a teatralização

da realidade e a imersão dos personagens da narrativa em estudo num processo especular imaginário, isto é, de reflexão por imagens, têm a função de preencher um vazio e de restaurar a harmonia no Grotão. A representação, ou encenação, se situaria pela presença da realidade alucinada e a ausência do objeto de satisfação. Constatar isso pouco acrescentaria a uma leitura mais exigente, já que a repetição constante, na cadeia sintagmática (ou nível do manifesto) do texto, de determinados elementos pertinentes a tal problemática a torna claramente visível. Porém, é justamente essa repetição insistente que nos atrai e interessa, porque pode ser tomada como sintoma de uma "escondida presença".²³

Convém recorrermos a Leclaire,²⁴ que propõe repensarmos a distinção freudiana entre *latente* e *manifesto*, para não cairmos numa posição simplista que considera o conteúdo manifesto como uma camada enganadora a encobrir a verdade latente do "texto". Ao abordar o sonho da monografia botânica de Freud, constata que a palavra "botânica" integra o conteúdo mais manifesto e é ao mesmo tempo o ponto central mais sensível do sonho — "Verdadeira palavra — encruzilhada ou palavra-chave, esse termo de uma intensidade particular, na opinião de Freud, representa *diretamente a realização do sonho*"²⁵. Ao analisar o sonho de Philippe, Leclaire teve de se desprender da "significação" da representação lingüística, para fazer surgir a forma literal que constitui o desejo inconsciente do seu paciente e que, ao mesmo tempo, o representa e o trai.²⁶ Não fosse assim, acrescentamos, estariam abertas as portas às interpretações impressionistas — tentativas aleató

rias de preencher ilusoriamente um vazio, o que se deve à dificuldade de situá-lo corretamente. Assim, *A Menina Morta* somente será "legível" no momento em que, partindo do cheio sintagmático, conseguirmos efetuar a tradução da fala *muda* do vazio paradigmático.

Finalizando, cremos poder efetuar a nossa proposta de leitura, orientando-nos pelos pressupostos teóricos aqui resumidos e visando desenvolver os seguintes pontos:

1. *O espaço da morte*: tentar-se-á estabelecer a constituição simbólica do espaço textual a partir, inicialmente, da oposição entre o Grotão e a Corte, caracterizando-se a subdivisão espacial da casa através dos termos *palco*, *bastidores* e *labirinto*. Serão feitas as ligações cabíveis entre o fechamento espacial e as relações entre os personagens.
2. *Nos bastidores da morte*: pretende-se estudar, neste tópico, a inscrição do sacrifício ritual sob o signo da devoração e a vigência de uma realidade alucinada como resultante da violência recíproca e das tensões não-resolvidas. Será estabelecida a oscilação da figura da Menina entre os pólos sujeira/limpeza e ordem/desordem e a relação entre a agonia do corpo físico e a agonia do corpo social.

3. *O espelho e a máscara*: procurar-se-á desenvolver a metáfora do espelho e a perda da identidade (morte metafórica), centrando-se na simetria entre o episódio do Cisne e o episódio do Touro. Por outro lado, a crise de identidade será relacionada ao histerionismo, como conduta geral dos personagens, e à loucura, buscando-se demarcar o lugar nela ocupado pelos participantes do romance. Essas considerações serão completadas pelo estudo da relação linguagem/silêncio com a série opositiva ordem/desordem.
4. *O tempo da cena textual*: tem-se por objetivo analisar o retrocesso ao passado como forma de desvendamento da memória individual e coletiva, assim como a recusa da historicidade e o impedimento de inserção no fluxo temporal como abandono da identidade. Será feita a relação entre a imobilidade espacial e a imutabilidade temporal e entre os termos morte-esquecimento e memória-vida.

N O T A S

- ¹PENNA, Cornelio. A Menina Morta. In: ———. *Cornelio Penna Romances completos*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958. As referências a esse romance, cujo título se resumirá à sigla MM, nas citações, são sempre dessa edição.

- ²A relação bibliográfica mais completa sobre o Autor encontra-se na edição citada de suas obras completas, às páginas 1.373 - 1.376. Ressalte-se que a referida bibliografia é de 1958, não existindo, contudo, nenhuma outra tão completa, publicada até o momento.

- ³CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornelio Penna. In: ———. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970. p. 124. A primeira publicação do ensaio citado data de 1949.

- ⁴A saber: ADONIAS FILHO. Introdução geral: os romances da humildade. In: PENNA, op. cit.; LIMA, Luiz Costa. *A Perversão do trapezista; o romance em Cornelio Penna*. Rio de Janeiro, Imago, 1976.

- ⁵ANDRADE, Mário de. Romances dum antiquário. In: ———. *O Empalhador de passarinho*. São Paulo, Martins, Brasília, INL, 1972.

- ⁶Cf. DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris, Minuit, 1969,

p. 174-179.

- ⁷ MANNONI, Octave. *Chaves para o imaginário*. Petrópolis, Vozes, 1973. p. 177.
- ⁸ cf. SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Literatura-Psicanálise*. Comunicação ao II Encontro Nacional de Professores de Literatura. Rio de Janeiro, PUC/RJ, 30 de julho a 2 de agosto de 1975. p. 9.
- ⁹ Sobretudo: *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970; *Mythologiques I: Le Cru et le cuit*. Paris, Plon, 1972; A gesta de Asdiwal. In: LÉVI-STRAUSS, Claude et alii. *Mito e linguagem social*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.
- ¹⁰ BACKÈS-CLEMENT, Catherine. *Lévi-Strauss ou la structure et le malheur*. Paris, Seghers, 1974; LEACH, Edmund. *As Idéias de Lévi-Strauss*. São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1973; LÉPINE, Claude. *O Inconsciente na antropologia de Lévi-Strauss*. São Paulo, Ática, 1974.
- ¹¹ Cf. LÉVI-STRAUSS, *Le Cru et le cuit*, p. 9-10.
- ¹² Idem, p. 205, 313.
- ¹³ Lévi-Strauss afirma que as unidades constitutivas do mito não são as relações isoladas, mas *feixes de relações*, sendo

somente pela combinação deles que as unidades constitutivas adquirem função significante. As estruturas são, portanto, sistemas de relações. Cf. LÉVI-STRAUSS, *Antropologia estrutural*, p. 231-232.

¹⁴ LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e Teoria da Literatura*; introdução às problemáticas estética e sistêmica; Petrópolis, Vozes, 1973.

¹⁵ LACAN, Jacques. *Escritos*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

¹⁶ FOUCAULT, Michel. *Las Palabras y las cosas*; una arqueología de las ciencias humanas. Trad. esp. México, Madrid, Buenos Aires, Siglo Veintuno, 1972.

¹⁷ "(...) le sens ne se confond pas avec la signification même, mais il est ce qui s'attribue de manière à déterminer le signifiant comme tel et le signifié comme tel. On en conclut qu'il n'y a pas de structure sans séries, sans rapports entre termes de chaque série, sans points singuliers correspondant à ces rapports; mais surtout pas de structure sans case vide, qui fait tout fonctionner."

DELEUZE, op. cit., p. 66.

¹⁸ LACAN, op. cit., p. 233.

¹⁹ LIMA, *Estruturalismo e Teoria da Literatura*, p. 454.

²⁰ FREUD, Sigmund. La Interpretación de los sueños. In: ———.

Obras completas. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973. t. I.

²¹Cf. LIMA, *Estruturalismo e Teoria da Literatura*, especialmente o capítulo VI.

²²Cf. LIMA, *A Perversão do trapezista*, p. 77, 83, 138, 139.

²³"(...) ao lado dos epítetos, pululam as expressões que indicam fuga, e os 'recuos instintivos', e os desejos de estar oculto, mesmo estando presente, isso que um oximoro bem corneliano define como 'escondida presença'."
CUNHA, op. cit., p. 138.

²⁴LECLAIRE, Serge. *Psicanalisar*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

²⁵Idem, p. 40.

²⁶Idem, p. 81-98.

1. O ESPAÇO DA MORTE

Que distância tão sofrida

Que mundo tão separado

Chico Buarque

1.1. Espaços excludentes

Neste primeiro momento da prática analítica, propomos a descrição e a formalização dos elementos espaciais de *A Menina Morta*, com o intuito de demonstrar como o espaço romanesco cornelianiano conjuga o registro do *real* e a configuração do *simbólico*. Assim, nossa leitura do espaço apóia-se na convicção de que ele adquire um caráter funcional na narrativa, ou seja, é uma coordenada indispensável na construção do sentido.

O Grotão tem como ponto de referência geográfico a proximidade à vila de Porto Novo e a distância da Corte. Podemos, desde já, reduzir o Grotão e a Corte aos pólos da oposição espaço interno/espaço externo, sendo que a este último acrescentaríamos Paris e Hamburgo como os geradores por excelência dos traços culturais a ele inerentes. A tentativa de transposição desses traços do espaço externo ao interno contribuirá para o aumento da tensão entre ambos, seja através da dificuldade da decodificação da Corte pelo Grotão, seja pela conseqüente inadaptação dos moradores ao espaço que lhes é reservado.

Convém esclarecer, inicialmente, que o uso dos termos *interno* e *externo* como definidores de espaços (cuseq^{ntos} espaciais) opostos é sobretudo metodológico: chamamos *interno* ao espaço onde se concentram a ação narrada e o interesse dos personagens que vivem essa ação e *externo* ao espaço não atingido pela ação da narrativa, embora guardando com ela relações imprescindíveis para o seu justo entendimento. In

teressa-nos saber, nesse caso, como se efetua a transferência do *código da Corte* (externo) para o Grotão (interno), ou como um espaço é preenchido pelo outro.

Da Corte provêm as revistas de moda francesa ("Mode Illustré", "Jornal das Famílias"), os livros franceses de jardinagem, as flores artificiais de Paris, a coroa de *biscuit* para o túmulo da Menina, as latas de doces e biscoitos estrangeiros a serem consumidos em ocasiões especiais, os jogos de diversão, como o "bésigue" introduzido por Maria Violante, os livros franceses de leitura e, enfim, a governante alemã. Em contraposição, para a Corte parte principalmente a grande produção de café, em direção ao porto de Hamburgo (de onde, por sinal, é originária Frau Luísa). Como se pode notar, o espaço interno, sobrecarregado de elementos externos, é *alienado*. Essa alienação transmite-se aos personagens do romance, que se sentem deslocados e ameaçados. Rola, Inácia, Virgínia e Celestina são ocupantes de um espaço a que não têm direito; o Grotão é para elas um "hotel sem gerência" (MM, p. 1.151), um "asilo suntuoso" (MM, p. 858), o que vem confirmá-lo como um lugar provisório, ocupado por estranhos, apenas temporariamente.

A impossibilidade de ocupação efetiva do espaço interno culmina com a fuga da maioria dos seus habitantes e com a sua ocupação efetiva por Mariana e Carlota, justamente aquelas que, antes, sentiam mais profundamente os efeitos alienantes do espaço; lembremo-nos que, segundo o ponto de vista da governante em relação à Senhora, era difícil estabelecer uma "ligação muito real entre ela e o ambiente que a

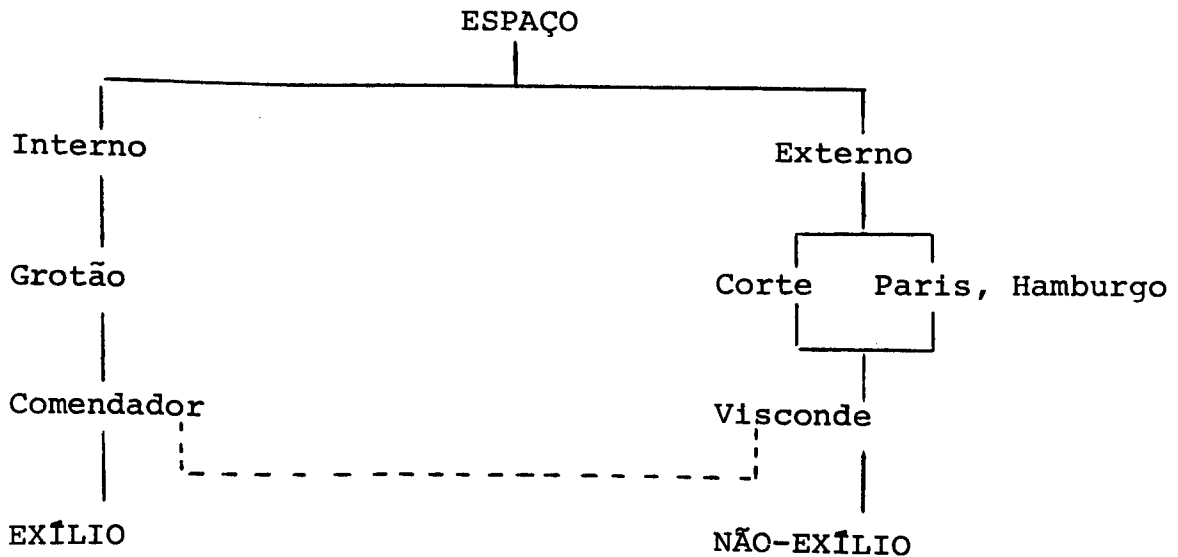
cercava" (MM, p. 732). Tanto Mariana quanto Luísa são, simétrica e inversamente, *exiladas* (cf. MM, cap. I) e "exílio" é o sema que melhor resume a situação dos personagens em relação ao espaço, por serem eles incapazes de decodificar o *poderoso* código da Corte, cuja "letra" interna mais patente é a Menina Morta.

Uma comparação preliminar entre o Visconde e o Comendador ajuda-nos a melhor compreender o problema. O Visconde realiza de modo satisfatório a transposição dos elementos de um espaço ao outro, por assimilá-los estrategicamente, ao passo que seu irmão faz essa transposição de modo falho, por não assimilar, satisfatoriamente, os elementos transpostos. Exemplo disso encontramos quando o veterinário, de visita ao Grotão, contrariando a opinião geral dos moradores, diz que a vaca Pombinha não pode ser uma ótima leiteira porque é "carrésine". O Comendador retruca à observação do veterinário, evidenciando pela confusão lingüística "carrésine"/"équesine"⁴ o seu não domínio do código (lingüístico e cultural) do Visconde e colocando a nu a não-assimilação ou assimilação incorreta do código da Corte². A transcrição do trecho principal da passagem é esclarecedora:

- Ela não pode ser boa leiteira como o senhor (administrador) está a dizer, pois já verifiquei ser *carrésine*...(...)
- Vejo que esteve na fazenda do meu irmão — disse ele (Comendador) com indiferença aparente, - e aprendeu essas coisas, mas saiba

que a Pombinha é *équesine*, mas dá muito leite, e do melhor ... (MM, p. 884)

Esquemmatizando o que dissemos:



(A linha pontilhada indica a disjunção entre os dois espaços, através dos seus ocupantes-mores)

O espaço interno suporta uma subdivisão baseada nos termos opositivos "fechado" e "aberto", correspondentes, respectivamente, à casa e ao seu espaço circundante, tendo como termo mediador a clareira³. A disjunção espacial entre interno e externo é paralela à oposição fechado/aberto, sendo, portanto, "descontinuidade" o sema comum aos termos.

Dentro da casa, os quartos permanecem hermeticamente fechados àqueles que não os ocupam, denotando a descontinuidade do espaço e a impossibilidade de livre circulação, equivalente à incomunicação, que, na narrativa, se atualiza

de modo flagrante na porta trancada que impede a comunicação direta entre os quartos de Virgínia e Celestina:

Ela [Virgínia] fizera questão de manter sempre trancada a porta que separava os dois cômodos e a moça sentia com tristeza aquela barreira intransponível que a isolava ainda mais do mundo.
(MM, p. 839)

Assim como as portas trancadas denunciavam, por intermédio da rígida separação espacial, o isolamento dos personagens dentro da casa, o rio entre a Grotão e Porto Novo, "com suas águas lodosas e hostis" (MM, p. 957), encerra qualquer possibilidade de abertura e comunicação tanto espacial quanto individual. É interessante notar a forma afunilada do espaço, pois, partindo de uma maior amplitude espacial, se reduz a um espaço bem delimitado, ao qual corresponde um maior grau de fechamento: Corte, Porto Novo, fazenda, casa, sala, quartos. Tal hierarquização do espaço supõe, pois, num extremo, uma maior mobilidade e, no outro, uma mobilidade menor ou nula. Temos, assim, a proporção:

abertura: mobilidade :: fechamento : imobilidade

A sala de jantar é, em especial, o local a que todos os moradores da casa têm livre acesso, mas a rigorosa distribuição dos lugares à mesa (cf. MM, cap. XII) é um prolongamento da descontinuidade espacial a que aludimos e da consequente interdição de contato e/ou comunicação.

São realizadas tentativas de escapar ao sufo — cante clima do espaço fechado através do trânsito ao *ar livre*, no espaço fora da casa, mas essas tentativas resultam estéreis. Sair dos quartos, transpor as salas, atravessar o pátio, em direção a um espaço não fortemente demarcado, redunda em fracasso, ora pelo veto "indireto" do Touro e do Cisne (cf. cap. XXXV e LIII), que faz as senhoras retornarem sobressaltadas da excursão empreendida, ora pelo veto "direto" do Comendador, proibindo Carlota de visitar a cocheira e os arredores da casa sem sua permissão (cf. MM, cap. LXXV) ou proibindo a ida dos escravos ao túmulo da Menina em Porto Novo (cf. MM, cap. XVI). Poderíamos ajuntar vários outros exemplos, mas esses apresentados permitem-nos ver que há uma redução do espaço de circulação que aprisiona os personagens, impedindo-os de ter uma movimentação que não seja aquela sob controle (donde a constante referência aos personagens como fantoches ou autômatos).

A clareira é o termo médio que aparenta dissolver a tensão inerente a um sistema espacial tão rigidamente articulado, mas, longe de fazê-lo, acentua e reforça mais ainda a assimetria e o desequilíbrio desse sistema. Relacionada aos eitos, configura de modo evidente o indissolúvel conflito entre o Comendador e a Senhora, pólos opostos de ordens divergentes; associada à mata que a circunda, denuncia a oposição entre Natureza e Cultura.⁴

Quando Mariana participa dos passeios pelo campo com a Menina e a governante, o cocheiro Bruno sabe que "deviam andar pelos campos sem cultura para evitar sempre, com

todo o cuidado, os eitos, porque a Sinhã não gostava de ver os negros no trabalho" (MM, p. 738) nem de ouvir-lhes o "canto lamentoso" (idem, ibidem). Não agrada a Mariana *ver* os eitos, justo por ter deles a visão verdadeira — a relação dinheiro (café) — sangue revelada a Carlota a viva voz pelo noivo de Celestina (cf. MM, p. 1254), ela, Mariana, já conhecia e vivenciava há muito — e por querer se excluir do sistema do qual eles são tanto o sustentáculo econômico como a marca mais visível. No *silêncio absoluto* da clareira ela se refugia do *canto lamentoso* dos eitos e, negando-os, nega-se à ordem autoritária que o Comendador encarna: lembremo -nos das constantes referências, na narrativa, à presença do Senhor a fiscalizar o trabalho nos eitos, nunca pisados por Mariana. Vê-se, portanto, que o conflito entre ambos não se reduz apenas ao problema matrimonial, mas indica o embate de duas posturas irreconciliáveis.

A clareira é um espaço *fechado, aberto* no meio da mata que a circunda. Como espaço aberto, compreende a proximidade à natureza — "mata invasora, sempre pronta a tudo devorar, a zombar dos esforços do homem" (MM, p. 888) —, às suas forças desordenadas e indomadas e, nesse ponto, se opõe aos eitos — forças naturais ordenadas e domadas pelo trabalho do homem (escravo). Como espaço fechado, a clareira compreende a permanência do "cultural" da casa: é um espaço de acesso permitido; prolongamento "profano" do sagrado da capela (cf. MM, cap. XXXI) e da sala de jantar (cf. MM, cap. XC).

A profunda solenidade, o vazio sufocante, o silêncio aterrador e a imobilidade do lugar, que se transferem

à figura de Mariana, fazem a escrava Ângela desejar em desespero partir logo da clareira, que lhe desperta pavor semelhante àquele que ela tem pela casa, "onde passavam fantasmas em pleno dia" (MM, p. 890). Desse modo, a permanência do medo torna contíguas a clareira e a casa, assim como a atitude respeitosa e ao mesmo tempo distante de Mariana diante da grande cruz de madeira — variante do oratório da capela — faz a escrava pressentir ser também a clareira, embora de maneira diferente, um local "sagrado".

A excursão realizada por Carlota e pelas agregadas à clareira revela a simetria entre o seu espaço e o da sala de jantar, apesar da inversão efetuada por Carlota ao assumir a direção do piquenique, contrariando a sua conduta nas refeições na sala de jantar, onde a direção cabe a Virgínia, na ausência do Comendador, e não a ela, como seria de se esperar. O conflito entre Mariana e o marido, que anteriormente mostramos através da disjunção clareira/eitos, desdobra-se na oposição Carlota/Virgínia, que reitera o aspecto disjuntivo e descontínuo do espaço e seus reflexos no comportamento dos personagens. Assim:

Mariana e Carlota: Clareira (mata) :: Comendador e Virgínia : eitos (casa)

Entretanto, é necessário observar que a semelhança, assim apontada, entre Mariana e Carlota, não deve impedir a constatação de uma significativa diferença: Mariana se imobiliza, ao escolher a clareira como seu único lugar, confessando-se impossibilitada ou impotente para se subtrair

às contradições do espaço que lhe é dado habitar, as quais se refletem nela de maneira extrema na alienação definitiva que é a loucura; Carlota, ao contrário, *se mobiliza* e, ao ver-se lançada em meio às mesmas contradições contidas pelo espaço, percebe que não lhe é possível recuar, como fizera sua mãe, e que sua única opção é percorrer o labirinto de palcos e bastidores que é o Grotão, para, destruindo-o, alcançar a saída.

1.2. Espaço cênico

A casa-grande do Grotão é a metáfora espacial da morte. Para comprovar tal afirmação, é necessário determos na cena da feitura do esquife da Menina (MM, cap. II), onde se evidencia a contigüidade entre o caixão e a casa. José Carapina contrapõe sua facilidade de outrora em dominar as árvores gigantesas que serviram para construir a casa à sua dificuldade atual no manuseio das tábuas empregadas na feitura do esquife mortuário da Menina, pois este seu ato é acompanhado da sensação de estar perpetrando um crime, ao imobilizar violentamente a Menina em um espaço fechado. O fechamento e a imobilidade — principais semas caracterizadores da morte — são pertinentes tanto ao caixão quanto à casa, cujos cômodos estão "agora sinistros, desmedidos, e também mortos sem remédio" (MM, p. 736).

A metáfora do caixão como um "berço fechado" (MM, p. 734) declara o antagonismo entre os termos morte e vida e a posição flutuante que ambos ocupam na narrativa. A descontinuidade instaurada pela morte física traz uma possibi

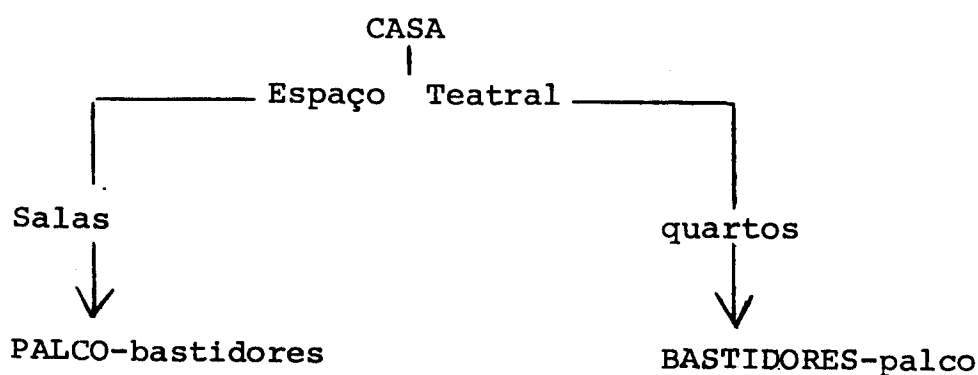
lidade de vida, traduzida pelo vocábulo "berço": a permanência e a continuidade da Menina realizam-se não mais através do seu *corpo vivo*, mas sim através do seu *corpo figurado*, cujo índice visível é o retrato que será dependurado na parede da sala. A substituição da *coisa* pela sua *imagem* desencadeia uma encenação que tem lugar no Grotão, agora transformado num espaço teatral, com palco e bastidores. É interessante notar que a ambigüidade da expressão *berço fechado* é a mesma da expressão *Menina Morta*, o que demonstra como o continente e o conteúdo se interligam. Assim, temos:

berço e Menina: vida:: *fechado* e Morta: morte

Restaurar a harmonia e a continuidade perdidas significa representá-las, ocupando o espaço vazio da cena pela imagem da Menina ou pelo seu pretense duplo especular, Carlota. Somente assim o espaço se tornará habitável novamente: o Grotão deixará de ser uma "casa assombrada" (MM, p. 854) com a vinda de Carlota, crêem ingenuamente seus moradores.

A oposição espacial já apresentada, baseada nos termos interno/externo, fechado/aberto, acrescentamos dois novos termos, bastidores/palco, que correspondem, respectivamente, aos quartos e às salas. Esses termos visam distribuir o interior da casa, tendo-se em vista a encenação aí encetada, e a nova relação assim estabelecida acentua o caráter disjuntivo dos termos opositivos anteriores, por ser resultante da rígida hierarquização do espaço e da tensão a ela inerente. Contudo, agora, a mesma extensão espacial pode ser encarada de acordo com ambos os termos, sendo que o predomínio de um não a

nula a possibilidade de o outro também estar presente, isto é, quartos e salas podem ser tanto bastidores como palco, dependendo da movimentação dos personagens e das situações por eles aí vividas, embora, repetimos, a função prevalente das salas seja a de palco e a dos quartos, de bastidores:



Dentre as salas, o palco privilegiado é a sala de jantar, pois nela se concentram de modo mais marcante os elementos propulsores da encenação: o ponto de reunião de vários personagens e a vigilância interditora de uns sobre os outros, a necessidade de manter uma postura controlada, que mascare o descontrole das emoções e sentimentos individuais. É durante o jantar que o Comendador pressente que "se tivesse fechado os olhos por alguns instantes, quando os abrisse julgaria estar nos teatros lá longe na Corte, onde as cenas mudavam nos minutos de intervalo" (MM, p. 781). Ao privilegiarmos a sala de jantar como palco, não negamos às outras salas essa mesma função: na capela, Celestina sente-se desempenhando um papel já muito ensaiado (cf. MM, p. 793); na sala de costura, Rola considera as inquietações de Frau Luísa um espetáculo mal ensaiado (cf. MM, p. 905); na sala de visitas, o Comenu

dador e a Condessa medem suas forças diante de um atento auditório (cf. MM, p. 1093).

O espaço das salas consubstancia a rivalidade, a hostilidade e o medo — gerados e mantidos pela interdição — que subjazem à representação. O espaço dos quartos desvela a violência vigente na casa e, ao desvelá-la, declara, concomitantemente, a impossibilidade de qualquer saída (lembremo-nos de que os quartos representam o máximo fechamento espacial). Nas salas, toda manifestação "individual" deve ser controlada até um limite quase insustentável, e o esforço teatral exigido para tanto faz com que as emoções latentes aflorem com uma intensidade incontrolável na solidão dos quartos. Quem se propusesse a realizar um levantamento exaustivo das idas e vindas dos personagens por esses dois espaços com provaria sem dificuldade a validade da nossa assertiva. Basta-nos, porém, chamar a atenção para as constantes fugas de Mariana e Carlota, principalmente, para o interior dos quartos, quando a situação nas salas atinge um ponto crítico. Preterir o palco pelos bastidores significa negar-se a continuar contracenando, procedimento que Mariana radicaliza ao abandonar o Grotão, aonde só retorna após a desmontagem do "cenário", e fetuada por Carlota, que dos bastidores (no quarto) melhor compreende o funcionamento das cenas:

Quando já deitada, com a luz apenas da lamparina a formar desenhos na parede, e o cortinado de filô grosso bem fechado, ela pôde então recapitular o que fizera. (MM, p. 1073)

As cortinas e os cortinados — índices da teatralização do espaço — reiteram a subdivisão espacial da casa em palco e bastidores. Cerrá-los (assim como às portas) é dar por terminada mais uma representação — o palco, por ora, resta vazio — e iniciar o doloroso balanço nos bastidores. A posição de morta que Carlota então assume, ao deitar-se, reflete, invertendo o palco, aquilo que ~~ale~~ se tenta tão ciosamente camuflar: a imobilidade em sua forma mais extrema, isto é, a morte:

E quando se viu sozinha fechou a porta ~~com o trin~~co, despiu-se febrilmente e deitou-se, à espera do início da longa e grave doença...

Não se levantaria mais, pensou, e foi com mortal alívio que estendeu os pés, apoiou a cabeça no travesseiro e cruzou as mãos sobre o peito. (MM, p. 1020)

Virgínia, ao contrário, é a ocupante por excelência das salas, por onde se movimenta com uma desenvoltura sem par: na sala de jantar "parecia estar no palco" a "se dar em espetáculo" (MM, p. 868). Raramente o narrador se refere a ela em seu quarto e, na única vez em que o faz detalhadamente (cf. MM, cap. XXII), mostra-a contracenando com Celestina, que na ocasião, conforme Virgínia, "ficara com o melhor papel em toda aquela cena provocada" (MM, p. 843). Essa passagem nos é importante, ~~porque~~ revela a inversão espacial efetuada: os quartos também podem funcionar como palco. Para tanto,

é necessária, contudo, a presença neles de mais de uma pessoa, o que logo estabelece o confronto entre elas, continuação daquele efetivado de maneira mais constante nas salas. Como exemplo disso, temos a falsa relação amistosa entre Rola e Inácia (ambas ocupam o mesmo quarto), as reações de Carlota ao visitar Celestina enferma, as idas de Virgínia ao quarto de Mariana e as visitas realizadas esporadicamente entre as senhoras; em todos os casos a atitude a ser tomada por ambas as partes é a de retração, de vigilância das emoções verdadeiras e a de sua substituição por outras teatrais. Portanto, somente pela presença ou ausência de mais de um personagem em um determinado espaço podemos fixar se as salas ou os quartos estão funcionando preferentemente como palco ou bastidores, o que nos autoriza a considerar a casa, em geral, como um *palco fechado*, estando subentendida a presença dos bastidores.

Interdição, fechamento, imobilidade, aglutinam-se na encenação e relacionam-se à casa e, por extensão, à morte, ou vice-versa. Para penetrarmos mais completamente no interior desta problemática — casa -morte-teatro —, falta-nos desenvolver um outro elemento a ela pertinente: o labirinto.

1.3. Espaço labiríntico

Logo após a morte da Menina, durante o velório, o administrador português é obrigado a penetrar pela primeira vez na parte mais íntima da casa, atendendo ao chamado do Comendador, que deseja dar-lhe ordens:

O Sr. Justino, diante da porta do quarto de vestir dos senhores, parou e despediu com aspereza a pretinha que tomara como guia, pois perdera-se na confusão de entradas de salas e corredores daquela casa que lhe parecera sempre um palácio encantado e proibido. (MM, p. 758)

A dificuldade de Justino em se orientar no interior da casa — dificuldade que, por vezes, se revela nos seus próprios moradores — possibilita-nos considerá-la um labirinto literal para o administrador, que, embora maravilhado com a casa, se perde pelos seus corredores e nela se sente deslocado. O labirinto, entretanto, tem um alcance metafórico mais amplo na narrativa⁵, remetendo-nos à simbologia nele contida.

O labirinto foi construído por Dédalo, a mando de Minos, rei de Creta, para nele ser encerrado o Minotauro — monstro com o corpo de homem e a cabeça de touro —, fruto dos amores de Pasífae, mulher do rei cretense, com o touro sagrado de Poseidon. Segundo J. Chevalier e A. Gheerbrant⁶, a cujas pesquisas nos referiremos constantemente nesta parte, o labirinto caracteriza-se, sobretudo, pela confusão de seus planos e pela dificuldade em se percorrerem seus enganosos caminhos sem o auxílio de um guia. Essa construção é, essencialmente, um entrecruzamento de caminhos, muitos dos quais, sem saída, constituem verdadeiras armadilhas de onde não é possível escapar senão pela descoberta da rota que conduz ao seu centro. O traçado complexo do labirinto visa circunscrever, no

menor espaço possível, uma grande variedade de percursos, para poder assim retardar a chegada, de quem por ele transita, ao ponto almejado.⁷

A forma do labirinto — círculos concêntricos interrompidos em certos pontos, de modo a formar um trajeto bizarro e inextricável⁸ — é semelhante à disposição espacial proposta na narrativa, pois, como já vimos, há um espaço externo (Corte) que circunda um espaço interno ou central (Grotão) que, por sua vez, se subdivide em espaço aberto (fora da casa) e fechado (dentro da casa), sendo o ponto máximo de fechamento os quartos, sobre os quais pesa de modo mais cabal a interdição de livre acesso.

O quarto dos senhores é o centro do enigma proposto pelo Grotão e deverá, portanto, ser bem guardado. Lembremo-nos de que o ingresso a ele é admitido somente depois de ordenado pelo Comendador, como no caso de Virgínia (cf. MM, cap. XXVII) e outros, ou depois de sua morte, como no caso de Carlota, que lá penetrando se sente "prisioneira no interior de pequeno círculo encantado, dentro do qual suas idéias se obscureciam" (MM, p. 1.264).

A associação do labirinto à caverna,⁹ ainda segundo os pesquisadores citados, demonstra que ele visa, simultaneamente, permitir o acesso ao *centro*, por uma espécie de *viagem*¹⁰ iniciática, e interditá-lo àqueles menos qualificados. Trata-se, pois, de uma figuração de provas iniciáticas, prévias ao encaminhamento em direção ao *centro oculto*. Os rituais labirínticos têm a função de ensinar aos neófitos a

maneira de penetrar, mesmo em vida e sem se extraviar, nos territórios da morte — porta de uma outra vida. O labirinto é, desse modo, duplo (morte e vida) como o Grotão, e penetrar nesse espaço pouco acessível e bem defendido equivale a atingir a iluminação, a imortalidade.¹¹

Ao se lançar em busca da solução do enigma que a circunda e que a oprime, Carlota deve superar determinadas provações — a ausência inexplicável da mãe, a "distância" do pai, a hostilidade dos que a cercam e a convivência de todos, mesmo dos escravos, em interpor a ela obstáculos ao que procura — para alcançar a verdade oculta. Se no início Carlota se sente "estranha em sua própria casa" (MM, p.1.202), ameaçada até mesmo pelos objetos que a cercam, no final, "refugiada no silêncio, como a única solidão possível, ela compreendia (...) a linguagem de sua casa e dos objetos que a compunham, na impossível reconciliação consigo mesmo, na transposição do seu eu diante da eternidade de Deus" (MM, p. 1296). Suas idas e vindas pelo espaço labiríntico da casa demonstram sua morte e ressurreição, alcançada pela concentração sobre si mesma, através dos inúmeros caminhos das sensações, emoções e idéias, suprimindo todos os obstáculos e não se deixando levar pelos desvios da sua trajetória. O labirinto, portanto, conduz o indivíduo ao interior de si mesmo, em direção a uma espécie de santuário interno e oculto onde reside o mais misterioso da pessoa humana.¹²

Vencer as barreiras "pessoais" é paralelo a ultrapassar os obstáculos que o espaço interpõe a quem se propõe a fazê-lo: Carlota destruirá a rígida subdivisão espacial e

a correlata interdição de circular livremente. O ponto culminante desse processo é a sua entrada no quarto vazio dos pais, o qual, metonimicamente, através da lousa e do cupido da maçaneta da porta (cf. MM, p. 786), coloca o problema da vida e da morte. Ultrapassado o limiar espacial (as portas são índices, simultaneamente, de fechamento (morte) e abertura (vida)), Carlota "mais uma vez reconheceu ter atravessado a porta por onde iria chegar à luz do dia" (MM, p. 1265). Atingir o centro é, pois, attingir a luz do conhecimento, perigoso porque revela a Carlota sua verdadeira identidade, ao arrancar-lhe do rosto a máscara encobridora:

La transformation du moi qui s'opère au centre du labyrinthe et qui s'affirmera au grand jour à la fin du voyage de retour, au terme de ce passage des ténèbres à la lumière, marquera "la victoire du spirituel sur le matériel et, en même temps, de l'éternel sur le périssable, de l'intelligence sur l'instinct, du savoir sur la violence aveugle."¹³

É necessário assinalar a relação entre a luz do conhecimento e o jogo de luz e sombra, na narrativa; enquanto a luz permanece vacilante, o conhecimento não é alcançado: o anel de Mariana é "irisado de luz e de luto" (MM, p. 890), a luminosidade da clareira é ameaçada pela penumbra do caminho que a ela conduz (cf. MM, p. 888), na casa "o clarão palpitante das velas não vencia o escuro dos cantos" (MM, p. 1041).

Somente quando o sol consegue romper a barreira de nuvens que o aprisionam (cf. MM,p. 1226) e quando Carlota sai do quarto em busca do espaço aberto, "para que o sol dissipasse as sombras de seus olhos" (MM, p. 1284), o conhecimento é atingido e a verdade do seu *eu* lhe é revelada; o seu encontro com Mariana, de volta, ponto final da sua busca, realiza-se sob um sol inclemente:

Carlota encostou-se à ombreira do portal e comprimiu o peito onde o coração lhe dava grandes saltos. Houve em seu espírito prodigioso movimento de clareza e descobrimento, capaz de determinar a loucura ou a morte. (MM, p.1290)

Resumindo:

fechamento: desconhecimento (luz vacilante) ::
abertura: conhecimento (luz ofuscante)

A busca da verdade, que Carlota consegue levar até o fim, frustra-se, entretanto, com Celestina e Rola. Referimo-nos aos episódios do Touro e do Cisne, significativamente simétricos e merecedores de uma atenção especial.

O touro evoca o Minotauro, guardião do labirinto, que pode ser entendido como um estado psíquico: a dominação perversa de Minos (nesse caso, associamo-lo ao Comendador). O mito do Minotauro significa, no seu conjunto, o combate espiritual contra o recalcam¹⁴to. Mas esse combate somente é vitorioso graças à força da luz; segundo uma lenda, não

é apenas pelo auxílio do novelo de Ariadne que Teseu retorna das profundezas do labirinto, mas sim graças à sua coroa luminosa, que clareou os desvios obscuros do palácio.¹⁵ Já vimos como, em relação a Carlota, a aproximação à verdade subentende a passagem da sombra à luz; vejamos agora como se apresenta esse mesmo processo em relação a Rola e Celestina, principalmente.

Ambos os episódios — o do Touro e o do Cisne — correspondem, na narrativa, a um intenso estado de inquietação: logo após o primeiro, Mariana deixa inesperadamente o Grotão, e seus moradores restam perplexos, sem entender os motivos que a levaram a assim agir; no segundo, a inquietação prende-se à chegada iminente de Carlota, precedida de maus presságios.

O movimento das senhoras para fora da casa, em direção ao campo *aberto*, é desbaratado pelo touro negro, que as impede de alcançar o pombal, "avistado de onde estavam, como *pesada torre de mensagem*" (MM, p. 909, grifo nosso): a cerca a ser ultrapassada é facilmente acessível de início (desejo e/ou possibilidade de decodificação da mensagem), mas após a ameaça do animal interditor parece-lhes inacessível (desejo recalcado e/ou impossibilidade de decodificação). De volta à casa, Celestina, a que mais diretamente sofre a ameaça literal e metafórica do Touro, tranca-se no quarto (retorno ao espaço fechado), onde se lhe revela o seu verdadeiro *eu*: o significado *monstruoso* do animal se transpõe a ela (cf. MM, p. 912) e denuncia a interdição e sua impotência para enfrentá-la.

No episódio do Cisne, quem sofre diretamente o ataque é Rola, que, assustada pelo inesperado da situação, confessa a Celestina, no momento em que esta a ajuda a recuperar-se, não se ter convencido de que o animal agressor fosse um cisne, pois lhe parecera um monstro gigantesco. De volta ao seu quarto, Celestina sente que "os nervos se agitavam sob sua pele, como milhões de pequeninas serpentes" (MM, p. 994). Frau Luísa participa de ambos os episódios, no primeiro diretamente e no segundo indiretamente, pois há referências ao seu extravagante banho, a ser preparado pelas escravas na despensa (cf. MM, p. 992). Na noite seguinte ao acidente do cisne, a governante vai e vem pelos corredores da casa, por não conseguir dormir; essa movimentação inusitada e os pios de coruja que Celestina julga ouvir são, segundo a crença dos escravos, pertinentes ao movimento barulhento dos diabos ao brincar na água usada da bacia, que Luísa esquecera de jogar fora. Nota-se, então, o clima inquietante e malfazejo comum a ambos os episódios, o que nos autoriza a declará-los simétricos e portadores de uma carga semântica semelhante. Daí podermos deduzir que qualquer tentativa de escapar ao fechamento traduzido pelo espaço é frustrada, porque possibilita o desnudamento da situação e aproxima seus realizadores da revelação do enigma mantenedor da ordem autoritária do Grotão. Deixar-se vencer pelas enganosas trilhas do labirinto é declarar ilusória e aparente toda mobilidade — quando se pensa ter alcançado o ponto de chegada, nada mais se fez do que retornar ao ponto de partida. Distanciar-se do conhecimento é retornar do espaço prometido pela *luz* ao espaço permanente das *trevas*, co

mo na cena do cisne:

Era tempo de voltar e o sol amainara já, suavizando o recorte de tudo, que tomava agora esbata-tida tonalidade muito suave. Os pássaros diminuíram o seu coro sonoro e só se ouviam os pios altos dos que se recolhiam aos ninhos, no receio dos gaviões, ainda esvoaçantes em largos círculos no céu nacarado, e das aves noturnas em preparativos para dar início às suas caçadas nas trevas. E o cortejo se refez agora com a pompa da colheita muito farta e pareciam voltar da Terra da Promissão. (MM, p. 992)

As possantes trancas da porta da sala não são, como Carlota bem o pressente, para defender os moradores da casa de qualquer ameaça externa, mas sim para aprisioná-los no seu interior. Lembremo-nos de que o labirinto utilizado como símbolo de defesa anuncia a presença de algo sagrado ou precioso, que deverá ser protegido contra os assaltos prejudiciais à sua integridade.¹⁶ Manter reclusos os habitantes do Grotão não significa protegê-los, mas sim *sacrificá-los* em benefício do perfeito funcionamento de um sistema autoritário e excludente, cuja *divindade* representadora é a Menina Morta:

Tateando, as mãos estendidas, [Carlota] foi até a porta do alpendre e mediante penoso esforço conseguiu fazer correr as pesadas corrediças

que a fechavam, mas teve ainda de tirar a barra de ferro que fixava as duas portas, como se fosse a paterna de uma prisão. Era porém para proteger os moradores da casa contra... contra quem? interrogou-se, sem poder conter o sentimento de aviltamento que a fazia pender a cabeça. (MM, p. 1224)

Deixamos apenas mencionado o sacrifício simbólico, já que deverá ser desenvolvido em pormenores em um capítulo específico do nosso trabalho. As colocações feitas até o momento podem ser melhor visualizadas pelo esquema seguinte , onde *Espaço-1* é o espaço definido e imposto pelo sistema, ao passo que *Espaço-2* é aquele que escapa à orientação do sistema e a inverte:

Espaço-1 → Espaço-2	
Alienação: "proximidade" da Cor <u>te</u>	Desalienação: "distância" da Corte
Exclusão	Inclusão
Morte-opressão: fechamento e imo <u>bil</u> idade	Morte-liberação: abertura e mobilidade
Espaço cênico (Palco do Imagin <u>á</u> rio)	Desmontagem do cenário

Labirinto: proposição do enigma	Labirinto: decifração do e- nigma
Dificuldade de locomoção	Facilidade de locomoção
Vigilância e interdição	Violação do interdito
Menina: divindade presente	Menina: divindade ausente
Desconhecimento: sombra	Conhecimento: luz

N O T A S

- ¹A classificação do gado leiteiro, por ordem de valor decrescente, é: "flandrine", "liserine", "courbeline", "bicorne" , "pot-de-vine", "équerrine", "limousine", "carrésine" (cf. NOUVEAU Larousse Universel. Paris, Larousse, 1948. T.1, p. 603). Como se vê, não existe o escudo "équesine" (fonicamente o que mais se lhe aproxima é "équerrine"), enunciado pelo Comendador, o que confirma nossa hipótese sobre o não-domínio pelo Comendador do que chamamos Código da Corte.
- ²Semelhante inabilidade na manipulação do Código da Corte evidencia-se, em outro nível, quando Inácia pede a Celestina que lhe empreste o *Livre de Piété de la Jeune Fille*, que na verdade se intitula *Prière d'une âme coupable, mais repentante* (cf. MM, p. 1109).
- ³Lévi-Strauss, na *Antropologia estrutural* (cap. As organizações dualistas existem?), apresenta uma consideração dialética do espaço das aldeias bororo, ao afirmar que "a oposição entre terreno limpo (círculo central) e terreno baldio (círculo periférico) apresenta um terceiro termo: mato ou floresta — isto é, terreno virgem — que circunscreve o conjunto binário, mas também o prolonga, já que o terreno limpo está para o baldio como este está para o terreno virgem" (p.169).
- ⁴A utilização desses dois conceitos é sobretudo metodológica. Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Natureza e Cultura*. In: *As estru-*

turas elementares do parentesco. Petrópolis, Vozes, 1976 e —. *O pensamento selvagem*. São Paulo, Ed. nacional, EDUSP, 1970.

- ⁵ O labirinto é uma imagem recorrente na narrativa: "a folhagem surgia com o seu desenho de labirinto" (MM, p. 790); "as grandes colchas inglesas muito pesadas, com duas vistas, onde os desenhos em relevo formavam caprichosos labirintos". (MM, p. 820); "as negras já estavam sentadas em seus bancos abertos em ângulo, tendo no regaço as almofadas onde os bilros dançavam agilmente. Seguiam com segurança o pique caprichoso, verdadeiro labirinto onde elas se orientavam com facilidade" (MM, p. 781).
- ⁶ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1974. V. III.
- ⁷ Idem, p. 99.
- ⁸ Idem, p. 101.
- ⁹ Idem, p. 99.
- ¹⁰ A metáfora da casa como "um navio submergido por altas ondas negras sem espuma" (MM, p. 870) e das terras como "um grande mar profundo, de águas traiçoeiras, sobre as quais a fazenda flutuava vacilante e abandonada, sem rumo certo" (MM, p. 1260), tematiza a viagem e os riscos de empreendê-la.

¹¹CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit., p. 101.

¹²Idem, p. 102.

¹³Idem, ibidem.

¹⁴Idem, p. 220.

¹⁵Idem, ibidem.

¹⁶Idem, p. 100.

2. NOS BASTIDORES DA MORTE

— Não fale dos mortos...olhe que
eles se vingam!

Cornelio Penna

2.1. A devoração ritual

Para René Girard, o sacrifício ritual tende, sobretudo, a eliminar as dissensões, rivalidades, ciúmes e que-relas entre indivíduos, restaurando a harmonia da comunidade e reforçando a unidade social.¹ A violência interna constitui uma ameaça insuportável, pois desencadeia um processo de re-presálias que coloca em jogo a própria existência da sociedade. O sacrifício age como um instrumento preventivo na luta contra a violência, porque polariza as tendências agressivas sobre vítimas reais ou ideais, que não são possíveis de serem vingadas, situadas que estão num plano neutro no tocante à violência. O sacrifício é, portanto, um ato social — é a comunidade inteira que ele protege da violência, e não um de seus membros em particular.²

N'A *Menina Morta*, o sacrifício se inscreve sob o signo da devoração e abrange três vítimas expiatórias — a Menina, Florêncio e Carlota —, que devem, no nosso entender, ser consideradas de modo distinto. A imolação ritual da Menina, longe de aplacar o processo da violência recíproca, exacerba-o: tentativa de assassinato (sacrifício) do Comendador, assassinato (sacrifício) de Florêncio. A insistência na hipótese do suicídio de Florêncio, em vez de homicídio, tenta mascarar o processo da violência recíproca, afastando qualquer possível represália. A substituição da Menina por Carlota pretende pôr fim à violência incontrolável, por intermédio de um sacrifício derradeiro e benéfico, mas, ao contrário do preten

dido, acelera ainda mais o desencadeamento da violência destruidora, como veremos adiante.

O banho do cadáver da Menina — "presença sagrada" — é uma ablução cerimonial, que tem a água como meio lustral. É importante notar que o quarto onde ele se realiza "formava uma espécie de retiro (...) entre os grandes espaços abertos dos salões de visitas, de jantar e do oratório" (MM, p. 740). O isolamento do local e a sua proximidade das salas de jantar e do oratório estabelecem, no nível espacial, a relação de contigüidade entre devoração e sagrado. Durante o banho, a boca da Menina "ainda conservava lábios rosados e entreaberta mostrava os dentes muito claros e miúdos" (MM, p. 743); esses mesmos dentes marcaram duas medalhas de ouro que, após a morte da Menina, Libânia procura inutilmente (cf. MM, p. 997); também após a morte de Florêncio, em meio à excitação nervosa das escravas na cozinha, destacam-se "seus rostos negros de dentes intensamente brancos e lábios sombrios" (MM, p. 938). Todas essas referências repetitivas aos *dentes*, no nível sintagmático do texto, autorizam-nos a considerá-los paradigmaticamente como índices da devoração ritual.

A visão que o Comendador tem ao se deparar pela primeira vez com a sala do velório da Menina é significativa, pois os candelabros postos nos cantos da mesa "davam ar de festa suntuosa à sala, de grande banquete, à espera talvez das pessoas imperiais... Mas não era refeição pomposa que esperavam, e sim o caixão que só chegava agora, tendo dentro o corpo da menina morta" (MM, p. 748). Referências a banquetes e refeições acontecem também quando da morte de Florêncio

(a propósito, sempre que a narrativa se aproxima de um momento crítico, a cozinha está em fervilhante atividade, como em véspera de banquete): Rola e Inácia são servidas de farto café em seus quartos, e Mariana participa, inesperadamente, do almoço no dia posterior à morte do escravo. Essas refeições consecutivas à morte e aos funerais têm uma função dupla na narrativa: acentuam o caráter *devorador* do sacrifício (lembremo-nos de que, após o enterro da Menina, os moradores da casa não tocam nas comidas servidas, saciados que estão, metaforicamente, de outro "comer") e pretendem ligar novamente todos os membros do grupo sobrevivente entre si e mesmo com o defunto, refazendo, assim, a corrente que foi quebrada pelo desaparecimento de um dos elos.³

Os festins ou refeições comemorativas ocorrem também por ocasião da suspensão do luto,⁴ e parece-nos ser possível enquadrar nesse caso a festa comemorativa da chegada de Carlota e de seu futuro noivado. Durante a festa, Carlota observa que o retrato da Menina fora retirado da parede, sem motivo aparente, segundo as senhoras, e porque não estava bem-feito, segundo o Comendador, que ordenara a retirada. A justificativa do Comendador declara-nos, porém, o verdadeiro motivo do seu gesto e o significado da ausência da "imagem" da Menina: a necessidade de novo sacrifício e a substituição sacrificial. Suspende-se, então, o luto pela Menina e delega-se a Carlota a função de preencher o espaço vazio deixado pela irmã (explicitado pelo espaço vazio da parede sem o retrato), o que implica no fato de Carlota ser, agora, a figura passível de devoração. A substituição sacrificial subentende, portanto, a

morte presumivelmente definitiva da Menina e constitui a derradeira tentativa de imolá-la, do ponto de vista de Libânia:

— Parece quererem que a menina morra outra vez! — continuou a sussurar sibilando como uma serpente enfurecida. — Mas ela não morre não! Ela não morrerá nunca! Ninguém poderá matá-la! Nem os outros que foram embora nem os que ficaram! (MM, p. 1067)

A relação de Carlota com a devoração e a substituição sacrificais evidencia-se de modo mais contundente, logo após sua chegada ao Grotão, no diálogo então travado entre ela e Libânia no quarto (não custa lembrar a função de bastidores, isto é, desmascaradora, do espaço dos quartos):

— Ah, Nhinhã! nem reparou nas flores trazidas por mim, tão bonitas!

— Reparei sim — disse com bondade Carlota — elas são mesmo muito bonitas...

Pôs sobre os ramos as mãos em concha, e elas tremiam levemente e murmurou:

— Cardamomo...

— Não, Nhinhã! então não viu serem elas baronesas! Eu já sei que a Nhinhã vai ser também baronesa, como as flores! (MM, p. 1.009)

O cardamomo remete à devoração — cardamomo é uma planta comestível⁵ — pertinente ao sacrifício ritual e, relacionado às baronesas, que remetem ao futuro casamento de Carlota, permite-nos uma leitura que denuncia a verdadeira situação de Carlota e a razão da sua presença no Grotão: Carlota deverá ser devorada em prol da estabilidade do sistema. Assim,

'baronesa': Carlota::'cardamomo': vítima expiatória

Podemos também associar a devoração à metáfora da caçada, cujo "suporte" é o papel de parede da sala de jantar. O papel representa "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 a correrem em todas as direções" (MM, p. 939) e configura de modo *especular* o que se desenrola no Grotão: uma caçada perpétua onde se confundem perseguidos e perseguidores. Não nos esqueçamos da caçada a Florêncio, que termina no seu assassinato (cf. MM, cap. XXXVIII), e, principalmente, da visita do noivo de Carlota, que, ao chegar ao Grotão, é levado pelos homens até a sala de jogos, "onde pretendiam mostrar-lhe certa arma de caça, presenteada pelo príncipe de Saxe a um deles" (MM, p. 1.169). Desse modo, João Batista, o noivo-caçador, é metaforicamente armado pelos da casa para empreender o domínio (exterminio) de Carlota, a noiva-caça. A violência inerente a tal situação é explicitada pela chicotada dada por João Batista no trintanário e presenciada por Carlota, que vê confirmados os maus pressentimentos que tivera na madrugada anterior à visita do noivo:

O círculo diminuía sempre, e tudo à sua volta tornava-se cada vez mais entrelaçado, e até o silêncio envolvente parecia - lhe espesso e denso. Quando o cansaço de conter-se, de suportar todo o tumulto do sangue corrente de suas veias na exigência constante de movimentos e gestos violentos, e era verdadeira caçada real, perseguido e perseguidores, onça em desespero e matilha embravecida pela correria o que sentia em todo o seu corpo (...) (MM, p. 1.154)

O casamento é proposto aparentemente como *vida* tanto para Carlota quanto para o Grotão, mas revela-se, em verdade, como *morte* para Carlota e *vida* para o Grotão — o equilíbrio da comunidade é assegurado pela imolação de um dos seus membros. Negando-se ao casamento, Carlota desarticula os mecanismos da ordem e instaura a desordem (ou nova ordem), invertendo os termos da lógica anterior: o não-casamento é *vida* para Carlota e *morte* para o Grotão. Assim, ao equilíbrio buscado pelo sacrifício sobrepõe-se o desequilíbrio e a assimetria próprios do jogo.⁶

A referência ao jogo não é aqui arbitrária e fundamenta-se na sua recorrência na narrativa. Os personagens masculinos, mais do que os femininos, estão quase sempre entregues ao jogo (e não são os homens que sempre "dão as cartas"?⁷). Ao chegar para a festa de Carlota, João Batista é conduzido, antes de mais nada, à saleta de jogos, aonde é reconduzido pelo Comendador depois de presenciar a dança dos

escravos (cf. MM, p. 1.060-1.062); na cerimônia do pedido de casamento, o Comendador e a Condessa mais parecem "dois adversários a medirem suas forças diante de atento auditório, do que dois pais a decidirem o futuro de seus filhos" (MM, p. 1.093). Esse jogo, vital para a sobrevivência do Grotão, implica numa grande trapaça, pois é proposto como favorável *também* para Carlota. Nesse ponto, o jogo se revela como um *ritmo-equilíbrio* entre perdedores e ganhadores — que supõe a *imolação* de Carlota. Negando-se ao casamento, ela nega-se a *seguir* as regras que lhe são impostas e estabelece um novo jogo, que, ao inverso do primeiro, resulta na sua vitória e na *derrota* do Grotão. Assim,

casamento concretizado: equilíbrio (ritual):: casamento não concretizado: desequilíbrio (jogo)

2.2. O Sangue derramado

A relação entre violência e sacrifício atualiza-se n'*A Menina Morta* através da presença do sangue. Celestina, ao transportar o corpo morto da Menina, fere os dedos, e seu sangue borrija a seda branca do caixão (cf. MM, p. 779); Inácia, em vista da chegada próxima de Carlota, vai para a cozinha e prepara um doce com goiabas "muito vermelhas, como em carne viva, e que pareciam sangrar quando passadas na peneira fina" (MM, p. 919); Carlota, ao experimentar seu vestido de noivado, fere o dedo, e logo surge "pequena gota muito vermelha de sangue" (MM, p. 1.069); no almoço posterior à morte de Florêncio, o rosto de pedra do Comendador contrasta com "os

traços móveis, cheios de sangue" (MM, p. 953) do sacerdote. Todas essas alusões — literais ou metafóricas — ao sangue derramado se aglutinam em torno do dinheiro "sujo de sangue" que o noivo de Celestina se nega a receber de Carlota, denunciando, assim, o contágio da violência e a impureza do sangue.⁸

Não há diferença entre o sangue derramado ritualmente e aquele derramado criminalmente; sob esse prisma podemos aproximar a morte da Menina e a de Florêncio. Aqueles que sacrificam juntos um terceiro poupam-se reciprocamente, mas tendem doravante a se sacrificar uns aos outros.⁹ Daí o caráter circular da violência no Grotão, a devoração pelos seus moradores de uma carne que é a deles: a devoração transforma-se em entredevoração.

Mary Douglas,¹⁰ analisando a constituição de uma ordem simbólica através da oposição entre pureza e sujeira, mostra-nos que o primeiro termo remete à ordem e o segundo à desordem, fonte de perigo e poder. A reflexão sobre a sujeira envolve, pois, a relação entre ordem e desordem, ser e não-ser, forma e não-forma, vida e morte.¹¹

Utilizando a terminologia da antropóloga citada, podemos dizer que a figura da Menina oscila entre dois pólos antagônicos: o da pureza e o da sujeira. Ao primeiro corresponde a associação da Menina ao *alto*, ora como passáro, ora como anjo, ambos congruentes a cor suave (ou branca), leveza e odor agradável; ao segundo pólo corresponde a associação ao *baixo*, como cadáver em decomposição e como demônio, congruentes a cor arroxeadada (ou negra), peso e mau cheiro.¹²

Nenhum modelo de pureza suporta a ambigüidade' inerente à sujeira, e toda vez que um modelo desse tipo é imposto torna-se desconfortável e conduz, se rigidamente seguido, à hipocrisia e à contradição.¹³ Parece-nos estar aí um dos elementos básicos motivadores da encenação dos personagens d'*A Menina Morta*, pois, enquadrando a Menina num rígido esquema de pureza, na tentativa de reduzir e/ou anular as tensões' e contradições inerentes ao Grotão, passam a viver uma vida "hipócrita", isto é, encenada.

A sujeira deve ser afastada para não comprometer a ordem, e ninguém melhor do que o Comendador e Virgínia encarna o papel de agente "purificador", isto é, agente da ordem. O odor forte do marido de Virgínia coloca-se como uma ameaça, pois a "entontecera e fizera perder a cabeça, a ponto de esquecer de si mesma, da tradição de austeridade e de sóbria grandeza de sua família" (MM, p. 824); qualquer contato com o elemento sujo deve ser evitado: quando os escravos lhe beijavam as mãos, Virgínia "ia logo até o seu quarto e lavava-se com teimoso cuidado" (MM, p. 753); ela se mantém distante de Justino, mesmo quando necessita dar-lhe ordens, fugindo do perigo que representa a sujeira que emana do corpo dele (cf. MM, cap. VII); ao tocar no vestido negro de Mariana, usado por Carlota, pega uma toalha e com ela enxuga as mãos "na vontade de limpá-las até o extremo" (MM, p. 1.268).

O mesmo cuidado e atenção que Virgínia demonstra em relação à sujeira revela-se na atitude do Comendador ao entrar na sala do velório, temendo "ter trazido lá de fora a

lama e a podridão dos brejos e das terras frementes de seiva presas aos seus sapatos" (MM, p. 748). A ameaça que Celestina e Florêncio representam deve-se em grande parte à sujeira de que são portadores. O quarto de Celestina, vítima de uma doença contagiosa, é desinfetado para que Maria Violante possa ocupá-lo (essa desinfecção, procedimento normal em se tratando de uma doença contagiosa, adquire alcance metafórico, se relacionada ao "lugar" que Celestina ocupa no Grotão); o chão da casa deve ser varrido após a morte de Florêncio — sua origem é pecaminosa, impura —, para que sua alma não assombre a fazenda (cf. MM, p. 979), isto é, não ponha em perigo o Grotão.

A sujeira é sempre prejudicial ao Grotão, sendo associada ao elemento maléfico como se pode depreender do pavor que causa a água suja que Frau Luísa deixa na bacia, após o banho: a água suja incita a presença de demônios (cf. MM, cap. LIII).

Como não há nenhuma poluição que não tenha alguma referência fisiológica primária, o corpo oferece um esquema básico para todo simbolismo, e como a vida está no corpo (independente de ele ser sujo ou limpo), ele não pode ser totalmente rejeitado.¹⁴ Associado à sujeira, o corpo é fonte de perigo, logo, de desordem, devendo, portanto, ser rejeitado. Essa rejeição, n'*A Menina Morta*, acaba por atingir não apenas o corpo sujo, como também o corpo em si, o que é evidenciado pelo extremo pudor e discrição com que ele é tratado na narrativa, como se se tentasse fazer crer na sua não-existência (o que pode ser lido como rejeição absoluta da vida e pre-

domínio da morte).

Em estudo recentemente publicado,¹⁵ o antropólogo José Carlos Rodrigues demonstrou exaustivamente como o corpo é sempre uma representação da sociedade e um sistema simbólico cujas codificações condensam em si as codificações da organização social. Para Mary Douglas, os perigos e poderes creditados à estrutura social são reproduzidos em miniatura no corpo humano e "os rituais influem sobre o *corpo político* por intermédio do agente simbólico do *corpo físico*"¹⁶.

Em Cornelio Penna, o corpo físico rejeitado — esterilidade e ausência de sexualidade manifesta — busca negar o corpo político-social, isto é, impedir que as tensões inerentes a ambos venham à tona. Entretanto, essas tensões tornam-se visíveis no *corpo do texto*, pelas marcas nele deixadas, que possibilitam ao discurso analítico resgatar o problema do silêncio a que foi relegado. Cremos poder, assim, entender corretamente a postulação dupla da Menina. Enquanto anjo, ela é a negação, pelos moradores do Grotão, do paradoxo, da ambigüidade e da mudança; ingênua consciência de que os acontecimentos passados e presentes não passam de um pesadelo. Enquanto demônio,¹⁷ ela indica o aflorar dos conflitos, da decadência e da transformação; o avesso de uma consciência aparentemente tranqüila.

O discurso analítico que tentar manter isoladas as duas faces da Menina corre o risco de se tornar parcial, pois uma visão analítica mais completa não pode desprezar ou desconhecer a presença de uma terceira face da Menina,

que reúne em si os traços opositivos das outras duas e demonstra, ao mesmo tempo, a desordem reinante no Grotão e as tentativas de colocá-lo em ordem. Desse ponto de vista, a Menina não é nem positiva — ligada à vida e à ordem — nem negativa — ligada à morte e à desordem —, mas sim positiva e negativa. Provoca ora a união, ora a desunião daqueles que com ela se envolvem. O episódio da ida dos escravos a Porto Novo, para visitar o seu túmulo, comprova o que dissemos; a solidriedade dos escravos, a união deles em torno de um mesmo objetivo, transforma-se em ódio e acusação mútuos: o gesto de amor das "almas unidas" (MM, p. 801) torna-se gesto de ódio das "almas em guerra de morte" (MM, p. 803). Do mesmo modo, ela é para Libânia liberdade e escravidão, como indica o gesto da negra ao rasgar sua carta de alforria, depois de morta a Menina (cf. MM, p. 761-762); é objeto de união de todos, ao ser "adorada" coletivamente, e objeto de desunião, ao ser "disputada" individualmente.

Nada melhor como exemplo da duplicidade da figura da Menina do que a referência ao seu cadáver em decomposição (cf. MM, cap. XI), figuração do estado agônico (vida e morte) do Grotão, que é visto como um "grande corpo (...) agonizante, agitado pelo trabalho subterrâneo da morte" (MM, p. 824). Temos, portanto, uma proporção perfeita:

corpo da Menina: corpo do Grotão:: agonia do corpo físico: agonia do corpo social

No estudo que faz do ritual da morte dos Nyankynsas, Mary Douglas mostra que eles associam explícita —

mente sujeira e loucura.¹⁸ O ritual conserva a sanidade e a vida, pois sabe aproveitar-se convenientemente dos poderes da sujeira, separando a vida da morte e a loucura da sanidade.¹⁹ A presença obsessiva da Menina, mesmo depois de morta, torna unido aquilo que deveria permanecer separado; os limites entre vida e morte, loucura e sanidade, tornam-se tênues no Grotão. O cadáver *em decomposição* pode ser considerado a metáfora da abolição das fronteiras entre vida e morte: ele não é *mais* o corpo vivo, mas não é *ainda* o corpo totalmente destruído. O cadáver da Menina diz, pois, de um estado intermediário, ambíguo como sua própria imagem e como a realidade do Grotão, colocada entre demência e sanidade.

Em vão se tenta negar a desordem que a sujeira manifesta, pois aquilo que é negado não é todavia removido, es tá presente e exige atenção. Tal problemática concentra-se, me taforicamente, no gesto de Carlota ao tentar, como um autômato, retirar uma "nódoa invisível" do banco do jardim (cf. MM, p. 1.217-1.218). O movimento constante do ir-e-vir da mão sobre o banco torna visível a nódoa, a *marca*, que permanece não obstante o que é empreendido para extirpá-la ou para mascará-la tornando-a invisível.

2.3. A divindade malfazeja

A perda da diferença entre violência impura e violência purificadora deflagra e dissemina na comunidade a violência recíproca, instaurando a crise sacrificial, que lança os homens em um afrontamento perpétuo que os priva de to -

do caráter distintivo e de toda identidade.²⁰ Em algumas sociedades primitivas, a inquietante semelhança dos gêmeos (perda das diferenças naturais) evoca a crise sacrificial, como também o tema mítico dos *irmãos inimigos* — Caim e Abel, Esaú e Jacó, Rômulo e Remo, entre outros —, onde a relação fraterna é definida não pela harmonia, mas pela simetria conflitual.²¹ A *Menina Morta* tematiza esse conflito evocador da crise sacrificial, através da relação opositiva entre irmãos: o Comendador e o Visconde, Rola e Inácia, Carlota e a Menina, Carlota e seu irmão Pedro.

O antagonismo indissolúvel entre o Comendador e o Visconde, marcado pela rivalidade, pelo ciúme e pelo ódio, revela-se desde a infância de ambos e culmina na desagregação definitiva dos elos familiares que deveriam uní-los. O mesmo sucede com Rola e Inácia, cuja relação se funda no domínio opressor desta sobre aquela e no ódio latente de ambas, que impede qualquer possibilidade de entendimento verdadeiro: Rola considera a irmã como "sua eterna e querida adversária" (MM, p. 959). A possibilidade de uma relação fraterna harmoniosa é desmentida pelo distanciamento afetivo entre Carlota e Pedro — que nem mesmo uma falsa encenação de amizade e carinho consegue encobrir (cf. MM, cap. CXXI) — e pelo ódio de Carlota em relação à Menina (cf. MM, cap. CIX).

Como se pode observar, as relações fraternas, na narrativa, definem-se pela *disjunção*, o que evidencia a violência recíproca. É necessário lembrar que o conflito entre irmãos — indicador da desagregação da família e da comunidade — não é apenas um fato presente do Grotão, mas a con-

tinuidade, pela permanência, de uma relação conflitual do passado, principalmente nos casos Comendador - Visconde, Rola - Inácia.

Instalada a discórdia no Grotão, da qual a de-sarmonia fraterna é apenas um dos componentes, sua realidade é posta em jogo, e, sempre que isso acontece numa comunidade, o resultado é a produção de uma realidade alucinada, caracterizada, segundo Girard, pelo duplo e pelo monstro.²²

Toda criatura sagrada é monstruosa, isto é, incorpora em si diferenças que normalmente se especificam em criaturas separadas. Essa duplicidade monstruosa do sagrado torna-se notória na figura da Menina, pela conjunção de dois traços opositivos já citados — angelismo e demonismo —, que se evidenciam no procedimento de "pedir negro". A intervenção da Menina em favor dos escravos assume um caráter benéfico — congruente com o seu traço angelical — que, entretanto, se revela maléfico — congruente com seu traço demoníaco. Ao invés de impedir a deflagração da opressão e da violência, concorre para que ela mais se acelere. Carlota desvenda, acertadamente, a crueldade encoberta pela máscara de bondade:

Procurou a porta, e ao achá-la deu volta à taramela simples que a prendia, e entrou na qua — dra atijolada e foi até a parede fronteira. Realizou serem então escravos no tronco e lembrou-se a sorrir das histórias contadas de que a menina morta ia "pedir negro..." Mas o sorriso gelou-se em seus lábios, porque agora via o

que realmente se passava, quais as conseqüências das ordens dadas por seu pai (...) Sabia agora o que representava o preço dos pedidos da menina morta, que a ela custavam apenas algumas palavras ditas com meiguice. E teve ódio da criança ligeira de andar dançante, a brincar de intervir, vez por outra, em favor daqueles corpos que via agora (...) presos no tronco, e cujo odor de feras enjauladas lhe subia estonteante às narinas. (MM, p. 1.225)

Note-se, nessa passagem, a referência ao mau cheiro, que remete à sujeira e confirma a relação opositiva cujos extremos são sujeira-desordem-demônio e limpeza-ordem-anjo.

A desordem da comunidade provoca o descontentamento dos seus mortos, que passam a visitar os vivos, causando-lhes pesadelos, acessos de loucura, moléstias contagiosas e suscitando disputas entre parentes e vizinhos: a diferença entre o reino dos vivos e o reino dos mortos é assim abolida. Quando há ordem, os mortos encarnam a violência exterior e transcendente, portanto, benéfica; quando há desordem, eles encarnam a violência imanente e maléfica. Torna-se necessário, então, render-lhes um culto ritual, para que cessem de visitar os vivos e se reexpulsem, possibilitando à comunidade o retorno do equilíbrio perdido.²³

A ordem necessária ao perfeito equilíbrio do Grotão é perturbada pela "presença" da Menina, mesmo depois

de morta, o que demonstra os efeitos maléficos da violência re cíp^{ro}ca, inerente à desordem: os conflitos entre os moradores do Grotão, a ausência da continuidade dos laços de amizade an teriormente existentes entre o Grotão e as fazendas vizinhas, a moléstia contagiosa de Celestina, a peste que fulmina o Comendador e seu filho na Corte, a loucura de Mariana, os pesa delos que perseguem tanto Carlota quanto os outros da casa.

Essa confluência prejudicial dos termos *vida* e *morte* pode ser melhor "visualizada" no espaço do pátio ou qua drado da fazenda, através da figura demoníaca do bode preto (variante do cavalo Satã presenteado a Carlota por seu noivo) pressentido por Dadade (cf. MM, cap. CV). O pátio é, pois, não somente o palco onde a Menina, ao "pedir negro", melhor desem penha seu papel de anjo protetor da ordem, como também o espa ço da desordem, visto que por ele circula o fantasma de Flo — rêncio (cf. MM, cap. L) e nele se realiza a festa dos negros — espetáculo da alucinação e da loucura (cf. MM, cap. LXXI) — , que pode ser entendida como uma imagem especular da desordem que vigora no Grotão.

A reexpulsão da Menina — tentativa de pôr um ponto final ao desequilíbrio comunal — coincide com a esco — lha de Carlota como nova vítima expiatória. A vítima expiatória ideal deve pertencer ao sagrado e à comunidade. Ela absor veu todas as diferenças, principalmente aquela entre o exter — no e o interno, constituindo entre o sagrado e a comunidade um traço de união e separação. Desse modo, as vítimas deve m provir de categorias não francamente exteriores, mas sim mar — ginais, como as crianças e os escravos. Essa escolha é impres

cindível, pois mostra aos indivíduos que eles não são suscetíveis de substituir as vítimas, o que os impede de recair na violência recíproca.²⁴

Duas maneiras existem de tornar uma vítima sacrificável: uma consiste em tornar estrangeira, sagrada, aquela bastante integrada na comunidade; a outra consiste em integrar na comunidade uma vítima que lhe é estranha.²⁵ No primeiro caso, encontra-se a Menina, que, além de pertencer a uma categoria marginal (ser criança), é sacralizada pelo Grotão, ou seja, é vista como um ser à parte, como estranha e não responsável pelos acontecimentos e situações negativas da sua comunidade. Carlota enquadra-se no segundo caso, visto que pode ser considerada como estrangeira ao Grotão, por ter vivido quase toda a sua vida distante dele; deve-se, então, tentar incorporá-la à comunidade, aos seus parentes e à casa, sacralizando-a, para que o sacrifício possa cumprir eficientemente sua função. Em determinado trecho da narrativa, significativamente posterior à retirada do quadro da Menina, as senhoras, em vista da visita da Condessa para tratar do casamento, preparam Carlota para assumir o posto de vítima expiatória e para o espetáculo do pretendido sacrifício:

Antes de Carlota ter feito qualquer movimento ou mostrasse intenção de ajudá-las nos preparativos, dos quais tinham sido excluídas as escravas, as senhoras a haviam obrigado a sentar-se, para assistir a tudo como ídolo impassível diante das sacerdotisas atarefadas na arruma-

ção do templo. E riam-se alegres, excitadas pela proximidade do acontecimento romanesco, pelo espetáculo muito próximo de felicidade e alegria. (MM, p. 1.091)

3

A excitação das senhoras explica-se não pelo que é declarado no nível sintagmático — o casamento como acontecimento romanesco —, mas pelo que paradigmaticamente se encobre e que a análise "descobre" — o sacrifício de Carlota como liberação das tensões que, se mantidas, provocarão a desagregação definitiva do Grotão. Carlota, porém, desarticula a engrenagem preparada para tal fim e, desarticulando-a, subtraindo-se a ela como uma peça rebelde ao perfeito funcionamento da máquina devoradora que é o Grotão, desencadeia uma violência maior ainda, pois, "l'intelligence du système, sa demystification, coïncide forcément avec sa désagrégation (...) En réalité, elle est de plus en plus violente; si sa violence est moins "hypocrite", elle est plus active, plus virulente, et elle annonce toujours une violence pire encore, une violence privée de toute mesure"²⁶.

Temos duas "mortes" da Menina: a primeira, sacrificial, legalizada, em benefício da ordem; a segunda, culposa, ilegal, desencadeadora da vingança e que culmina na desordem. Realizando o homicídio da Menina-divindade, Carlota nega toda transcendência — máscara da violência — ao sacrifício e desencadeia o processo da destruição definitiva do Grotão. Imagem especular desse processo são "os acontecimentos guerreiros relatados pelos jornais" (MM, p. 1.275) chegados

ao Grotão com a notícia do retorno próximo (mas não concretizado) do Comendador. Carlota declara uma guerra sem tréguas ao Grotão, que, sob chuvas intermitentes, "ressoava ao som de mil tamborins, e parecia que pelos tetos imensos de enormes telhas romanas em declives rápidos, com os rebordos revirados, na lembrança dos templos orientais, corriam tropas de guerreiros pigmeus, em manobras intermináveis, cheias de surpresas, de recuos e de assaltos velozes" (MM, p. 1.183).

Falta acrescentar a noção de *culpa* que acompanha a morte da Menina e a tentativa da sua substituição sacrificial por Carlota, pois, "à la tristesse des survivants se mêle un curieux mélange d'effrai et de réconfort propice aux résolutions de bonne conduite. La mort de l'isolé apparaît vaguement comme un tribut qu'il faut payer pour que la vie collective puisse continuer"²⁷. O alto preço que o Grotão necessita pagar em favor da sua sobrevivência nunca é pago de todo, isto é, o remorso e o arrependimento impedem que os esforços canalizados para tal fim resultem eficazes, já que os sacrificantes, não conseguindo liberar-se da culpa, não conseguem liberar-se totalmente da Menina: tentam torná-la ausente, substituindo-a por Carlota, mas ela permanece (ainda que seja na memória).

Daí, a punição e/ou autopunição a que se submetem os personagens e que se evidencia em Celestina, por exemplo, que, ante a felicidade proporcionada pelo seu casamento, sente vergonha e remorso (cf. MM, cap. CXIV); lembremo-nos, também que um de seus livros de leitura tem o título significativo de *Prière d'une âme coupable, mais repentante* (MM, p.

1.190).

A raiva de Celestina devida à substituição da Menina por Carlota — "a mascarada mais imperdoável" (MM,p.94) — denuncia a manipulação a que o Grotão sujeita suas vítimas expiatórias, a trapaça inerente ao sacrifício e a conivência' culposa de seus oficiantes. Celestina assemelha-se a Carlota num aspecto — ambas decodificam o sistema do Grotão —, mas dela se diferencia num outro: a conscientização de Celestina é "passiva", e sua partida do Grotão o confirma, ao contrário da de Carlota, uma conscientização "ativa". Permanecendo no Grotão, Carlota lança-se à destruição do sistema e dela sofre os efeitos.

N O T A S

¹Cf. GIRARD, René. *La Violence et le sacré*. Paris, Bernard Grasset, 1972, p. 22.

² Idem, p. 35.

³Cf. VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de passagem*. Petrópolis, Vozes, 1978. p. 139.

⁴ Idem, ibidem.

⁵'Cardamomo' é uma planta da família das zingiberáceas, cultivada por suas sementes, que são utilizadas como condimento aromático. Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.

⁶Sobre as relações entre o rito e o jogo, ver: LÉVI-STRAUSS, *O Pensamento selvagem*, p. 52-55.

⁷O problema do masculino e do feminino deve ser aqui encarado como é proposto em: LIMA, *A Perversão do trapezista*, especialmente os capítulos V e VI.

⁸"Dès que la violence se dechaîne, le sang devient visible, il commence à couler et on ne peut plus l'arrêter, il s'insi -

nue partout, il se répand et s'étale de façon désordonnée . Sa fluidité concretise le caractère contagieux de la violence. Sa présence dénonce le meurtre et appelle de nouveaux drames." GIRARD, op. cit., p. 56.

⁹Idem, p. 69.

¹⁰DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

¹¹Idem, p. II.

¹²"[A Menina] parecia nem sequer tocar a terra com seus pezinhos, tão aérea, tão leve, suportada no ar pelo balão que se evadia de sua cinturinha, e fazia dela um pássaro de cores suaves. O riso, um verdadeiro gorjeio, que se desprendia sempre de seus lábios tão vivos e coloridos, tornava mais flagrante a leveza, o seu poder de fugir para o alto a qualquer momento (...) Como poderiam acreditar que agora se transformasse naquele pesado fardo, que as fazia sufocar, só por tê-lo tirado da banqueta do carro, onde o tinham pousado, para poderem saltar? (...) Ao tirarem a tampa, ainda presa com os laços de fita branca por elas mesmas atadas, quando abrissem o cadeado que a prendia solidamente, e cuja chave D. Virgínia escondera no seio, que iriam ver? Surgiria diante delas um rosto inchado, deformado pelo calor e pela podridão que decerto já se procedia ali dentro, no afã de transformar o anjo que elas tinham vestido e perfumado com água de alfazema em um monstro repelente?" (MM, p. 776-777)

¹³ Cf. DOUGLAS, op. cit., p. 198.

¹⁴ Idem, ibidem.

¹⁵ RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro, Edições Achiamê, 1979.

¹⁶ DOUGLAS, op. cit., p. 158.

¹⁷ Freud, estudando a crença primitiva de que os mortos queridos se transformam em demônios, considera esses demônios como a projeção da hostilidade dos sobreviventes em relação ao morto, hostilidade essa tida como legítima defesa. Cf. FREUD, S. *Totem Y tabu*. In: ——. *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1973. Tomo II, p. 1.784-1788.

¹⁸ DOUGLAS, op. cit., p. 212.

¹⁹ Virgínia evidencia pela repulsa, ao tocar no vestido negro de Mariana, usado por Carlota (cf. MM, cap. CXIX), a relação entre sujeira e loucura e o perigo contagioso de ambas.

²⁰ GIRARD, *La Violence et le sacré*, p. 76-79.

²¹ Idem, p. 86-93.

²² Idem, p. 223.

²³Idem, p. 352.

²⁴Idem, p. 374-375

²⁵Idem, p. 377-378.

²⁶Idem, p. 43

²⁷Idem, p. 353.

3. O ESPELHO E A MÁSCARA

A loucura fala a linguagem do grande retorno: não o retorno épico das grandes odisséias, no percurso indefinido dos mil caminhos do real, mas o retorno lírico por uma fulguração instantânea que, amadurecendo de repente a tempestade da realização, ilumina-a e tranqüiliza-a na origem reencontrada (...) Tal é o poder da loucura: enunciar esse segredo insensato do homem, segundo o qual o ponto último de sua queda é sua primeira manhã, que sua noite termina na mais jovem luz, que nela o fim é recomeço.

Michel Foucault

3.1. A identidade perdida

Vimos, anteriormente, que a crise sacrificial presente no Grotão e a tentativa de seus moradores para anular as tensões então afloradas ocasionam a produção de uma realidade alucinada — abolição das fronteiras entre verdade e ilusão — onde se evidencia um comportamento teatral¹ e uma crise de identidades.

Pelo espelho o indivíduo vê-se e é visto, estabelecendo um jogo de projeções e identificações. Relacionada aos personagens d'*A Menina Morta*, a recorrência da metáfora do espelho adquire duas posições diversas, mas convergentes: denúncia da confusão de imagens e da ausência de identidade individual e revelação do verdadeiro eu, da imagem verdadeira.²

Retomando duas passagens simétricas³ da narrativa — o episódio do Touro (a que chamaremos E-1) e o episódio do Cisne (a que chamaremos E-2) —, é-nos possível estabelecer o funcionamento simultâneo do espelho como revelador da ausência de identidade e da identidade percebida mas negada.

Em E-1, Rola consegue afastar-se do perigo, mas é novamente confrontada com ele, ao ser agarrada por Celestina na tentativa desesperada de também colocar-se a salvo. Finalmente livre, já em casa, Celestina tranca-se no quarto e, ao recordar-se do acontecido, considera "seu gesto de há pouco a denúncia do seu verdadeiro eu (...) e agora não sabia como continuar a viver e arrastar consigo aquele monstro sempre de tocaia que a ameaçava, a todo momento pronto a saltar

sobre ela" (MM, p. 912).

O touro literal transforma-se na metáfora que espelha a face oculta e monstruosa de Celestina, o seu egoísmo mascarado pela solidariedade e pelo desprendimento (lembremo-nos, a respeito, da coroa de *biscuit* para a Menina, cuja compra consome todas as economias de Celestina), isto é, o caráter hipócrita, teatral, das suas atitudes e do seu comportamento, em suma.

A revelação dessa verdade é dolorosa, e Celestina, sentada diante do espelho, vê sua imagem e a de Mariana nele refletidas, o que lhe provoca um breve movimento de recuo. Esse recuo retrata, significativamente, a sua situação: negativa de aceitar sua imagem verdadeira, refletida pelo espelho, e tentativa de anulá-la, confundindo-a com a imagem de Mariana. Note-se que, após E-2, Celestina tapa o espelho do seu quarto com uma toalha (cf. MM, p. 994), impedindo-se, assim, de ver novamente nele refletida a sua identidade oculta. Entretanto, sobrevém-lhe uma crise histérica — teatralização de suas emoções —, e ela revive toda a sua desconcertante experiência anterior, expressa no seu corpo através de uma agitação e de um mal-estar inquietantes⁴:

Sentia que os nervos se agitavam sob sua pele, como milhões de pequeninas serpentes. Depois de pousar a cabeça nos travesseiros, e de ficar muito quieta durante algum tempo, põs-se a volver de um lado para outro, sem encontrar posição capaz de fazer cessar o tambor duro e im-

placável que lhe martelava os ouvidos. (MM,p. 994)

Contudo, é através do problema da sexualidade que mais estreitamente se ligam E-1 e E-2, Rola e Celestina. O touro, macho impetuoso, evoca a idéia da potência e do ardor irresistíveis, sendo consagrado a Dionísio, deus da virilidade fecunda; considerado um animal lunar, é colocado em relação à noite e à morte.⁵ O Cisne encarna, freqüentemente, a luz masculina, solar e fecunda, e pode ser entendido como o símbolo do desejo primeiro, que é o desejo sexual.⁶

Como se vê, um traço comum às duas figuras é a sexualidade, que n'*A Menina Morta* aparece recalcada. Tal fato torna-se evidente se lido a partir do touro e do cisne da narrativa, que revelam, simultaneamente, a sexualidade latente e a interdição de torná-la manifesta. Desse modo, a repressão sexual provoca a vivência da sexualidade de forma alucinada e teatral.

O pavor de Celestina ante a ameaça do touro se conjuga à visão, imaginária, daquilo que é recalcado, e, violentamente, ela é colocada diante da figuração da posse sexual:

(...) esperava a todo o momento por sobre sua cabeça surgir a sombra enorme do touro que se precipitava sobre ela e a esmagava com seu corpo agigantado. Em um relâmpago achou-se prisioneira, sozinha com o feroz animal de olhos de

fogo e cauda erguida(...) (MM, p. 911)

Na madrugada da partida de Virgínia para a Corte, Rola se inquieta, no quarto, e, à semelhança de Celestina após E-1, imerge numa realidade delirante, histérica, na qual afloram reminiscências da sua mocidade e do antigo namorado, em contraste com a proximidade da morte, anunciada pelas marcas de velhice que o espelho do toucador lhe revela. Assim, a possibilidade de vida se liga ao passado — casamento, filhos — e se opõe ao presente — casamento não-efetuado, filhos não-tidos, sexualidade reprimida. A sensualidade pretérita, da qual a rijeza e brancura do seu colo (razão do seu apelido de Rola) é o único sinal ainda visível, é (re) vivida, então, de modo teatral e fantasmático:

Sinhã Rola passara longo penteador e viera com os cabelos soltos sobre as espáduas, a passos lânguidos, sentar-se para tomar a primeira refeição do dia. (MM, p. 880)

O amor está rigorosamente relacionado à morte⁷: velhice de Rola, lembrança conjunta do irmão morto e do namorado de outrora; doença de Celestina e casamento subsequente com o médico que salvara da morte. O touro e o cisne são, neste sentido, espelhos onde se miram Rola e Celestina e de onde parte a imagem invertida das duas mulheres, imagens metonímicas do Grotão. Assim:

Touro e Cisne: fecundidade e sexualidade [VÍDA]

Celestina e Rola: esterilidade e sexualidade recalcada $\angle$ vida
teatral $\sim$ MORTE $\angle$

Esse jogo paradoxal entre vida e morte, através de imagens especulares que se cruzam e se interpenetram — denúncia da morte da identidade —, remete-nos ainda a dois outros episódios, nos quais se acha diretamente envolvido Manuel Procópio. No primeiro deles, a caminho de Porto Novo para visitar o túmulo da Menina, o agregado depara com um enorme touro negro, postado à margem do rio (cf. MM, cap. XV). A visão do touro, se lida como vimos fazendo, se une à imagem da Menina como preenchimento (ilusório) do vazio e do abandono existenciais, ou seja, a ausência da Menina radicaliza de modo absoluto esse vazio — redução da vida do agregado como representação mascaradora da morte.

A busca de resolução desse impasse é, para Manuel Procópio, uma busca de identidade: seu desejo de assumir o papel de avô da Menina (cf. MM, p. 798) diz, ao mesmo tempo, da falta de identidade própria e da tentativa de mascaramento' dessa falta pela assunção de uma identidade falsa. Tal problemática torna-se bastante clara ao observarmos também o papel de pai (protetor, tutor) que o agregado desempenha com relação a Carlota. E é justamente acompanhado desta, no segundo episódio a que nos referimos, outra vez em direção a Porto Novo, que ele verbaliza, metaforicamente, a relação vida-morte-identidade, comparando a velhice à belisária.⁸

Presos ainda à metáfora do espelho, e procurando decifrar os mecanismos do seu funcionamento, constatamos que

a repetição de determinadas situações simétricas é uma constante da narrativa corneliana em estudo. Nessas situações, os personagens acham-se sempre encerrados numa relação especular, que evidencia um modo de identificação por reflexo, isto é, a imagem de cada um se confunde com a imagem do outro, numa "mesmice" que torna longínqua qualquer possibilidade de conhecimento de si, confusão que demonstra que o Outro é o Mesmo. As situações são as seguintes: Celestina e Libânia se encontram colhendo flores para o túmulo da Menina (cf. MM, cap. XIV) e para a chegada de Carlota (cf. MM, cap. LVI); ao anunciar o noivado de Carlota, Mariana tem a sensação de estar num abismo sem fundo (cf. MM, cap. XLII), o mesmo que sente Carlota depois da assinatura do seu contrato de dote (cf. MM, cap. CX), e, após ambos os episódios, as duas mulheres se sentem como mortas; a tentativa de comunicação entre Celestina e Mariana frustra-se (cf. MM, cap. XXXVI) assim como entre aquela e Carlota (cf. MM, cap. LXIX); quando Carlota decide assumir deliberadamente a postura da mãe, veste-se com o mesmo vestido usado por ela nos momentos anteriores à sua saída do Grotão.

Tudo isso conflui, no nível paradigmático, para a história da escrava sem rosto, contada repetitivamente por Dadade (cf. MM, cap. XXVI), — pequena narrativa incrustada na narrativa maior e que lhe ilumina o sentido. Celestina, ao ouvir a história, não consegue estabelecer a relação entre a bondade e riqueza da família do Comendador e a escrava sem rosto. Ouvinte (leitora) desatenta, a jovem não pode, ou não deseja, decifrar o texto-enigma que Dadade lhe apresenta e que, se decifrado, conduz ao sentido do Grotão.

O vazio do rosto da escrava é a lacuna — espaço da falta e da ausência — por onde penetra a atenção que desnuda a opulência "benéfica" da antiga (e presente) fazenda e declara a farsa encenada por máscaras sem rosto. Mas desmascarados os personagens-atores, o vazio que então se revela delinea os traços de uma única e mesma face: a do sistema autoritário e opressor, que torna impossível qualquer identidade. Dadade sabe disso muito bem, daí não lhe importar a identidade pessoal de sua ouvinte, seja ela Nhanhã Clara, Celestina ou Carlota, que ela confunde voluntária e significativamente.

Em Carlota, Mariana e a Menina, concentra-se de modo mais denso e acabado o problema da identificação especular. Se, de início, Carlota é esperada para preencher o vazio provocado pela morte da irmã, logo se vê constrangida a ocupar também um outro espaço, deixado vazio com a partida de Mariana do Grotão. Embora a Carlota seja predeterminado ocupar esses espaços de acordo com a perspectiva do sistema, de fato ela os ocupa, ao contrário da expectativa geral, subvertendo o sistema. Somente assim procedendo ela encontrará a sua identidade própria e o seu espaço efetivo, que a tornarão verdadeiramente congruente com a mãe e a irmã morta.

Essa identificação tríplice — conotada pelo espelho de três faces em que Carlota se mira ao experimentar o vestido de noivado (cf. MM, p. 1.072) — processa-se ininterruptamente na narrativa. Na água do riacho que corta a clareira, Carlota vê sua imagem confundir-se com a da Menina (morta) e a de Mariana (ausente) (cf. MM, p. 1.141-1.142), confu-

são de imagens que repete uma outra, ocorrida quando Carlota observa o retrato pintado da irmã (cf. MM, p. 1.012). Ao reverem as cartas dos pais quando noivos, guardadas em "duas caixas de couro, guarnecidas de *espelhos* e cantos de prata" (MM, p. 1.221, grifo nosso), Inácia e Rola hesitam em entre-
gar o retrato de Mariana a Carlota. Há uma relação especular¹ perfeita — cujos termos dominantes são o fracasso e o desentendimento — entre o casamento dos pais das velhas senhoras² e o do Comendador e Mariana. É esta imagem — a farsa matrimonial que as antigas cartas de amor encobrem/descobrem — que Rola e Inácia vacilam em passar para Carlota, por meio do retrato de Mariana (o casamento da filha é visto como repetição especular do da mãe). Contudo, é pelo olhar de Mariana, "morto como um espelho de cristal" (MM, p. 1.292), que se cumpre a identificação definitiva entre mãe e filha, quando do retorno daquela ao Grotão.

O riacho da clareira, os retratos e o olhar funcionam, metaforicamente, como o espelho em cuja superfície se cruzam indistintamente e se encontram as imagens de Mariana de Carlota e da Menina. O roteiro percorrido por Carlota até o ponto culminante da revelação da sua identidade — assunção conjunta da face demoníaca da Menina⁹ e da postura rebelde e louca de Mariana — compreende momentos distintos, como se depreende do seguinte esquema:

C A R L O T A

Momentos	Perspectiva do sistema: ORDEM	Inversão da perspectiva do sistema: DESORDEM
I	Papel da Menina enquanto ANJO	Papel da Menina enquanto <u>DE</u> ~~MONIO~~ →
II	Papel de Mariana enquanto elemento positivo e congruente com o sistema	Papel de Mariana enquanto <u>e</u> lemento negativo e oposto ~~ao sistema~~ →
III	(Abandono do papel da Menina enquanto ANJO e de Mariana enquanto elemento do sistema)	Síntese conjuntiva do demonstrativo e do negativo: <u>identidade conquistada</u> ↓

3.2. Representação histriônica

Um dos traços mais relevantes das atitudes teatrais dos personagens d'*A Menina Morta* é o histrionismo. Sabemos, segundo Mannoni, que "o papel assumido de maneira histriônica destina-se, não a pôr em movimento, livremente e sobre o *palco psíquico*, as imagens que o Eu tinha em reserva, mas a sustentar uma imagem de si dada mentirosamente, a si e aos outros, como verdadeira, ou real"¹⁰.

O comportamento histriônico, na narrativa, é indubitável, e podemos tomar, inicialmente, Virgínia como exemplo. Quando ela vai avisar Mariana de que o cadáver da Menina já está preparado para o enterro, depara-se com o espelho da fechadura da porta do quarto e, então, desenrola-se a

seguinte cena:

Ficara tão entretida com o papel que representava, naquelas dramáticas circunstâncias, que se esquecera por momentos de sua dor verdadeira, e chorou lágrimas artísticas, sem a menor correspondência com o que se passava em seu coração e em seu espírito. (MM, p. 750)

O espelho da fechadura coloca em realce duas imagens irreconciliáveis de Virgínia e dois espaços excludentes — o dela e o de Mariana. Ao se entregar, de maneira exagerada, à dramatização da tristeza pela morte da Menina, Virgínia demonstra o seu receio em se acusar ou ser acusada de não estar suficientemente triste. Ela é a atriz que encena seu próprio personagem e coloca seu valor narcisista no papel, apresentando-se diante de Mariana — a espectadora da cena que então se desenrola ~~como~~ — diante do seu próprio reflexo. Origina-se, aí, o seu espanto e desnorteamento ao perceber, tempos depois, que Mariana, refugiada no silêncio e em atitudes secas e comedidas (cf. MM, p. 870), se recusa a representar o papel de mãe histericamente transtornada pela dor e pelo desespero.

É justamente Virgínia, aquela que tem um comportamento histriônico mais exacerbado, que projeta constantemente nos outros a teatralidade que procura negar em si. A projeção, no sentido propriamente psicanalítico, é a operação pela qual o indivíduo rejeita e expulsa para fora, localizan-

do no Outro, o que se recusa a reconhecer em si ou o que se recusa a ser.¹¹ Entretanto, é por esse processo, aparentemente liberatório, que se evidencia de modo mais contundente e que se torna mais agudo o conflito em que Virgínia se debate e que busca, em vão, camuflar.

Celestina, Mariana e Carlota são os alvos preferidos das acusações de Virgínia, por se negarem a com ela contracenar e por colocarem a nu o seu histrionismo. O diálogo travado entre Celestina e Virgínia, na véspera da partida desta para a Corte, ilustra bem o que acabamos de afirmar. Ao declarar sua surpresa ante os vistosos e coloridos vestidos escolhidos por Virgínia para usar na Corte, em vez de trajes de luto, Celestina pilha a velha senhora em flagrante e a desmascara — o seu luto é "artístico" (teatral) como suas lágrimas. Vendo-se descoberta como atriz, Virgínia reage e passa de acusada a acusadora, declarando ter Celestina ficado "com o melhor papel em toda aquela cena provocada" (MM, p. 843).

Entretanto, a teatralidade do comportamento não se limita somente a Virgínia e abrange todos os outros personagens, o que pode ser comprovado se repararmos em alguns de seus caracteres descritivos. O Comendador nos é apresentado como uma estátua, um desenho em sombra chinesa e uma máscara impassível (cf. MM, cap. V); Celestina é um manequim (cf. MM, cap. CXIV) de rosto emoldurado como uma figura (cf. MM, cap. IX); Rola e Inácia são autômatos (cf. MM, cap. LXVI); Mariana tem o rosto de cera e os olhos sem brilho de um fantasma (cf. MM, cap. XXXI) e de uma morta (cf. MM, cap. XLII); a Menina é como uma figura de cromo e como um pequeno fantasma (cf. MM,

cap. XVII); Carlota é vista como um autômato (cf. MM, cap. LXVI) e como uma morta (cf. MM, cap. CXI). Poderíamos estender-nos, mostrando um sem número de expressões afins às citadas. Estas, contudo, bastam para que seja definido o traço verdadeiramente autêntico dos personagens: eles são apenas figuras impassíveis, vazias e estáticas, do que se pode deduzir que qualquer possível ação, gesto ou sentimento deles não passa de aparência e são ilusão histriônica de *vida*.

Os indivíduos ditos histriônicos são presas dos sentimentos que representam; é certo que eles não os sentem, mas representam, para tentar encontrá-los. Representam-nos dramaticamente, para se defender da insuficiência do que sentem, isto é, o sentimento do nada.¹² A confusão de imagens de Celestina e Mariana, no espelho, faz sobressair a expressão de "tédio irremediável" (MM, p. 914) do olhar de ambas, o mesmo tédio que Carlota vê subjacente aos "mil pequenos dramas, mil tristezas" (MM, p. 1.103) do Grotão.¹³ A vinda de Carlota para o Grotão — tentativa de preenchimento de um vazio que se tornou por demais evidente e incômodo com a morte da Menina — é vista, corretamente, por Celestina, como uma "mascarada imperdoável" (MM, p. 941). Carlota será a atriz cujo lugar em cena já está de antemão demarcado e com quem deverão contracenar e a quem deverão assistir representar. Jogo sutil, no qual as posições se tornam reversíveis: os personagens-atores passam a personagens-espectadores e vice-versa.

O histrionismo pode ser entendido como uma crise de identidade, pois o papel histriônico, que, no teatro, é reconhecido como papel, é proposto pelo indivíduo como reali-

dade. Esta hesitação de planos é significativa, porque demonstra a hesitação em tomar a vida como Imaginário ou o teatro como real. Essas hesitações não são possíveis no teatro enquanto instituição, já que nele a ilusão é fortemente solicitada, mas é denunciada como ilusão,¹⁴ o que leva Mannoni a dizer que "depois da representação, de uma certa maneira nós acordamos..."¹⁵.

Esse "acordar" é suplantado n'*A Menina Morta* por um "dormir" literal e metafórico. Os personagens acham-se, continuamente, imersos numa atmosfera sonâmbula e letárgica, o que demonstra encontrarem-se eles presos irremediavelmente ao engodo e à trapaça pertinentes ao que encenam e ao que vêm encenar. Somente Carlota, seguindo os passos da mãe — Mariana, desde criança, não gostava de *mentir* (cf. MM, p. 1.136) —, progressivamente se distancia do comportamento teatral que lhe é exigido, desperta da ilusão a ele pertinente e o denuncia como tal:

Era porém como se um véu translúcido tivesse sido estendido diante dela e a separasse de toda aquela gente em movimento e cujos lábios se agitavam ao mesmo tempo muito perto e muito distante, pois não compreendia completamente as palavras ouvidas e sobretudo aumentava cada vez mais a impressão de que não fazia parte daquele grupo de pessoas (...) nada fazia sentido e ao olhar em torno de si só via rostos e não almas. (MM, p. 1.018)

O "véu translúcido" e os "rostos sem alma" (máscaras) marcam definitivamente a posição de Carlota em relação ao Grotão, sua negativa de compromisso e convivência com a encenação. Contudo, os passos empreendidos por Carlota, para se colocar fora do *palco*, são continuamente obstruídos, pois ela deve ser nele mantida a desempenhar o papel que lhe foi outorgado, a fim de que a precária (teatral) estabilidade do Grotão não se desfaça. Em determinado momento, às perguntas *in* cômodas de Carlota Joviana "responde" consertando-lhe as dobras do *cortinado* (índice de teatralização do espaço, como vimos) da cama e procurando fazê-la dormir (cf. MM, cap. CI). O sono é pertinente à farsa e ao desconhecimento da verdade, opondo-se ao despertar da e para a verdade. Desse modo, o sono se relaciona à encenação, como o cortinado ao palco.

Nem mesmo Celestina — a quem não é desconhecida a vida teatral que levam — pode compartilhar radicalmente da negativa de Carlota. Em duas cenas da narrativa, é questionada a possibilidade de comunicação e de união fraterna entre Carlota e Celestina. Na primeira, a tentativa de aproximação é vista como uma encenação como as outras, e Carlota pergunta-se, lembrando-se dos teatros da Corte, se também ela não estaria representando (cf. MM, cap. LXIX); na segunda, Carlota leva as mãos ao rosto, como se arrancasse uma máscara, e deixa Celestina, que nada faz para detê-la consigo, pois "sabia de antemão que seria falso, e transformar-se-ia em insuportável comédia, qualquer movimento de ternura ou mesmo de compaixão" (MM, p. 1.148). Essas cenas espelham uma outra, na qual Mariana, ao tentar se aproximar de Celestina, julga-lhe o

sofrimento como uma máscara, perdendo-se também, assim, a oportunidade de comunicação entre ambas (cf. MM, cap. XXXVI).

Em visita a Dadade, a pedido de Celestina, que se fazia passar por uma antiga senhora da escrava, Carlota envergonha-se de estar "a representar o papel de outra, a se fazer passar por pessoa mortahá tanto tempo" (MM, p. 1.123), até que, ao se confessar a Dadade quem verdadeiramente é, recebe dela a revelação do que a escrava já sabia desde sempre: o jogo trapaceador no qual Celestina desempenha o papel de Nha-nhã Clara e Carlota o de ambas. De trapaceada (espectadora) Dadade passa a trapaceadora (atriz).

O histrionismo, que vimos mostrando a nível dos personagens, não se reduz tão somente a ele, visto abranger, na narrativa, a instituição da família (patriarcal). Ao chegar ao Grotão, Carlota se vê sozinha, ausentes o Comendador e Mariana, e esta ausência é significativa. Indica a dissolução dos laços familiares, um vazio no seio da família, cujo centro ela deverá ocupar, tentando restaurar (inutilmente, sabemos) o que se encontra rompido. A impossibilidade dessa restauração é percebida, de antemão, por Celestina:

Talvez mesmo fosse toda a família dissolvida, pois cada dia passado ela sentia haver mais um elo se rompido, e era em seus fundamentos que estava sendo abalada. Na ansiedade que a fazia viver sem compreender bem o que se passava em torno dela, Celestina via apenas o negror do abandono e da miséria, sem nada poder surgir de

bom para a salvação de todos, desde a morte da menina. (MM, p. 987)

A morte da Menina é o limite extremo da desagregação familiar, pois é em torno dela, enquanto viva, que todos se aglomeram, tentando mascarar a tensão e a hostilidade subjacentes às relações de parentesco, que tornam o Grotão, no dizer de Carlota, uma "cova cheia de bichos rampantes e traiçoeiros" (MM, p. 1.024).

A ausência de laços afetivos verdadeiros obriga os personagens a assumir, como compensação, um parentesco fictício e ilusório diante da Menina, exacerbando a afetividade, de maneira histriônica. Esta situação é exemplificada pela maternidade teatral de Virgínia (cf. MM, p. 814) e de Rola (cf. MM, p. 941) e mesmo, no âmbito das escravas, pela de Libânia e pela de Mãe Cambinda: para a primeira escrava, a Menina está no lugar do filho morto (cf. MM, p. 761); para a segunda, substitui os filhos deixados em outra fazenda (cf. MM, p. 922-923).

De Carlota é esperado não apenas "ressuscitar" a Menina, mas, principalmente, ressuscitar o cadáver da família, o que, de resto, significa a mesma coisa. A impossibilidade de Carlota continuar contracenando — único modo de manter a família "viva" — leva-a, entretanto, a buscar uma saída que provoque para sempre sua ruptura com o Grotão e a morte definitiva dele. A única saída viável é uma saída "louca".

3.3. A Nau dos Loucos

A água é, na narrativa, portadora de um aspecto hostil e malfazejo. O isolamento do Grotão é definido pelas águas lodosas e hostis do rio que o separa de Porto Novo (cf. MM, p. 950 e 957), pela água podre e negra dos distantes alagados do mar (cf. MM, p. 903) e pela chuva incessante que, em determinado momento, torna impossível qualquer comunicação com o mundo (cf. MM, cap. CII).

O sema pertinente a *água é sujeira*, que remete a *desordem*, metaforicamente visível nas tintas preparadas por Joana Tintureira. Num dos tachos, o líquido fervente "lembrava pequeno mar tempestuoso, a bater de encontro aos rochedos" em ondas desordenadas" (MM, p. 950); no outro, a cocção é negra, o que parece às senhoras, em visita à escrava, presságio de funestos acontecimentos (poucos dias depois, Florêncio é assassinado e Mariana abandona o Grotão). A desordem reinante no Grotão aparece diretamente relacionada ao campo semântico de *água*, no trecho abaixo:

Pairava sobre o Grotão inexplicável magia, uma presença indefinível de incerteza e de fuga. Parecia terem seus moradores pressentido a proximidade do advento de alguma desgraça, e toda a imensa extensão de terra se transformara em grande mar profundo, de águas traiçoeiras, sobre as quais a fazenda flutuava vacilante e abandonada, sem rumo certo, arrastada por suas

ondas negras. (MM, p. 1.260)

A metáfora do Grotão como nau vacilante repete-se outras vezes, como na confiança de Inácia a Rola de que não abandonariam a casa como ratos aos navios que vão afundar (cf. MM, p. 1.100) e na recordação, por Celestina, da decadência de sua família (cf. MM, p. 1.053). Imagem semelhante retorna, agora associada à loucura, quando Carlota veste o vestido de Mariana, de "amplas ondas de lã cor de treva" (MM, p. 1.265).

No capítulo inicial da *História da loucura*,¹⁶ Foucault refere-se à Nau dos Loucos, cujo aparecimento se dá na paisagem imaginária da Renascença, onde ocupa lugar de destaque. Essas naus, que tiveram existência real, além do sentido de utilidade social ou segurança dos cidadãos, adquirem o sentido altamente simbólico de insanos em busca da razão. A água e a loucura aparecem constantemente ligadas no pensamento do homem europeu. O tema está presente entre os místicos do século XV — "a alma-barca abandonada no mar infinito dos desejos, no campo estéril das preocupações e da ignorância, entre os falsos reflexos do saber, no meio do desatino do mundo" —, e, no final do século XVI, De Lancre vê no mar a origem da vocação demoníaca de um povo, a perda da fé em Deus e a entrega ao Diabo. Do mesmo modo, as análises de Heinroth consideram a loucura como a manifestação, no homem, de um elemento aquático, sombrio, caótico, germe e morte de todas as coisas.¹⁷

N'A *Menina Morta*, a relação entre loucura e a-

gua é indubitável, o que nos possibilita colocar o Grotão como uma Nau de Loucos. A carga que a casa-nau transporta é composta de seres sem identidade, insanos perdidos em meio à confusão de imagens que se refletem e se misturam no palco onde tentam histrionicamente, como vimos, representar a vida, camuflar a morte e o nada.

O histrionismo e a histeria, termos afins à loucura, ou outra maneira de nomeá-la, são traços constitutivos marcantes dos personagens do texto em estudo. Torna-se, porém, necessário distinguir o lugar que Mariana e Carlota ocupam na loucura e o lugar nela ocupado pelos outros personagens. Nestes podemos dizer que a loucura é sinônimo de morte (vida representada), de perda irreversível da identidade, de distância da "razão" verdadeira e do conhecimento. Em Mariana e Carlota, ao contrário, a loucura é afastamento da vida representada (morte), (re) encontro da identidade, posse da "razão" e do conhecimento verdadeiros.

A loucura de Mariana é o termo contrário à razão do Comendador; ambos os termos se negam e se afirmam numa relação reversível: a loucura (razão) de Mariana denuncia a razão (loucura) do sistema que o Comendador encarna. Essa reversibilidade existente na relação loucura-razão é apontada por Shoshana Felman:

Mais alors, comment savoir où s'arrête la raison, où commence la folie, puisque l'une e l'autre ne sont possibles que dans la poursuite d'une raison? Du moment que la folie, en tant

que telle, comporte nécessairement un acte de foi en la raison, toute conviction raisonnable est en droit suspecte de folie.¹⁸

O mergulho de Mariana no abismo que é a loucura opera-se pela ruptura do cotidiano do Grotão — afastamento da realidade para, paradoxalmente, melhor e inteiramente dela se aproximar — única possibilidade de ultrapassar o impasse: vida-morte, razão-desrazão. A perda da razão como condição para apreendê-la, a entrada num mundo de *trevas*, em busca da *luz* que, concomitantemente, cega e faz ver claro, é explicitada, após o anúncio não-oficial do noivado de Carlota, em longa passagem, cuja importância torna oportuna sua transcrição:

Via-se estar Mariana agora exausta, e todo o esforço feito para parecer natural se esgotara, repentinamente, e fugira com rapidez sem remédio por entre os seus dedos e por seus olhos, fechados com força, bem apertados. Devia ver diante de si o abismo agora aberto, sem fundo, sem amparo, e era forçada a caminhar para a frente, sem poder recuar... (...) Mas o extremo de sua angústia fatigada a levou a reagir, pois não seria possível descer mais fundo dentro de si mesma. Foi com o semblante fechado, os gestos duros, que se ergueu, e subiu os degraus conducentes à sala da capela, já completamente às escuras, visto o lampião da sala de jantar,

agora aceso, não conseguir dissipar as trevas através da porta aberta. Todavia não quis retirar-se inteiramente derrotada e do limiar voltou-se e disse, com a voz velada mas firme e suave:

— Amanhã, ao almoço, será feita a comunicação...

E desapareceu (...) A escuridão a envolveu por instantes, mas depois surgiu no clarão' da lâmpada da outra sala, e tornou a perder-se por entre as sombras do corredor. (MM, p. 946)

É nesse momento crítico — denotado pelo deslocamento incessante dos termos opositivos alto/baixo, luz/não-luz — que se colocam de maneira mais densa as contradições inerentes ao processo da busca do conhecimento, a marcha progressiva que conduz Mariana ao (re) conhecimento da sua verdadeira situação e do sentimento trágico de impotência, erro e culpa.

Subir os degraus até a capela [alto] significa ascender ao conhecimento pela descida abismal de Mariana dentro de si mesma [baixo]; perder-se na escuridão do corredor' [não-luz] significa ver claramente [luz] a realidade circundante; e a claridade é tão absoluta que a faz manter os olhos fechados. A soleira da porta aberta — limiar metafórico da passagem — denuncia a única saída possível: a loucura como negação de uma razão ideologicamente sustentada.

É necessário acrescentar que a comunicação à qual Mariana se refere concretiza-se depois, não como anúncio do noivado de Carlota, mas como pedido, ao Padre Estêvão, da encomendação do corpo de Florêncio, último ato de Mariana na "lucidez" da sua loucura. Esses dados, visíveis (legíveis) no nível sintagmático da narrativa, permitem-nos aproximar, no nível paradigmático, a devoração (consumada) do escravo, a devoração (a ser consumada) de Carlota e a devoração de Mariana, pela e na loucura.

A postura extrema assumida por Mariana, presa para sempre ao silêncio e à imobilidade, que remetem tanto à loucura quanto à morte, revela, de modo especular, o Grotão. Ambas, loucura e morte, postulam o mesmo vazio da existência, vazio que, ainda segundo Foucault, "não é mais reconhecido como termo exterior e final, simultaneamente ameaça e conclusão; ele é sentido do interior, como forma contínua e constante da existência"¹⁹. Nesse vazio — onde os termos *vida* e *morte* deixam de se opor, transformando-se em componentes idênticos da mesma unidade —, atualiza-se a loucura de Carlota, isto é, o seu (re) encontro consigo mesma e com Mariana.

A partir da assinatura do contrato de dote, momento no qual reaparece significativamente a imagem do *abismo* (cf. MM, p. 1.231), inicia-se a caminhada final de Carlota em direção à loucura. Sua tentativa de estabelecer contato com os escravos é vista como "nova loucura" (MM, p. 1.267) — incorporação da rebeldia de Mariana —, que a transforma numa nova Carlota (cf. MM, cap. CXIX). A alforria dos escravos é seu gesto de libertação total, libertação essa atingida em

grau mais alto na morte, como acontece com Dadade, o que explica a euforia de Carlota ao ver-se como mensageira e móvel da morte e da destruição (cf. MM, cap. CXXIII) da ordem do Gro-tão.

O encontro com Mariana é o ponto final da busca incessante do conhecimento. Quando as cortinas de couro da liteira de Mariana são afastadas, a realidade "*se descortina*", as máscaras são arrancadas finalmente (cf. MM, cap. CXXXIV). É interessante notar que, nesse momento, a narrativa conjuga a presença ofuscante do sol ao olhar de Mariana — "todo de luz cega e fria" (MM, p. 1.291) —, metáforas da luz da razão e da loucura, da morte e da vida. A loucura é, então, para Carlota, o instante-eterno de *alumbramento* ante o conhecimento alcançado. Logo,

Loucura: morte → vida- [Conhecimento]

3.4. Loucura da linguagem e linguagem da loucura

Entre as quatro espécies de interdição no uso do discurso, propostas por Foucault, destaca-se aquela que exclui a linguagem que "consiste em submeter uma fala, aparentemente conforme ao código reconhecido, a outro código, cuja chave é proporcionada por esta própria fala; de maneira que em seu interior aparece desdobrada: diz o que diz, mas agrega uma mais valia muda que enuncia silenciosamente o que diz e o código de acordo com o qual diz"²⁰. O mesmo sucede à loucura, pois esta "aparece como uma fala que se envolve sobre si mesma, dizendo debaixo do que diz outra coisa, cujo único cô-

digo possível, ao mesmo tempo, é ela mesma"²¹.

A análise deve levar em conta os dois níveis componentes do discurso literário, realizando a interação entre *presença* (cadeia sintagmática) e *ausência* (cadeia paradigmática).²² Tal tipo de leitura, esclarece-nos Costa Lima, supõe o resgate de um vazio que o *dito* (palavra do falante e seu implícito) não pode conter. Ao ser desconstituído, o *dito* revela o *entredito* (o que é dito entre os signos), palavra do analista, dimensão intermediária entre o *dito* e o *interdito*, entre a linguagem e o silêncio.²³

Postura semelhante à do analista do discurso literário adquire Carlota diante das narrativas que ouve e que podem levá-la a decifrar o enigma do Grotão:

Deixou portanto Libânia perder-se no labirinto de suas narrativas, cheias de lacunas e sobre-carregadas de detalhes e de digressões inúteis, sem poder reter-se, e enquanto ouvia permanecia alerta, como uma onça à espreita, a procurar sempre qualquer palavra ingênua ou descuidada da rapariga, que a esclarecesse ou denunciasse o segredo insuspeitado por ela. (MM. p. 1.186)

Em passagem anterior à citada, Joviana, a pedido de Carlota, conta-lhe episódios do passado de Mariana:

Agora animada pelas recordações acudidas ao

vivo, pelas cenas surgidas em sua mente, Joviana falava com firmeza e seus lábios negros deixavam transparecer os raros dentes ainda brancos e traços vermelhos que davam a impressãoes tranha de segunda boca, menor e vivamente colorida, escondida pelos lábios quando se calava.
(MM,p. 1.136)

As narrativas de Libânia e Joviana são cifra — das e labirínticas, dificultando a Carlota a possibilidade de decodificação. Ao invés de revelarem a verdade, essas narrativas camuflam-na, como se pode observar pela metáfora das duas bocas — duas faces do mesmo "texto" —, uma que fala e outra que cala, uma que se sobrepõe à outra e a torna invisível, aquela tentando preencher o vazio (silêncio) desta. Parece - nos cabível considerar as narrativas das escravas não apenas metonímias da narrativa que as contêm, pois elas são igualmente metáforas que refletem, especularmente, o aspecto lacunar e enigmático da narrativa maior e a postura do seu narrador . Assim,

Libânia e Joviana: Carlota:: narrador corneliano: analista
[discurso das escravas = discurso do narrador]

Além do mais, a dificuldade (ou argúcia: proposital) das escravas frente ao material narrado e ao modo de narrá-lo é reveladora de um constituinte fundamental d'A Menina Morta:: a impossibilidade de linguagem, ou o silêncio. Desse modo, tanto para Libânia quanto para Joviana, o ato de narrar apresenta-se:

- a) Como burla do interdito de comunicação e, por conseguinte, posse do conhecimento (e a história da escrava sem rosto, de Dadade, é outro exemplo significativo) e
- b) Como impossibilidade de ultrapassar o interdito, isto é, negativa de permitir ao Outro o acesso ao conhecimento pelo emprego de um discurso que o revela encobrindo.

Somente Carlota, ao conseguir articular estes dois pólos opostos, mas complementares — a linguagem e o silêncio —, realizará a ultrapassagem efetiva do interdito. Paradoxalmente, é pelo e no silêncio que tal empresa será levada a bom termo, pois somente ele a fará compreender "a linguagem de sua casa e dos objetos que a compunham" (MM, p. 1.295). O conhecimento é, portanto, posse da linguagem do Grotão, ou seja, do seu silêncio.

3.4.1. A cena muda

Desde a primeira leitura, torna-se evidente, na *A Menina Morta*, o contraste entre a profusão da voz do narrador e a escassez da voz dos personagens. Estes são quase sempre reduzidos ao silêncio, e o parco emprego do discurso direto como técnica narrativa é prova disso, no nível sintagmático. Estabelece-se, então, entre a enunciação e o enunciado, uma oposição que pode ser formulada, respectivamente, pelos termos *cheio/vazio*. A cassação da voz dos personagens, no nível da enunciação, reflete, simetricamente, a impossibilidade de

linguagem no nível do enunciado, isto é, a enunciação testemunha o interdito de comunicação como elemento essencial da problemática apresentada pelo enunciado.

Não se entenda, contudo, que, ao falar "no lugar" dos personagens, o narrador torne transparente, na sua fala, os motivos do silêncio deles.

Pelo contrário, a linguagem empregada pelo narrador caracteriza-se por um deslocamento em alto grau na cadeia do significante, o que faz com que um significante remeta constantemente a outro.²⁴ É o modo como se processa esse movimento e o seu possível sentido que procuraremos definir neste tópico.

A impossibilidade de comunicação entre os personagens e o conseqüente isolamento a que são submetidos revelam-se, principalmente, pelo silêncio proposital de Mariana diante das interpelações de Virgínia (cf. MM, cap. XVIII), pela sua mudez completa e irreversível quando retorna louca ao Grotão, pela ausência de uma linguagem possível entre o Comendador e Carlota (cf. MM, cap. LXI), pelo silêncio das escravas quando Carlota para elas apela em busca de apoio (cf. MM, cap. CIX) e pelo fato de as negras solteiras serem de línguas diferentes, a fim de que a comunicação entre elas seja impossível.

O silêncio é o resultado da forma máxima de interdição — a da linguagem — e o assassinato de Florêncio visto como um "drama surdo" (MM, p. 931, grifo nosso), pode ser considerado a metáfora dessa interdição: O enforcamento é con

gruente a *não-fala, não-voz* e visa à manutenção da ordem no Grotão. Por outro lado, Mariana, Carlota e a Menina são perigosas porque têm, metaforicamente, as *bocas entreabertas* (cf. MM, cap. CI). Falar é, pois, denunciar a ordem, é desordem e se opõe a calar (calar é consentir); o impedimento do acesso à fala é sinônimo de morte, e Carlota, ao descobrir que sua correspondência é violada, sente-se prisioneira de algo "semelhante a ameaças de cegueira ou de *surdez*, companheira dos velhos" (MM, p. 1.083, grifo nosso). Relacionando todos esses dados e resumindo-os numa proporção, temos:

Boca entreaberta $\overline{\text{possibilidade de linguagem}}$: desordem :: enforçamento e surdez $\overline{\text{Interdição da linguagem - silêncio}}$: ordem

A interdição da linguagem relaciona-se também às cartas que circulam pela narrativa. Dois atributos são comuns a essas cartas:

- a) elipse ou supressão da mensagem ou do conteúdo delas;
- b) curto-circuito no contato direto entre emissor e destinatário, que revela o elemento que impede a mensagem de ser recebida.

Mariana entrega a Virgínia uma carta para ser levada à Corte (o conteúdo e o destinatário não são revelados), mas o Comendador impede que ela chegue ao seu destino (cf. cap. XXIII e XXIV); de modo simétrico e invertido, Inácia recebe uma carta endereçada a Mariana (conteúdo não revelado) e a entrega ao Comendador, que mais uma vez age como obstáculo à

livre circulação das cartas (cf. MM, cap. LI). As cartas enviadas a Carlota, por Mariana, são entregues a ela somente após passarem pelo crivo censor do Comendador. O conteúdo das cartas cuja leitura é permitida a Carlota resume-se, repetitivamente, à mesma frase — "Tenho medo de te ver" (MM, p.1039) —, lacunosa e enigmática como a narrativa na qual está inserida.

Mariana sintetiza ao máximo a mensagem a ser decodificada por Carlota, e nela dois vocábulos se sobressaem e a enformam: *medo* e *ver*. *Ver* é congruente a *luz*, metáfora do conhecimento, como já vimos, e *medo* diz dos obstáculos e da interdição subjacentes ao processo de conhecimento, assim como dos riscos a que é submetido quem busca atingi-lo (loucura e/ou morte). Paralelamente, Mariana declara a impossibilidade de comunicação como contraparte da proximidade e união, perigosas porque podem pôr fim ao isolamento e, assim, se oporem ao sistema, negarem a ordem. Este "texto", camuflado sob o discurso de Mariana, escapa ao poder vigilante do Comendador, e Carlota somente o apreenderá plenamente quando realizar, na prática, a verdade que ele enuncia.

A interferência autoritária do Comendador no circuito das cartas, o seu papel (nem sempre bem-sucedido) de elemento controlador das mensagens por elas veiculadas, postula, de modo inegável, o *silêncio* como constituinte imprescindível da ordem.

Compelidos ao silêncio, despojados de um vocabulário capaz de articular o interdito e a opressão dos quais

são vítimas, os personagens buscam em sons inarticulados — ranger de portas, estalar de tábuas, estampidos de garrucha, assovio e canto de pássaros, ruídos de vento e trovão, etc. — uma articulação que transforme esses sons numa linguagem passível de decodificação. É o que sucede, por exemplo, com Celestina:

(...) Muitas vezes ouvira o mesmo concerto e não lhe prestara a menor atenção, mas agora tu do tomava significado impossível de decifrar, e ela fixava o ouvido, à espera de distinguir qualquer frase esclarecedora que lhe desse indicação e a chave da linguagem em cifra empregada pelos pequenos fantasmas, cujo vôo presentia bem junto de seus vidros. (MM, p.1.275)

Exemplo, no nível da enunciação, dessa linguagem cifrada num código aparentemente sem significado ocorre com os *doces*, que funcionam como uma linguagem a envolver sobretudo Carlota e a Condessa. A primeira visita da Condessa a Carlota é precedida por "grandes boiões de doces secos" (MM, p. 1.041), acompanhados de um bilhete; nova visita da Condessa é anunciada por um bilhete e uma "bandeja de prata (...) com pastéis de nata cor de ouro" (MM, p. 1.125), que Carlota nega responder e retribuir, a despeito do conselho de Virgínia, com o envio de goiabas²⁵ confeitadas no Grotão. Toda visita da Condessa provoca, no Grotão, a retirada de sua prataria para o uso, demonstração proposital de opulência e poder (cf. MM,

p. 1.164), assim como a retirada dos doces das caixas onde são guardados.

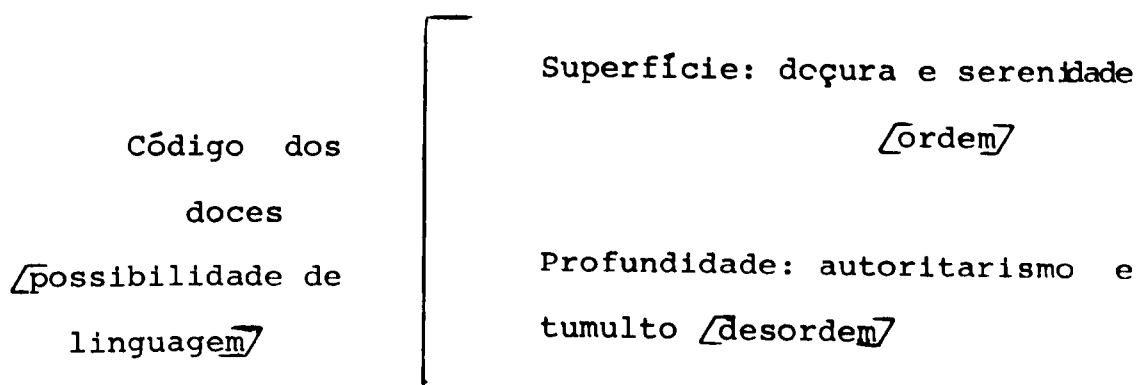
Ao lado da sua função de cortesia diante de visitas ilustres, os doces adquirem, na narrativa, a função de elemento mascarador que procura tornar aparentemente verdadeira uma relação falsa, fundada no autoritarismo. É interessante notar que o termo *doçura* aparece coordenado ao termo *auto*ridade, no nível sintagmático do texto, quando Frau Luísa, ao se referir a Inacinha, declara não ter nunca lhe parecido de bom augúrio a "mistura de autoridade e de doçura" (MM, p.966) da velha senhora, e, ao saber que esta não pretende ocupar o governo da casa, na ausência de Virgínia, Luísa sente "inexplicável alívio e doçura" (MM, p. 971). Este último termo aparece também num sintagma referente à Menina, que é colocada como "um milagre de doçura e de pureza" (MM, p. 895) em meio aos escravos, marcados pela brutalidade e pelo sofrimento denunciados por seus rostos.

A *doçura* e os *doces* são máscaras que tentam amenizar a opressão do sistema, modo de fuga à tensão a ele pertinente. Entretanto, a "superfície" serena dos *doces* não consegue encobrir o tumulto existente na sua "profundidade", como é demonstrado, literal e metaforicamente, pelos tachos em ebulição, onde os doces são feitos (cf. MM, cap. XXXVII). O campo semântico de *doces* aparece, então, contaminado pelo *de mar* (*água*), que, como foi visto anteriormente, tem conotação negativa:

(...) as negrinhas da copa (...) carregavam a-

gora para a sala grandes bandejas, com as tigelas de porcelana inglesa (...) repletas até a borda dos doces em calda, onde os marmelos sanguíneos nadavam no açúcar denso, os figos sombrios como peixes das grandes profundidades estremeciam amontoados no centro envoltos em seu xarope de mel e as ameixas negras nacaradas vindas de França pareciam de veludo de seda... (MM, p. 921)

Servir-se de *doces*, ou oferecê-los a alguém — como no caso dos doces de laranja dados aos escravos por ordem do Comendador (cf. MM, cap. LXVIII) —, é contribuir para a manutenção da ordem, impedir que a desordem aflore à superfície, "passar mel" nas bocas, provê-las de uma linguagem conveniente ao sistema do Grotão. Esquematizando:



Relacionados à mesma problemática que estamos tratando, os sons esparsos pela narrativa (nível do enunciado) podem ser classificados de *negativos* (maléficos ao sistema) na sua grande maioria, havendo nesse caso predominância

queles que têm os escravos como emissores ou estão a eles relacionados. O tilintar das esporas do Comendador ocasiona automaticamente o aumento do ritmo no trabalho escravo (cf. MM, cap. V) e anuncia a onipresença da autoridade patriarcal, cujas vítimas mais "visíveis" são os escravos. Nesse caso, o som é congruente a *ordem* e se opõe aos sons emitidos pelos escravos. Assim, José Carapina deve amortecer o ruído dos pregos na feitura do caixão da Menina — rumor da sua crucificação (devoração)? —, para que o som não alcance a casa (cf. MM, cap. II); ameaças são ditas "em tom surdo" (MM, p. 804) às escravas que, trancafiadas na sala de suplícios, gritam pela Menina (já morta), e esse grito, abafado para que também não chegue à casa, pode ser lido igualmente como súplica à Menina e, em nível paradigmático, como acusação a ela pelos castigos então sofridos. O "bater *surdo* de tambores, talvez de algum quilombo, onde os negros sentissem necessidade de desafiar os capitães-do-mato, indicando assim a sua presença nos longínquos *grotões*" (MM, p. 788, grifos nossos) é a única voz escrava, denunciadora da opressão, que alcança a casa e intervém no seu silêncio aparentemente tranqüilo (atente-se para a proximidade fonética e semântica entre "grotões" e "Grotão").

A movimentação dos personagens pela casa é acompanhada por um código de sons que avisa a cada um a presença, ou proximidade, do outro. Mariana é anunciada pelo frufro dos seus vestidos (cf. MM, cap. I e XLII), Virgínia, pelo ruído forte dos seus passos e também pelo de seus vestidos (cf. MM, cap. VII), e a única "linguagem" encontrada por Justinopara anunciar sua presença ao Comendador é constituída pelos es

pirros que dá (cf. MM, cap. VIII). A impossibilidade ou ausência de linguagem é exacerbada com a morte da Menina, pois apenas ela enquanto viva torna possível a existência de uma linguagem comum, que facilite a comunicação entre os moradores da casa e entre eles e os escravos: a Menina é linguagem, o que é percebido por Libânia, que, ao ver partir o seu féretro, considera que "não mais saberia compreender a linguagem daquela gente agora estranha" (MM, p. 762), a se agitar dentro da casa enorme e vazia.

O *silêncio* do Grotão deve ser preservado e mantido a qualquer custo, pois o rumor incontrollável de vozes, como acontece à música e canto dos negros na festa de Carlota, é tido como loucura (cf. MM, p. 1.062), isto é, linguagem subvertedora ou possível de subverter a ordem.

A volta de Mariana ao Grotão é anunciada a Carlota pelos guizos da liteira que a transporta, os quais passam a ressoar insistentemente dentro de sua cabeça (cf. MM, p. 1.288). São esses guizos que, literal e metaforicamente, orientam Carlota em direção a Mariana, rumor estridente que revela a inutilidade de toda linguagem; são guizos da loucura, e sabemos que esta é "a ausência fundamental da linguagem"²⁶. O silêncio de Mariana e de Carlota não é apenas a forma última da interdição, mas a única linguagem possível da loucura, denúncia do vazio e do absurdo da existência, que nenhuma linguagem consegue preencher. É oportuno salientar que, para Carlota, a apropriação do *sentido* dessa linguagem "louca" é a apropriação do nada, do "cadáver" da Menina ("— Eu é que sou a verdadeira menina morta...", concluirá Carlota na página fi

nal da narrativa).

As seguintes palavras de Shoshana Felman sobre *The turn of the screw* podem ser aplicadas, guardadas as precauções devidas, a Carlota:

(...) La *possession* même du sens s'avère être, ironiquement, une *dépossession* de son détenteur. A son point d'aboutissement, la tentative d'empoigner le sens et de clore la lecture en faisant un déchiffrement définitif ne trouve, et ne donne à lire, que la mort.²⁷

NOTAS

¹ Para Freud, o drama guarda certa relação com os ritos sacrificais. Cf. FREUD, S. Personajes psicopáticos en el teatro. In: ——. *Obras completas*. tomo II.

² É oportuno lembrar que Lacan denomina de "Stade du miroir" a um dos momentos capitais da formação da subjetividade do sujeito. É nesse momento que se tornam mais claros o problema do reconhecimento da imagem de si e a busca da identidade, conquistada, ou não, na instância posterior ("Complexe d' Oedipe"), em que o Outro objetal, verdadeiro, substitui o outro especular, imaginário, que é ainda o Mesmo. Cf. LACAN, Jacques. La Famille. In: CAHIERS d'actualité et de synthèse de L'Encyclopedie Française. Paris, Larousse, 1958. Tomo III. Ver também: LEMAIRE, Anika. Passagem da falta ao desejo e ao pedido. In: ——. *Jacques Lacan; uma introdução*. Rio de Janeiro, Campus. 1979.

³ Abordadas no capítulo 1, item 1.1.1., deste trabalho.

⁴ Segundo Freud, o histérico padece, sobretudo, por suas reminiscências. Por outro lado, na chamada *histeria de conversão*, o conflito psíquico se simboliza em sintomas corporais os mais diversos, como anestésias, dores localizadas, etc., o que faz da histeria uma doença por representação. Os sintomas de conversão exprimem, pelo corpo, representações' recalçadas. Cf. FREUD, S. *Estudios sobre la histeria*. In:—.

Obras completas e LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. Santos, Martins Fontes, 1975.

⁵cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*.

⁶Idem, *ibidem*.

⁷A relação amor-morte aparece visualizada na pintura da maçaneta da porta do quarto de Mariana e do Comendador, onde um cupido se apóia sobre um túmulo abandonado (cf. MM, cap.XIII).

⁸"- Os dias que nos faltam, para nós, os velhos, parecem a belisária, esse dinheiro que os jogadores dão aos parceiros que perderam tudo, para continuarem a tentar a sorte, e a satisfazerem o seu capricho. Eu já recebi a minha parte, e já a gastei quase toda." (MM, p. 1.158)

⁹Ver item 1.2.2. deste trabalho.

¹⁰MANNONI, *Chaves para o imaginário*, p. 182.

¹¹cf. LAPLANCHE & PONTALIS, *Vocabulário da Psicanálise*.

¹²cf. MANNONI, *Chaves para o imaginário*, p. 316.

¹³É no tédio, precisamente, que Freud situa a origem do teatro, declarando ser o espectador alguém a quem nada acontece e que procura modelar o mundo à luz de seus desejos, is-

to é, ser um protagonista. Cf. FREUD, *Personajes psicopáticos en el teatro*, p. 1.272.

¹⁴Cf. MANNONI, *Chaves para o imaginário*, p. 318.

¹⁵Idem, p. 189.

¹⁶Foucault, Michel. *Stultifera Navis*. In: ——. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

¹⁷Idem, p. 9-13.

¹⁸FELMAN, Shoshana. *Cogito et folie ou raison de la littérature*. In: ——. *La folie et la chose littéraire*. Paris, Seuil, 1978. p. 37.

¹⁹FOUCAULT, *História da loucura*, p. 16.

²⁰FOUCAULT, Michel. *Las huellas de la locura*. apud LIMA, *Estruturalismo e Teoria da Literatura*, p. 399.

²¹Idem, *ibidem*.

²²Cf. LIMA, *Estruturalismo e Teoria da Literatura*, p. 402.

²³LIMA, Luiz Costa. *Poética da denotação*. In: ——. *A Metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro, Liv. Eldorado, 1974. p. 16-19.

²⁴Procedimento semelhante é analisado por Shoshana Felman no *The Turn of the Screw*, de Henry James. Cf. FELMAN, Shoshana. Piège pour la Psycanalyse: le tour de vis de la lecture. In: ——. *La Folie et la chose littéraire*. Este estudo serviu-nos como base para a feitura desta parte do nosso trabalho.

²⁵É interessante chamar a atenção para o fato de que o doce de goiaba se relaciona à devoração sacrificial de Carlota, como foi demonstrado em outra parte deste trabalho.

²⁶FOUCAULT, *História da loucura*, p. 529.

²⁷FELMAN, op. cit, p. 315.

4. O TEMPO DA CENA TEXTUAL

Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória.

Carlos Drummond de Andrade

4.1. Uma excursão ao passado

O retrocesso gradual ao passado e a conquista da memória especificam o tempo novelesco de Cornelio Penna. Se *Fronteira*, sua obra inicial, publicada em 1935, se desenrola numa faixa temporal historicamente mais recente, *A Menina Morta*, sua obra final, publicada em 1954, localiza-se num tempo mais recuado. A reconstituição histórica inverte, portanto, a cronologia de publicação dos romances, como bem demonstrou um de seus críticos.¹

Ao focalizar sua atenção, no romance ora em estudo, na vida da grande propriedade rural do século XIX, Cornelio Penna é habilidoso o suficiente para abordar a relação entre senhores e escravos através de uma óptica não-maniqueísta. Tanto os negros quanto os brancos são partes, embora distintas, do mesmo sistema que lhes interdita qualquer ação efetiva contra a *ordem*. Embora o apogeu econômico do Grotão consiga camuflar a tensão subjacente a tal situação, quando se incia a derrocada final, os conflitos vêm à tona e se mostram em toda sua extensão e com toda sua força incontrolável, denunciando como falsa e aparente a antiga estabilidade, alicerçada na violência.²

A conquista da memória pode ser entendida como conquista da memória nacional, pois, no dizer de Maria Aparecida Santilli, Cornelio Penna faz "arqueologia, para desencravar um passado da gente brasileira da fase da defrontação dos adventícios, onde deitaria as raízes o espírito nacional em

processo de definição".³ Nesse caso, *A Menina Morta* pode ser aproximada da concepção histórica que Lukács tem do romance, embora não nos pareça pertinente considerar o texto em análise especificamente como um "romance histórico". Para o crítico húngaro, a temática histórica deve expressar o sentimento de que a verdadeira compreensão dos problemas da sociedade presente não pode nascer senão da compreensão da gênese histórica dessa sociedade. No romance, a base histórica deve funcionar não episodicamente, mas como fundamento verdadeiro dos destinos dos personagens.⁴

Deve-se esclarecer que, por outro lado, *A Menina Morta* não realiza apenas o registro e a análise de determinada sociedade de um período historicamente demarcado, porque, se assim ocorresse, o discurso cornelianiano se confundiria com o discurso das Ciências Sociais. Na verdade, a narrativa em estudo transcende os limites circunscritos a uma época determinada e torna-se a metáfora de todo e qualquer sistema fundado na opressão e na arbitrariedade.

Se, por um lado, são feitas referências à situação política e social da época, por outro, a intenção do Narrador, ao apenas sugerir-lhe sem nela se deter detalhadamente, parece-nos ser impedir que o suporte histórico assumia papel preponderante na cena do texto. O fato histórico somente aparece mencionado quando estreitamente relacionado aos acontecimentos do enunciado, adquirindo nele uma função precisa, que não pode ser tomada como mero indicador do contexto (pano de fundo) da ação novelesca.

Não queremos dizer com isso que o histórico seja irrelevante — estamos apenas tentando situá-lo corretamente na narrativa —, mesmo porque é a partir dele que é colocada em causa uma das questões fundamentais do romance: a questão do poder. A luta pelo poder é tratada sob perspectivas diversas, mas complementares, e pode ser exemplificada pela disputa entre Frau Luísa e Virgínia, entre aquela e Inácia pela posse efetiva da direção da casa; através da rivalidade entre o Comendador e o Visconde, devida à ambição de maior status social; pelo choque entre as escravas para obter maior acesso e privar de maior "intimidade" junto à Menina e/ou aos senhores; pelo confronto de interesses políticos, sugerido na narrativa pela crise do Ministério Conservador; e sobretudo através da maratona empreendida pela Condessa para que seja concretizado o casamento do seu filho com Carlota, incluindo a contra — parte representada pelo interesse do Comendador nesse casamento. É precisamente neste último exemplo que nos deteremos' mais em pormenores, pois é nele que melhor se evidenciam os mecanismos de funcionamento do jogo pelo poder.

Repare-se que à medida que a crise ministerial, para cuja solução se empenha o pretenso sogro de Carlota, se aguça na Corte, o casamento de Carlota é apressado. Assim, a busca de saída para o impasse político relaciona-se não apenas ao Ministério Conservador, como também ao casamento de Carlota. Este propõe unir o poder *político* (nível do Conde) ao poder econômico (nível do Comendador), um sendo a base e sustentação do outro.

Observe-se, contudo, que, no âmbito especificado

mente econômico, a estabilidade do Grotão, assegurada pela sua enorme extensão de terras e pela grande produção cafeeira, opõe-se à instabilidade política do Império, sugerida, na narrativa, pela crise ministerial e pela referência significativa à desvalorização das ações da Estrada de Ferro de D. Pedro II. A aparente independência econômica do Grotão — "verdadeiro domínio *imperial*" (MM, p. 1.132, grifo nosso) — é, entretanto, desmentida pela referência, do Comendador, à dependência brasileira ao "ouro da Califórnia" (MM, p. 899), que literal e metaforicamente estabelece a diretriz econômico-política do Império.

É evidente que o jogo de interesses, representado pelo casamento de Carlota, supõe um resultado favorável para ambas as partes nele envolvidas e conta com a obediência de Carlota às suas regras. Ela, entretanto, se rebela e inverte o resultado de antemão esperado, passando de "perdedora" a "ganhadora" e denunciando, através do jogo proposto, o sistema vigente de dominação. Esse sistema caracteriza-se por afastar qualquer possibilidade de mudança e qualquer comportamento que possa vir a colocar em risco sua estabilidade. Além disso, ou por isso, reduz o *dominado*, n'*A Menina Morta*, ao fechamento, à imobilidade e ao silêncio, que acabam por atingir também o *dominante*.

Em capítulos anteriores, definimos a exclusão e o isolamento como caracterizadores do espaço do Grotão e a *alucinação* como o componente enformador da sua realidade. Resta, todavia, acrescentar de que modo o termo *fechamento* se traduz pelo termo *imutabilidade*, quando relacionado à proble-

mática do tempo.

4.2. Memória e esquecimento

A estrutura temporal do Grotão pode ser estabelecida a partir do conflito entre tempo histórico (*descontínuo*) e tempo mítico (*contínuo*). A vivência temporal dos personagens cornelianos é definida pela ruptura com a cotidianidade presente e pela evasão ao passado. A recusa da historicidade, isto é, a negativa da dinâmica, da diferenciação e da temporalidade como devir, apresenta-se como possibilidade de camuflar a tensão inerente ao presente e a incapacidade de inserção nele.

É necessário esclarecer que o passado histórico, correspondente a períodos anteriores vividos individualmente pelos moradores do Grotão, é substituído por um passado mítico, correspondente ao período de vida da Menina, que deve a todo custo ser preservado. Assim o fluxo temporal é imobilizado e tenta-se manter presente um segmento "ideal" do passado — "longínqua época toda de alegria e de paz" (MM, p. 965)—, que encobre as contradições da realidade circundante. Neste caso, afastar-se do presente e mesmo do passado históricos é eximir-se de toda responsabilidade e desvencilhar-se de toda culpa, embora ambas permaneçam.

A aparente imutabilidade temporal adquire uma amplitude significativa, pois inserir-se historicamente no tempo (como ocorre, afinal, com Carlota) é conquistar identidade própria, apossar-se da história pessoal e também interfe-

rir no presente e modificá-lo, opondo a *desordem* (mobilidade e mutabilidade) à *ordem* (imobilidade e imutabilidade). Daí a função ideológica que o cultivo da memória da Menina passa a ter na narrativa, porque postula a permanência indiferenciada do Mesmo e impede a presença do Outro.

O retrato da Menina, retirado da parede após o noivado de Carlota, age como sinal exterior que coloca a memória sob controle e que a impede de ser canalizada em outra direção que não a permitida pela *ordem*. O passado individual deve ser recalcado, pois, no tocante a Rola e Inácia, Virgínia e Celestina, por exemplo, ele é marcado pela ruína econômica e pela desagregação familiar, que, aparentemente, se opõem à estabilidade presente do Grotão. A desarmonia da relação entre o Comendador e Mariana prende-se também ao passado, tendo em vista a impossibilidade de conciliação (econômica, social) das famílias de onde eles provêm. Por isso, a origem "escusa" de Mariana não deve nunca ser lembrada, embora Virgínia a ela sempre se refira para culpá-la da situação vigente no Grotão. A rivalidade permanente entre o Comendador e o Visconde, por sua vez, desmente o clima de harmonia e bondade existente outrora na família do Comendador (cf. a história de Dadade).

Para que a *ordem* seja mantida, é necessário obstar que os sinais de desagregação e decadência — que tornam o presente mera continuação ou repetição do passado — suplantem o precário equilíbrio da realidade presente. Empresa inviável esta, pois o tempo eleito como ideal, em torno do qual se fixa a memória do Grotão, remete a *morte* e dele são afastadas as contradições geradoras da dinâmica da *vida*. A presença

efetiva da Menina é substituída pela sua presença fantasmal;⁵a descontinuidade temporal é abolida em favor da continuidade (alucinada).

Para Celestina, estar no Grotão é não "contar com coisa alguma de certo, nem no presente nem no futuro" (MM, p. 856), a única certeza sendo, portanto, o passado, tempo morto, tûmulo dos desejos (im) possivelmente realizáveis. Note-se que, ao se desfazer de suas economias, mandando comprar uma coroa de *biscuit* para a Menina, Celestina se desfaz do futuro e se prende indissoluvelmente ao passado. O futuro é, não apenas para Celestina como também para os outros agregados, uma possibilidade remota, uma esperança desmentida de mudança da antiga situação anterior à vinda para o Grotão, abortada pela morte da Menina.

Aparece, pois, novamente, o aspecto paradoxal e ambíguo da relação entre *vida* e *morte*. A recordação da Menina remete ao primeiro termo, enquanto tentativa de recuperação de um tempo no qual tudo parece fluir sem sobressaltos, e remete ao segundo, enquanto constatação do vazio do presente, da irreversibilidade da harmonia pretérita e da continuidade' do desamparo próprio do passado anterior à Menina.

A *ordem* se aproveita dessa ambigüidade ao usar em seu favor o primeiro procedimento (ligado a *vida*), propondo-o como único e camuflando o segundo (ligado a *morte*). Desse modo, tenta-se conservar o hiato temporal, com todas as suas implicações, representado pela vida da Menina, e impossibilitar que o "relógio invisível mas tirânico" (MM, p. 1.161,

grifo nosso) do Grotão torne perceptível o escoar do tempo.

É oportuno ressaltar que, logo após a morte da Menina, as estridentes pancadas do relógio da sala de jantar parecem não encontrar mais eco no Grotão. O mesmo relógio é comparado, posteriormente, pelo Comendador, a "grande brinquedo esquecido ainda com corda, movimentando-se sozinho onde fo ra deixado pela criança descuidosa de com ele brincar" (MM, p. 787). A Menina é, portanto, o principal elemento controlador' do tempo no Grotão; ela é o relógio metafórico pelo qual todos se orientam, razão por que na sua ausência o passado e o presente se acham confundidos e unificados em um tempo sem limites precisos, que parece ter-se tornado estacionário. Os gestos, as raras ações e palavras repetem-se insistentemente' e imutáveis, sendo, em certa medida, correlatos ao *vazio* tempo ral (e existencial), denotando a ausência da vida e a presença da morte.

Por outro lado, a imutabilidade temporal é afirmada pela tentativa de repetição, com Carlota, do sacrifício ritual da Menina. Sabemos da importância da ação mnemônica dos ritos, porque através deles a experiência pretérita é reformulada, o presente é ligado ao passado relevante.⁶ Contudo, ao se negar ao sacrifício, Carlota estabelece a descontinuidade naquilo que deveria permanecer contínuo; o tempo *harmônico* que deveria ser ritualmente reiterado é substituído pelo *retorno à origem*, que restabelece o fluxo temporal com todas as suas contradições.

Conforme Eliade, a recuperação do passado pode-se dar pelo retorno progressivo à "origem", remontando o Tem-

po a partir do instante presente até o "começo absoluto". O importante é rememorar toda a existência, inclusive seus detalhes mais insignificantes, porque somente graças a essa rememoração é possível a abolição do passado e o seu domínio, para impedir que ele intervenha no presente. O papel desempenhado pela memória é, nesse caso, fundamental, visto ser imprescindível conhecer a origem e a história de cada coisa para poder dominá-la. A memória é o conhecimento por excelência; aquele que se recorda de sua origem e das durações constituídas por uma série considerável de sucessos experimentados torna-se dono de seu destino.⁷

Para Carlota, o "começo absoluto" relaciona-se indubitavelmente com Mariana e, ao tomar posse desta "origem", ela se libera do passado, antes ininteligível ou incontrolável, e atinge o conhecimento, assumindo, assim, através da identificação com Mariana, o seu lugar na história. Tal fato produz um efeito desalienante, pois somente ele impede a continuação, no presente, dos elementos constitutivos da *ordem pretérita*. A desconstituição desses elementos culmina, na prática, com a alforria dos escravos, isto é, com a destruição daquilo que o presente e o passado apresentam de mais alienante. Já vimos antes que, para Carlota, a escravidão dos negros é também escravidão de si mesma, e a sua libertação é congruente à dos escravos.

O encontro literal e metafórico de Carlota com Mariana instaura não apenas a anulação do tempo transcorrido e o alcance do Não-Tempo — "instante eterno" (MM, p. 1.295) —, como também a possibilidade cíclica de renovação e regene

ração. Nasce um novo Grotão, depois de morto o antigo, e (re) nasce Carlota: o fim para ela é o começo da sua "reconciliação consigo mesma, na transposição do seu eu diante da eternidade de Deus" (MM, p. 1.296). Esse novo nascimento é semelhante àquele dos mitos e ritos iniciáticos do *regressus ad uterum*, estudados por Eliade:

Los mitos y los ritos iniciáticos del *regressus ad uterum* evidencian el hecho siguiente: el "retorno al origen" prepara un nuevo nacimiento, pero éste no repite el primero, el nacimiento físico. Hay propiamente renacimiento místico, de orden espiritual; dicho de otro modo: acceso a un modo nuevo de existencia (...) La idea fundamental es que, para acceder a un modo superior de existencia, hay que repetir la gestación y el nacimiento, pero se repiten ritualmente, simbólicamente; en otros términos: se trata de acciones orientadas hacia valores del Espíritu y no a comportamientos referentes a la actividad psicofisiológica.⁸

Embora o simbolismo dos ritos do "retorno à origem" seja sempre o mesmo, é necessário atermo-nos à intenção revelada pelo contexto em que se atualizam para que seja possível alcançar a sua verdadeira significação. N'A *Menina Morta* julgamos cabível equiparar o (re) nascimento de Carlota com a passagem das *trevas*, que simbolizam o caos primor —

dial onde tudo se encontra indiferenciado, para a *luz*, que tem no nascimento do sol a cada manhã a réplica da cosmogonia. Não custa chamar mais uma vez a atenção para o jogo significativo entre *luz* e *treva*, na narrativa, e para o "esplendor do dia solar" (MM, p. 1.290), no qual se realiza o encontro de Carlota com Mariana.

Ao acompanhar Mariana, de volta ao Grotão, pelas salas vazias e abandonadas, Carlota parece estar realizando algo acontecido há muito tempo, "desde o fundo das idades" (MM, p. 1.293), "como se tudo aquilo já tivesse sucedido e fosse já a lembrança daquela cena que revivia em sua memória" (MM, p. 1.291). É interessante observar a diferença entre memória (*mneme*) e recordação (*anamnesis*). Esta implica em esquecimento, o qual equivale, na Grécia antiga e na Índia, à ignorância, à escravidão e à morte. O esquecimento do passado histórico ou primordial é correlato sobretudo à morte e com ela se equipara, ao passo que uma memória perfeita é superior à faculdade de recordar, como aparece tematizado em vários relatos míticos.⁹

Ao contrário de Carlota, os outros personagens, e entre eles principalmente Rola e Inácia, procuram "esquecer" (anular) o passado individual, porque, quando ele é recordado, sobrevém a constatação do fluxo inexorável do tempo, da proximidade da morte, como acontece às duas senhoras:

As duas se entreolharam enternecidas e verificaram simultaneamente o ponto a que tinham chegado, as marcas do tempo em sinais indelêveis'

em seu rosto, e até mesmo a curva de seus cor
pos para a terra, na força de seu chamado...
(MM, p. 1.250)

Para Rola e Inácia, as recordações são *vida* (a
parente), embora acabem por realçar sempre o fluxo do tempo e
a aproximação da *morte*. Como elas próprias reconhecem, o pas
sado são "palavras vazias de sentido" (MM, p. 1.251), sentido
que, entretanto, nem elas mesmas conseguem atingir ou ousamde
codificar efetivamente, o que, se fosse feito, possibilitaria
a ocupação do presente, a inserção dinâmica na vida, o abando-
no do passado (morto) e a perspectiva de futuro.

Torna-se necessário, agora, completarmos nos
sas considerações, demonstrando a correspondência entre a *imu*
tabilidade (nível temporal) e a *imobilidade* (nível espacial).
No espaço fechado do Grotão, Carlota deve ocupar, de acordo
com a perspectiva da ordem, o posto de Bela Adormecida, que
remete a isolamento e imobilidade, como se pode notar no tre-
cho transcrito a seguir:

Vinha lá de fora o odor poderoso da natureza en
languescida, e Carlota despertara de sua sesta
perturbada pela sensação de ter dormido muitos
anos, nova Bela Adormecida, e agora eram aquel
es perfumes os precursores da chegada de al-
guém que a vinha salvar da imobilidade e do i-
solamento... (MM, p. 1.105)

Nesse sentido, pode-se entender o Grotão como o palácio de Hipnos, o Sono, situado num lugar inacessível aos raios do sol e atravessado pelo rio do esquecimento. O irmão gêmeo de Hipnos é Tánatos, a Morte; pode-se afirmar que permanecer "acordado" é estar plenamente consciente e dar prova de força espiritual (a vida vence a morte).¹⁰

Carlota vence o sono (*treva*) e desperta (*luz*) para a vida, no momento em que consegue se libertar do Grotão. Esse momento é acompanhado pela sua saída, literal e metafórica, da casa e pelo abandono do clima letárgico e sufocante nela reinante, que impede qualquer movimento (nível espacial) e qualquer mudança (nível temporal) (cf. MM, p. 1.284).

É na clareira (*luz*) que, metaforicamente, no nível temporal, se cruzam os destinos de Mariana, de Carlota e da Menina. Se antes vimos ser a clareira o espaço da *desordem*, em oposição à casa e aos campos cultivados, espaço da *ordem*, podemos acrescentar mais dois elementos constitutivos desses dois espaços, que são, respectivamente, a memória e o esquecimento.

Comparando o riacho que corta a clareira ao rio que separa o Grotão de Porto Novo e aos distantes alagados do mar, será possível estabelecer o alcance metafórico do elemento *água* no tocante à problemática do tempo. A água é fonte de vida e de morte, propulsora da criação e da destruição; o rio é símbolo do escoamento da existência humana e da dinâmica da transformação dos seres e das coisas.¹¹

Relacionando essas acepções simbólicas da água

ao contexto d'*A Menina Morta*, tornam-se evidentes o motivo da "negação" da água pelos personagens cornelianos e a razão da sobrecarga de conotações maléficas recebida por ela na narrativa. Negar a água é tentar anular as mudanças e transformações acarretadas pelo escoar do tempo, é esquecer o passado e mesmo o presente, imunizar-se (inutilmente) da dialética entre a vida e a morte.

A água do rio e do mar é lodosa e escura (*treva*), ao contrário daquela do riacho da clareira, que é límpida e cristalina (*luz*). Mirando-se no riacho, Carlota julga repetir o mesmo gesto de Mariana quando criança, e que ela tenta recuperar através da reflexão de imagens provocada pelo espelho da água. Porém, o que Carlota encontra nele refletido é a imagem da Menina repetindo outrora o mesmo procedimento atual de Carlota. Assim, Carlota ativa a memória, encadeando passado e presente e estabelecendo a cronologia da sua história — "segredo da canção do fio d'água a correr" (MM, p. 1.141) —, através do reencontro e da identificação com Mariana. O conhecimento do que teve lugar *ab origine* proporciona o saber do que acontecerá no futuro (por isso o encontro com Mariana parece a Carlota ser a repetição de algo já sucedido).

Ao contrário de Carlota, Rola, Inácia e Celestina encontram no sono o refúgio da realidade. O corredor que leva à cozinha é, para Rola e Inácia, "uma rua dentro da grande fazenda" (MM, p. 805), isto é, um espaço aberto dentro do espaço fechado da casa. A abertura espacial (mobilidade) conjugua-se à possibilidade de abertura temporal (mutabilidade), pois, ao atravessarem o corredor, significativamente ilumina-

do pela luz indecisa de um candeeiro, as duas senhoras rememoram o passado e se dão conta da marcha do tempo — distância dos acontecimentos na fazenda dos pais e consciência do peso insuportável da velhice. Note-se que é um castiçal de bronze onde ardia uma vela, trazido da antiga casa de Rola e Inácia, que as impulsiona à memória do tempo passado: a luz se torna metáfora da memória e do despertar .

Entretanto, o despertar não é para elas o mesmo que para Carlota, pois são impotentes para assumi-lo. A constatação do fluxo temporal Rola e Inácia contrapõem a ausência da Menina, considerando o aspecto negativo dessa ausência como indicador da imutabilidade temporal, porque os elementos desagregadores do passado — ruína, desolação, isolamento — continuam no presente, tornando ambos os segmentos temporais unos e indivisíveis.

Em outra passagem da narrativa, Rola acha-se presa de insônia — estado intermediário entre o sono e o despertar, entre a treva e a luz. Novamente, ocorrem-lhe imagens do passado confundidas a lembranças de acontecimentos recentes, das quais ela se livra com a chegada do sono — "forte narcótico" (MM, p. 960) —, que a faz apagar a vela (luz) então acesa e lhe possibilita dormir (treva), longe das agitações e dos pesadelos, isto é, da realidade, "suspensa entre a vida e a morte" (MM, p. 960-961). A Celestina, essa mesma suspensão das contradições do real é proporcionada pelo sono, que se coloca literal e metaforicamente como alívio (provisório), como fuga do espaço e do tempo (cf. MM, p. 1.116).

Resumindo:

esquecimento: sono e morte [treva] :: memória: despertar e
vida [luz]

N O T A S

¹Cf. LIMA, Luiz Costa. Ficção: as linguagens do Modernismo . In: ÁVILA, Affonso et alii. *O Modernismo* . São Paulo, Perspectiva, 1975. p. 72-75. O mesmo autor localiza o tempo da ação d'*A Menina Morta* no período compreendido entre 1867 e 1871 (cf. *A Perversão do trapezista*, p. 97-99).

²Sob outro ângulo, a violência que permeia e embasa a sociedade escravocrata, em todos os seus níveis, foi já demonstrada de maneira cabal em: FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo, Ática, 1974.

³SANTILLI, Maria Aparecida. "A Menina Morta" de Cornélio Penna — o nacionalismo e o intimismo. *África* , Lisboa, 1: 77-80, jul. 1978. p.77.

⁴Cf. LUKÁCS, Georg. *La Novela histórica* . Barcelana, Buenos Aires, México, Ediciones Grijalbo, 1976. p. 262-269.

⁵A respeito da conceituação de fantasma, cf. LAPLANCHE & PONTALIS, op. cit.

⁶Sobre as relações entre tempo e ritual, cf. DOUGLAS, op.cit., p. 82-85.

⁷Cf. ELIADE, Mircea. *Mito y realidad* . Madrid, Guadarrama, 1973, p. 102-105.

⁸Idem, p. 95.

⁹Idem, p. 136-138.

¹⁰Idem, p. 143-148.

¹¹Cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, op. cit.

CONCLUSÃO

A morte — signo polissêmico — irradia-se por todo o texto d'*A Menina Morta* e nele adquire função dominante, abrangendo vários níveis da narrativa. A Menina é a figura nuclear em torno da qual se aglutina, literal e metaforicamente, o conflito entre vida e morte, sendo concebida como anjo e/ou demônio e sendo pertinente ora à ordem, ora à desordem.

A subdivisão espacial do Grotão contribui para reduzir seus moradores à imobilidade e ao isolamento, que podem ser relacionados ao termo *imutabilidade*, referente à problemática temporal. A recusa da historicidade — negativa da aceitação da dinâmica da vida — exclui apenas Carlota, que, ao restabelecer a cronologia dos acontecimentos do Grotão, recupera pela memória a sua "origem", identificando-se com a postura rebelde de Mariana. O (re) nascimento de Carlota, contudo, culmina na destruição da ordem pretérita e na restauração e aceitação do fluxo temporal, com todas as suas contradições.

A imolação ritual tenta, pela substituição sacrificial da Menina por Carlota, manter sob controle a violência devoradora, força motriz da desagregação familiar e social. Não o conseguindo, entretanto, exacerba ainda mais as tensões inerentes à situação vigente no Grotão e, além de acelerar sua derrocada, instaura uma realidade alucinada. Nessa realidade, a perda da identidade individual — abolição da alteridade — é revelada pela confusão da imagem de si com o Outro, o que, na narrativa, é apresentado através da metáfora do espelho.

O histrionismo e a histeria são os traços definidores, por excelência, do comportamento e das atitudes dos personagens, que aparecem envolvidos numa encenação que pode ser entendida como um preenchimento (ilusório) do vazio existencial e como mascaramento da presença da morte.

A teatralização da vida relaciona-se à postura do Grotão como uma Nau de Loucos. A loucura, entretanto, desempenha funções distintas na narrativa. Para Carlota e Mariana, ela é a negativa e a única forma possível de rebelião e desmascaramento da arbitrariedade e da opressão do sistema que o Comendador encarna, assim como é também, particularmente para Carlota, acesso ao conhecimento e afastamento da vida representada. Para os outros personagens, de modo geral, a loucura pode ser entendida como alienação da realidade circundante e demonstra o alto grau de impotência e passividade a que são reduzidos pelo sistema. Assim esses elementos aproximam os personagens da inércia e da morte (metafórica).

No âmbito específico da linguagem, abordamos o significativo contraste existente entre a profusão da voz da Narrador e o silêncio ao qual são submetidos os personagens. *Falar* é, no nível do enunciado, denunciar e ameaçar a ordem, ao passo que manter-se em silêncio significa não colocá-la em perigo e contribuir, ainda que provisoriamente, para a sua permanência. O Narrador, assumindo, em posição inversa à dos personagens, os riscos implícitos ao ato de falar, desvela aquilo que é recalcado e mantido em silêncio, o que no seu discurso aparece como uma "escondida presença".

Alcançado o final da trajetória que nos propusimos percorrer, resta-nos não a certeza de termos respondido, em definitivo, às questões presentes no texto analisado, mas a consciência inquietante de que as respostas porventura obtidas se abrem para um novo campo de indagações e de reflexão.

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

PENNA, Cornelio. Fronteira. In: ——. *Romances completos*.

Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.

—-. Dois Romances de Nico Horta. In: ——. *Romances completos*.

—-. Repouso. In: ——. *Romances completos*.

—-. A Menina Morta. In: ——. *Romances completos*.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR

- ADONIAS FILHO. Introdução geral/os romances da humildade. In: PENNA, Cornelio. *Romances completos*. Rio de Janeiro, Agui — lar, 1958.
- . Cornelio Penna. In: — . *O Romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro, Bloch, 1969.
- . Cornelio Penna. In: COUTINHO, Afrânio et alii. *A Literatura no Brasil, . o Modernismo*. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1970.
- ANDRADE, Mário de . Romances dum antiquário. In: — . *O Empalhador de Passarinho*. Rio de Janeiro, Martins , MEC/INL, 1972.
- CUNHA, Fausto. Forma e criação em Cornelio Penna. In: — . *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970.
- LIMA, Luiz Costa. O Círculo e sua desagregação: o romance de Cornelio Penna. *Lugar em comunicação* , Rio de Janeiro, 3: 5-15, 1. Trim. 1974.
- . Ficção: as linguagens do Modernismo. In: ÁVILA, Affonso et alii. *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- . *A Perversão do trapezista; o romance em Cornelio Pen-na* . São Paulo , Imago, 1976.

SANTILLI, Maria Aparecida. "A Menina Morta" de Cornélio Penna
—o nacionalismo e o intimismo. *África*, Lisboa, 1: 77-80,
jul. 1978.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Nota preliminar. In: PENNA, Corne-
lio. *Romances completos*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.

BIBLIOGRAFIA GERAL

BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. Rio de Janeiro, Livra -
ria Eldorado, s.d.

BACKÈS- CLEMENT, Catherine. *Lévi-Strauss ou la structure et le
malheur* . Paris, Seghers, 1974.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São
Paulo, Cultrix, 1979.

CANABRAVA, Alice P. A Grande lavoura. In: HOLANDA, Sérgio Buar
que de, org. *História geral da civilização brasileira*. São
Paulo, Difel, 1974, t. II, V. 4.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*.
Paris, Seghers, 1974.

COELHO, Eduardo Prado. Introdução a um pensamento cruel: estru
turas, estruturalidade e estruturalismos. In: FOUCAULT, M.
et alii. *Estruturalismo; antologia de textos teóricos*. Lis
boa, Portugália, s.d.

DELEUZE, Gilles . *Logique du sens*. Paris, Minuit, 1969.

DOUGLAS; Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Madrid, Guadarrama, 1973.

FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. Paris, Seuil, 1978.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.

FOUCAULT, Michel. *Las Palabras y las cosas*. México, Madrid, Buenos Aires, Siglo Veintuno, 1972.

——. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo, Ática, 1974.

FREUD, Sigmund. Totem y tabu. In: ——. *Obras completas*. Biblioteca Nueva, 1973.

——. La Interpretación de los sueños. In: ——. *Obras completas*.

——. Estudios sobre la histeria. In: ——. *Obras completas*.

——. Personajes psicopáticos en el teatro. In: ——. *Obras completas*.

GIRARD, René. *La Violence et le sacré* Paris, Bernard Grasset, 1972.

LACAN, Jacques. La famille. IN: CAHIERS d'actualité et de synthèse de l' Encyclopédie Française. Paris, Larousse, 1958.

t. VIII.

— . *Escritos*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. Santos, Martins Fontes, 1975.

LEACH, Edmund. *As idéias de Lévi-Strauss*. São Paulo, Cultrix, EDUSP, 1973.

LECLAIRE, Serge. *Psicanalisar*. São Paulo, Perspectiva, 1977.

LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan; uma introdução*. Rio de Janeiro, Campus, 1979.

LÉPINE, Claude. *O Inconsciente na antropologia de Lévi-Strauss*. São Paulo, Ática, 1974.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.

— . *O Pensamento selvagem*. São Paulo, Ed. Nacional, EDUSP, 1970.

— . *As Estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis, Vozes, 1976.

— . *Totemismo hoje*. Petrópolis, Vozes, 1975.

— . A gesta de Asdiwal e Valemos nós mais que os selvagens? In: LÉVI-STRAUSS, Claude et alii. *Mito e linguagem social*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1970.

— . *Le Cru et le cuit*. Paris, Plon, 1964.

LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e Teoria da Literatura*. Petrópolis, Vozes, 1973.

— . *O Estruturalismo de Lévi-Strauss* . Petrópolis, Vozes, 1970.

— . *A Metamorfose do silêncio* . Rio de Janeiro, Eldorado, 1974.

— . *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro , Francisco Alves, 1975.

LOPES, Ruth Silviano Brandão. *Corpo vivo: tessitura da violência*. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte, UFMG, 1978 (inédita).

LUKÁCS, Georg. *La Novela histórica*. Barcelona, Buenos Aires, México, Grijalbo, 1976.

MANNONI, Octave. *Chaves para o Imaginário*. . Petrópolis, Vozes, 1973.

— . *Freud e a psicanálise*. Rio de Janeiro, Ed. Rio, 1976.

NOUVEAU Larousse universel. Paris, Larousse, 1948.

PALMIER, Jean-Michel. *Lacan*. São Paulo, Melhoramentos, EDUSP, 1977.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo* . Rio de Janeiro, Achia-

mê, 1979.

ROSOLATO, Guy. *Ensayos sobre lo simbólico*. Barcelona, Ed. Anagrama, 1974.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis, Vozes, 1974.

—. *Literatura-Psicanálise*. Comunicação ao II Encontro Nacional de Professores de Literatura. Rio de Janeiro, PUC/RJ, 30 de julho a 2 de agosto de 1975.

SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978.

SOUZA, Eneida Maria de. *A Barca dos homens: a viagem e o rito*. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, PUC/RJ, 1975 (inédita).

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de mitologia greco-latina*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1965.

VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de passagem*. Petrópolis, Vozes, 1978.

ZÉRAFFA, Michel. *Novela y sociedad*. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1973.

R É S U M É

Le structuralisme de Lévi-Strauss, les principes théoriques de la Psychanalyse freudienne et les réflexions des spécialistes de l'analyse des discours littéraire, mythique et onirique constituent le support de la méthode utilisée dans l'analyse de ce livre de Cornelio Penna.

Dans ce travail — "L'Enfant Morte: l'insupportable comédie" —, nous avons pris comme point de départ d'un côté une définition symbolique de l'espace romanesque comme scène-coulisse et labyrinthe et d'un autre la détermination de la "place" que les personnages y occupent.

Notre but a été d'étudier le thème de la mort et son articulation avec les thèmes du sacrifice rituel, de l'histrionisme et de la folie. Nous avons essayé en plus d'établir un rapport entre la désagrégation de l'individu au sein de la famille et la désagrégation socio-économique.

La mort y est étroitement liée à la présence d'une réalité vécue comme hallucination, résultat d'un dépassement imparfait du sacrifice rituel. D'autre part, l'hallucination y est liée à l'histrionisme, trait qui définit les attitudes et le comportement des personnages.

En ce qui concerne la folie, nous avons interprété la métaphore du "Grotão" (La Grande Grotte) comme "La Nef des Fous". Nous avons aussi essayé d'étudier les différentes manifestations de la folie dans chacun des personnages.

Finalement, dans le dernier chapitre, nous a-

vons mis l'accent sur le retour au passé comme une recherche de l'identité individuelle et historique et sur les oppositions mémoire/vie et oubli/mort.

FACULDADE DE LETRAS DA UNI
VERSIDADE FEDERAL DE MINAS
GERAIS, FAZENDO PARTE DA
BANCA EXAMINADORA OS SE -
GUINTE PROFESSORES:

Leticia Malard

Profa. Dra. Letícia Malard

Adine Riedel

Muthilvian Brandt

APROVADA EM 30.11.79

Ângela Vaz Leão

Profa. Dra. Ângela Vaz Leão
Coordenadora dos Cursos de Pós-Graduação
em Letras da FALE/UFMG

ERRATA

página	linha	onde se lê:	leia-se:
6	15	ortodoa	ortodoxa
-	17	seja por que	seja porque
9	17	ambos pertecem	ambos pertencem
19	26	lembre-mo-nos que	lembre-mo-nos de que
22	10	entre a Grotão	entre o Grotão
34	16	consigo mesmo	consigo mesma
43	2	Ed. nacional	Ed. Nacional
47	14	p. 997	p. 975
56	3	demonstrou	demonstrou
59	5-6	frate- rnal	frater- nal
65	27	também que um	também, de que um
67	7	cul-	culti-
68	18	atadas	atados
75	21	que salvara	que a salvara
81	16	como -	- como
99	10	numa proporção	numa proporção
-	24	cf. cap.	cf. MM, cap.
100	16	oporem	opor
-	17	negarem	negar
102	10	angúrio	augúrio
115	24	exlusão	exclusão
124	14	nível temporal	nível espacial e no nível temporal
128	13	Barcelana	Barcelona
132	19	da voz da	da voz do
142	9	d'un autre	dans l'autre