



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

DENIS PEREIRA MARTINS

**FIGURAÇÕES DA MORTE
EM *A MENINA MORTA* DE CORNELIO PENNA**

Londrina
2010

DENIS PEREIRA MARTINS

**FIGURAÇÕES DA MORTE
EM *A MENINA MORTA* DE CORNELIO PENNA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa

Londrina
2010

DENIS PEREIRA MARTINS

FIGURAÇÕES DA MORTE
EM A MENINA MORTA DE CORNELIO PENNA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina
Orientador

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina
Presidente da Banca

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná
1º Titular

Prof. Dr. André Luiz Joalhino
Universidade Estadual de Londrina
2º Titular

Londrina, outubro de 2010.

Aos meus pais, pelo amor, pela vida e pela educação; aos meus amigos, pelos incentivos; e a você, pelo companheirismo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a meus pais e avós e a toda minha família, pelos anos de apoio e acolhida.

Agradeço também ao meu orientador, Alamir, por toda a paciência, conhecimento e dedicação a mim oferecidos.

Agradecimento muito especial devo manifestar a algumas pessoas que foram fundamentais em minha vida e, com certeza, deram-me base para que eu estivesse aqui, agora. São eles: André Luiz, Daniele Carolina, Tássia Kespers, Patrícia Badaró, Verena Belvedere, Daniele Pastorelli e meu afilhado, Andrézinho Kespers. Amo todos vocês.

Agradeço ainda a todos os meus amigos que me ajudaram, de alguma forma, na construção desta dissertação.

*A vida é a arte do encontro, embora haja tanto
desencontro pela vida. É preciso encontrar
as coisas certas da vida, para que ela tenha o
sentido que se deseja. Assim, a escolha de uma
profissão também é a arte de um encontro.
Porque uma vida só adquire vida quando a gente
empresta a nossa vida, para o resto da vida.”*

Vinícius de Moraes

MARTINS, Denis Pereira. **Figurações da Morte em “A menina morta” de Cornélio Penna**. 2010. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

RESUMO

Uma casa de fazenda, opulenta, sóbria e sombria, às margens do Rio Paraíba. Vésperas da abolição da escravatura. Tempo de febre amarela devastadora. Uma menina, carregada de equilíbrio e de paz familiar, morre. Mas sua presença permanece, mobilizadora, na complexidade de conflitos: a mãe, presença escondida; o pai, senhor todo-poderoso e distante. Irmãos ausentes. Oito mulheres, seus desencantos e neuroses. A irmã que chega, esperança de reequilíbrio, personalidade complexa e solitária, amplia os espaços conflitivos e culmina por conviver com o declínio da família e da propriedade. Essa dissertação busca interpretar o romance *A Menina Morta* de Cornélio Penna sobre o viés da morte. A morte é uma espécie de artifício literário e, nesse sentido, deve ser estudada como procedimento estético. O texto é iniciado com a preparação dos acessórios fundamentais para o enterro da menina, o rito funerário, que começa com a agonia, coincidindo com a fase inicial do luto dos vivos. Os primeiros capítulos dessa narrativa fúnebre trazem descrições das frustrações das personagens, desencadeadas pela morte da menina. Contudo, a dor e o sentimento de perda lhes são interditados, são fraquezas e, por essa razão, não são permitidas. É o luto reprimido, seguido das mudanças dos papéis na família patriarcal, da tristeza, da melancolia, da degradação. Aqui, o espaço é de extrema importância para a construção da fábula, a fazenda do Grotão é vista como articulação dos sentimentos dos que ali vivem. A chegada da menina mais velha – Carlota – faz com que as outras personagens possam se abrir “às desgraças das outras”. Ela passa a ser outra mulher, e o novo poder, que com ela inicia, é marcado pelo medo e pela sensação de ameaça que todos sentem.

Palavras-chave: Luto. Morte. Melancolia. Espaço. *A Menina Morta*.

MARTINS, Denis Pereira. **Figurations of death in Cornelio Penna's "The dead girl"**. 2010. 92 p. Dissertation (Master's degree in Letters) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

ABSTRACT

A farmhouse, opulent, sober and somber on the banks of the River Paraíba. Eve of the abolition of slavery. Times of devastating yellow fever. A girl, full of balance and familiar peace, dies. But her presence remains, mobilizer, in the complexity of conflicts: the mother, hidden presence; the father, almighty and distant. Absent siblings. Eight women, their disenchantments and neurosis. The sister who arrives, hope of balance restore, solitary and complex personality, broaden the conflictive spaces and culminates in living with the decline of the family and the property. This dissertation aims to analyze the Cornelio Penna's novel "The Dead Girl" on the bias of death. Death is a kind of literary device and, accordingly, should be studied as an aesthetic procedure. The text starts with the preparation of essential accessories for the girl's burial, the funeral rite, which begins with the agony, coinciding with the initial phase of grief of the living. The early chapters of this lugubrious narrative bring descriptions of the characters' frustrations, triggered by the death of the girl. However, the pain and the sense of loss are banned, are weaknesses and, therefore, are not allowed. It is the repressed mourning, followed by the changes of roles in the patriarchal family, by the sadness, the melancholy, the degradation. Here, space is extremely important for the construction of the fable, the Grotão's farm is seen as the articulation of the feelings of those who live there. The arrival of the older girl – Carlota – makes the other characters may be open "to the misfortunes of others". She becomes another woman, and the new power, which begins with her, is marked by fear and by the sense of threat they all feel.

Keywords: Mourning. Death. Melancholy. Space. *The dead girl*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 RITO FUNERÁRIO EM <i>A MENINA MORTA</i>	14
2 EXPRESSÕES DO LUTO EM <i>A MENINA MORTA</i>	29
2.1 DAS INTERDIÇÕES À IDENTIFICAÇÃO.....	35
3 MUDANÇAS NOS PAPÉIS FAMILIARES	43
4 EXPRESSÕES DA MELANCOLIA EM <i>A MENINA MORTA</i>	60
5 A CASA ENLUTADA	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

O que há de interessante em pesquisar sobre a morte? E sobre a relação com a morte? O que esse fenômeno encerra de curioso ao longo dos tempos e dos ensinamentos deixados à humanidade por Sófocles, Shakespeare, Dostoievski, Freud e tantos estudiosos até os contemporâneos? Investigar sobre a morte implica analisar suas incontáveis representações.

Dissertar sobre a morte é uma tarefa difícil, tendo em vista a análise de uma realidade irreversível inerente ao mundo dos vivos. A morte sempre chega de surpresa, até mesmo quando o indivíduo encontra-se em estado de saúde delicado, mas continua lutando pela vida e, de outro lado, a família, bem como os amigos, esperançosos por sua possível recuperação. No universo racional dos homens, pode-se afirmar que a única certeza da vida é a morte, no entanto, a grande maioria dos homens a temem e se pudessem a adiariam convictos: “A morte: novo nascimento com sua passagem pela porta estreita, processo iniciático tornado realidade e que permite “renascer” em um meio concebido por nossa imaginação criadora” (BAYARD, 1996, p. 31).

Nenhum ser pode pretender ter vivido a morte; ninguém pode falar dela com autoridade, afirmando sua competência na matéria; tudo é suposição e, no entanto, todos temem essa última mudança. Como analisá-la?

Bayard (1996) fala do rito funerário como a teatralização da última relação com o morto, fazendo de conta que ele não morreu. Ele cumpre perfeitamente a sua função, quando é codificado por um dogma religioso e é cumprido pela coletividade. O rito é uma forma de conter a perturbação da morte, geradora do caos e instaura uma nova ordem. Os ritos têm o efeito de retardar a separação.

Esta dissertação busca interpretar o romance *A Menina Morta*, de Cornélio Penna (1970), pelo viés da morte, suas significações para aqueles que ficam, o luto e suas possíveis expressões, a casa enlutada, o espaço como representante dos sentimentos daqueles que ali vivem, revelação do estado psicológico das personagens.

Cornelio Penna (1896-1958) publicou em vida quatro romances: *Fronteira* (1935), *Dois Romances de Nico Horta* (1939), *Repouso* (1948) e *A Menina Morta* (1954). Antes de se lançar na literatura, Penna foi desenhista e pintor. Na década de 1920, chegou a colaborar com alguns jornais cariocas e foi autor de diversas capas de livros. Após uma crise, em 1928, em que desconsiderou seu trabalho como pintor e desenhista, dedicou-se, até a sua morte, em 1958, à literatura.

Formado em Direito, não chegou a exercer a profissão, tendo trabalhado como repórter em alguns jornais cariocas, nos quais iniciou uma rápida carreira como desenhista e pintor. Posteriormente, trabalhou como funcionário em repartição pública e, por um breve período, foi diretor do Instituto de Artes da extinta Universidade do Distrito Federal (UDF). Depois, graças a uma herança recebida, pôde viver até o fim da vida sem trabalhar. Antes de sua estréia literária em 1935, já era amigo de artistas e escritores, como Lúcio Cardoso, Augusto Frederico Schmidt, Octávio de Faria, Rachel de Queiroz, entre outros. Apesar do círculo de amizades, dificilmente saía de casa ou frequentava os cafés e o meio literário. Aos 47 anos, casou-se e passou a viver em quase total reclusão com sua esposa até sua morte, em 1958.

Publicado na Revista Semear, Bessa (2010) faz um ensaio biográfico intitulado *Cornelio Penna, um escritor na contramão*, no qual o autor discorre sobre sua pesquisa a respeito da vida do autor em diversos arquivos e obras.

O acervo de pinturas do autor se encontra no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMLB) da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro:

Feitos com nanquim ou cores como roxo, laranja, rosa pálido e ocre, os desenhos dedicam-se às sombras, ao funéreo, aos ambientes misteriosos. São caveiras, figuras humanas ambíguas sexualmente, sombras, caixões, anjos e demônios sob a luz mortífera de velas e castiçais. Mesmo quando explora outros temas, já que, profissionalmente, amplia sua colaboração como artista plástico na imprensa, a marca sombria e angulosa é inconfundível (BESSA, 2010).

A pintura, porém, deixa de ser, ainda na década de 20, a expressão do artista. Em 1928, ano de sua primeira exposição individual, passa por uma crise que culmina com a realização do trabalho *Anjos combatendo*, também intitulado *Confronto de anjos*. Neste quadro, dois anjos quase demoníacos, em traços

angulosos e orientais, travam uma luta, em que, claramente, já há um vencedor. Este empunha no alto de sua cabeça uma cruz clara e luminosa, enquanto o outro, com uma cruz escura e opaca, cai no espaço negro.

Em sua crise, Penna considera sua obra um equívoco e a si um pintor menor, por não conseguir provocar no espectador a ânsia de absoluto que ele gostaria de inculcar.

Na sua recusa veemente do novo e preferência clara pelo antigo, aliadas ao fato de ser ele um monarquista e católico, Penna aglutinava em si todos os atributos para ser considerado retrógrado, conservador e reacionário. Se alguns artigos de jornais da época apenas sugerem isso, os companheiros do escritor pouco explicitam ou desenvolvem tal questão em memórias, por motivos diversos, mas óbvios. Apesar de ser um católico fervoroso e praticante, jamais permitiu que sua crença se unisse a discussões intelectuais e políticas, ao contrário de outros artistas e intelectuais.

Coutinho (1986) descreve a obra de Cornelio Penna como “reação ao romance do Nordeste” e, além de aproximá-la de Dostoiévski, também a relaciona com Camilo Castelo Branco, Machado de Assis e Raul Pompéia. Estes dois últimos articulariam um paradigma “interiorista” dentro da literatura brasileira do qual Cornelio seria um sucessor.

Candido e Castello (1977) não tomarão caminhos diferentes dos expostos: mistério e psicológico serão seus rótulos. Acrescentando, como outros o fizeram, que Cornelio Penna era católico.

Segundo Candido (1989), há uma “polarização ideológica” nos anos 1930: de um lado, os escritores ligados a questões sociais e automaticamente associados a um pensamento de esquerda e, de outro, os católicos, associados à direita. Os críticos igualmente corresponderiam a essa divisão, não apenas no território político, o que seria natural, mas no intelectual, o que gerava discriminação e apagamento dos escritores que se alinhavam na oposição.

Uma casa de fazenda, opulenta, sóbria e sombria, às margens do Rio Paraíba. Vésperas da abolição da escravatura. Tempo de febre amarela devastadora. Uma menina, carregada de equilíbrio e de paz familiar, morre. Mas sua presença permanece, mobilizadora, na complexidade de conflitos: a mãe, presença escondida; o pai, senhor todo-poderoso e distante. Irmãos ausentes. Oito mulheres, seus desencantos e neuroses. O texto é iniciado com a preparação dos acessórios

fundamentais para o enterro da menina, é o rito funerário. Os primeiros capítulos dessa narrativa fúnebre trazem descrições das frustrações das personagens, desencadeadas pela morte da menina. Contudo, a dor e o sentimento de perda lhes é interdito, são fraquezas, por essa razão, não são permitidas. Mas, assim mesmo, elas estão presentes. Longe, a dias de cavalgada, a Corte. A irmã que chega, esperança de reequilíbrio, personalidade complexa e solitária, amplia os espaços conflitivos e culmina por conviver, penosamente, com o fatal declínio da família e da propriedade. O romance *A Menina Morta* (1970) se passa na Fazenda do Grotão perto do pequeno vilarejo de Porto Novo, lugar conhecido por ter sido uma das maiores regiões de plantação de café. Os personagens que ali vemos, convivem, vivem mergulhados na desconfiança, no medo, nos traumas, na revolta calada, odiando-se silenciosamente. Segundo Bosi (1995, p. 417):

A Menina Morta é um romance de atmosfera, mas, ao mesmo tempo, um conjunto absolutamente coeso e verossímil. O efeito de mistério que dele se desprende não se deve a intrusões aleatórias de seres embruxados, mas à própria realidade material e moral de uma fazenda às margens do Paraíba e às vésperas da Abolição. [...] No interior de um solar opulento, mas sóbrio, que Cornelio Penna descreve com zelos de miniaturista, a menina que, viva, fora esperança de paz junto aos escravos, morta é presença numinosa; e acabará por sobreviver na alma da irmã [...] a quem seria dado assistir o declínio inexorável da fazenda. A poesia desta grande obra está precisamente na redução de um mar de imagens à atmosfera de dor e de opressão que a ausência da menina provoca em cada personagem. Como uma luz que se sabe para sempre apagada e cuja lembrança alumia apenas o desolamento do que restou.

A criança, que seria a esperança de uma reconciliação humana geral naquela paisagem de riqueza e poderio se converte no símbolo da menina morta. O romance pode então dividir-se em duas partes: a primeira, em que perdura a lembrança da menina morta, coexistindo com o seu retrato a óleo na parede e as latentes expressões do luto; a segunda preenchida pelo retorno da irmã, coincidindo com a ausência dos pais, a chegada da menina mais velha – Carlota – faz com as outras personagens possam se abrir às desgraças das outras. Carlota passa a ser outra mulher e o novo poder que com ela inicia é marcado pelo medo e pela sensação de ameaça que todos sentem. Nesse romance as personagens tornam-se e permanecem perdidas, pois faltam a elas o individual, são dependentes para sua completude. O luto – grande eixo condutor do romance, de modo geral, é a reação à

perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém e está extremamente ligado com o desenrolar do enredo. É ele que explica as atitudes dos ali viventes e ele que dá o tom do espaço nesse romance.

Aqui, o espaço é de extrema importância para a construção da fábula, a fazenda do Grotão é vista como articulação dos sentimentos dos que ali vivem. Bourneuf e Ouélllet (1975), em *O Espaço*, afirmam que no romance moderno abundam os exemplos da identificação natureza-personagem, em que a paisagem já não é somente um estado de alma, mas onde ela ilumina o inconsciente de quem a contempla ou imagina. A revelação das personagens pelo ambiente é uma concepção presente em muitos romances importantes do século XIX, como um processo de caracterização ou como uma teoria de pretensões científicas. É possível afirmar que na literatura romanesca praticada até hoje, o lugar não é gratuito. Sempre que dentro da trama há a descrição de um espaço, é inevitável por parte do leitor a expectativa de um acontecimento neste lugar. O lugar auxilia na credibilidade da história.

1 RITO FUNERÁRIO EM *A MENINA MORTA*

A Menina Morta (1970) inicia-se com a preparação dos acessórios fundamentais para o enterro da menina que intitula o romance. Dona Frau, empregada alemã que vive há anos na fazenda do Grotão (local em que se passa a história), costura o vestido com o qual a menina será enterrada; “aquele pesado estofado de pregas duras não iria revestir o corpinho quente e agitado da criança” (MM, p. 5)¹. É o vestido como mortalha: “pois com ele a menina subiria ao céu onde iria comparecer diante de Deus, e Ele tudo vê” (MM, p. 7). Nota-se então que se trata de uma família cristã, essencialmente católica, como poderá ser confirmado no decorrer do romance. Em seguida, é feita a descrição do local em que o corpo será velado, a sala do Oratório, espaço no qual um escravo trabalha na construção do esquife: “desejava fazer a caminha bem macia, onde a nenê poderia descansar para sempre...” (MM, p. 9). O tom de tristeza permeia as descrições, é como se o ambiente da fazenda morresse com a menina: “pois lá se fora a alegria, o enfeite daquelas salas grandes, daqueles pátios de pedra, agora sinistros, desmedidos, e também mortos sem remédio” (MM, p. 11).

Único ser vivo a ter consciência de sua finitude, o homem tenta encontrar consolo - ou afastar o medo talvez - falando da morte e de sua inevitabilidade. Por ser ela uma constante na sua experiência da vida antes de se tornar o fim para ele próprio, elabora teorias filosóficas e cria formas artísticas sobre o enigma do sentido de viver para morrer. A vida inclui a morte que o homem não deixará jamais de rejeitar, mesmo tendo consciência da impossibilidade de viver para sempre. Leneru (apud MORIN, 1997, p. 269) afirma que “o homem é a criança enlouquecida diante da morte”.

Ruffié (1988) produz em *O Sexo e a Morte* uma síntese dos conhecimentos relativos ao papel da morte na evolução. O autor esclarece que a substituição das antigas gerações pelas novas constitui uma condição para a evolução e que “ciclo vital só é realizado na sua totalidade quando o indivíduo que procriou morre” (p. 22). Explica ainda que, apesar da aparente injustiça da morte ao colher o indivíduo com o máximo de seus conhecimentos e aprendizagem, é dado o

¹ *Nota Bene*: todas as citações do romance *A Menina Morta* serão feitas com base na edição de 1970, documentadas apenas com o a sigla MM (*Menina Morta*), seguida do número da página, entre parênteses.

tempo necessário para que este possa transmitir seu conhecimento a outros. Longe, então, de ser um desperdício cego, a natureza sabiamente proporciona a transmissão da aprendizagem para que o indivíduo jovem possa usufruir do legado dos mais velhos e não perder mais tempo com experiências já levadas a cabo por seus antecessores. Segundo ele, se a seleção natural impôs a morte, é porque apesar das aparências este é um fenômeno vantajoso, pois as novas combinações genéticas só podem continuar a se difundir se lhe dermos lugar para isso. É a necessidade da morte.

O autor lembra ainda momentos de intenso perigo pelos quais passou durante a Segunda Guerra Mundial e, refletindo sobre tantos percalços a que está sujeita a vida humana, conclui: “a pergunta: ‘Por que morremos?’ deveria ser substituída por ‘Por que continuamos vivos?’ Pois essa presença no meio de mil obstáculos, dos quais a maioria escapam, depende do milagre cotidiano” (RUFFIÉ, 1988, p. 219). Outra questão refere-se à importância das consequências da morte nas espécies. Para algumas formas de vida como os insetos, por exemplo, é vantajoso que o tempo de vida seja curto, visto que há uma renovação constante que eleva o nível da coletividade. No caso do homem o tempo se dilata porque isso favorece os fenômenos educativos, sendo que o homem é o primata que vive mais tempo e tem fase de educabilidade (juventude e adolescência) mais longa.

Mais um fator é o papel socializante da morte, ao criar elo entre os que estão aqui e os que já se foram. A noção de transmissão, de fazer parte de uma mesma linhagem, ultrapassa a simples presença física: “a morte implica a herança que recebemos e que damos. Essa transmissão pereniza as civilizações” (RUFFIÉ, 1988, p. 223). Em todas as civilizações esta importância é reconhecida e os ritos mortuários, principalmente em populações mais primitivas, ocupam espaço central na vida da comunidade.

Em *Sentido Oculto dos Ritos Mortuários*, Bayard (1996, p. 43) afirma que os ritos fúnebres são muitos e variados e evoluem não só com os costumes regionais, mas também com a idade, o sexo e a posição social do defunto. Todas as sociedades arcaicas mostram que o homem, ao tomar consciência da morte, “procura a desintegração do envoltório carnal, pratica ritos que provam sua crença no além e procura facilitar o acesso a uma nova vida”.

No rito funerário, trata-se de teatralizar a relação com o defunto, fazer como se não houvesse morrido. O rito implica estrutura de sinalização, para de

alguma forma, armar o cenário: age-se “como se”. Por outro lado, para Bayard, o rito integra-se em sistema dinâmico, o qual lhe confere eficácia simbólica, procedente de forças misteriosas; assim tocar o defunto com a mão, velá-lo ou falar-lhe recria magicamente a presença do desaparecido: age-se “como se” e isso é real.

Os ritos fúnebres começam com a agonia e o acompanhamento dos moribundos (coincidindo com a fase inicial do luto dos vivos). Ele continua com o velório, as exéquias, as condolências e o luto público (para os grandes deste mundo), social (uso de roupa preta obrigatória) e psicológico (o sentimento doloroso de perda; o serviço de luto consiste no reconhecimento da realidade da morte - o princípio de realidade prevalece sobre o princípio do prazer - e no reencontro do gosto pela vida). Enfim, os ritos fúnebres prolongam-se com o culto dos mortos ou simplesmente com a visita ao cemitério.

Os ritos têm o efeito de retardar a separação. Para Bayard (1996), além dos ritos de oblação que se constituem na preparação do morto (lavar, perfumar, vestir, colocar flores, etc.), há os ritos de passagem que são essenciais, pois asseguram a inclusão daquele num estatuto de *post-mortem*. Ao justo está prometido o paraíso (no imaginário cristão); para o animismo africano, tornar-se-á antepassado tutelar; para o budista, a espera da reencarnação, sempre no sentido de renovação positiva. A morte é, à primeira vista, uma espécie de vida, que prolonga, de um modo ou de outro, a vida individual. A dor, o terror, a obsessão da morte têm um denominador comum: a perda da individualidade, o aniquilamento do ser. A ideia da morte não é nada mais do que a ideia da perda da individualidade e o complexo de perda dessa individualidade é traumático, visto que a morte destrói a consciência do ser. Por isso, o homem forjar o mito da imortalidade, que nada mais é do que a afirmação da individualidade além da morte. A afirmação incondicional do indivíduo é uma realidade humana primordial. O homem vê-se, assim, revoltado com uma morte da qual não pode escapar, pois é próprio do ser humano a ânsia de uma imortalidade que ele deseja ver realizada.

Uma das cristalizações históricas da morte é a ideia de salvação, expressa na figura do herói-deus. O herói é inimigo da morte e a sua vida uma luta incessante contra a morte. Com a desvalorização do duplo há a promoção da alma. Ela sobreviverá à ruína do corpo, garantindo-lhe a imortalidade. Neste processo há a intervenção salvadora de um deus que livra o homem da morte. O deus à imagem dos mortais abrirá caminho para a ressurreição dos mortais. A salvação, adquirida

através da imortalidade, é analisada por Morin (1997) em várias culturas. De todas as religiões e salvações descritas, a mais importante para os ocidentais e para o presente trabalho é a cristã. O Cristianismo, basicamente a religião da salvação, é determinado pela morte. Para ele, são três suas características fundamentais dessa que é considerada por ele como uma das mais expressivas da humanidade:

1. Não é um culto qualquer que vai se transformar em mistério, mas uma aspiração muito tempo reprimida pela religião oficial, e cuja força exaltada se releva capaz de romper-lhe os diques; 2. é uma religião de salvação em estado *nascente*, que exprime em si, com uma pureza e uma profundidade sem mescla, o desejo de ressurreição; 3. É uma religião *vivida, atualizada* (MORIN, 1997, p. 237).

Isso somado à atualização fará do cristianismo uma das maiores religiões do planeta. É a última religião de salvação e será a que mais fortemente se manifestará contra a morte: “Ela será unicamente determinada *pela morte*; Cristo resplandece em torno da morte, só existe para e através da morte, carrega a morte, vive da morte” (MORIN, 1997, p. 208-209). Assim, a morte está no cerne do cristianismo. No início do cristianismo, diante da ideia do Juízo Final, a morte tem a marca de um destino coletivo, ditado pela consciência de que “morremos todos”. A partir do ano 1000 ocorre uma mudança muito importante na relação do homem com a morte: o homem descobre o segredo de sua individualidade no espelho da própria morte. Os membros da Igreja, tendo entregado seus corpos à morte, descansariam à espera da segunda vinda de Cristo, quando despertariam na Jerusalém Celeste. No Juízo Final, cada qual assumiria sua responsabilidade individual e pesar as boas e más ações. Tal noção cristã influencia nos ritos funerários, que testemunham essa universalidade da crença na sobrevivência. Todos os sacramentos da Igreja Católica abordam a conduta dos católicos diante da morte e dos ritos funerários. Ariès (2002, p. 659) afirma que a morte é um ato coletivo; pertence a uma espécie, a uma comunidade:

A ritualização da morte é um caso particular de estratégia global do homem contra a natureza, feita de interdições e concessões. Por isso, a morte não foi abandonada e si mesma e a sua desmedida, mas, ao contrário, aprisionada dentro de suas cerimônias, transformada em espetáculo. Também por esse motivo não podia ser uma aventura solitária, porém um fenômeno público, comprometendo toda a comunidade.

Os funerais, para os católicos, são uma celebração litúrgica, visando exprimir a comunhão com o defunto quanto reunir a sociedade. Busca-se o acolhimento da comunidade, a liturgia da palavra, o sacrifício eucarístico e o adeus.

Freyre (1966) escreveu sobre os temas inovadores, como a cachaça e a batida, histórias em quadrinhos, o cartão postal e a saudade, sempre com base em aspectos concretos, como se pode observar em sua trilogia da *História da Sociedade Patriarcal no Brasil*. Para falar sobre a formação, decadência e desintegração da sociedade patriarcal brasileira, trouxe ao tecido textual aspectos inusitados da intimidade familiar. A mulher, a criança e o escravo são flagrados no seu cotidiano doméstico, revelando hábitos sexuais, alimentares, de lazer, de higiene, de vestimenta, de moradia que estão na base da formação do novo país. Segundo Almeida (1987, p. 57), em seu texto *Notas sobre a família no Brasil*:

Freyre foi inventor do conceito de família patriarcal para descrever as relações familiares no Brasil, desde o período colonial até o final do século XIX, quando esta teria entrado em declínio, para ser substituída, paulatinamente, pela família nuclear burguesa.

No capítulo IV de *Casa Grande e Senzala*, Freyre (1966) discute a mortalidade infantil em meados do século XIX. Em uma série de artigos de jornal, relata quais são causas das mortes nos primeiros meses de vida no Brasil, ele faz do assunto larga sondagem, concluindo pela predominância das seguintes causas:

O mau tratamento do cordão umbilical; vestuário impróprio; pouco cuidado no princípio das moléstias das escravas e das crianças de mais idade; alimentação desproporcional, insuficiente ou imprópria; desprezo no princípio das moléstias da primeira infância, apresentando-se ao médico crianças já moribundas de gastrenterites, hepatites e tubérculos mesentéricos (FREYRE, 1966, p. 450).

Segundo ele, a mortalidade infantil era compensada pelo fato de serem fecundas as mães brasileiras nas famílias patriarcais. “O anjo ia para o céu. Para junto de Nosso Senhor, insaciável em cercar-se de anjos. Ou então era mau-olhado. Coisa-feita. Bruxedo. Feitiço. Contra o que só figas, os dentes de jacaré, as rezas” (FREYRE, 1966, p. 450). Em *A Menina Morta*, não é especificado o motivo da morte da menina, nem mesmo seu nome, é tratada como a menina morta.

Lado a lado com Dona Frau, Libânia, a escrava negra e ama de leite da menina que morrera, divaga no curto e pesado espaço de seus pensamentos, enquanto ajuda na triste missão. A terceira mulher a compor este triste quadro de cores sombrias é a Senhora Luísa, que, pela narrativa do texto, compreendemos ter sido a professora da menina morta: “A senhora Luísa fechou os olhos e procurou apoio junto de si, pois pareceu-lhe que o mundo todo girava em torno dela e lhe fugiam todos os bons princípios que tentara transmitir à sua aluna” (MM, p. 12).

As antigas sinhás-dona do período patriarcal viviam em isolamento, principalmente nas casas-grandes de engenho, tendo por companhia quase exclusivamente escravas passivas e agregadas da família; sua submissão diante dos homens era notável, a quem se dirigiam sempre com medo, tratando-os de “Senhor”. A senhora da casa, Mariana, mulher do Comendador e mãe da menina morta, surge na narrativa por meio de uma interrogação, já que não participa dos preparativos do enterro da própria filha:

Por que a mãe não faz isso? Ela não dera até esse momento a menor demonstração de tristeza. A Senhora, todos diziam ter ela porte de rainha, e a governante verificava todos os dias que a sua figura e seus gestos eram muito mais imperiosos e altivos do que os das louras e adiposas princesas por ela entrevistadas em sua cidade (MM, p. 14).

Entretanto, é Mariana que, dentro de aparente indiferença, vive como se algo dentro dela houvesse se partido há muito tempo. Seu santuário na mata virgem, seu quarto, ao qual muitas vezes se recolhia para orar, viria a ser o preferido também pela menina morta. Com seu “modo da leveza” é Mariana a única, dentro do espaço branco das leis patriarcais, a mover uma silenciosa resistência à ordem masculina do Comendador, preferindo recolher-se a seus aposentos.

O contraste entre as mulheres da fazenda não se restringe apenas às brancas, com suas vestimentas negras do luto. A mulata Libânia é o exemplo de uma liberdade desconhecida pelas moradoras da casa-grande. “Tinha sido a ama-de-leite da menina e podia fazer muita coisa que nenhuma escrava da fazenda nem sequer sonharia...” (MM, p. 38).

Na definição da família patriarcal, vê-se uma família numerosa, composta não só do núcleo conjugal e de seus filhos, mas incluindo um grande número de criados, parentes, aderentes, agregados e escravos, submetidos todos

ao poder absoluto do chefe do clã, que era, ao mesmo tempo, marido, pai, patriarca. O principal dos personagens masculinos é o Comendador, dono da fazenda do Grotão. Personagem forte, dono do “chão concreto”, metáfora da lei dos homens, dentro de seus domínios:

Este é o grande patriarca. O primeiro gesto característico do masculino está nos passos duros e firmes, como os do Comendador. O segundo é de manifestação mais ampla concerne à forma que assume porte e olhar (LIMA, 1976, p. 251).

No texto, *Figuras e Papéis*, inserido no livro *História da Vida Privada*, Perrot (2009, p. 110-111) faz algumas considerações sobre os poderes dos pais na sociedade patriarcal:

O pai tem duplos poderes. Ele domina totalmente o espaço público. Apenas ele goza de direitos políticos. A política no século XIX é definida como domínio exclusivo do homem [...]. Mas os poderes do pai também são domésticos. Exercem-se nessa esfera, e seria um erro pensar que o âmbito privado pertence integralmente às mulheres, ainda que o papel feminino efetivo no lar aumente de maneira constante. Em primeiro lugar, ele é o senhor pelo dinheiro.

Criou-se, a partir da monocultura à custa do trabalho escravo, uma sociedade patriarcal e aristocrata, tendo como unidade produtiva a família e não o indivíduo ou o Estado ou as companhias de comércio. O patriarca ganhou autoridade política a partir do complexo formado pela casa grande e senzala e da riqueza gerada pela produção agrícola, como afirma Hall (2009, p. 54), em *Sweet Home*, texto inserido no livro *História da Vida Privada*:

[...] o homem cuidava da vida pública; a mulher, por seu lado, era o centro do lar e da família. Eles acreditavam firmemente que o homem e a mulher nasciam para ocupar esferas diversas. Era uma regra da natureza, confirmada pelo costume e pelas relações sociais. Cada sexo, diferente por natureza, possuía suas características próprias, e qualquer tentativa de sair de sua esfera estaria condenada ao fracasso.

E na tessitura do romance, os capítulos vão, então, trazendo descrições das frustrações das personagens, relacionadas à morte da menina, assim como as frustrações passadas.

Bruno, menino escravo preferido pelo Comendador, é encarregado de buscar o padre para abençoar a Sinhazinha. Seguindo os rituais funerários, prepara-se o corpo para o enterro, dá-se banho no mesmo:

A mais velha mantinha o corpo da menina morta dentro da banheira de zinco, posta sobre a banca muito baixa, de óleo vermelho com abertos em triângulo, e a outra lavava, passando pelos bracinhas ainda redondos, as covinhas do cotovelo bem visíveis, pelas perninhas muito grossas, a esponja embebida em água perfumada com alfazema e sabão francês (MM, p. 14).

Todo o processo de lavagem é cercado pela briga entre as duas agregadas encarregadas de o fazerem: D. Celestina e D. Virgínia. Nota-se uma falta de afinidade entre ambas, o convívio, desta forma, torna-se impossível. Esta, representante da família do homem, aquela, parente próxima da mãe da criança.

Dona Virgínia havia chegado à fazenda após ter sido casada. Seu noivo, um homem alto de braços vigorosos, andar ágil e possante, passos dominadores e voz trovejante, passou de grandioso a embriagado e enfurecido pela mais triste das decadências, que fugia de sua casa para a senzala onde permanecia dias seguidos. Com tal fato, os compromissos de Dona Virgínia “cresceram e tomaram forma tão assustadora que fora obrigada a entregar quase tudo para arrostar com a vida, sozinha, tendo apenas terras e sem escravos que a ajudassem” (MM, p. 73). Chegara à fazenda enlouquecida de dor e humilhação. Tudo aquilo que se passava diante dela “era apenas uma censura, uma interrupção da angústia que todos sentiam e ocultavam em seus peitos” (MM, p. 77).

A imparcialidade dos pais da menina nesse ritual incomoda todos os viventes da fazenda, a Senhora encontra-se trancada no quarto, seu santuário, em raras ocasiões e delega todas suas obrigações como dona da casa e mãe da menina. O Comendador não deixa de lado seus afazeres na fazenda e os faz cotidianamente, fiscaliza o trabalho dos negros e organiza seus domínios.

O casal, aparentemente, não havia casado por amor, mas sim por arranjos socialmente convenientes. Apesar de conviverem alguma parte do tempo juntos e trancados no quarto, ele sabia que não podia contar com a esposa para superar a perda da menina, “era sozinho que devia atravessar as longas horas que o esperavam” (MM, p. 22).

Hegel e seu livro *Princípios da filosofia do direito* são citados por Perrot (2009), quando a autora analisa as relações familiares. Ele afirma que, no século XIX, a família é a garantia da moralidade natural. Funda-se sobre o casamento monogâmico, estabelecido por acordo mútuo; as paixões são contingentes e até perigosas; o melhor casamento é o casamento “arranjado” ao qual se sucede a afeição e não vice-versa. A família é uma construção racional e voluntária. O patrimônio é, a um só tempo, necessidade econômica e afirmação simbólica. A família, objeto de devoção para os membros, é um ser moral. O chefe é o pai, e apenas sua morte dissolve a família, ao liberar os herdeiros. O casamento entre os dois – o patriarca Comendador e Mariana – segue os costumes da época, um casal tradicional, fundado na monogamia e no patrimônio.

Lidando com a morte, esse casal, sente que, neste caso de morte inesperada, parece que a vida o ataca em todas as frentes: há culpa, medo e frustração pela própria incapacidade de agir, ficam impotentes. A questão geralmente aparece da seguinte forma: por acreditarem que não foram capazes de proteger seus filhos, muitas vezes uma criança indefesa, acabam chegando à conclusão e à compreensão da amarga e derradeira verdade de que eles, por sua vez, estão sozinhos. Bucay (2006), em *El Camino de las lagrimas*, afirma que, na morte de um filho, agrega-se à dor e à sensação de aniquilamento afetivo, a vivência da mutilação, pois a maioria dos pais vive este acontecimento como a perda de uma parte central de si mesmos e como a destruição de perspectivas e esperanças de futuro:

[...] a muerte de un hijo es considerada en todas las culturas un hecho anti natural, una inversión del ciclo biológico normal, por eso es racional y emocionalmente inadmisible. Es clásico mencionar que ni siquiera existe una palabra, equivalente a huérfano o viudo/a, que nombre a los que penan un hijo muerto (BUCAY, 2006, p. 162).

Na seqüência do enredo do romance *A Menina Morta*, após a descrição da luxuosa sala de jantar da casa da fazenda, o narrador faz a descrição do corpo no caixão:

[...] mas não era refeição pomposa que esperavam, e sim o caixão que só chegava agora, tendo dentro o corpo da menina morta, coberto pelo vestido de brocado branco, de grandes ramagens de prata onde brilhavam os tons azulados e cinzentos, coroados de pequeninas rosas de toucar, feitas de penas levemente rosadas e postas sobre seus cabelos curtos, cortados rente da cabeça. As mãos tinham sido cruzadas sobre o colo, bem baixas, quase junto da cintura, mas os dedos eram tão polpudos ainda, apesar da cor lívida que os cobrira, tornando-os quase transparentes, que se tinham separado, e formavam um gesto de espanto, desmentido pela expressão extremamente pura e ausente do rosto (MM, p. 21).

Cenário da vida privada e das aprendizagens mais pessoais, tópico das recordações de infância, a casa é o sítio de uma memória fundamental que nosso imaginário habita para sempre. A descrição acima traz detalhes da vestimenta da menina, sua posição em ritual e sua expressão pura no rosto. O que marca o local é o luxo e como este espaço abriga o velório. É na sala imperiosa que o corpo da menina passará seus últimos instantes com a família.

Prosseguindo nos rituais fúnebres, há o enterro. É quando as negrinhas escravas se oferecem para levar o caixão até o cemitério onde seria sepultada a menina, como sinal de adeus e completando os rituais da morte. Entretanto, o Comendador faz uma série de interdições no funeral: “o enterro devia-se fazer sem grande acompanhamento das pessoas que tivessem vindo, e não se devia tomar qualquer iniciativa nesse sentido” (MM, p. 26). Desta forma, as pessoas que foram até a fazenda para o velório foram impedidas de fazer o cortejo.

Assim que o padre chega à fazenda para a cerimônia do velório, recebe o recado de que faça a encomendação sem a presença deles, porque não estavam em estado de sair do quarto. A cerimônia foi feita com simplicidade e rapidez. O padre sabia que os pais da garota não quiseram participar do adeus, pois já havia cruzado com o Comendador durante seus trabalhos habituais; fica, desta forma, evidente que eles quiseram evitar o encontro com o mesmo, com a sociedade e com a menina ali morta. É uma quebra com os rituais católicos dominantes na família.

Seguindo as restrições, o pai da menina diz que não quer que “nenhum dos escravos saia da fazenda, sob pretexto algum” (MM, p. 30); só permite que D. Celestina e D. Virgínia acompanhem o corpo. Ainda assim, os negros da capela e da senzala

[...] celebravam, às escondidas, os ritos africanos da morte. Deviam nesse instante começar a descida penosa para o rio, para atravessá-lo e alcançar então a outra margem, onde se erguia a vila de Porto Novo, em cuja matriz seria sepultada a criança (MM, p. 32).

Todas as restrições causam indagações nas senhoras que carregam o caixão no colo para o sepultamento. D. Virgínia sente que

[...] parece que vamos fugidas, que fomos expulsas da fazenda... Tenho a impressão de que roubei alguma coisa, de que dei um prejuízo irreparável àquela gente, e sente um arrepio, um instintivo gesto de repulsa (MM, p. 36).

Ela, responsável por levar o corpo ao lugar que seria enterrado, sente que as pessoas a culpam por estar tirando, eternamente, a menina de seu convívio. Não houve participação dos pais no velório, não foi permitido que todos participassem do ritual, nada foi encomendado, nenhuma decoração, nenhum enfeite, nenhuma flor, nenhuma banda, tudo foi feito na simplicidade, contrastando com a realidade da fazenda (luxo). A relação vivo e morto se faz simbolicamente para apaziguar o morto, como por exemplo, proporcionar-lhe um belo enterro. Os ritos fúnebres dependem dos costumes das civilizações são calcados do simbolismo religioso:

Nada viera dos jardins da fazenda, nem uma rosa, nem os botões de ouro plantados pela morta, nem as esponjinhas companheiras de todos os seus brinquedos, os buquês de noiva, que compunham sempre os vestuários das bonecas de cera vindas de Paris, nada viera fazer companhia àquela que animava, que dava vida e calor a tudo lá na fazenda agora distante, mergulhada na mata, no fim daquela estrada amarela, a subir serpenteante a encosta, do outro lado do rio preguiçoso e também amarelo (MM, p. 45).

Após uma grande conversa do padre capelão com o fazendeiro e Dona Mariana, que nunca ninguém soube sobre o que versara, o primeiro desaparece sem que nunca se soubesse dele. As personagens desconfiam que tal conversa havia existido para que os rituais não acontecessem como de costume, dando continuidade ao luto interdito:

Por que não se mandou reunir a banda de música da fazenda, para que acompanhasse com as marchas tristes o enterro? Nós vamos assim, sozinhas, empurradas neste carro sem um laço de crepe, sem um ramalhete de flores, como se levássemos uma mendiga, uma doente de doença má... Se o padre capelão não tivesse partido, isto tudo não aconteceria. E foi para isto mesmo que ele foi mandado embora (MM, p. 37).

Incursionando pelas teorias freudianas, Ruffié (1988), ainda em *O Sexo e a Morte*, discorre sobre o sentimento de culpa naqueles que ficaram, o que acarreta intenso questionamento sobre se realmente foi feito todo o possível por aquele que partiu. Estabelece-se um sentimento de medo, um receio da “contaminação” e todos os objetos e espaços pertencentes ao ente falecido são limpos, esfregados, redecorados. Freud, como relatado por Ruffié, acreditava que todas as condutas funerárias tinham como finalidade guardar o morto, pelo menos durante algum tempo e de modo simbólico. A lápide, então, torna-se o substituto do ausente e um lugar de peregrinação para onde se leva flores e se fazem orações. Este papel da lápide é tão fundamental que em certas ocasiões ela é erigida mesmo sem um cadáver de fato, como nos casos de morte no mar e desaparecimento em guerras: “é importante que o morto continue integrado ao grupo, de uma maneira ou de outra e, depois que dele se afaste, com o tempo. É o único meio de tirar a culpa dos que ficaram” (RUFFIÉ, 1988, p. 225).

No entanto, os ritos mortuários têm sido abreviados de forma drástica. Ruffié alerta sobre a realização de um verdadeiro confisco do morto e que isto pode dar lugar a todas as espécies de psicoses de que sofre a sociedade moderna, uma vez que os ritos ajudam a assimilar este tão importante momento na vida humana porque “se a morte inquieta, o cadáver tranquiliza” (RUFFIÉ, 1988, p. 226); ou nas palavras de Freud: “sempre insistimos no caráter ocasional da morte: acidentes, doenças, infecções, velhice, revelando assim claramente nossa tendência a despojar a morte de qualquer caráter de necessidade, a fazer dela um fato puramente accidental” (apud RUFFIÉ, 1988, p. 227).

Assim, a morte aparece, de repente, como um acidente, um castigo, um erro, uma irregularidade. Cada um de nós está firmemente persuadido de sua própria imortalidade, surgindo assim uma recusa enganadora da morte.

Ariès (2002, p. 96), em sua obra *História da Morte no Ocidente*, publicada originalmente em 1977, afirma que, em nossa época, a morte tornou-se

inominável: “Tudo se passa como se nem eu nem os que me são caros não fôssemos mais mortais”. Tecnicamente, admite-se que se pode morrer, seguros de vida são feitos para preservar os nossos da miséria. Mas, realmente, no fundo, sentimo-nos não mortais.

As ideias destacadas por Ariès (2002) sobre a interdição da morte são confirmadas por Maranhão (2008, p. 10), em seu livro *O que é Morte*:

[...] à medida que a interdição em torno do sexo foi se relaxando, a morte foi se tornando um tema proibido, uma coisa inominável. A obscenidade não reside mais nas alusões às coisas referentes ao início da vida, mas sim aos fatos relacionados com o seu fim. Atualmente, existe a preocupação de iniciar as crianças desde muito cedo nos “mistérios da vida”: mecanismo do sexo, concepção, nascimento e, não tardará muito, também nos métodos de contracepção. Porém, se oculta sistematicamente das crianças a morte e os mortos, guardando silêncio diante de suas interrogações, da mesma maneira que se fazia antes quando perguntavam como é que os bebês vinham ao mundo. Antigamente, se dizia às crianças que elas tinham sido trazidas pela cegonha, ou mesmo que elas haviam nascido num pé de couve, mas elas assistiam, ao pé da cama dos moribundos, às solenes cenas de despedida. Quando se surpreendem com o desaparecimento do avô, alguém lhes diz: “Vovô foi fazer uma longa viagem”, ou: “Está descansando num bonito jardim”.

O horror que se tem do cadáver é entendido como um dado absolutamente cultural, uma vez que o cadáver, em estado natural, representa um estado de sujeira. A morte, simbolizada pelo cadáver humano, pelo corpo que entra em estado de putrefação, causa repúdio e pavor. A aparição agressiva desse estado é considerada não civilizada, não dominada.

O décimo – terceiro capítulo do romance põe fim a uma parcela do ritual funerário, que encerra com o sepultamento da menina. O narrador faz a descrição do ambiente:

A matriz fechou-se. A escuridão a invadiu de um só golpe e formou-se o bloco negro, impenetrável de treva e de silêncio... Pouco a pouco um raio de luz tremeu e infiltrou-se pelas frinchas da porta lateral onde o sol batia de chapa na madeira já carunchada sob a pintura cor de oca toda ressequida e estalada e difundiu ondas doces e longas de claridade, transformando a treva que parecia invencível em penumbra onde lentamente surgiam os vultos dos santos, dos confessionários e dos grandes bancos. Aqui e ali um reflexo respondia ao toque luminoso e fazia reluzir pontos de luz móvel como silenciosos vaga-lumes sob a abóbada das árvores lá na

floresta, que se acendiam e apagavam trêmulos e deles seria difícil distinguir a pequena chama avermelhada do lampadário de prata que velava junto do Santíssimo. Bem perto dele estava a pedra com os sinais muito novos ainda do reboco e da argamassa que tinham sido postos para calafetar o carneiro onde fora encerrado para sempre o corpo da menina morta (MM, p. 46).

“Explicar a arte pelo inconsciente parece-me o que há de mais suspeito. No entanto é isto que os analistas fazem. Explicar a arte pelo sintoma me parece mais sério” (LACAN, 1975, p. 35). Esta citação proferida pelo famoso psicanalista nas conferências nos Estados Unidos é, por assim dizer, uma inspiração ou orientação para este trabalho. Não se pretende fazer um ensaio psicobiográfico, nem uma psicanálise de texto literário tratando da psicanálise aplicada. Trata-se apenas de uma tentativa de compreender a produção de Cornelio Penna como uma variante, na sua forma, da produção literária brasileira, na medida em que sua escrita demonstra um estilo de caráter psicológico, permeado pelo luto e pela morte.

Existe entre a psicanálise e a literatura um parentesco óbvio: ambas têm na palavra seu instrumento de trabalho. É Sigmund Freud quem inaugura essa relação, criando um campo de diálogo. Em *Escritores Criativos e Devaneio*, pequeno ensaio publicado no Brasil em 1977, Freud lança as bases do que poderia se chamar de estética psicanalítica, já esboçada por Aristóteles na *Poética*, afirmando que há uma continuidade genética entre o brincar da criança e a criação artística.

Para Freud (1977), os elos mais importantes estão no sonho e no devaneio, como se o texto literário fosse um sonho do autor que por sua vez desencadeasse outros sonhos nos leitores. Tanto o autor ao produzir seu texto quanto o leitor realizam, simbolicamente, desejos reprimidos, tal como a criança faz através do seu jogo: manipula a realidade, cria outra cena onde tudo pode acontecer.

Villari (2000), em *Relações Possíveis e Impossíveis entre a psicanálise e a literatura*, afirma que outra forma de Freud aproximar-se da literatura e da arte em geral é tornando-a como campo de investigação, enquanto textualidade a partir da qual se poderia dizer sobre o real: “É um momento em que se convoca a Literatura para dizer aquilo que a psicanálise não alcança” (VILLARI, 2000, p. 3).

Parece estabelecer-se entre a Literatura e a Psicanálise uma relação aditiva na qual se tenta acrescentar sentidos ao texto literário a partir da interpretação psicanalítica. Por outro lado, vislumbra-se uma atitude que poderíamos

chamar de extrativa, interessada em procurar resgatar do literário a particularidade que pudesse nutrir a Psicanálise: “ora pretende-se analisar o texto literário, ora servir-se dele enquanto instrumento” (Ibidem, p. 3).

Recorre-se com frequência à Psicanálise quando o sentido simbólico ou outro nível de leitura parece surgir no texto: “A Psicanálise apresenta-se como um amplo instrumento interpretativo, servindo como chave crítica do texto literário, pretendendo desvendar o sentido oculto” (Ibidem, p. 3). Esse tipo de análise tenta localizar o sujeito no interstício, no intervalo, na dúvida, no erro, nas diferentes possibilidades de escrita levantadas pelo autor. Todavia, o equívoco parece estar em pensar que o texto teria, ele próprio, um inconsciente, quando na verdade o texto diz, na medida em que é lido. Convocamos então a figura do leitor: “É este quem possibilita que o texto diga através dele, introduzindo-se nas possibilidades de análise” (Ibidem, p. 3).

Isso quer dizer que quem utiliza a Psicanálise, tenha ou não se autorizado como analista para, no caso específico, abordar textos literários utiliza somente um aspecto da psicanálise, sua teoria, quer dizer, seu aspecto imaginário, como afirma Khan: “cada um espera algo de seu abandono à leitura; mais que isso, cada um tem uma teoria que orienta sua espera” (apud BELLEMIM, 1983, p. 88).

De acordo com Calvino (1977), “a literatura segue itinerários que costeiam ou transpõem as barreiras das interdições, que levam a dizer o que não podia ser dito; inventar em literatura é redescobrir palavras e histórias deixadas de lado pela memória coletiva e individual” (CALVINO 1977, p. 77).

O próximo capítulo fará um recorte dessa próxima fase do ritual funerário: o luto, sendo anteriormente introduzido por uma relação entre a psicanálise e a literatura.

2 EXPRESSÕES DO LUTO EM *A MENINA MORTA*

No fluxo constante da vida, os seres humanos passam por muitas mudanças. Chegar, partir, crescer, decrescer, conquistar, fracassar – toda mudança envolve uma perda e um ganho. É necessário abrir mão do velho ambiente para aceitar o novo. As pessoas vêm e vão; perde-se um emprego e consegue-se outro; propriedades e bens são adquiridos e vendidos; novas habilidades são aprendidas, enquanto outras são abandonadas; expectativas são atingidas e esperanças são frustradas. Parkes (1998), em *Luto – estudos sobre a perda na vida adulta*, afirma que em todas essas situações, as pessoas enfrentam a necessidade de abrir mão de um modo de vida e a de aceitar outro. Se identificam a mudança como um ganho, a aceitação não será difícil, mas se é vista como uma perda, farão de tudo para resistir à mudança. Isto – resistência à mudança – é a base do luto: a relutância em abrir mão de posses, pessoas, *status*, expectativas (PARKES, 1998, p. 28).

A perda é o processo mais amplo e abrangente que permeia a morte e, para Fonseca (2004), em *Luto Antecipatório*, está relacionada à perda do objeto, seja este uma pessoa querida por meio da separação, morte ou até mesmo à perda vivenciada por algo intrínseco (a despersonalização) de modo a causar uma ruptura de identidade para o indivíduo. O modo de uma pessoa enfrentar o desafio da mudança em sua vida determinará não apenas sua visão de mundo, como também a visão acerca de si mesma. Enlutar-se, portanto, é um processo de mudança de esquemas que todos experimentam. Segundo Viorst (2004), em *Perdas Necessárias*, a lamentação da perda de um ente querido é relativa ao modo como se sente a perda, depende da nossa idade e da idade de quem se perde e de toda uma história compartilhada.

Os capítulos seguintes do romance *A Menina Morta* (1970) relatam a vida das senhoras agregadas à família no momento do luto, suas frustrações passadas e o motivo pelo qual moram naquela fazenda. O processo do luto é, por definição, um conjunto de reações diante de uma perda. Bowlby (1985), na trilogia *Apego e Perda*, refere-se a quatro fases do luto: choque e entorpecimento, desejo e busca, desorganização e desespero, maior e menor grau de organização.

A primeira etapa é a fase de choque e entorpecimento: tem curta duração e pode vir acompanhada de manifestações de desespero ou de raiva. Na

fase de choque, o indivíduo parece alheio, desligado e tenso. Expressões emocionais, ataques de pânico e raiva são atitudes comuns neste período.

Parkes (1998) afirma que de início os episódios de dor são muito frequentes e parecem ocorrer espontaneamente, mas, à medida que o tempo passa, tornam-se menos frequentes ou ocorrem somente quando provocados por algum estímulo que traz a perda à mente. Encontrar uma fotografia em uma gaveta ou um amigo em comum, acordar só em uma cama de casal são acontecimentos que levam a crises de dor ansiosa.

Outro fato relatado por Parkes (1998, p. 65) é a tendência ao choro suprimido:

Os seres humanos, em seu processo de amadurecimento, fazem mais do que aprender a esconder seus sentimentos. Aprendem a expressá-los de maneira que possam comunicar aos seus pares as nuances e texturas de significado que podem ser muito mais sutis do que aqueles expressos pela criança que chora. Na maior parte das circunstâncias em que o ser humano se vê separado de alguém significativo, não é necessário ou apropriado para qualquer um deles chorar alto.

Essa fase do luto é vista no capítulo descrito anteriormente, dos ritos funerários. É, naquele momento, que encontramos sua manifestação. E também é vista logo no início do romance, quando Celestina se mostra indignada com Deus:

Não sei como se pôde abandonar uma criança assim, meu Deus! [...] não sei... o coração de monstro não conseguiu guardar este tesouro! Ainda se vê ser menina destinada a tornar-se mulher robusta, capaz de ter muitos filhos e fundar outra fazenda maior que esta! Não há justiças nesse mundo... não... (MM, p. 15).

A culpa também vem junto das indagações dessa fase do luto. Indagar a Deus, entender seus motivos, é indagar o que foi feito de errado, onde houve erro e o porquê da sua decisão. É fácil perceber que uma divindade como essa inevitavelmente cria nos crentes uma sensação de insegurança – e de culpa: não há dedo mais acusador que o dedo de Deus. O que é que eu fiz? Pergunta-se o culpado. Ele não sabe, ou finge que não sabe, ou nega, inclusive a si próprio, que sabe; mas Deus, que é onisciente, sabe, e esta certeza é mais do que suficiente para fazer o culpado sofrer, aceitando o sofrimento. Como afirma Scliar (2007, p. 69-

70), em *Enigmas da Culpa*, aceitar o sofrimento e perceber a Deus desta forma cria uma:

[...] carga pesada, portanto, para o grupo humano que foi escolhido para interlocutor dessa divindade e executor de seus desígnios. Mas, ainda que algumas vezes os hebreus se tenham revoltado contra Deus, em geral aceitavam o fardo: “A agonia e a angústia da nação não fizeram com que os judeus se voltassem contra Jeová”, diz Theodor Reik, “eles voltaram-se contra si próprios. Um menino que é punido pelos pais e não entende a causa dessa punição assume, no entanto, que algum erro cometeu. Não duvida da sabedoria e da justiça dos pais velhos; ele deve mesmo ser culpado. Os judeus concluíram que, se Jeová os entregava aos inimigos, era porque havia pecado.

A culpa pode ter até mesmo um efeito curativo, funcionar como um “anticorpo psíquico”, para proteger o enlutado do vírus da castração e da morte, fazendo-o crer que ele próprio é o seu autor, aceitando-as melhor assim, como se não fossem uma impostura do outro.

Em Freud (1977), no texto *Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose*, de 1909, publicado no Brasil sob o título de *Caso Clínico do Homem dos Ratos*, o sentimento de culpa inconsciente se localiza no campo de desejo. Como Santo Agostinho, ele também sentiu na pele seus efeitos, quando, por exemplo, comenta o sonho em que é advertido de que deveria ter fechado os olhos de seu próprio pai. Seria esta sua única dívida com o pai?

O trio: culpa (imaginária), dívida (simbólica) e morte (real) alimentam o sofrer da neurose obsessiva. O pai do paciente já se via às voltas com uma dívida impossível de pagar. Sabia a quem pagar, mas não sabia como fazê-lo. Seu filho, por sua vez, repete a mesma história, não conseguindo pagar os óculos que comprou, sabendo agora como pagar, mas sem saber a quem e tomando outra direção. Nesse mesmo texto, Freud considera que Cristo inaugurou um novo método alternativo de mitigar a culpa, pelo sacrifício da própria vida, livrando assim da culpa os irmãos. Mas não se livrou da ambivalência amor-ódio, porque pelo mesmo ato em que oferecia uma expiação ao Pai, realizava seus desejos contra ele, tornando-se Deus também, tomando o lugar do Pai.

A segunda fase do luto é a de desejo e busca da figura perdida: permanece por longo período no romance. Nessa fase, há a expressão do desejo da presença e da busca da figura perdida. A raiva pode se manifestar quando há

percepção de que houve efetivamente a perda, provocando desespero, inquietação, insônia e preocupação. Todavia, o enlutado pode ter a ilusão da volta do objeto amado, presente em algum sinal ou ruído, retomando a uma busca inútil e a frustração conseguinte. Quando a raiva persiste é sinal de que a perda não foi aceita e muitas vezes ela é transferida para outras pessoas que estão oferecendo apoio a ele, por meio de agressões, acusações e ingratidão, pois isto vai contra sua percepção e confirma a realidade da perda.

A procura é uma atividade incessante, na qual a pessoa se movimenta em direção aos possíveis locais para encontrar o objeto perdido. Os componentes da procura são:

1. Alarme, tensão e estado de vigília;
2. Movimentação inquieta;
3. Preocupação com pensamentos sobre a pessoa perdida;
4. Desenvolvimento de um conjunto perceptivo para aquela pessoa;
5. Perda de interesse na aparência pessoal e em outros assuntos que normalmente ocupariam sua atenção;
6. Direção da atenção para aquelas partes do ambiente nas quais a pessoa perdida poderia estar; e
7. Chamar pela pessoa perdida (PARKES, 1998, p. 69).

Há também distorções na percepção, segundo Parkes, existe um postulado que diz que, mantendo-se uma memória visual nítida das pessoas mortas, a procura é facilitada porque é mais provável que sejam localizadas se, de fato, vierem a ser encontradas no campo de procura. Isso constitui parte do conjunto perceptual da busca pela pessoa perdida, de maneira que as informações recebidas pelos órgãos dos sentidos são rastreadas em busca de sinais da pessoa morta.

Por estar sempre alerta, inquieto, preocupado e pronto para encontrar a pessoa perdida, o enlutado dirige sua atenção para as partes do ambiente que estão associadas mais proximamente a essa pessoa. Quando o comportamento que leva à busca é frustrado resulta em um aumento da intensidade e da persistência desse comportamento. Mas mesmo quando a dor da perda é muito intensa, algo pode acontecer para ajudar a mitigá-la. Alguns sinais, sonoros ou visuais, podem ser mal-interpretados e, por um momento, fazem parecer que a busca chegou ao fim. Ou então a pessoa enlutada pode pensar que o falecido está próximo e à mão, sem que o esteja captando plenamente. Em alguns casos a

mitigação ocorre de maneira espontânea; em outros, é o próprio enlutado quem encontra formas de reduzir a dor do luto e as lembranças traumáticas.

Essas duas fases são as que permeiam por todo o romance e são elas que serão presenciadas a seguir. A família tenta, de alguma forma, voltar ao cotidiano, como veremos posteriormente, mas as práticas corriqueiras estão repletas de luto, o espaço está permeado pela ausência, pela tristeza.

O terceiro aspecto é a fase de desorganização e desespero: atitudes contrárias ao comportamento do enlutado face à morte podem acontecer concomitantemente por meio de ações, como desfazer de todos os pertences do mesmo e manter aqueles que sejam atribuídas recordações felizes ou proteger estes na certeza de que manterá a pessoa amada ali. Conciliar estes desejos tão opostos é tarefa das últimas fases do luto.

Por fim, a fase de maior ou menor grau de organização: nesta fase inicia-se o processo de aceitação da perda e necessidade de retomar a atividade da vida. A vontade de viver leva muitas pessoas a buscar novas habilidades nunca desenvolvidas, favorecendo a dissipação da tristeza, tornando menos presente e dolorosa a lembrança da perda. Porém a lembrança e a tristeza da perda podem retomar de forma gradual se sua elaboração não for totalmente concluída. Em algumas fases, existe a identificação do enlutado com as atividades do morto, presente em ações, atividades e projetos que ele aplicava.

Lima (1976) comenta que a menina morta é um significante flutuante, que se fixa através de um significado emprestado, pelo qual a sua recordação diz não dela propriamente, mas sim de quem a recorda. Neste rumo, é válido acrescentar que a menina morta serve de canal legalizado para a expressão da dor, que, na verdade, teria outro significado, variável de acordo com o personagem que a lembrasse. Cria-se então um significado unificado, pois cada significado particular – a razão por que cada um sofre – é reprimido pela interdição.

Ariès (2002), em *História da Morte no Ocidente*, afirma que a sociedade moderna proíbe aos vivos de parecerem comovidos com a morte dos outros, não lhes permitindo nem chorar os que se vão, nem fingir chorá-los. A partir de meados do século XX, houve a interdição do luto, necessidade milenar, cuja manifestação era legítima. Durante o espaço de uma geração, a situação foi invertida: “o que era comandado pela consciência individual ou pela vontade geral é, a partir de então, proibido; o que era proibido, é hoje recomendado. Não convém

mais anunciar seu próprio sofrimento e nem mesmo demonstrar o estar sentindo” (ARIÈS, 2002, p. 250-251).

O novo consenso exige que se esconda aquilo que antigamente era preciso exhibir e mesmo simular o seu sofrimento.

Hoje, a reclusão tem o caráter de uma sanção análoga àquela que se abate sobre os desclassificados, os doentes contagiosos e os maníacos sexuais. Rejeita os consternados impenitentes para o lado dos associais. Quem quiser poupar-se desta experiência deve, portanto, conservar a máscara em público e só tirá-la na mais estrita intimidade: ‘Chora-se’ diz Gorer, ‘apenas, em particular, como nos despimos e descansamos apenas em particular’, às escondidas (Ibidem, p. 261).

Hoje é vergonhoso falar da morte e do dilaceramento que provoca, como antigamente era vergonhoso falar do sexo e de seus prazeres: “O decoro proíbe, a partir de então, toda referência à morte. É mórbida, faz-se de conta que não existe; existem apenas pessoas que desaparecem e das quais não se fala mais – e das quais talvez se fale mais tarde, quando se tiver esquecido que morreram” (Ibidem, p. 224-225).

A recusa do luto representa um sentimento característico da modernidade, em que se evita impingir uma perturbação à sociedade, bem como uma emoção excessivamente forte, insuportável. Só se tem direito à comoção em particular, ou seja, às escondidas. “As manifestações aparentes de luto são condenadas e desaparecem. Não se usam mais roupas escuras, não se adota mais uma aparência diferente daquela de todos os dias” (Ibidem, p. 230). O luto não é mais um tempo necessário, respeitado pela sociedade. Pelo contrário, tornou-se um estado mórbido que deve ser tratado, abreviado e apagado.

2.1 DAS INTERDIÇÕES À IDENTIFICAÇÃO

Dona Inacinha e Sinhá Rola aparecem pela primeira vez na trama, duas senhoras que vivem na fazenda há anos, sem serem percebidas, sem emitir opiniões: “às oito e meia [...] levantaram-se do sofá e retiraram-se sem nada dizer pois sabiam sempre que eram importunas e que deviam viver como sombras para não serem enxotadas” (MM, p. 50). Entretanto, eram gratas ao abrigo que receberam, pelo menos era assim que pensavam sem que nunca dissessem uma à outra o que julgavam da bondade daquele que as recebera quando

[...] tendo morrido todos os que lhes podiam servir de arrimo, as trouxeram para ali a fim de passar alguns dias e as deixara ficar pelos anos em fora, sem dizer-lhes se aquela casa era a sua, onde deviam permanecer o resto da vida, pois não tinham mais ninguém no mundo para as querer (MM, p. 50).

A mãe, senhora alta e magra, era muito diferente delas. Sempre fora o chefe da família até morrer, deixando-as “sem iniciativa, sem experiência” (MM, p. 93). As duas irmãs foram abandonas pelo pai e foram morar no Grotão com o primo após perderem todos os bens, são convidadas pelo Comendador como pagamento pela “dívida muito grande de gratidão” (MM, p. 69). E foi então que “começara o cativo recebido com resignada amargura, renovado todos os dias por pequeninas coisas que feriam com suas minúsculas arestas aqueles corações cobertos com chagas incuráveis” (MM, p. 70).

Quando uma pessoa é muito dependente de outra ou mantém uma relação de apego inseguro com outra, o rompimento dessa relação tende a dar margem a problemas. Como apresentado: “A é útil para B porque faz coisas para ela que ela não sabe ou não fará sozinha, mas B é útil para A porque o faz sentir-se útil. De alguma forma, as pessoas que perdem um parente que se apóia nelas estão em posição semelhante à da mãe que perde um filho” (PARKES, 1998, p. 172).

A baixa autoestima é frequentemente encontrada em pessoas que sofrem a perda. A essência da baixa autoestima é a falta de confiança que a pessoa tem em controlar seu próprio mundo, a falta de autoestima torna as pessoas mais vulneráveis a lutos inesperados.

Sedikides e Gregg (2003), em *Portraits of the self*, afirmam que a autoestima inclui a avaliação subjetiva que uma pessoa faz de si mesma como sendo intrinsecamente positiva ou negativa em algum grau.

A mãe dessas duas mulheres, assim como o Comendador, representa a pessoa repressora, controladora, causando a baixa autoestima em ambas. É possível notar que há a mudança nos papéis familiares por duas vezes em suas vidas, sendo elas sido abandonadas pelos pais e posteriormente entrado em cativeiro com o primo. Todos esses são fatores agravantes do luto, que reprimido, causa sério danos na vivência das mesmas.

A autoestima envolve tanto crenças autossignificantes (por exemplo, "Eu sou competente/incompetente", "Eu sou benquisto/malquisto") e emoções autossignificantes associadas (por exemplo, triunfo/desespero, orgulho/vergonha). Também encontra expressão no comportamento (por exemplo, assertividade/temeridade, confiança/cautela). Em acréscimo, a autoestima pode ser construída como uma característica permanente de personalidade (traço de autoestima) ou como uma condição psicológica temporária (estado de autoestima).

Esse reconhecimento subjetivo torna o indivíduo mais apto a enfrentar os obstáculos e desafios do cotidiano, uma vez que agora ele conhece seu potencial de resistência e a intensidade de sua coragem e determinação. Assim ele pode evitar as armadilhas que caracterizam a baixa autoestima, tais como a insegurança, a inadaptação, o perfeccionismo, as dúvidas, as incertezas, a falta de confiança na sua capacidade, o medo de errar, a busca incessante de reconhecimento e de aprovação, entre outros. Fortalecido, o sujeito pode resistir aos fatores que provocam a queda na autoestima – crítica e autocrítica, culpa, abandono, rejeição, carência, frustração, vergonha, inveja, timidez, insegurança, medo, raiva e tantos outros.

Os que sofrem perdas inesperadas ou precoces estão sempre envolvidos com lembranças da pessoa que morreu e, se a morte tiver sido de um tipo particularmente doloroso e testemunhada pelo enlutado, as lembranças serão dolorosas.

O luto não autorizado, segundo Doka (1989), é um termo utilizado para determinar perdas não abertamente apresentadas, socialmente validadas ou publicamente pranteadas. Os problemas podem surgir na expressão do luto, que pode ser intensificado por ter sido ignorado ou reprimido, porque a raiva e a culpa

podem surgir e complicar o curso do processo de luto, pela exclusão do enlutado dos rituais e pela falta de apoio social para viver o processo de luto.

Horowitz et al. (apud PARKES 1998) classificaram as pessoas como “repressoras” ou “ansiosas”. As repressoras geralmente evitam situações que venham a lhes causar ansiedade e negam estar ansiosas, mesmo quando suas reações corporais são evidentes e mostram o oposto. As pessoas ansiosas, por outro lado, são muito sensíveis ao perigo e tendem a estar sempre alertas e obsessivas a esse respeito. Quando têm de enfrentar traumas importantes, as repressoras evitam o que as possa fazer lembrar-se da perda e minimizam seu estresse, enquanto as ansiosas são assombradas por pensamentos que não lhes dão trégua, além do medo claramente expresso.

Celestina, “uma moça feia e vestida de luto” (MM, p. 53) como descreve o autor, vai ao jardim colher flores para a menina morta, contemplando seu luto no ritual prolongado de culto aos mortos, “estava só e sentia-se consolada; longe de tudo e de todos, era como se aqueles momentos de calma e de absoluta independência fossem sua própria vida” (MM, p. 54). Nesse momento, Libânia, escrava da fazenda que havia sido ama de leite da Menina Morta, aborda-a dizendo que o Comendador havia proibido colher flores na fazenda, assim como a saída para ir à cidade. São restrições que fazem Celestina pensar que “outra vez e voltaria o interminável martírio da solidão e das dúvidas que a tinham feito sofrer durante toda aquela vigília de morte” (MM, p. 57). Saindo, então, da felicidade que sentia ao contemplar seu luto, para os momentos de tristeza e tensão.

Outro momento de experiência do luto e dos rituais prolongados da morte se vê quando Manoel Procópio está diante do túmulo da Menina, há uma descrição dos sentimentos vivenciados pelo velho:

Ajoelhou-se e ficou por muito tempo absorto com os olhos baixos, sem que seus lábios se movessem em oração. Que pensaria ele? Talvez não o soubesse, não podendo distinguir no tumulto de pensamentos pesados e preguiçosos que se encontravam, que se cruzavam, sem que tivesse tempo para compreendê-los completamente, o significado verdadeiro do que sentia. Era uma falta imensa, um vácuo, um malogro de tudo que pudera esperar, que obscuramente deixara penetrar em seu coração fechado e endurecido. Era a criança alegre que dormia ali, diante dele, atrás daquela pedra, e ele que nunca se abaixara para a erguer do chão, em um misto de medo de ser repellido, de desdém por essa manifestação de carinho e de revolta em seu orgulho de homem

decaído até a condição de parasita, agora tinha vontade de segurá-la nos braços, de embalá-la, de cantar baixinho para que ela dormisse e deixasse cair os bracinhos e as perninhas gordas sobre os seus joelhos e seus braços tão duros ainda... (MM, p. 60-61).

No luto de Manoel Procópio, que não participa efetivamente do convívio na casa, mas está em alguns momentos com a família já que é a pessoa que toma conta das finanças, percebem-se outros fatores que podem afetar a magnitude da reação do luto, como a imprevisibilidade, isto é, as oportunidades de preparação para a perda. Ele sofre a falta da menina ao relembrar da mesma, sente a dor como punição.

Os enlutados tendem a considerar a dor do pesar como uma punição injusta e ficam com raiva daqueles que pensam serem os autores dessa punição. A morte é personificada como algo que foi feito para eles e procuram alguém para culpar. A culpa é dirigida contra qualquer pessoa que possa ter contribuído para o sofrimento ou para a morte do ente querido que, por sua vez, pode ser acusado. A raiva é uma emoção que nem sempre é dirigida para o objeto que a causou.

As restrições continuam e mais severamente com os escravos que tentam visitar às escondidas o túmulo da menina. São encontrados no meio do caminho por feitores e capangas com “chicotes em riste e davam grandes chibatadas nas plantas que lhe passavam por perto como aviso e ameaça” (MM, p. 64), como ordenado pelo Comendador. Todos têm a sensação de perigo, que é constante.

Dona Virgínia via o nascimento da menina morta como a “volta à felicidade, à pureza que fugira de sua alma, que ela não pudera guardar em suas mãos manchadas pelos trabalhos mais degradados” (MM, p. 73).

O tempo passa e o cotidiano impera, “os dias se passaram no silêncio espaçoso do vale e toda fazenda fora envolvida pela calma da natureza que parecia repousar agora depois da mutilação sofrida com a morte da menina” (MM, p. 80). E as restrições são frequentes, eram visíveis:

Entretanto era sensível que havia sido posto uma surdina em tudo, que uma rede impalpável de cinzas tudo cobrira tornando essa vida maquinal, pois as almas se tinham fechado e cada um temia que se descobrisse o que se passava no recôndito de seu coração (MM, p. 80).

Tudo se passava com aparência habitual, mas com um princípio de desagregação, de ruína e desmoronamento. O Comendador, aquele que restringia, era visto como o único capaz de salvar os habitantes do Grotão, de tornar a fazer reviver os corpos agonizantes, agitados pela morte.

Toda a casa se revestia de luto, um luto calado, restrito. O divertimento também é interrompido: “quando viu que a velha-moça cantava baixinho teve um momento de recuo e de espanto, pois parecia-lhe incrível que alguém assim rompesse o luto tão recente” (MM, p. 87).

Segundo Fugier (2009, p. 243), em *Os Ritos da Vida Privada Burguesa*, texto inserido em *História da Vida Privada*, o luto inclui três graus diversos: fechado no começo, a seguir leve, e por fim meio-luto:

Nos meses de luto fechado (seis meses no interior, quatro e meio na capital), ela usa roupas de lã preta, um manto com capuz e um longo véu de crepe negro, luvas de algodão preto e dispensa toda e qualquer jóia, salvo uma fivela de bronze no cinto de metal. Ela não tem o direito de frisar os cabelos nem de usar perfumes. Nos seis meses seguintes – luto leve -, as roupas são de seda negra, o chapéu de gaze de lã, as luvas de pelica ou seda, as jóias de madeira tratada. Então vêm três meses de meio-luto, quando o negro se matiza de branco, cinza e lilás. [...] No período de luto fechado, toda a casa se veste de negro, inclusiva as crianças e os empregados domésticos, exceção feita ao luto por tios, tias e primos, e os veículos são cobertos de tecido preto. Os enlutados não podem se mostrar em locais públicos consagrados ao prazer (teatro, bailes) ou reuniões. Nas seis primeiras semanas, não se sai de casa e apenas os amigos mais íntimos são recebidos. As mulheres não podem bordar nem costurar, mesmo na companhia de parentes e amigos [...]. Terminado o luto, volta-se para o papel branco, exceto as viúvas, que, a menos que tomem segundas núpcias, conservam o papel tarjado de negro durante toda a vida.

Como solução dos problemas, Comendador pede à Dona Virgínia que vá à Corte buscar Carlota, “a prima vai buscar minha filha... Sim, a Carlota! Ela deverá sair do Colégio, definitivamente, e vir para aqui a fim de ficar ao meu lado!” (MM, p. 85). Dona Virgínia se sente superior às outras moradoras, teve um momento de orgulho, era ela a privilegiada, aquela que poderia sair da reclusão “a amiga de confiança dos Senhores e ia buscar a filha da casa, a Sinhazinha que talvez breve se tornasse a Dona do Grotão” (MM, p. 101). Esquece-se do luto no momento que se prepara para a viagem, talvez um sinal de superação da fase, mas

que logo é interdito “- porque julguei que estivesse de luto. Pensei que fosse mandar fazer traje todo preto” (MM, p. 98).

No texto, *Figuras e Papéis*, inserido no livro *História da Vida Privada*, Perrot (2009, p. 150) faz algumas considerações sobre a prática de estudos no século XIX, o que justifica a ausência de Carlota na fazenda:

Chega uma época em que se impõem os pensionatos e internatos. Entre os quinze e os dezoito anos, as moças seguem pra lá, a fim de concluir sua educação moral e mundana, de adquirir essas “artes recreativas” destinadas a torná-las atraentes nos salões matrimoniais. Os garotos, aquartelados em colégios ou liceus, preparam-se para o bacharelado, “barreira e nível” da burguesia.

É nesse momento que se pendura na sala o retrato a óleo da menina morta, recém pintado e reluzente de tinta úmida. Celestina, Sinhá-Rola e Dona Inacinha ficaram a contemplar, comovidas com a tela, nela “o corpinho da menina com o vestido de brocado branco entretecido de flores de prata, destacava-se do fundo escuro, com a cabeça adornada de pequeninas rosas, levemente coloridas” (MM, p. 91). Ele causa diferentes impressões, como encanto, paz e vitória sobre a vida e, posteriormente, tristeza, raiva e indignação.

A partir desse ponto de vista, segundo Parkes, o trabalho do enlutamento pode ser uma atividade criativa, um gradual colocar de peças de um quebra-cabeça que, ao final, terão permitido encontrar uma imagem e um lugar nas vidas para as pessoas que se amam e se perdem. Um aspecto dessa tarefa é a reavaliação da pessoa morta, uma atividade às vezes denominada de “idealização”, uma vez que são as lembranças felizes e os aspectos valorizados do relacionamento que são guardados e perpetuados. As lembranças dos aspectos negativos dos mortos são perdidas e a idealização tem lugar, iniciada pelas pessoas enlutadas e apoiada pela sociedade.

A casa vive a reclusão da Dona Mariana, uma ausência da mulher que tome conta do cotidiano da mesma. Todos vivem a expectativa de sua saída do quarto, assim ocorre com todos os rituais corriqueiros. A possibilidade da presença a mobiliza, assim como a fragiliza. É quando a mesma sai do quarto, como uma rainha a percorrer o seu palácio, “todos se colocaram junto às suas cadeiras muito calados. Dona Mariana entrou arrastando os vestidos pelo soalho de tábuas largas

sem o menor gosto para erguer a barra de seda que varria o chão e sentou-se em silêncio” (MM, p. 105).

É nesse silêncio que a casa se encontra, submersa na tristeza, Dona Celestina tem até medo de andar, passou muitas vezes diante das portas dos quartos de vestir e de dormir da Senhora e sempre andava nas pontas dos pés, com a precaução que teria se ali estivesse alguém muito doente. “Parecia-lhe sempre que ia ouvir gemidos obrigando-a a parar gelada ou o grito que talvez a forçasse em violento reflexo a correr para o seu aposento lá no fundo, e esconder-se sob as cobertas” (MM, p. 107). Ela tem dúvidas do motivo de viver:

– Mas, viver para quê? – perguntou a si mesma quando se examinava no pequeno espelho de tocar que encimava a cômoda em cujas gavetas remexia com os dedos magros, maquinalmente, e tirava sem finalidade positiva os objetos de seu canto para colocá-los em outro. – Eu mesma não sei para que vivo e no entanto sou tão exigente! (MM, p. 108).

Segundo Parkes (1998, p. 100), são esses os componentes do trabalho de luto:

1. A pessoa ocupa-se com pensamentos sobre o ser perdido que, como considero, derivam da premência de procurar essa pessoa.
2. Há dolorosas lembranças repetidas da experiência de perda, que são equivalentes ao trabalho de elaboração da preocupação e precisa ocorrer se a perda não tiver sido totalmente aceita como irremediável.
3. Há a tentativa de encontrar um sentido para a perda, para encaixá-la no conjunto de crenças sobre o mundo, ou para modificá-las, se necessário.

Para a maioria das pessoas no início de um luto, o mundo é um caos. Como elas lutam para encontrar o que não pode ser encontrado, ignoram o que pode ser encontrado. Sentem como se a parte mais importante, mais central delas tivesse ido embora, ficando apenas o que é sem significado e irrelevante, o que faz com que o próprio mundo fique sem significado e irrelevante. Acreditam que a pessoa morta não voltará e, no entanto, estão envolvidas na tarefa de recuperar o que está morto. Não é de surpreender que sintam que o mundo tenha perdido seu propósito e não faça mais sentido.

Escolhida, sofrida ou simplesmente assumida, a solidão das mulheres sempre gera uma situação difícil, pois na sociedade de então, a mulher

morreria se não tivesse lar nem proteção. Na época, fora do lar e do casamento não haveria salvação. Desacreditada de seus encantos e solteirona, a mulher sozinha desperta em si desconfiança e reprovação.

Nota-se como é difícil a convivência na casa. Uma simples visita a um quarto torna-se um martírio, rever a Dona Mariana, reclusa, causava fraqueza “e por pouco não pediu a uma delas que a acompanhasse ao quarto de Dona Mariana, e assim facilitaria a sua visita naturalmente difícil e penosa” (MM, p. 117).

Dona Virgínia, que estava feliz por sua ida à corte, passa a estar insegura, sentindo medo, vinha à sua mente os perigos que poderia correr, através dos montes e das matas, iria sozinha, acompanhada apenas por um velho indiferente e posteriormente percorreria um caminho solitário de trem. Como não pudera rezar nada com a devida atenção, culpava-se e afirmava que não seria feliz na viagem. Ela tinha medo da casa que habitava:

[...] ao ver aquela sala tão grande, ainda maior pela penumbra adensada em seus quatro cantos, cheia do calor e do odor de tantos corpos desaparecidos como por encanto, sentiu rápido arrepio percorrer-lhe o corpo todo e levantou-se com precipitação, pondo as mãos no pavimento. Depois correu para a sala de visitas e ao ver que não havia ninguém ali, foi pelo corredor adentro, em fuga, como se alguém a perseguisse, e entrou de supetão no quarto das duas irmãs, onde foi recebida com exclamação de sobressalto (MM, p. 122).

Parkes (1998) chega à conclusão de que os indivíduos enlutados estão se comportando como se estivessem em uma situação de perigo, mas que perigo é esse? Fica claro, a partir do que foi dito, que, até que a realidade da perda tenha sido totalmente aceita, um perigo é o da perda de si mesmo. A pessoa enlutada ainda sente que a pessoa morta é recuperável e qualquer coisa que traga à tona a perda é entendida como uma grande ameaça.

3 MUDANÇAS NOS PAPÉIS FAMILIARES

Se considerarmos a família como um sistema social que perdeu um de seus membros, então há quatro consequências possíveis:

1. Os papéis e funções realizados previamente pelo membro perdido podem ficar sem ser realizados;
2. Um substituto para o membro perdido pode ser obtido fora do sistema familiar;
3. Os papéis do membro perdido podem ser assumidos por outros membros da família; e
4. O sistema social pode ir à falência (PARKES, 1998, p. 116).

Desde que Freud desenvolveu, em *o Ego e o Id (Das Ich und das Es*, original de 1923, publicado no Brasil em 1976), a noção de que a retirada da libido que liga uma pessoa a outra pode acontecer apenas quando a pessoa morta estiver “reinvestida” dentro do ego, alguns psicanalistas consideram a identificação com o objeto perdido como um componente necessário do luto.

Em *Notas da Identificação como uma defesa contra a ansiedade no trabalho da perda*, Krupp (1963) considerava a identificação derivada das repetidas frustrações e perdas da primeira infância: “A criança tenta se tornar amada para prevenir futuras perdas [...] de partes da personalidade de outros [a criança em desenvolvimento cria] o mosaico único de si mesma” (p. 123).

Nessa visão, a identificação com a pessoa perdida não é apenas a forma de adiar a consciência da perda; é a condição necessária sem a qual o pesar não terminaria e uma nova identidade não se desenvolveria. A pessoa nunca abdica totalmente do objeto; ele se transforma em uma parte do seu próprio ser. Desta forma, “figuras das quais a pessoa parece haver abdicado ou que foram perdidas são mantidas permanentemente ligadas por meio de vínculos que não poderiam ser ainda mais estreitos” (ROCHLIN, 1965, p. 129).

Segundo Parkes (1998), em nossa sociedade, os parceiros, sejam eles casados ou não, tendem a formar pequenas unidades familiares fortemente vinculadas com seus filhos e a ter um grau menor de envolvimento com seus pais e irmãos do que tinha no passado. Não é surpresa, portanto, ver que a perda do marido é o tipo mais frequente de perda de relacionamento que dá margem a

problemas psicológicos. Foi somente nesse século que a morte de um filho tornou-se um acontecimento raro:

Há evidências de que, em tempos passados, quando a maioria dos pais poderia esperar perder metade do número de filhos que tivesse, quando bebês ou na primeira infância, eles aceitavam essas perdas mais prontamente do que hoje (PARKES, 1998, p. 150).

Havendo menor número de filhos, o vínculo entre pais e filhos pode ser maior e, em uma sociedade na qual a expectativa de morte de crianças é menor, os pais tendem a estar menos preparados para ela.

Outros fatores que podem afetar a magnitude da reação do luto são previsibilidade e imprevisibilidade, além das oportunidades de preparação para a perda. Isto é mais evidente na idade avançada. Há muita diferença entre a morte tranquila da pessoa idosa, e o corte trágico e repentino do jovem, em seu desabrochar. Isto se reflete nas reações do luto do sobrevivente. Os problemas tendem a ocorrer se a família mantiver o padrão de tratar a morte como um tabu, que não pode ser mencionado, se culpar um de seus membros pela morte, se parar de expressar calor e afetividade, fingir que as coisas podem prosseguir como se nada tivesse ocorrido ou, ao contrário, desorganizar-se e cair no caos.

O medo é iminente. O cotidiano faz as personagens sofrerem, mas também as engana. O ritual de oração e as relações sempre marcadas acabam por distrair as senhoras de seus sofrimentos e a angústia que ela sentia há pouco se dissipa, pelo menos por alguns instantes. Vivem de especulações, de suposições: “- Eu não sei, mas parece-me que alguma coisa de terrível está para acontecer, e acho que a Senhora Dona Mariana está muito doente...” (MM, p. 144).

Comendador oferece às agregadas da família uma viagem para a fazenda de Boa Vista, tal fazenda seria a casa do primeiro filho que quisesse continuar próximo dos pais. O pequeno cortejo era formado por Dona Inácia, que sustinha em seus braços Celestina, seguidas por Sinhá-Rola e a senhora Luíza. Estavam praticamente mortas, com rostos desolados, que pareciam incapazes de se moverem do lugar onde tinham parado. Passam por aventura até chegar à tinturaria da fazenda, são perseguidas por touros pelos pastos. Chegando lá, Sinhá-Rola não acha o luto mais necessário, depois de tanto tempo passado da morte da menina: “- Braúna é para fazer tinta preta, não é? – perguntou Sinhá-Rola, que logo

acrescentou: – Para que mais luto? Nós todas já temos vestidos pretos suficientes para o tempo que vai ser preciso. Quem mandou ferver braúna?” (MM, p. 145).

Celestina reflete sobre sua existência desmotivada e chega à conclusão de que a maldade é seu verdadeiro “eu”:

[...] sentira ter afinal alcançado o fundo de sua amargura, e não ser possível sofrer mais do que sofrera naqueles momentos. Agora, via que tudo não passara de mero incidente em sua existência, e apenas não compreendera ainda por que padecia e por que era castigada. Mas ao mesmo tempo sentia seus dias se encherem de significação nova, e eram agora marcados por doloroso selo que enobrecia a sua humildade paixão tornando-a calvário merecido (MM, p. 150).

Diante desta reflexão, sentou-se em face ao espelho e teve um movimento de recuo, pois “pareceu-lhe ver a Senhora refletida em seu fundo indeciso” (MM, p. 151). Ela é a única, além de Carlota, a ter nas veias o mesmo sangue de Dona Mariana, “era do lado da fazendeira, considerada aparentada, simplesmente [...] parenta pobre, a prima recolhida no Grotão, vinda depois da morte de seus pais.” (MM, p. 22).

O enlutado sofre de um eterno mal-estar. Não é nada que se fez de mal ou de mais, é algo da ordem do menos, da falta, ausência, desamparo, impotência, desengano, transitoriedade, angústia, tédio, náusea, fraqueza, vazio, nostalgia, saudade do futuro, buraco, nada, perda, carência, exílio, imprevisibilidade, ressentimento, “ódio a Deus”, indignação, injúria, sofrimento trágico e uma dor que, às vezes, pode ser mortal.

Com a partida de Dona Virgínia, a espera por Carlota começa a se intensificar. Dona Mariana já não tem “mais forças para sair do quarto” (MM, p. 151). É a partir de então que começam a confundir a imagem da menina com Carlota, “Dona Inacinha estava tão absorvida que não distinguia mais para quem estava fazendo aquele trabalho e na verdade esperava a chegada da criança e não da jovem que viria da Corte” (MM, p. 155).

A casa está envolta no marasmo, a capela já não era mais utilizada: “não havia missa na capela, como agora acontecia sempre, desde a partida do padre capelão, sem uma palavra de despedida para ninguém” (MM, p. 158). A ausência do Vigário (como representante da religiosidade, logo, dos rituais mortuários) na mesa dos senhores era algo que causava indagações, assim como

sua fuga “não podiam esconder o alvoroço que as dominava por verem o vigário novamente na mesa dos Senhores, depois de tanto tempo de ausência, de afastamento para elas inexplicável” (MM, p. 181).

A vida era silenciosa:

[...] há muito tempo ela esperava ouvir um grito, ou mesmo um tiro, que deveria romper a tensão inexplicável que sentia naquela casa tão calma, mergulhada sempre em paz sonolenta, agora repentinamente vibrante e comprimida por vontade de ferro, pesada e invisível, mas inexoravelmente presente (MM, p. 159).

Para as pessoas enlutadas, o tempo foge ao relógio. Elas podem saber, pelo calendário, que um ano se passou desde a perda, mas suas lembranças da pessoa que se foi são tão vivas que “parece que foi ontem”. Muito mais reais, porém, eram as lembranças do período que havia antecedido a morte e as pessoas enlutadas costumam repetidamente rever em sua mente os acontecimentos que antecederam a perda, como se fazendo isso pudessem reverter ou alterar os acontecimentos.

O medo está por toda parte, o medo do desconhecido, do que estava para vir, do futuro, do destino:

– Por que você está com medo?
– Não sei... – respondeu em um cochicho – só sei que tenho medo (MM, p. 161).

O medo é tão grande que ela nem se comunicam entre si: “todavia um medo escondido as refreava e parecia impossível qualquer comunicação entre elas” (MM, p. 167).

O silêncio da casa é interrompido com um tiro. Ouvem-se os cães “na perseguição de alguém, e iam com a intenção de matar, pois os cães eram verdadeiras feras e não poderiam ser contidos se encontrassem qualquer escravo fugitivo” (MM, p. 160). Especula-se que houve crime, ou antes, tentativa de morte na fazenda. É quando Dona Inacinha, que procurava pela resposta, descobre que o Comendador havia sofrido um atentado pelo escravo Florêncio e por sorte não havia sofrido nada. Alguns momentos depois, encontram Florêncio:

- Minha Sinhazinha, minha Sinhazinha! – disse a mucama açodadamente – o negro Florêncio foi encontrado!
- Ele disse alguma coisa?
- Não, Nhanhãzinha, não senhora! Ele estava enforcado em uma árvore (MM, p. 166).

A morte do mesmo é evitada, aquela atmosfera, fazia com que “todos se movessem a furto, em silêncio, no desejo incontido de evitar encontros e não deixar transparecer o verdadeiro frenesi provocado pela morte de Florêncio” (MM, p. 178). Novamente a morte é tratada como tabu.

Celestina tenta lembrar-se de Carlota, mas acaba lembrando-se da Menina Morta, os outros dois filhos do Comendador há anos já estavam na Corte e a menina havia nascido quando todos estavam velhos e cansados:

[...] e viviam sozinhos entre eles, já separados pela experiência da vida e suas amarguras ocultas. Mas esta segunda menina que também achara a casa vazia de crianças, não pudera reanimar os rostos perturbados vindos ao seu encontro, e vivera entre os maiores como aquelas florinhas entre os arbustos e as árvores, sem nunca poder comungar inteiramente com eles. Correria e brincara pela casa, perante o amor contido de todos, passara por entre os braços e as mãos que não podiam estender-se para ela, atados pelo temor e pela sensação indefinida de perigo, no receio de provocar alguma coisa que não podiam saber ao certo qual era, mas sempre presente, a acompanhá-la noite e dia por toda a parte (MM, p. 171).

Celestina, ainda em seus pensamentos, analisa a substituição da Menina Morta por Calota, como se a chegada desta pudesse substituir ou disfarçar a perda daquela:

Interrogou com tristeza a si própria, e pareceu-lhe que a vinda próxima da filha mais velha do Comendador se tornava de súbito acontecimento de tristes conseqüências, e não o desafogo, o elemento apaziguador por todos esperado. Era uma substituição odiosa que se ia fazer, o disfarce, a mascarada mais imperdoável da situação assim criada, das nuvens acumuladas no céu do Grotão, e formavam agora a massa pesada, ameaçadora, de aparência eterna, que impedia o brilho do sol (MM, p. 172).

Na sequência, há a tentativa angustiante de retorno à rotina há muito abandonada. Dona Mariana aparece algumas vezes nas refeições de família, nesses rituais cotidianos do Grotão. É quando Padre Estevão ressurgue na fazenda, pergunta por Dona Mariana e almoça com os presentes: “não podiam explicar o

alvoroço que as dominava por verem o vigário novamente depois de tanto tempo de ausência, de afastamento para elas inexplicável, que lhes fazia temer castigo divino” (MM, p. 182). Mariana pede que o padre que faça a encomendação do corpo de Florêncio, seguindo os rituais fúnebres católicos.

Após tal fato, Dona Mariana, misteriosamente, parte. Dona Inacinha, por pedido do Comendador, fica nos cuidados da casa: “– Minha amiga, preciso de seu auxílio, pois o primo Comendador acaba de me entregar o governo da casa, na ausência da prima que foi viajar” (MM, p. 191). Dúvidas começam a surgir sobre as consequências da viagem de Dona Mariana. Frau Luiza, a governanta da casa, não recebera ordem de qualquer espécie e naquela manhã nem sequer entrevira o fazendeiro que presumia ter saído muito cedo para ver o serviço da campanha nova. É quando se pergunta: “não estava ‘Fraülein’ Carlota para chegar, a qualquer momento? Que diria, qual seria sua impressão se chegasse e não encontrasse a Senhora? Não, qualquer coisa estava errado nisso tudo” (MM, p. 192).

Todos estavam com medo do que iria acontecer com a partida repentina da Senhora, sem explicação alguma, sem aviso por parte do Senhor Comendador na véspera e até agora ninguém soubera por que ela partira sozinha com a mucama, desacompanhada da família, tendo apenas por guia um dos velhos hóspedes.

Libânia, então, vai ao quarto da menina para arrumar os brinquedos, “fizera muitos saquinhos de filó e os enchera com pimenta do reino, muito pretas e cheirosas, e os atara com fitas vermelhas” (MM, p. 195). Nesse momento, é interceptada por Frau Luiza e Dona Inacinha que “calaram-se ao mesmo tempo e olharam espantadas para Libânia ao vê-la agitada por altos soluços, sem poder conter as lágrimas que lhe saltavam entre os dedos (MM, p. 197). Libânia procurava por duas medalhas de ouro com a marca dos dentes da menina, que haviam sumido: “– Eu tinha quase a certeza de que as duas medalhas de ouro, com a marca dos dentes da menina, iriam ser tiradas daqui, e levadas para longe” (MM, p. 197). Libânia acaba revivendo os sentimentos, sofrendo as dores, como num ato de masoquismo, vê-se também que se eliminam as lembranças da menina, ato comum no luto, como forma de amortecer a dor da perda.

A interdição da morte é contínua, é proibido se falar dos mortos: “– Não fale dos mortos... olhe que eles se vingam!” (MM, p. 200).

Com a aproximação da chegada de Carlota, as agregadas ficam aflitas por não saber como explicar a ausência da mãe na sua chegada:

– Como vamos explicar, como poderemos contar, senhora Luiza? Nós não vamos explicar nem contar coisa alguma – observou-lhe Dona Inacinha, e sua voz era cortante e seus olhos fixaram-se duramente nos da governante, – não vamos porque não sabemos de nada, nem procuramos saber (MM, p. 216).

Carlota surge na narração e no caminho do Grotão, começa a indagar tudo que havia vivido e especular o que estava por vir:

[...] tudo imaginado por ela sozinha, no recreio do colégio ou no grande dormitório, quando despertava durante a noite, desaparecera, e quanto mais se aproximava da fazenda, mais sentia abrirem-se diante de seus pés obscuros precipícios, tristes armadilhas, ausências inexplicáveis e tinha medo de procurar esclarecê-los (MM, p. 229).

Carlota chega. Nada perguntara da mãe, mas a surpresa da ausência de seu pai, chocante e impossível de esconder ou disfarçar, parecia tê-la ferido de maneira muito forte. Por aquela noite, Carlota e Libânia dormem no quarto da Menina Morta. Durante a noite, como ato de identificação, Libânia olha para o leito com receio de ver ainda “aquele vultozinho sempre tão gracioso, tão lindo, e depois de algum tempo distinguir os bracinhos fora da colcha, as pernas muito redondas, embaraçadas no lençol e com os pés à mostra” (MM, p. 223).

Carlota mostrava-se triste pela ausência do pai, pela comparação com a menina e pelas mulheres atordoadas: “as palavras ouvidas aumentavam cada vez mais a impressão de que não fazia parte daquele grupo de pessoas” (MM, p. 229).

Carlota não queria ser igual às mulheres que viviam ali e se perguntava se “aquelas senhoras que continuariam a viver como se nada tivesse se passado ao lado delas? Que lhes diria quando a cercassem, curiosas das novidades da capital, das notícias da família muito grande e dispersa?” (MM, p. 230). E quando se viu sozinha fechou a porta com o trinco, despiu-se 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. Ficou assim horas sem fim, sem ouvir o bater de dedos na porta do quarto,

sem atender aos chamados de vozes abafadas, sem querer ver a marcha do sol em volta do quarto, iluminando-o sob diferentes aspectos. A fadiga era enorme, invencível, na imensa desolação de todo o seu ser e não via motivo algum para levantar-se, para caminhar, para viver e igualar-se aos outros que a cercavam e tinham todos no coração uma zona inviolável, um segredo que não podiam compartilhar. Há, segundo Parkes, duas tendências opostas: uma, inibitória, que por meio de repressão, adiamento, retenção ou limitação da percepção dos estímulos perturbadores, ao lado de uma tendência facilitadora, pronta para testar a realidade, que amplia a percepção e os pensamentos sobre os estímulos perturbadores. A qualquer momento, o indivíduo pode responder mais uma dessas tendências do que a outra e, ao longo do tempo, poderá oscilar entre períodos de dor intensa e períodos de repressão, conscientes ou inconscientes.

Comendador retorna e conversa com a filha. Comunica-a sobre o casamento arranjado: “você está moça e já foi pedida em casamento. Em breve será uma senhora e nos deixará...” (MM, p. 233). Diante da notícia, Carlota se sente como uma fugitiva e esquecera por momentos as dúvidas de sempre, a desconfiança de tudo e de todos que a tinham feito chegar à sua própria fazenda semelhante a uma fugitiva, alguém escapada de seus perseguidores e se refugiasse em alguma cova cheia de bichos rampantes e traiçoeiros, sem saber para onde ir se a expulsassem dali. É também quando ela recebe o poder doméstico da fazenda: “você terá de assumir o governo doméstico da fazenda, e é preciso prevenir Dona Inácia e prima Virgínia disto. Quero você seja a dona de tudo aqui, sem restrições, e tudo tomará nova direção, muito firme” (MM, p. 233). Após algum tempo de convivência na casa e de especulação, Carlota faz um resumo dos acontecimentos ruins:

Em seus pensamentos sem formas e sem limites, realizava-se agora a idéia de ter soado estranhamente naquela casa, onde há tão pouco tempo tinha morrido a menina, tinha havido a morte inexplicável do escravo e enfim o desaparecimento de sua mãe, a sua música cheia de fogo, alta e sonora (MM, p. 245).

Carlota recebe carta da mãe que afirma “Tenho medo de te ver” (MM, p. 246), deixando-a confusa com o sentido da mesma, embora desconfiasse do verdadeiro sentido: a identificação com a menina morta.

As mulheres da casa parecem não perceber o luto interrompido, como na fala de Dona Virgínia em resposta a Dona Maria Violante quando indagada sobre o luto, no caso, duplo:

- Duplo luto – acrescentou Dona Maria Violante, vindo em defesa de Dona Inacinha, e parecia que as duas estavam dispostas a enfrentar a velha senhora.
- Ainda não percebi o que querem dizer, porque com o desaparecimento do anjinho a casa não ficou enlutada, todos nos sentimos conformados com essa decisão de Deus. Quanto ao outro motivo, não creio alcançar a sua importância, apesar de não ser fato comum entre os meus parentes... (MM, p. 254).

Há, porém, segundo Parkes, outras formas de diminuir a dor do luto, que podem levar a pessoa enlutada a evitar, consciente ou inconscientemente, os pensamentos muito dolorosos ou até mesmo a dissociar a dor desses pensamentos. Parkes afirma que o entorpecimento tem uma função defensiva, mas pode se dar de maneira incompleta, o que é verificado na sensação de desastre iminente e de tensão constante sobre a pessoa enlutada, durante esse período.

Tentativas conscientes de fugir da dor do luto contrastam com a maneira de algumas pessoas enlutadas se ocuparem, ao mesmo tempo, com pensamentos sobre a perda. Elas se sentem arrastadas de volta, muitas e muitas vezes, a pensamentos e situações associadas à pessoa perdida. À medida que o tempo passa e a intensidade do luto diminui, aqueles que estavam evitando contato com os pertences do morto percebem que isso não é mais tão necessário e aqueles que se preocupavam com os pensamentos sobre o morto notam que é mais fácil pensar em outras coisas. Leva tempo para que se comece a lembrar das pessoas “como um todo”, principalmente se forem pessoas cujas vidas estiveram tão próximas da pessoa e o enlutado as conheçam em milhares de partes fragmentadas.

Celestina se mostra triste por todos estarem esquecendo-se da morte da menina, a chegada de Carlota causa confusão e as mulheres vêem na imagem dela a irmã: “- Se quer referir-se à sua irmã, digo com toda a franqueza estar certa de que ninguém gostou mais dela e por isso ando tão perturbada, ao ver a sua morte já... ou que não está sendo mais...” (MM, p. 258), isto é, como processo de reconhecimento da imagem da menina, ela deixaria de morrer e voltaria à vida. Carlota afirma que não conseguirão matar a menina: “- Para quererem que a menina

morra outra vez! – continuou a sussurrar 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. 268) Carlota teme perder sua identidade: “e quem era ela própria, se não podia nunca dizer seus sentimentos, tão confusas eram as idéias que se formavam e fugiam em sua morte?” (MM, p. 273).

Carlota é vencida “pelos sentimentos retidos violentamente [...] finalmente deslizou até o chão e caiu desamparada de braços” (MM, p. 250).

O quadro da menina que havia sido colocado na parede desaparece: “tinha sido retirado o retrato na menina morta” (MM, p. 265). Carlota sente falta de reconhecer a menina, de ver sua imagem:

Voltou à sala, e ergueu a vela para iluminar o espaço vazio, onde o retrato da menina morta estivera, onde a sua figura infantil criara por pouco tempo a ilusão de vida misteriosa, em seu silêncio e imobilidade. Era também pequeno fantasma para ela, a criança que fora sua irmã, do seu sangue e de sua carne, e vista por ela apenas duas vezes nas idas dos pais na Corte. Nesse momento parecia-lhe brinquedo quebrado a boneca outrora animada pelo calor dos outros, daqueles mesmos que agora a repeliam e se fechavam diante dela (MM, p. 274).

Nessa busca, Carlota pede a Celestina uma fotografia da menina:

– É impossível você não ter, e não posso pedi-lo à prima Virgínia nem às outras duas. Você deve possuir o daguerreótipo ou qualquer fotografia do gabinete, pois eu me lembro de ter visto algumas... noutros tempos! Já procurei às escondidas por toda a casa, e nem nos álbuns, nem nas gavetas dos dunquerque achei qualquer deles. Foram decerto tirados, rasgados ou queimados, mas você, você deve ter, pois ninguém iria ver em seus guardados (MM, p. 284).

Esquecer é como afirmar que a pessoa jamais foi amada. É como dizer que o seu amor pelo ente querido foi simplesmente algo temporário, algo que desaparece gradualmente. As pessoas se agarram às lembranças e decidem lutar contra o processo de esquecimento. Mas, nesse momento, todas as lembranças são eliminadas.

As negociações do casamento continuam, o vestido de Carlota começa a ser confeccionado, em ritmo de festa, ia ser nomeada baronesa. Começa a receber presentes da Condessa, sua futura sogra. Ganha um cavalo, que é tido

como brinquedo. É nomeado Satã, como já denominado na outra fazenda, como justifica Dona Virgínia: “– Agora cheguei a compreender que se trata do nome do cavalo... é uma simples brincadeira de moço da corte e prova apenas não ter ele medo das mesmas coisas que nós...” (MM, p. 280). Tudo é feito com pressa, pois haveria a chegada da Condessa para o casamento. Com tal vinda, o Comendador afirma que o casal é obrigado a aceitar o casamento, por questões políticas, todos tinham interesse na união das fortunas: o casamento é visto como negócio.

É quando Sinhá-Rola sonha que todos morriam como a menina e será que não haviam morrido?

– Não... – e Sinhá-Rôla se animou. – Imagine que sonhei que todos nesta casa morriam como a menina e nós acompanhávamos os enterros, e eu repetia: que será de nós? Que será de nós? E você ficava calada... Acordei com o coração aos saltos, e fiquei pensando! Fiquei pensando... (MM, p. 294).

A morte se mostra iminente, Carlota tem a sensação de espera da morte quando se põe a velar e ajudar no repouso de Celestina que estava doente e dentro do silêncio da casa, sentiu também o singular encantamento daquelas horas, de todo o ambiente de espera, de sutil aviso que penetrara em toda a fazenda, como se a morte mandasse prevenir de sua próxima vinda, a pensar das vãs palavras em contrário dos vivos. Após encontros muito afetuosos com o médico, Celestina volta a reanimar-se. Apesar de ainda doente, não precisa mais do acompanhando diário do doutor, o que faz retornar o cotidiano da fazenda.

O Comendador segue para a Corte, pois um de seus filhos está com febre amarela. A casa, nitidamente em desordem, começa a incomodar os moradores, eles se sentem perdidos, desorganizados, abandonados: “- estamos todos aqui sem nos entendermos e parece vivermos em hotel sem gerência! Ninguém nos diz nada, e aliás, não vejo quem possa nos dizer alguma coisa autorizada!” (MM, p. 340).

Manoel Procópio vê em Carlota a Menina Morta, completando o círculo de reconhecimento de todos os personagens:

Ficou absorvido em seu rosário, esqueceu-se da moça e foi com visível estremecimento de susto que sentiu sua mão pousar de leve em seu ombro, e viu ao voltar os olhos já cobertos das cinzas da velhice, a mesma menina que vira morrer, agora revivida no vulto da moça alta e bela como os anjos.

– É a mesma – balbuciou ele – é ela que volta agora...

Carlota ao ver seus olhos ainda marejados de lágrimas e sem compreender as palavras por ele articuladas com os lábios trementes, nada lhe disse, e também ajoelhada deixou-se levar para longe, arrebatada por suas preces (MM, p. 347).

O cotidiano se torna tirânico: toda regra diária, todos os hábitos repetidos há tantos anos, medidos por relógio invisível, mas tirânico, haviam sido derogados e merenda tornara-se a refeição principal.

Carlota recebe a sogra e o noivo. Ao chegar, o noivo chicoteia um escravo que deixa cair as bagagens, causando choque em Carlota. Com a chegada da Condessa, voltam-se as atenções para outras pessoas, fugindo-se do mundo real. Recebem-se revistas de Paris e notícias da Corte, para completar tal fuga. Os detalhes do casamento são discutidos.

Celestina, como no momento do desabafo de Carlota, mostra-se a única pessoa em quem Carlota confia. Entretanto, aquela afirma que deixará a fazenda para se casa: “– Carlota, desculpe-me, mas estou nervosa só de pensar em deixá-la” (MM, p. 360). Dona Inacinha e Sinhá-Rola também preparam sua saída: “estamos todas à espera do Comendador, para obtermos dele a permissão para o nosso casamento e elas para a sua saída” (MM, p. 361).

Carlota sente-se curiosa para saber o que havia se passado no momento que esteve fora. Libânia fez os relatos sobre os quais: “Carlota tudo ouvia de olhos cerrados, com pejo de si mesma, pois lhe parecia profanação ouvir falar de seus pais e de sua vida por simples escrava, que podia ter sido espiã naquela casa” (MM, p. 368). Notou não ter ela se referido à morte da menina nem à de Florêncio e quis perguntar-lhe o que sabia sobre esses fatos, mas não teve coragem de chegar nesses assuntos.

Bruno, escravo que havia partido com o Comendador, retorna e traz notícias da Corte: “– Quer saber da saúde do Comendador? Parece-me não estar bem, e nada escreveu, apenas o documento para eu entregar o dinheiro ao portador” (MM, p. 379). Carlota recebe a escritura de propriedade do Grotão. Tudo passa a ser dela. Libânia descobre que o comendador está com febre amarela.

Sobre o casamento: “trama-se muita coisa... parece que tudo vai ser resolvido à capucha, e quando todos abrirem os olhos, será fato consumado!” (MM, p. 391), relatando a pressa para as negociações e a visita da menina Carlota à fazenda Paraíso, onde morava a Condessa. Na volta, Carlota deixa a casa da Condessa como um cadáver:

[...] parecera ter vindo ao lado do cadáver de alguém que tudo abandonara e fora abandonado por todos. Tivera de ajudar Carlota a subir para o carro, ainda em casa da Condessa, sentira todo o seu peso, e compreendera ter nos braços apenas o seu corpo, sem movimentos, inteiramente dominado pela morte próxima (MM, p. 392).

A partir de então, notam-se mudanças no comportamento de Carlota, está visivelmente amadurecida, todos ficam incomodados com sua firmeza, deixara de lado a sua fragilidade. Trata, então, do casamento de Celestina, apressando-o.

Celestina é uma espécie de duplo fraco de Carlota: identifica-se com a posição inicial de Mariana e daí traça seu caminho como aproximado ao de Carlota. Lima (1976, p. 173) afirma:

[...] ao contrário de Carlota, Celestina se casa. Ademais, seu casamento, como seria desejável por Carlota, se faz por auto-eleição e com um homem excluído da ordem masculina – i.e., do patriarcalismo rural –, e denunciante da mesma (recusa-se a receber o pagamento que Carlota lhe oferece pelos cuidados prestados a Celestina: cf. cap. CXVI: 1254). Porém, ainda que profissional e pobre, o médico não representava alguma alternativa decisiva para o patriarcalismo. Celestina assume um rumo simultaneamente não igual e convergente ao de Carlota. Não igual, porque ultrapassa o círculo em cujo continente permanece Carlota; convergente, porque o lugar a que chega continua pertencente ao mesmo círculo.

Dona Inacinha e Sinhá-Rola se fazem pequeninas para não serem notadas e começam uma reflexão sobre bens, mortes, lembranças do passado.

A conversa a seguir sobre o baú que as pertencia mostra como elas viam a vida permeada de sofrimento e como já julgavam Carlota fadada ao mesmo:

– Por que não a daremos para o casamento de Carlota? – perguntou enfim na sua voz tímida Sinhá Rola.
Dona Inacinha endireitou o corpo ao quebrado, lançou as mãos sobre as alfaias ainda estendidas sobre a cama, no gesto de quem as quisesse defender e murmurou apressadamente:

– Ah, não! Para que continuem mortas e recomecem a viver tudo o que passaram até hoje, ah, isso não! Nós nada deixaremos nessa casa. Devemos levar tudo conosco, todas as nossas pobres companheiras para que, como nós, completem o nosso destino comum sempre triste, apagado e sem fim, mas só conosco! As que se salvarem por nossas mãos, deverão ressurgir e criar novas forças, novos sofrimentos, mas para a vida e sempre! (MM, p. 422).

Chega, então, a notícia da morte do Comendador:

Foi pois devagar, timidamente, que rasgou o papel e leu a notícia da morte do Comendador, cujas forças não tinham resistido à febre amarela, e falecera horas depois de seu filho mais moço, vitimado pela mesma doença. O parente, em cuja casa estivera doente o Senhor, em frases curtas dizia ter prevenido pelo correio elétrico, da gravidade do estado de ambos (MM, p. 431).

A morte do pai constitui a cena mais grandiosa, mais carregada de tensões e significados, dentre todas as cenas da vida privada. É objeto de relatos e representações. O leito do moribundo continua a ser o lugar das despedidas, das transferências de poder, das grandes reuniões, dos perdões e reconciliações, dos novos rancores derivados da injustiça do desfecho. A morte do pai, grande fratura econômica e afetiva da vida privada, é o acontecimento que dissolve a família, que permite a existência das outras famílias e a libertação dos indivíduos.

Tudo adormecera lentamente em ambiente de paz ameaçada, de esperada angustia em que viviam e o peso dessa existência parecia esmagar o ambiente dando a ideia de se terem cerrado sobre luto da família e ninguém se atrevia a gritar ordens, a chamar em altas vozes ou fazer os animais baterem com as patas nas pedras.

Legitimada como a herdeira, Carlota descarta o casamento, cujo vestido “parecia antes sudário preparado para envolver o corpo de alguém na sua pompa imperial e triste” (MM, p. 429). A lei patriarcal, configurada no poder do Senhor, proprietário do Grotão, pai da menina morta e de Carlota, é desestabilizada por outra lei que se instaura a partir da legitimação como herdeira, prometida em casamento para dar continuidade, a personagem recusa o papel que lhe é destinado, busca respostas sobre sua origem e sobre o desaparecimento súbito da mãe. Os casamentos arranjados eram praticados pelos clãs senhoriais com o intuito de concentrar a riqueza da família, constituindo-se, assim, em uniões baseadas na conveniência. O casamento forçado não está ligado à religião, mas sim a práticas

ancestrais de defesa da honra como último reduto simbólico importante. A filha que recusa o marido escolhido pelo pai ofende sua honra e nega sua condição de patriarca.

Parecia-lhe agora que em seu luto se reuniam tantas recordações mortais, lançava também irremediável maldição sobre a terra pisada e varrida por seus crepes, mas não vira, não conhecera, não queria realizar quem eram aquelas figuras que agora se ocultavam na mata. Eles entravam nas sombras de seu passado e no seu coração havia somente esquecimento e morte.

O olhar de Carlota passa a fazer dela outra mulher e o novo poder, que com ela inicia, é marcado pelo medo e pela sensação de ameaça que todos sentem. Carlota concede alforria aos escravos que escapam aterrorizados, uma a uma fogem as parentas, Celestina se casa com o médico que dela cuidou e Mariana retorna louca. Ficam-lhe fiéis as criadas, seu primo Manuel Procópio, que irá se manter como administrador da fazenda e junto com Carlota tentar a sobrevivência da mesma, reduzida a cinzas. Carlota enfim se identifica à menina morta:

Eu é que sou a verdadeira menina morta, eu é que sou essa que pesa agora dentro de mim, com sua inocência perante Deus. Aquela que morreu e se afastou, arrancando do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite não sei mais quem é e a mim me foi dada a liberdade, com a sua angústia, que será a minha força (MM, p. 458).

O romance não mostra a fase de maior ou menor grau de organização do luto para todos os personagens, como se ela não existisse, os anos se passam e a dor da perda só aumenta, levando à dissipação da família, com a morte da menina vem o declínio e esta não consegue ser restaurada. O luto reprimido da mãe da menina, D. Mariana, a leva à loucura, o que mostra os problemas de quem não completa esse processo.

Segundo a historiografia brasileira, “a família, não o indivíduo, nem tão pouco o Estado, nem nenhuma companhia de comércio, é a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América” (FREYRE, 1966, p. 81) e na força de organização político-social do Brasil. Instituição essa que, no texto fictício em foco, está em crise. Conseqüentemente, nas condições da narrativa construída por Cornelio Penna, verificam-se, de imediato, os antagonismos de uma sociedade rural que oscila entre o peso dos valores coloniais/patriarcais e os valores de uma sociedade moderna, que começa a surgir,

colocando, aos poucos e timidamente, a mulher no centro das representações e dos interesses econômicos, políticos e sociais. Lima (1976, p. 17-18) afirma que:

Em suma, ao passo que a confraternização proposta por Gilberto Freyre levará ao mito de um Brasil harmônico, de que a monocultura e o latifúndio eram notas dissonantes, mas superáveis, em *A menina morta*, a separação radical, no mundo dos próprios brancos, levará por fim ao quiasmo da libertação que apavora.

Como relata o autor, na própria casa da fazenda, viu-se a separação do senhor, da mulher e dos filhos, estes morrem ou desaparecem antes de receber a herança e, das filhas mulheres, uma se converte em objeto do luto, a menina morta e a outra em sua trágica descendente. Da divisão, intensificada mesmo entre os senhores, derivava o caminho masculino – que encaminhava para a corte e, pela exportação do que a fazenda produzia, ao porto de Hamburgo –, em oposição ao caminho feminino, em que Mariana, antes de desaparecer misteriosamente, se dirige para a mata ainda não cultivada, em busca das raízes de sua família.

Essa atitude de neutralização do luto é vista pelos psicólogos como perigosa e anormal. Psicólogos como Freud esforçaram-se por mostrar que o luto era diferente da melancolia, insistindo na necessidade do luto, bem como nos perigos de sua repressão. Em seu trabalho *Luto e Melancolia*, Freud (1974, p. 266) observa o seguinte:

O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto; por conseguinte, suspeitamos que essas pessoas já possuem uma disposição patológica. Também vale a pena notar que, embora o luto envolva graves afastamentos daquilo que constitui a atitude normal para com a vida, jamais nos ocorre considerá-lo como sendo uma condição patológica e submetê-lo a tratamento médico. Confiamos que seja superado após certo lapso de tempo, e julgamos inútil ou mesmo prejudicial qualquer interferência em relação a ele.

Os traços mentais distintivos da melancolia são:

[...] um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de autoestima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. Esse quadro torna-se um pouco mais inteligível quando

consideramos que, com uma única exceção, os mesmos traços são encontrados no luto. A perturbação da autoestima está ausente no luto; fora isso, porém, as características são as mesmas (Ibidem, p. 270).

Desta forma, fica entendido que a distinção fundamental entre “luto” e “melancolia” é que: o primeiro é sempre um processo, onde a causa é bem conhecida e, até certo ponto, natural; enquanto que o segundo constitui-se em um estado – cujas causas são indefinidas – e que pode vir a desencadear um processo de luto. Neste sentido, pode-se aferir que estados de melancolia podem provocar processos de luto, como uma tentativa do aparelho psíquico em solucionar o sofrimento existencial provocado por este estado mental peculiarmente doloroso.

Porém, no que consiste exatamente o trabalho de luto provocado por uma melancolia? Num dado momento de sua existência, a realidade passa a impor ao indivíduo um violento (e muitas vezes repentino) corte emocional com o objeto amado. Entende-se, aqui, por objeto amado a pessoa na qual o indivíduo investia e direcionava a sua libido (energia psíquica direcionada a um objeto exterior) e que se manifestava através de alguma forma vínculo emocional. Ainda segundo Freud (1974, p. 290):

Na melancolia, as ocasiões que dão margem à doença vão, em sua maior parte, além do caso nítido de uma perda por morte, incluindo as situações de desconsideração, desprezo ou desapontamento, que podem trazer para a relação sentimentos opostos de amor e ódio, ou reforçar uma ambivalência já existente. Esse conflito devido à ambivalência, que por vezes surge mais de experiências reais, por vezes mais de fatores constitucionais, não deve ser desprezado entre as pré-condições da melancolia. Se o amor pelo objeto é um amor que não pode ser renunciado, embora o próprio objeto o seja se refugiar na identificação narcisista, então o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo, dele abusando, degradando-o, fazendo-o sofrer e tirando satisfação sádica de seu sofrimento. A auto-tortura na melancolia, sem dúvida agradável, significa, do mesmo modo que o fenômeno correspondente na neurose obsessiva, uma satisfação das tendências do sadismo e do ódio relacionadas a um objeto, que retornaram ao próprio eu do indivíduo nas formas que vimos examinando. Via de regra, em ambas as desordens, os pacientes ainda conseguem, pelo caminho indireto da autopunição, vingar-se do objeto original e torturar o ente amado através de sua doença, à qual recorrem a fim de evitar a necessidade de expressar abertamente sua hostilidade para com ele.

O penoso desprazer é aceito como algo natural. Contudo, o fato é que, quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido.

4 EXPRESSÕES DA MELANCOLIA EM A MENINA MORTA

Desde o primeiro momento da leitura do ensaio *Estética da Melancolia*, de Lambotte (2000), a autora adverte para o fato de que a melancolia se trata de uma doença do pensamento que é, também, a doença que mais causa reflexão. Com efeito, a diversidade de formas que a melancolia tomou no curso de sua história, tanto do ponto de vista conceitual quanto do ponto de vista fenomenológico, está no eixo das pesquisas das quais o ensaio dá conta. Primeiramente, trata-se de empreender uma análise rigorosa do processo das “metamorfoses” da melancolia. Em seguida, trata-se de situar as hipóteses que dizem respeito a sua etiologia para, finalmente, chegar ao que a autora propõe como sua resolução estética.

Assim, percorremos, no curso da obra, todas as definições do conceito, nas quais as fontes estéticas e literárias são privilegiadas, especialmente a *Melancolia*, de Dürer, e o *Jornal de Kierkegaard*. Tal escolha se justifica pelo ponto de vista de Freud (1974), que é igualmente o de Lambotte (2000): reconhecer os escritores e os artistas como nossos verdadeiros mestres, nossos preciosos aliados, uma vez que eles têm fontes privilegiadas de acesso à alma.

Lambotte (2000) afirma que é por excesso de pensamento que o melancólico se desnorteia, é por excesso de imaginação que ele não é mais do que ruína interior. É justamente deste excesso de espírito e insuficiência de corpo que parte a hipótese da autora. Do ponto de vista psicanalítico, que é o seu, isto seria decorrente de uma falha fundamental no jogo das identificações. Por falta de um olhar que teria significado para ele, sua identidade, o melancólico não cessa jamais sua errância em busca de seus próprios traços e se esforça em vão para sustentar as ruínas de um narcisismo em perdição. Consequentemente, o melancólico se detém em uma eterna lembrança desta perda originária, desta privação precoce dos sinais de reconhecimento.

O melancólico tem apenas o recurso de tomar uma identidade de empréstimo, um semblante de identidade, por isso a identidade do melancólico resta tão precária e fragmentada quanto um quebra-cabeça incompleto, cujas poucas peças ele projeta sobre a pretensa estabilidade dos outros. Assim, a menor inadequação de uma peça a seu “modelo” provoca o imediato desinvestimento do

melancólico no objeto até então eleito. Desta ausência do outro resultaria, segundo a autora:

[...] um corpo protoplásmico, um corpo esburacado, buraco este impossível de tapar, um corpo calcado sobre o corpo dos outros, tal é o corpo do melancólico, que ele mesmo qualifica de corpo desconhecido, animado por uma vida estranha a ele, paralela a ele. Mais do que de uma depreciação do corpo, trata-se para ele de uma presença inapreensível que lhe escapa constantemente. Ele não pode nem mesmo recorrer à imagem monstruosa do depressivo, interiorização do olhar congelado da mãe (LAMBOTTE, 2000, p. 85).

A sedução exercida pela melancolia sobre quem dela se aproxima explica-se, então, pela natureza da própria constituição psíquica, já que ela afirma a fraqueza da condição humana, é claro, a serem estudadas essas múltiplas formas revistas pela doença ao longo de sua história, tanto do ponto de vista de sua evolução conceitual quanto do ponto de vista de variedade dos modos de expressão que ela engendrou: do *spleen* dos românticos à figura freudiana da hemorragia interna. A melancolia se metamorfoseia conforme o tipo de interesse que a ele é dado até designar, sem dúvida, estados mentais e entidades diversas.

Sabendo que essa agressividade recalcada nasceu sob a ameaça das interdições infantis e foi reforçada pelo temor de perder o amor dos seres mais indispensáveis à sobrevivência, é possível que o melancólico, longe de ter-se recusado às instâncias da educação, nelas se tenha, ao contrário, precipitado tanto que o ideal de perfeição se transformou num juiz cada vez mais exigente. Uma demanda exigente demais anula, com efeito, até a existência do sujeito, que não pode reconhecer a si mesmo, nem fazer-se rejeitado por seus irmãos e perdido aos olhos do mundo. A busca incessante que o arrasta de raciocínio em raciocínio adquire aqui todo seu peso ao encontrar seu modelo num esforço fadado ao fracasso: a tentativa de agradar aos primeiros seres amados. E sobre o fundamento dessa experiência instaura-se o desespero da inapetência absoluta.

Se o melancólico não pôde apreender seus próprios traços num olhar materno benevolente, se não pôde se entrever através desse olhar os cernes de sua própria imagem, diante de que abismo encontrou-se ele então para voltar desse encontro marcado pelo signo do destino? Um olhar perdido definitivamente o banuiu do campo de visibilidade de outrem; desconhecendo os limites que lhe faltam, ele ignora em consequência a função do espaço e do tempo e, com ela, a do projeto

que requer a marca da historicidade. Não há história para o melancólico; ele foi precipitado numa mobilidade sem começo nem fim, que nada mais consegue determinar. Portanto não há marca para o melancólico; ele herdou esse olhar inexpressivo do desespero sem causa.

O que é, pois, a melancolia? Para Kierkegaard, “é a histeria do espírito... A melancolia é um pecado, ela no fundo um pecado, é o pecado de não querer profunda e sinceramente e é, portanto, a mãe de todos os pecados” (apud LAMBOTTE, 2000, p. 45).

O melancólico não aspira à retomada de sua identidade, pela razão suficiente de que ele não a conhece e se queixa de nunca ter tido. Seu sofrimento reside alhures, na impossibilidade justamente de emitir o mínimo desejo, sufocado que está pela ideia fixa de achar-se perdido de antemão. Fora de seu corpo e de seu espírito, o melancólico não consegue mais julgar o alcance de seus raciocínios e cai na alucinação ou na apatia, por nunca ter apreendido seus limites fora da projeção.

Todos, desde o nascimento, constroem inteiramente um modelo de mundo, um conjunto de concepções que servem de base àquilo que reconhecem como mundo e então, planejam o seu comportamento de acordo com o mesmo, como ele é baseado na realidade, representa uma base sólida e útil para pensamentos e comportamento de acordo com ele. Parkes (1998, p. 115) afirma que:

[...] confiamos na precisão dessas concepções para nos manter orientados no mundo e parar controlar nossa vida. Qualquer coisa que coloque em dúvida esse modelo nos incapacita. No entanto, surgem discrepâncias entre o mundo que é e o que deveria ser (com base em nosso modelo interno), que não podem ser ignoradas. Nosso modelo interno precisa ser constantemente monitorado e atualizado.

No romance, nota-se que todos, com a notícia da chegada de Carlota, começam a passar por um processo de reconhecimento da menina morta em sua imagem. Em alguns momentos, Celestina tenta lembrar-se de Carlota, mas acaba tendo em mente a imagem da menina. Ela, ainda em seus pensamentos, analisa a substituição da Menina Morta por Calota, como se a chegada desta pudesse substituir ou disfarçar a perda daquela: “Era uma substituição odiosa que se ia fazer, o disfarce, a mascarada mais imperdoável da situação assim criada, das nuvens acumuladas no céu do Grotão” (MM, p. 172).

Após a chegada da irmã mais velha, vinda da corte, Carlota e Libânia dormem no quarto da Menina Morta. Libânia tem receio de ver ainda “aquele vultozinho sempre tão gracioso, tão lindo” (MM, p. 223). Evidenciando mais o processo de reconhecimento.

Durante todo o romance, Carlota não queria ser igual àquelas mulheres ali viventes e se perguntava se “aquelas senhoras que continuariam a viver como se nada tivesse se passado ao lado delas?” (MM, p. 230). Questionava-se do porquê do retorno, de tudo que estava deixando para trás na corte. É logo aqui que ela começa a construir sua trajetória de melancolia. Segundo Lambotte (2000), é por excesso de pensamento que o melancólico se desnorteia, é por excesso de imaginação que ele não é mais do que ruína interior. Carlota tem a impressão de ser uma fugitiva e sente desconfiança de tudo e de todos que a tinham feito voltar à sua própria fazenda, alguém que havia escapado de seus perseguidores que se refugiava em alguma cova cheia de bichos rampantes e traiçoeiros, sem saber para onde ir, se a expulsassem dali:

Assim que chega à fazenda do Grotão, Carlota recebe carta da mãe que afirma: “Tenho medo de te ver” (MM, p. 246), deixando-a confusa com o sentido da mesma. A mãe deixa de ver a filha por medo de ver em sua imagem a menina que acabara de morrer, processo pelo qual as outras personagens também passam. Tal fato é chamado de identificação.

Poian (2010), no texto *Os novos caminhos da identificação*, afirma que, para Lacan, o eu e o objeto criam-se mutuamente. O eu se identifica com sua própria causa que é o objeto. Não há um sem o outro. A primeira identificação se dará no registro imaginário, na fase do estágio do espelho onde se forma a imagem unificada do corpo colocando fim à vivência do corpo despedaçado. Esse momento é seguido pelos três tempos do Édipo nas formas de uma identificação com o desejo da mãe seguida pela descoberta da lei do Pai e pela simbolização desta lei, o que permitirá as identificações posteriores que irão constituindo o sujeito. A saída favorável do Édipo desvincula o sujeito de sua identificação primeira, promove a identificação com o Pai (o que constitui o ideal do eu) e possibilita o advento da linguagem, ou seja, o acesso ao simbólico. Convém notar que o simbólico já está, de algum modo, presente na identificação imaginária, pois, embora a criança não fale, já está inserida na linguagem.

Lacan (apud POIAN, 2010) falará de identificação imaginária e de identificação simbólica para designar a produção de uma nova instância psíquica. A identificação imaginária está na origem do eu e tem a ver com a imagem especular (formação narcísica, fixação da primeira alienação do sujeito ao desejo do Outro). A identificação simbólica dá origem ao sujeito do inconsciente e tem a ver com os significantes, traços que marcam a história do sujeito.

Carlota, no trecho a seguir, já citado anteriormente, afirma que não conseguirão matar a imagem e a memória da menina, representando, então, uma segunda morte: “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. 268).

Nota-se, então que o processo de identificação com a menina faz com que Carlota sinta repulsa pelo ato, indagando-se, fugindo do convívio, já que ela teme perder sua identidade: “e quem era ela própria, se não podia nunca dizer seus sentimentos, tão confusas eram as idéias que se formavam e fugiam em sua morte?” (MM, p. 273). A morte simbolizada é a do próprio eu, como sendo a segunda menina que morre, tanto quanto pelo processo de substituição que ocorre.

Vale lembrar que Carlota não conhecera a irmã, não havia convivido com a mesma. O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. O luto pelo qual os outros passam não é por ela vivenciado, nem mesmo consegue ver uma fotografia da menina. O processo de identificação das outras mulheres causa nela uma perda de identidade. Tal processo se assemelha com o melancólico que por falta de um olhar que teria significado para ele, sua identidade, não cessa jamais sua errância em busca de seus próprios traços e se esforça em vão para sustentar as ruínas de um narcisismo em perdição. Consequentemente, o melancólico se detém em uma eterna rememoração desta perda originária, desta privação precoce dos sinais de reconhecimento.

Mudanças pouco importantes não ameaçam as concepções básicas e podem ser feitas com alguma facilidade. Outras podem até mesmo ser prazerosas e dar a sensação de aumento do conhecimento e ampliação do repertório de formas de enfrentar o mundo. Somente quando a mudança é muito grande e importante ou quando ameaça profundamente as concepções já arraigadas é que pode trazer dificuldades ou causar resistência.

Neste sentido, pode-se aferir que estados de melancolia podem provocar processos de luto, como uma tentativa do aparelho psíquico em solucionar o sofrimento existencial provocado por este estado mental peculiarmente doloroso. É esse processo pelo qual Carlota passa. Os estados de melancolia que vivencia provocam processos de luto que ela mesma se engana. Desta forma, fica entendido que a distinção fundamental entre “luto” e “melancolia” é que: o primeiro é sempre um processo, onde a causa é bem conhecida, e, até certo ponto, natural; enquanto que o segundo constitui-se em um estado - cujas causas são indefinidas - e que pode vir a desencadear um processo de luto.

É quando Carlota se sente vencida e “pelos sentimentos retidos violentamente [...] finalmente deslizou até o chão e caiu desamparada de braços” (MM, p. 250). Ela um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de autoestima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. Traços típicos do melancólico.

O quadro da menina que havia sido colocado na parede desaparece: “tinha sido retirado o retrato na menina morta” (MM, p. 265). Carlota sente falta de reconhecer a menina, de ver sua imagem:

Voltou à sala, e ergueu a vela para iluminar o espaço vazio, onde o retrato da menina morta estivera, onde a sua figura infantil criara por pouco tempo a ilusão de vida misteriosa, em seu silêncio e imobilidade (MM, p. 274).

É uma tentativa de criar uma identidade, retomar seu eu, o melancólico tem apenas o recurso de tomar uma identidade de empréstimo, um semblante de identidade, por isso a identidade do melancólico resta tão precária e fragmentada quanto um quebra-cabeça incompleto, cujas poucas peças ele projeta sobre os outros.

Carlota, após muito tempo em silêncio, desabafa seus sentimentos com Celestina:

– Não sou amada, Celestina – e começou a falar sem naturalidade, em repetido monólogo. Não era confiança, não abria a sua alma, não se entregava... – eu queria ser outra. Queria ter nascido em outro lugar. Queria viver onde não houvesse sofrimento. Onde todos

me olhassem através de olhos claros, onde as mãos fossem quentes e me procurasse... Queria não ver mais em meu espelho a desconfiança e o terror. Queria ouvir outra língua, que não tivesse as palavras agora ouvidas, os sons que me ferem e me fazem fugir. Queria outros tetos para me abrigar, outras árvores para me darem sua sombra. Queria outro céu mais próximo, outras águas que me embalassem. Tudo isso é demasiado para mim, tudo me faz medo, e sinto-me prisioneira, sufocada, perseguida por tudo e por todos que torturaram minha mãe (MM, p. 336).

Carlota envelhecera, anseava imensamente que um abismo a tragasse, era rainha de seus domínios, mas assim não desejava:

[...] envelhecera, e não estava mais ali a jovem que chegara do Colégio. Qualquer coisa de acerbo em sua boca, a sombra que agora velava os seus olhos, faziam dela outra mulher e a menina desaparecera irremediavelmente (MM, p. 405).

Disse ainda algumas frases em segredo ao seu ouvido, mas Carlota não pôde perceber o que dizia, dominada apenas pelo desejo avassalador de que um abismo a tragasse (MM, p. 406).

Carlota enfim, como já transcrito, identifica-se à menina morta:

Eu é que sou a verdadeira menina morta, eu é que sou essa que pesa agora dentro de mim, com sua inocência perante Deus. Aquela que morreu e se afastou, arrancando do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite não sei mais quem é e a mim me foi dada a liberdade, com a sua angústia, que será a minha força (MM, p. 458).

Como afirma Freud (1917), o melancólico não aspira à retomada de sua identidade, pela razão suficiente de que ele não a conhece e se queixa de nunca ter tido. Seu sofrimento reside alhures, na impossibilidade justamente de emitir o mínimo desejo, sufocado que está pela ideia fixa de achar-se perdido de antemão. Fora de seu corpo e de seu espírito, o melancólico não consegue mais julgar o alcance de seus raciocínios e cai na alucinação ou na apatia, por nunca ter apreendido seus limites fora da projeção.

5 A CASA ENLUTADA

Bourneuf e Ouélllet (1975), em *O Espaço*, afirmam que, longe de ser indiferente, um espaço num romance se exprime em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir, por vezes, a razão de ser da obra.

Da mesma forma, em *“Known Unknown” Locations: The ideology of novelistic landscape in Robinson Crusoe*, Davis (1983) inicia seu artigo afirmando que quando se escreve um romance, uma das principais tarefas do autor é criar um espaço no qual as personagens e a trama irão ocorrer. Este espaço deve conter dimensões e profundidade, diferentemente de outras formas literárias e não literárias. Então, a criação do espaço do romance é determinada por um grupo de processos sociais e históricos, com pressuposições ideológicas e culturais; sem estas, a trama não poderia ocorrer.

O estudo da descrição dos espaços valoriza elementos anexos à paisagem, que são oferecidos pelo narrador ou uma visão do personagem e dos locais onde vivem como quarteirão, casa, salas fechadas, prisões, túmulos, entre outros. É o cenário que dá à ficção a aparência de realidade. Nesse capítulo, será feita uma revisão das teorias e considerações a respeito do espaço no romance e sua relação com o romance *A Menina Morta*.

Em um romance, o espaço nunca é verbal, esta situação revela um conflito entre a simultaneidade da visão e a sucessividade da ação. Zoran (1984), em *Towards a theory of space in narrative*, discorre que se deve levar em conta duas diferenças na discussão das estruturas do texto narrativo: primeiramente os objetos de espaço e do mundo em geral constituem um fator externo não dependente da linguagem, assim, a questão importante a ser levantada não é apenas de como o espaço dado é expresso na linguagem, mas também qual é a natureza desse espaço. A segunda diferença é que o movimento pode ter no texto narrativo uma posição mais central e dominante. O enredo pode ser “espaço-orientado”, servindo de motivação para a inclusão de unidades espaciais. Zoran (1984) afirma que se podem distinguir três níveis diferentes de estruturação do espaço no texto: o nível topográfico, o nível cronotrópico e o nível textual.

O nível da estrutura topográfica é entendido como existente por si só e independente da estrutura temporal do mundo e organização sequencial do texto. Essa estrutura é baseada numa série de oposições, como estruturas horizontais do

mundo (relações como dentro e fora, longe e perto, central e periférico, cidade e campo, etc.) e estruturas verticais (baixo-cima). É difícil definir de antemão todas as diferentes possibilidades de padrões no mundo topográfico, pois estes não são dependentes na lógica verbal do texto, salvo a existência espacial especial das personagens. A formação de sua aparência externa é diferente da formação de um objeto inanimado.

O nível cronotrópico é relacionado com o efeito da organização e estrutura do espaço produzido pelo movimento e a ação da narrativa (*chronotopos*). Assim, pode-se distinguir entre relações sincrônicas e diacrônicas.

O nível de estrutura textual é imposto ao espaço pelo fato de ter sido formada dentro do texto verbal. Essa estrutura, apesar de ser aplicada ao “mundo”, não é derivada dele, ou seja, é fixada pela natureza linguística do texto. O ponto de vista “horizontal” é importante para examinar as partes do espaço, suas fronteiras e sua distância.

A cena no espaço topográfico é o lugar, como casas, cidades, ruas, montanhas. No cronotrópico é a zona de ação, definida como as proporções do evento tomando lugar nele; e no textual é o campo de visão.

Dentro desse romance o espaço é de extrema importância para a construção da fábula, a fazenda do Grotão é vista como a articulação dos sentimentos dos que ali vivem e dos fatos que vão ocorrendo na narrativa. Do Grotão partem dois caminhos: o primeiro é o caminho pelo qual as riquezas produzidas pela fazenda vão ao sentido do vilarejo de Porto Novo, em seguida à fazenda do irmão do Comendador, o pai da menina morta, segue para a Corte, na cidade do Rio de Janeiro e para o porto. Na direção contrária, seguem os produtos europeus que irão abastecer as fazendas, tais como iguarias, tecidos, rendas, revistas e livros, o necessário para manter o bem estar luxuoso de seus proprietários.

O segundo caminho que parte do Grotão conduz à mata tropical, densa, misteriosa. Sabe-se, pelo texto do romance, que a fazenda do Grotão encontra-se perto de outra fazenda – a fazenda Paraíso – esta, propriedade do futuro noivo de Carlota, irmã da menina morta. Próxima ainda, ao Grotão, encontra-se outra fazenda, propriedade da família do Comendador onde sua mulher, Mariana, será confinada. Apesar do nome da fazenda do noivo de Carlota ser Paraíso, ao longo do romance ficamos sabendo que seu significado não corresponde em nada

ao paraíso esperado, pois está dentro da linhagem do confinamento, da lei patriarcal, da interdição. A partir da apresentação dos personagens que vivem no Grotão, cuja vida tem o mesmo movimento dos terços rezados pelas mãos das mulheres da fazenda, obtêm-se a imagem da casa como espaço opressor, circular, sombrio, etéreo, um espaço que segue seu rumo motivado pelo cotidiano.

O narrador faz falar os objetos, atentando para o detalhamento da casa-grande e seus amplos espaços internos e externos, telhados e janelas, corredores, móveis duros e severos, cofres, escrínios e candelabros, armários e gavetas, roupas, leques e xales, caixinhas de música, cozinha e despensa, as comidas, seus cheiros e sabores, latas de biscoito, os objetos provenientes da Velha Europa e da Índia. Narrando a ritualização e a organização da vida cotidiana, revela os hábitos dos moradores da fazenda e sua disposição à mesa, nos horários das refeições. A descrição da oração diária revela a hierarquia imposta àquela comunidade, todos dispostos de acordo com a sua importância no complexo patriarcal: senhores, parentes agregados, governanta, administrador, feitores, médico da enfermaria e médico do Partido, mucamas, mulatinhas de dentro, escravos na senzala e escravos nas plantações. Entretanto, “aquele enorme organismo movido com a regularidade dos cronômetros” (MM, p. 225) encobre ressentimentos e hostilidades e revela silêncios.

Além disso, a voz que conduz o texto pertence a um narrador atento aos detalhes, à extrema hierarquização e à ritualização da vida cotidiana na fazenda, mas cuja precisão é traída pela indefinição produzida pelos jogos de luz e sombra. Em outras palavras, esse narrador estaria mais na direção de um não-saber, pois nem o leitor nem as personagens encontram respostas para os fatos acontecidos, envolvidos por um passado de neblinas: “não vamos porque não sabemos de nada, nem procuramos saber” (MM, p. 216) “ninguém me diz nada nesta casa! E não compreendo o que dizem” (MM, p. 238).

A grande opressão reinante na fazenda do Grotão se deve às leis impostas pelo patriarca da casa, pela hierarquia imposta na diferença de masculino/feminino, pela hierarquia no grau de parentesco e finalmente, pela situação de dependência financeira de cada personagem. A imagem da fazenda do Grotão surge diante de nós como “presídio”, já que nela, diante de seus ornamentos e de suas grandiosidades, há somente a degradação, o espaço praticado nos mostra a tristeza, a angústia, o funéreo. Desta forma, o espaço só existe a partir do

momento em que há um “ser” vivente no mesmo, isto é, o espaço está diretamente relacionado à conduta dos personagens – se o personagem é triste e desequilibrado como no romance *A Menina Morta*, o espaço também o será e os objetos e as descrições que compõem esse cenário só confirmarão o mesmo. O romance envolve dimensões surreais, emerge da realidade concreta da vida na propriedade rural e do mundo psicológico dos personagens. Tudo se faz de pequenos detalhes, de sensações, da imaginação fértil e quase sempre negativa das mulheres

Costa Lima destaca os referentes espaciais e temporais presentes no romance – o Rio Paraíba, os trilhos de ferro ao pé da serra, mais tarde a Estrada de Ferro Mauá e a Vila de Porto Novo – de tal maneira que, fazendo as devidas aproximações históricas, demarca o desenvolvimento da ação entre os anos de 1867 e 1871, portanto, anos antes da abolição da escravatura e período da agricultura cafeeira.

A exposição do espaço ultrapassa a função de simples indicador de lugar, sendo assim, o estudo do espaço romanesco se encontra ligado à representatividade. Chega-se ao fato da dificuldade de saber diferenciar um espaço textual de um espaço referencial que são muito semelhantes à primeira vista. O problema está no leitor perceber que a representação do real faz parte do texto, ou seja, elementos colocados nos textos têm uma representatividade dentro do texto e não apenas para aproximação da realidade.

A ação no romance é regularmente situada. O romance comporta um lugar específico que fornece uma tonalidade própria ao texto. O romancista procura localizar a ação e personagens dentro de um espaço real ou com a imagem da realidade. Há também a possibilidade da criação de universos irreais, dependendo dos personagens e das situações vividas pelos mesmos.

Vê-se, neste primeiro momento, que a tonalidade das descrições da casa será o preto em referência ao luto, na descrição abaixo, aparece em forma de luminosidade dentro da casa, ou melhor, a ausência da mesma, dando um exemplo de identificação natureza - personagem:

Não havia ali nenhuma luz natural, pois não existia clarabóia e as bandeiras das portas eram guarnecidas de tela de arame, de tal forma que quando estavam fechadas não deixavam passar sequer réstia luminosa que tornasse visível a grande cômoda de embutidos, a marquesa e as duas canastras que a mobiliavam (MM, p. 14-15).

Bourneuf e Ouélllet (1975) ainda afirmam que no romance moderno abundam os exemplos da identificação natureza-personagem, em que a paisagem já não é somente um estado de alma, mas onde ela ilumina o inconsciente de quem a contempla ou imagina. A revelação das personagens pelo ambiente é uma concepção presente em muitos romances importantes do século XIX, como um processo de caracterização ou como uma teoria de pretensões científicas.

A proibição que os negros não auxiliem no carregamento do caixão remete às incontáveis interdições já relatadas feitas pelo Comendador. O caixão de uma menina, que remete a pureza, carregada por negros levaria ao profano, levando-se em conta que os negros de então não eram cristãos, praticavam rituais africanos e a participação de pessoas que não da mesma crença não era bem visto. O ambiente é envolto de preces, suspiros, gritos, o céu está nebuloso, outro exemplo de identificação natureza-personagens:

[...] centenas de preces, de suspiros e de gritos de angústia, de confidencias e de súplicas ditas ora com imperioso desespero ora em ciciar humilde, concentrava-se naquela harmonia pobre e parecia subir no ar a desvanecer-se no céu onde as neblinas do dia já bem avançado estendiam amplo véu de crepe (MM, p. 47).

Para o leitor, a descrição é um corte na narrativa, uma interrupção, o cenário passa para o primeiro plano, forma um todo autônomo, é desprovido de marcas específicas, não é objeto de uma imposição. É uma expansão da narrativa, um enunciado contínuo e descontínuo, cujo fechamento não abre nenhuma imprevisibilidade para o segmento da narrativa.

Hamon (1979), na introdução do texto *O que é uma descrição* (1979), afirma que nos estudos feitos sobre o tema três problemas são destacados: o motivo pelo qual a descrição se insere num conjunto textual mais vasto, o modo pelo qual a descrição, enquanto unidade destacável, funciona interiormente e assegura sua coesão semântica e o seu papel em geral no funcionamento global de uma narração. Ele define a descrição acima dentro dos critérios de previsibilidade e homogeneidade como de tema facilmente identificável, léxico imediatamente disponível. É deliberadamente poética, de fraca previsibilidade. Trata-se de preces de morte, o desespero pela perda recente e tantas rezas parecem refletir na natureza através da neblina, como se a angústia tomasse forma, voltando à ideia de personificação, na tentativa de transformar os sentimentos abstratos em algo

identificável. A narrativa pode ser definida como o sentido que se conserva (redundância e memorização fácil) e como o sentido que se transforma. A descrição é o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se armazena a informação, é organizador da narrativa e também sua memória.

Para introduzir os conceitos de sagrado e profano, serão utilizados os argumentos de Eliade (1992), historiador das religiões, cuja obra *O Sagrado e o Profano – A essência das religiões* não só interessa aos estudiosos de religiões, como é objeto de estudos do historiador, sociólogo, etnólogo e do filósofo. O autor distingue o historiador das religiões do historiador já que aquele lida com fatos que, embora históricos, revelam um comportamento que vai além dos comportamentos históricos do ser humano; o homem conhece outras situações, além de sua condição histórica.

A primeira condição para se entender as concepções de sagrado e profano, de acordo com Mircea, é considerar o homem um ser essencialmente religioso, para quem Deus não é uma ideia, uma noção abstrata, uma alegoria moral e sim um poder terrível que pode se manifestar.

A partir dessa primeira premissa é possível entender o papel das religiões em todas as sociedades e o poder que elas exercem sobre a visão de mundo dos diversos grupos sociais. Assim, sagrado e profano constituem duas modalidades de *ser* no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história.

Eliade (1992) coloca como uma primeira definição do sagrado que ele se opõe ao profano. Sendo assim, o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta e se mostra como qualquer coisa absolutamente diferente do profano. Ao ato de manifestação do sagrado, ele propõe o termo *hierofania*, isto é, algo de sagrado que nos é mostrado, como a manifestação do sagrado num objeto qualquer, como uma pedra, uma árvore, uma fonte. Por mais difícil que seja para o homem contemporâneo das civilizações urbanas e industrializadas entender racionalmente essas manifestações, é possível compreender que não se trata da veneração da pedra ou da árvore e sim que ao manifestar o sagrado, esse objeto torna-se outra coisa e continua a ser ele mesmo, porque é parte integrante do meio cósmico em que ele vive. Este pensamento é naturalmente assimilado pelos grupos sociais primitivos e tendem a viver o mais possível nessa realidade do sagrado.

O sagrado equivale ao poder e, portanto à realidade, logo, potência sagrada significa ao mesmo tempo, realidade, perenidade e eficácia. A oposição sagrado/profano é na realidade a oposição entre o real e irreal. O homem religioso deseja ardentemente ser e participar da realidade e saturar-se de poder.

Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo e dessa forma se há espaços considerados sagrados, há outros espaços não sagrados e, portanto sem consistência. Eliade (1992) considera que a existência profana não se encontra em estado puro, pois o homem não consegue abolir completamente o comportamento religioso, mesmo que tenha optado por uma vida profana. Assim, ao analisarmos sociedades modernas e urbanas, industrializadas, podemos encontrar manifestações consideradas como profanas, mas que carregam implicitamente simbolismos mágicos ou religiosos que revelam uma outra realidade, diferente daquela que ele experimenta no seu cotidiano, como por exemplo, certos espaços privilegiados: paisagem de uma cidade visitada pela primeira vez, o solo da terra natal, lugares dos primeiros amores e que por serem únicos, revelam outra realidade.

Comparando-se os dois excertos abaixo, vê-se que um descreve uma visão da casa física e outro apresenta um aspecto externo a casa:

Entretanto, do outro lado da casa que parecia um grande e monstruoso animal adormecido junto das palmeiras imperiais, todas as vinte janelas rasgadas em sua fachada se alinhavam simetricamente, com as guilhotinas descidas e as portas de paus cerradas (MM, p. 53).

Ora parava longamente diante da roseira coberta de botões e de rosas abertas, ora de moitas longas sempre-vivas dobradas que contornavam quase todos os canteiros (MM, p. 57).

O primeiro está fechado, com janelas em forma de guilhotinas (objetos cortantes e usados para sacrifícios durante muitos anos, instrumento para aplicar a pena de morte por decapitação) abaixadas, como se já tivesse realizado o seu ofício e portas cerradas. O segundo excerto apresenta uma roseira, com pétalas abertas, a representação da vida que não deixou de florescer apesar dos acontecimentos da casa. É a oposição do interno e externo, do aberto e do fechado.

O sagrado e o profano como realidades opostas tornam-se perceptíveis e visíveis nos espaços, sejam eles urbanos ou rurais. Templos e casas

são fundamentalmente espaços ditos sagrados. A porta passa a ser o limiar que separa os dois espaços e indica a distância entre os dois modos de ser, profano e sagrado.

Para Bourneuf e Ouélllet (1975), em um romance a ação pode se desenrolar em um lugar único, em diferentes lugares ou se espalhar em todos os horizontes, já que a espacialidade apresenta diversos graus de abertura. Muitos romances utilizam um espaço aberto que deixa os heróis livres para ir e vir. Encontramos então um “aqui” e um “outro lugar” no romance. Aqui é um lugar preciso onde o romance abriga o personagem, outro lugar reflete o sonho de outros horizontes, o desejo de outras circunstâncias, lugar este que se sobrepõe ao quadro de ação. Percebe-se então nestes dois quadros que a casa é o “aqui” e que este será triste e enlutado e o “outro lugar” é o plano exterior, florido, vivo, colorido.

Nota-se a preocupação do autor em sempre apresentar a tonalidade da cena, às vezes muito escuras, principalmente nas cenas do interior da casa e cinzentas nas cenas externas. Em *O Romance em Cornelio Penna*, Lima (1976, p. 181) faz um estudo rápido da representação da luz e do luto nesse romance, sua relação com os objetos e mobiliários:

Dos objetos que formam o real cultural já sabemos que têm os traços – pesadez/cor sombria/fausto severo. O único objeto que contraria o terceiro traço é exatamente o caixão funerário, de cetim, ladeado por quatro candelabros acesos, sobre uma mesa coberta por veludo vermelho. Já sabemos, porém pelo exame de sua feitura que sua iluminação oculta a angústia, as lágrimas e a dor do carpinteiro.

O feminino, a que o leve se aplica, não tem, do ponto de vista cultural, plena realidade, pois é vigiado e dominado. Daí que parece flutuar. Temos por conseguinte a seguinte equivalência:

Objetos: real cultural :: leveza :: irrealidade (de seres reais)

Considerando-se, ademais, o traço ‘cor sombria’, contido nos objetos, é válido nos perguntarmos se o elemento contraposto também implicará uma oposição de cor. Ora, tampouco é novidade que o feminino se assume plenamente na clareira, foco luminoso sob contorno escuro. Donde a equivalência acima pode ser escrita doutra maneira:

Objetos: real cultural (sombrio) :: leveza :: luminosidade sob contorno escuro.

A descrição da senzala que vem a seguir reflete a questão repressora presente no romance como um todo: a desorganização; as manchas que remetem ao sangue já derramado e marcado dentro do ambiente; os objetos de

tortura que relatam o sentimento de dor, mais um elemento importante dentro da questão do luto, do escravismo, da violência, da sociedade patriarcal pré-abolicionista:

[...] onde se viam instrumentos de ferro enferrujado espalhados por toda parte, ao lado de grandes peças de madeira cara comida jogadas ao acaso no chão duro e cortadas de forma estranha e sinistra. Das paredes mal caiadas onde se distinguiam em toda a volta, até a altura de homem, manchas escuras que formavam desenhos inexplicáveis com granos borrifos espalhados em direções diversas, como se tivessem sido atirados com violência, pendiam muitos seguros em grandes cunhas de pau, argolões também de ferro, brilhantes pelo uso, e algumas correntes de elos gastos e desenrolados até o solo (MM, p. 64).

Por remeter ao exterior, a janela de vidro pode ser considerada como ângulo de visão, pois permite a entrada de elementos como luz e ar, mas também possibilita a extensão do olhar como um indivíduo que participa da ação observada. É o símbolo da receptividade, da abertura para as influências vindas de fora, da entrada da luz. Representa também a sensibilidade às influências externas. A janela pode ainda ser considerada como sendo um símbolo da consciência ou um portal para o inconsciente:

Via através dos vidros a mesma paisagem de todas as manhãs apenas modificada pela chuva, pelo sol ou pelo nevoeiro, sempre o mesmo deserto com suas palmeiras enormes erguidas em colunas funéreas e mais longe as grades de ferro negro, muito altas, que aprisionavam o jardim e recortavam com listas sombrias e agudas o campo, estendido largamente entre as montanhas coberta de mata [...] as paredes do corredor os horizontes longínquos, pontuados de picos envoltos em neve nos céus sem fim, levemente azulados, e chegava a assustar-se com aquela serrania nítida, na sua imobilidade impensável, sem grandiosidade, mas robusta e pesada, implacavelmente real em seus verdes sadios e escuros, que barrava a vista dos dois lados e formava o vale suspenso onde se erguia a sede do grotão (MM, p. 94).

Bourneuf e Ouélllet (1975) definem a paisagem não somente como um estado da alma, mas onde ela ilumina o inconsciente de quem contempla ou imagina. O excerto acima mostra claramente o inconsciente da personagem que observa a paisagem com melancolia, sem conseguir notar claramente a passagem do tempo e como se ele passasse apenas do lado de fora do Grotão.

A poética do espaço, de Bachelard (1988), presta-se como método de investigação de análise das imagens poéticas, uma vez que “[...] estuda o fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (p. 342).

Bachelard (1988) adota esse método de investigação, partindo do pressuposto de que a fenomenologia estuda a imagem a partir da consciência individual, do sujeito, bem como a repercussão dessa imagem no sujeito-ouvinte-leitor.

O trabalho do autor, neste livro, é pesquisar a imagem literária em sua origem, a partir de uma fenomenologia da imaginação pura. Diferentemente dos psicanalistas que se preocupam em investigar a natureza humana dos poetas, os fenomenólogos estudam as imagens, as novidades expressivas, a imaginação, fenômenos que transcendem a natureza humana.

Como as imagens são variacionais, Bachelard (1988) delimita sua investigação ao exame das imagens simples, as imagens do espaço feliz (topofilia), determinando os valores humanos dos espaços de proteção (casa). Assim, a imagem poética do espaço segue uma linha que começa com a poética da casa, enquanto instrumento de proteção para a alma humana, partindo para os valores da casa dos homens (cabanas) e das coisas (gavetas, armários e cofres), dos ninhos e conchas, dos cantos, até chegar aos espaços da imensidão e da miniatura, do aberto e fechado.

É interessante perceber o jogo de oposição que o autor desenvolve no trecho a seguir:

A sala de costura àquela hora muito clara, com as guilhotinas suspensas sobre o céu perdido lá longe, de azul e profundezas sem par, dava bem a idéia de como se achavam todas as quatro mulheres afastadas do mundo, a borbulhar lá para baixo, no descer da serra sem fim, até os alagados do mar, com sua água podre e morta cortada por barcaças que abriam sulcos pesados e faziam remoinhar algas e lama negra (MM< p. 143).

Ele inicia a narrativa com a luminosidade invadindo a casa, as janelas estão abertas, novamente há a identificação das personagens com o ambiente, elas estão afastadas do mundo. Então é como se as guilhotinas

abaixassem e abafassem o clima aparentemente agradável, a água é podre, cortada por barcaças, lama negra. Essa sequência apresentada demonstra, como já afirmava Frank (1963), a integração das personagens com a descrição do ambiente, pois as mesmas contribuem para a construção de descrição e para que esta última possa reforçar a ideia da narrativa.

Segundo Frank (1963), a forma espacial não é, como nós poderíamos adivinhar, necessariamente “descritiva”, mas também uma forma que cresce da tentativa do escritor de negar o princípio temporal inerente à linguagem e forçar o entendimento de seu trabalho como uma “coisa ou algo” em um momento no tempo do que como sequências de algo. O espaço dentro da narrativa, que está intimamente ligada ao funcionamento da obra variando apenas as técnicas usadas para retratar esses espaços.

Nota-se como o trajeto do corredor pode causar nas mulheres, já envoltas da introdução do luto, medo:

[...] atravessaram primeiro o corredor, agora deserto, depois a grande sala de jantar onde a vida dos personagens do papel da parede, 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, punha nota fantástica no silêncio reinante na casa toda e, finalmente, desceram as escadas em direção ao recinto fechado entre grades (MM, p. 170).

A opressão agora parte dos personagens de papel, que são impetuosos, fortes e que se sobressaem ante ao silêncio que reina na casa, silêncio que reflete o sentimento das personagens, que estão entorpecidos. Observa-se o papel importante que a descrição toma dentro da narrativa já que por parte dos personagens não há desejo de ação. A realidade é fantástica, os personagens tomam vida. O medo, presente como resultado do luto e da interdição se mostra presente e intensificado.

Bourneuf e Ouéllet (1975) afirmam que desde Balzac podemos considerar que o espaço influencia na atitude de uma personagem. O papel do espaço nem sempre é perceptível de forma fácil, algumas vezes, está permeada de símbolos e é necessária uma leitura mais atenta para tal situação. Em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, há uma cena que é construída em três planos: em baixo a multidão (povo); sobre um tablado pessoas um pouco acima das comuns,

autoridades; e, por fim, acima de todos, no primeiro piso de um prédio, Emma Bovary e Rodolphe que trocam palavras de amor enquanto o conselheiro Lieuvain discursa sobre o tablado. O interessante desta disposição cênica adotada por Flaubert é que indiretamente e ironicamente ela indica o desejo da heroína em estar acima da rusticidade da vida de seu vilarejo:

Não devemos esquecer que o papel do espaço é permitir o desenrolar da ação, porém em algumas obras o espaço deixa de ter uma função prática e passa a ser um elemento fundamental. Em alguns casos, o cenário propicia determinados acontecimentos, ou seja, a paisagem é a agente que condiciona determinadas situações (BOURNEUF; OUELLET, 1975, p. 111).

No primeiro capítulo, de *A Poética do Espaço*, o autor mostra os valores da intimidade do espaço – “a casa é nosso canto no mundo” (BACHELARD, 1988, p. 358) – evidenciando a casa como ponto de referência no mundo, como signo de habitação e proteção. Essa imagem da casa constitui-se um devaneio imemorial; promove a comunhão entre memória e imaginação, lembrança e imagem. É como se a memória da primeira moradia acompanhasse-nos durante toda a vida, todo sonho e devaneio, como se ela fosse indelével do campo da imaginação.

A literatura, neste caso, funciona como o elemento deflagrador da imagem poética do espaço que temos no inconsciente. A fenomenologia, por sua vez, serve de base para se estudar esse fenômeno que se dá na consciência do indivíduo: “pela literatura, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa [...]: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz (Ibidem, p. 359).

Nota-se, com isso, que a casa é um dos maiores poderes que permitem interligar os pensamentos, lembranças, os sonhos do homem e os devaneios. A casa é vista, segundo Bachelard (1988), como o grande berço, o aconchego e proteção, desde o nascimento do homem; é o paraíso material. As lembranças da casa estão guardadas na memória, no inconsciente individual e acompanham durante toda a vida cada pessoa e sempre são um porto para onde se volta em devaneios.

A imaginação trabalha a imagem dos espaços, processando os valores de abrigo e aposento à casa da infância. Na literatura, essas imagens são relembradas a partir da leitura, retornando-se a uma antiga morada. É como se a

casa natal pudesse ser revivida, fisicamente inscrita, ou seja, como se a infância permanecesse viva.

Ainda em *A poética do espaço* (BACHELARD, 1988), a casa passa a ser designada em sua relação com o mundo/universo. Na literatura este tema é retratado em alguns poemas de Baudelaire, que tratam da estação do inverno. Este, por sua vez, põe a casa em condição de não-casa, pois a neve que cai apaga os caminhos externos, isolando a casa do mundo. Mas, por outro lado, a ausência do mundo exterior intensifica a intimidade dos valores da casa.

Em oposição à casa perdida tem-se a imagem da casa sonhada, que, segundo Bachelard, foge de seu domínio de análise para entrar no plano da psicologia dos projetos. A casa do futuro, na ficção, é um misto de metáforas, sonhos e devaneios. A casa sonhada, ganha a dialética da choupana, corpo de donzela, ninho, crisálida.

Para Celestina, a casa parece com uma prisão, imagem do seu próprio cotidiano:

Via através dos vidros a mesma paisagem de todas as manhãs apenas modificada pela chuva, pelo sol ou pelo nevoeiro, sempre o mesmo deserto com suas palmeiras enormes erguidas em colunas funéreas e mais longe as grades de ferro negro, muito altas, que aprisionavam o jardim e recortavam com listas sombrias e agudas o campo, estendido largamente entre as montanhas cobertas de mata (MM, p. 94).

De acordo com Eliade (1992), a porta, o limiar, são símbolos e meios de se fazer a passagem que deverá ser ritualizada. No interior do espaço sagrado, o mundo profano é transcendido e é então que se torna possível a comunicação com o sobrenatural; o templo em todas as religiões torna-se o meio de comunicação com o mundo dos deuses. Em contrapartida, a casa, cuja função é abrigar o homem, torna-se também um espaço sagrado, pois, ao transpor a porta, o limiar já não é mais a casa e sim o lar, local de convivência e privacidade.

Celestina sente que não tem lugar no mundo, não tem para onde ir,

[...] pois no mundo inteiro não há um lugar para mim, a não ser este, onde permaneço por esquecimento dos outros, porque ninguém se lembrou ainda de que não tenho direito algum de ficar aqui... e agora que nem sequer tenho a menina para me dedicar (MM, p. 109).

Esse é um sentimento recorrente a todos os personagens do romance, de não pertencerem àquela casa e àquela fazenda, até mesmo àquela família: Michel de Certeau afirma que é no momento em que o indivíduo se apropria do espaço, criando e invertendo objetos e códigos, adaptando-os ao seu jeito e fazendo uso deles à sua maneira, que ele cria um lugar próprio, um cotidiano específico.

A Invenção do Cotidiano – artes de fazer, de Certeau (1994), é um livro pioneiro nesse exercício de desvendar as práticas culturais contemporâneas, vistas não mais do ângulo elitista da razão técnica e produtivista, mas pelo lado mais fraco da produção cultural: o da recepção anônima, da cultura ordinária, da criatividade das pessoas comuns.

Ele afirma que é no interior da vida privada que se inventa o cotidiano graças às artes de fazer. É praticando o espaço que se cria um cotidiano específico. O espaço é o cruzamento de móveis (movimentos), velocidade e tempo. É um lugar praticado. Merleau-Ponty afirma que “o espaço é existencial” e a “existência é espacial” – existir no mundo implica em: sonhar, perceber, desejar, ser plantado em uma paisagem, etc. (apud CERTEAU, 1994). Esses elementos (realizar, apropriar-se, inserir-se numa rede relacional, situar-se no tempo) fazem do enunciado (relação do contexto de uso com o ato de falar) e secundariamente do uso, um nó de circunstâncias inseparável do contexto, isto é, o ato de consumir só pode ser feito de uma forma contextualizada.

Nessa prática cotidiana, todos os personagens desse romance não têm o seu lugar próprio, nada ali provém deles, eles apenas se adaptam ao cotidiano doméstico ditado há tempos e se, como eles mesmos sentem, fossem retirados dali, logo cairiam no esquecimento, como se não existissem ou nunca tivessem estado naquele ambiente: “dentro em pouco ninguém mais se lembrará delas [...] e não teremos prova alguma de terem estado aqui” (MM, p. 445).

O espaço do ninho é o tema do quarto capítulo de *A poética do espaço*, no qual Bachelard (1988) tece uma associação das imagens do espaço e os seres que os habitam. Logo no início do capítulo, o autor cita a figura de Quasímodo, o habitante da catedral de Notre-Dame. Para este personagem, como afirma Victor Hugo, a catedral simboliza ao mesmo tempo “o ovo, o ninho, a casa, a pátria, o universo” (apud BACHELARD 1988, p. 414). Quasímodo sente-se bem em seu refúgio, ele toma a forma do edifício. Este, por sua vez, funciona como um ninho ou

uma concha, um abrigo onde ele pode “encolher-se no seu canto” (Ibidem, p. 415). O ninho recebe, portanto, uma valorização de abrigo seguro, de uma construção singular que supera todo artifício humano dos construtores. O ninho, para os pássaros, é a síntese da morada da vida, pois acaba sendo, para os filhotes, sua penugem externa, a morada quente.

O quinto capítulo de *A poética do espaço* (1988) aborda as imagens da concha, um objeto misterioso, que incita a curiosidade antes pela formação do que pela forma e beleza externa. A concha, assim como o ninho, são imagens da função de habitar e, como o ninho, os devaneios residem na concha habitada e não na vazia, uma vez que estas os causam de forma triste e aparecem como refúgio.

A imaginação é a grande força criadora que permite extrair das conchas os seres mais espantosos e inesperados, nada impedindo que seres grandes saiam deste abrigo pequeno. A imaginação animalesca das conchas forma seres mistos, expressam a evolução animal, criam toda “uma fenomenologia do verbo sair” (BACHELARD, 1988, p. 427). Os vários animais que saem da concha representam apenas uma espécie de ampliação das imagens do “sair”.

Por outro lado, a concha é uma casa que cresce e se constrói na mesma medida que seu morador. Um pequeno caracol mole fabrica sua casa de pedra, compondo uma imagem sublime que faz o espírito contemplar a maravilha da casa-concha habitada, dessa casa-ninho, dessa concha-ninho que provoca devaneios que instigam a imaginação humana, que conferem à concha um devaneio de intimidade, “uma morada natural” (Ibidem, p. 441).

Uma imagem simples como refugiar-se no seu canto é capaz de despertar imagens maiores, fazendo com que o canto torne-se a casa do ser:

[...] todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, de confabular conosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa (Ibidem, p. 444).

O desejo de um canto para si expressa um crescente senso de individualidade do corpo e um sentimento do indivíduo, é preciso fechar sua porta e suas janelas e curvar-se sobre si próprio. No século XIX o quarto é o espaço do sonho; ali se refaz o mundo.

O trecho a seguir é iniciado com o conceito de casa como um ambiente sagrado e meio de comunicação com o mundo:

A Capela estava cheia quando Dona Inacinha, apoiada no braço de Sinhá-Rôla, se dirigiu até junto do oratório desde cedo aberto de par em par. O quadro do fundo, que representava a Trindade e cujas cores se confundiam em tom geral de ouro velho, agora podia ser visto, apesar dos grandes candelabros acesos e dispostos no rebordo do grande arcaz onde estava pousado o nicho de madeira trabalhada no gosto de dona Maria I (ELIADE, 1992, p. 213).

“A dialética do interior e do exterior” é o título do nono capítulo de *A poética do espaço*, no qual Bachelard (1988) apresenta-nos algumas evidências opositivas dessas duas imagens, da mesma forma que coloca em questão a dialética da psicanálise e da fenomenologia. Esta, por sinal, é a que nos proporciona o estudo da imagem psíquica, ou seja, dos fenômenos que ocorrem na mente. Cabe, portanto, à filosofia da imaginação, rastrear as imagens que nos mostram.

No trecho que segue, a descrição do cafezal dá possibilidade de inferência a outro corpo e nos remete a dor:

A colina pesada, robusta, a erguer-se dificilmente do chão, com o dorso carregado de cafezais, separados ao meio por vala profunda, em risco aberto na terra vermelha quase cor de sangue, em longa cicatriz (MM, p. 218).

Segundo Hamon (1979), toda descrição apresenta um motivo, um modo e um papel. Nota-se que este cafezal está personificado, pois há um dorso e uma vala que lembram uma cicatriz e sangue, elementos próprios do homem que atribuírem a este corpo humano, o corpo de um escravo, pois ele durante as colheitas necessita carregar em seu dorso o café, é nesse mesmo dorso que recebe o castigo e apresenta cicatrizes. Nesse romance, o mesmo acontece com as personagens que estão dentro da casa, elas se sentem presas àquela condição de interdição e não conseguem fugir da mesma. A cicatriz e o sangue também a elas pertencem. Em determinado momento da religião o autoflagelo era visto como uma forma de expiar os pecados, e a vontade do enlutado é expiar o sentimento de culpa que o aflige.

Vê-se aqui que tudo aquilo que se desenvolve no espaço privado, onde se materializam as imagens do poder, as relações entre pessoas e a procura

de si mesmo. Não é de surpreender, portanto que a casa ocupe tamanho espaço nas artes e na literatura.

A seguir, há a transcrição de um trecho que explicita o luxo dos ornamentos daquela casa:

As almofadas foram sacudidas e colocadas de forma aparentemente descuidada sobre o sofá e sobre as poltronas, com suas rosas, “ketmias” e framboeseiras do Canadá em grinaldas em torno das iniciais entrelaçadas à imperial, bordadas em ponto quadrado sobre talagarça e casimira. As jarras de Viena tiveram suas flores renovadas, recolhidas as antigas que as guarneciam, e trazidas dos armários onde eram guardadas em caixas feitas de escamas e de conchas de Santa Catarina (MM, p. 287).

Esses estranhos conjuntos de pedras e tijolos, com seus apêndices, seus ornamentos e mobiliários tão particulares, com suas formas, específicas e imutáveis, sua atmosfera intensa e pesada nos quais a vida se emaranha de maneira tão completa como na alma e no corpo – que poderes não terão sobre nós, que influências sutis e penetrantes não exercerão sobre toda a substância de nossa existência?

A disposição das almofadas, colocadas de maneira descuidada, reflete a realidade ali vivente. É possível afirmar que na literatura romanesca praticada até hoje, o lugar não é gratuito. Sempre que dentro da trama há a descrição de um espaço, é inevitável por parte do leitor a expectativa de um acontecimento neste lugar. O lugar auxilia na credibilidade da história.

Os devaneios da intimidade, representados pelos armários e suas prateleiras, as escrivaninhas e suas gavetas, os cofres e os fundos falsos não podem restringir a memória a um armário de lembranças.

O cofre e a fechadura, por outro lado, estão sob o signo do segredo, da alma fechada do ser fechado, está muito mais ligado ao signo do esconderijo, do mistério. Bachelard (1988, p. 40) destaca-nos que os escritores “nos dão seus cofres para ler”. A imagem do cofre aparece repleta de segredo, mistério e encantamento, demonstrando o maravilhamento do poeta diante da fechadura do cofre e da sensação de desvendamento do mistério que ele esconde.

É nos armários onde se acomodam as lembranças. Funcionam como abrigo daquilo que é triste e precisa de refúgio. Dona Inacinha e Sinhá-Rola se fazem pequeninas para não serem notadas e começam uma reflexão sobre bens,

mortes, lembranças do passado e perspectivas para o futuro, totalmente causada pela abertura de um baú:

– Nós formamos ainda o pequeno laço, o nó a prender ainda, dando-lhes realidade, as nossas recordações de família. Mas talvez dentro de pouco tempo ele se romperá, e tudo será dispersado pelo mundo, sem significação, sem o amor e o respeito que lhes dá vida, alma e finalidade. Elas nos prendem, nos fazem companhia, e representam nosso lar, mesmo de empréstimo, mesmo precário e devido unicamente à caridade dos que nos acolhem, e são o nosso apoio, o nosso arrimo... mas, tudo isso porque sabemos, porque elas viveram conosco, e ainda guardam as marcas de mãos amadas, já desaparecidas da memória dos outros. As figuras que ainda vivem dentro de nós, para eles, são já simples palavras vazias de sentido... assim quando vi você renunciar às suas jarras, que representam tanta coisa para nós, compreendi estar errada em meu amor tão ciumento e exclusivo destes objetos, destinados a desaparecerem (MM, p. 422).

A sala de jantar descrita na sequência:

A sala da copa era muito grande e clara, pois a luz vinda de suas janelas conjugadas, de vidros em guilhotinas, àquela hora cobria todo o seu pavimento de grandes tijolos vermelhos (MM, p. 347).

Quando preenche plenamente sua função, revela-se um lugar da maior importância. Aqui a família oferece espetáculos aos convidados, instala sua prataria e exhibe um centro de mesa fabricado por um ourives da moda. Mas a refeição também é um momento privilegiado nas relações sociais: é à mesa que os negócios são tratados, que as ambições são declaradas, que os casamentos são concluídos. E, ao mesmo tempo, alarga-se o horizonte da gastronomia: sinal de prestígio e superioridade, reveste-se de ares de conquista, instrumento de poder, penhor do sucesso e da felicidade. A casa não mais pratica tais práticas cotidianas, desde o momento em que a menina morrera, houve uma tentativa frustrada de retorno às mesmas, entretanto, como já mostrado com o luto e agora com o espaço, tudo está abandonado e desorganizado.

Sótãos onde caíam de quando em quando enormes pedras, das tábuas a estalarem, dos ulos prolongados do vento em seus esforços para arrancar a pesada cobertura da casa, subdividida pelas clarabóias e pelas construções a ela ligadas, formava longa música desesperada e alucinante (MM, p. 366).

Se, por um lado, o narrador deste romance é capaz de chegar ao saber e à lembrança quase exata da letra em alto relevo gravada numa caixa, dos dísticos bordados nas cambraias de linho ou do “balde de porcelana verde com medalhões onde se viam castelos medievais” (MM, p. 210), por outro não oferece a chave de um mistério indecifrável e interdito. A linguagem narrativa, aparentemente lenta e sinuosa, marcada pelas minúcias, encobre o silêncio e a falta que atravessam as personagens.

O luto que permeia a casa transpassa até o sentimento de abrigo acolhedor que ela tradicionalmente denota. A linguagem narrativa, aparentemente lenta e sinuosa, marcada pelas minúcias, encobre o silêncio e a falta que atravessam as personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se fala da Literatura em diálogo com a Psicanálise, geralmente o cruzamento que se faz nesta relação é sobre a possibilidade de interpretação analítica do texto literário e o uso da Literatura no interesse da teoria psicanalítica assim como disse Villari (2000, p. 6), “buscando através do texto literário aquilo que não alcançamos dizer como psicanalistas”. Mas esta relação vai muito além de um confronto de disciplinas já constituídas em que nenhuma consente em abandonar-se.

Essa relação Literatura – Psicanálise também é discutida por Foucault (2007). Em *As palavras e as coisas*, ele afirma que a Literatura (a partir da contemporaneidade) e a Psicanálise ocupam o lugar de *contraciências*, as quais, para além ou aquém do conhecimento do próprio homem, fazem reaparecer, em sua insistência enigmática, a questão do ser da linguagem. Desse modo, fascinada pelo ser da linguagem, a palavra literária acaba por se encontrar com a palavra psicanalítica.

Esta dissertação buscou analisar o romance *A Menina Morta* de Cornélio Penna pelo viés da morte, suas significações para aqueles que ficam, o luto e suas possíveis expressões, a casa enlutada, o espaço como representante dos sentimentos daqueles que ali vivem, isto é, revelação do estado psicológico das personagens. Um diálogo intenso entre Psicanálise e Literatura.

Ao pensar na morte, seja a simples ideia da própria morte ou a expectativa mais do que certa de morrer um dia, seja a ideia estimulada pela morte de um ente querido ou mesmo de alguém desconhecido, o ser humano é tomado por sentimentos e reflexões.

Esses pensamentos, ou melhor, os sentimentos determinados por esses pensamentos variam muito entre as diferentes pessoas, também variam muito entre diferentes momentos de uma mesma pessoa. Podem ser sentimentos confusos e dolorosos, serenos e plácidos, raivosos e rancorosos, racionais e lógicos. Enfim, são sentimentos das mais variadas tonalidades. Isso tudo pode significar que a morte, em si, pode representar algo totalmente diferente entre as diferentes pessoas e totalmente diferente em diferentes épocas da vida de uma mesma pessoa.

De um modo geral, a ideia da morte remete aos sentimentos de perda, portanto, desperta sentimentos dolorosos. Trata-se de uma espécie de dor psíquica, a qual muitas vezes acaba também gerando dores físicas ou criando uma dinâmica incompreensível para quem a vida continua sorrindo.

Como relatado no correr da dissertação, a morte aparece, de repente, como um acidente, um castigo, um erro, uma irregularidade. Cada um de nós está firmemente persuadido de sua própria imortalidade, por conta da mentalidade cristã, surgindo assim uma recusa enganadora da morte. A partir desse ponto de vista, quando se depara com a morte, o trabalho do enlutamento pode se tornar uma atividade criativa, um gradual colocar de peças de um quebra-cabeça que, ao final, terão permitido encontrar uma imagem e um lugar nas vidas para as pessoas que se amam e se perdem. E se o luto é interditado?

Os primeiros capítulos do romance *A Menina Morta* relatam as frustrações das personagens, desencadeadas pela morte da menina. A imparcialidade dos pais nesse ritual incomoda todos os viventes da fazenda, é notável a preocupação da família e dos agregados com o rito. Contudo, a dor e o sentimento de perda são interditados.

O luto é um processo totalmente reconhecível no romance, suas fases e manifestações, entretanto, sua recusa e interdição são exteriorizadas de diversas formas, causando não só uma profunda reflexão sobre o passado e sobre a vida presente, mas também uma série de sintomas físicos e mentais que levam à derradeira degradação psicológica das personagens.

A melancolia, tida como uma histeria de espírito, também pode ser notada em Carlota. Ela passa por uma tentativa de criar uma identidade, retomar seu eu, mas como o melancólico, tem apenas o recurso de tomar uma identidade de empréstimo, um semblante de identidade, por isso sua identidade resta tão precária e fragmentada quanto um quebra-cabeça incompleto, cujas poucas peças ela projeta sobre os outros. Carlota passa por um intenso processo de identificação de sua imagem com a menina morta o que acaba por agravar tal quadro.

Como perceber o ambiente nesse momento de luto e melancolia, de perda e sofrimento, de interdição?

Dentro desse romance o espaço é de extrema importância para a construção da fábula, a fazenda do Grotão é vista como a articulação dos sentimentos dos que ali vivem e dos fatos que vão ocorrendo na narrativa. A casa

simboliza o que os deixados estão a viver. É graças a ela, segundo Bachelard (1988), que um grande número de nossas lembranças estão guardadas e quando a casa se complica um pouco, quanto tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais minuciosos. Essa variedade de espaços, enfim, do espaço como um todo caracterizador das lembranças e sentimentos dos personagens, é muito recorrente no romance. Vê-se como a ausência de um simples quadro ou uma fotografia encontrada entre os pertences de outrem, assume uma importância crucial para a conduta dos protagonistas, provocando um intenso fluxo de consciência, reavivando traumas e sofrimentos antigos. É a casa enlutada.

O que se esperar do escritor que escreve acerca do passado? O antiquarista, por definição, é aquele que coleciona e é conhecedor de coisas antigas, um investigador das antiguidades. Foi visto, no decorrer desta dissertação, que o autor prima pelas descrições e dá ao espaço a condição de protagonista.

Bessa (2010) afirma que é um bem o afastamento de Cornélio Penna do mundo social e, principalmente, dos meios literários, pois, aquilo que circula neles, é somente moda, um gosto efêmero de formas de se vestir ou escrever:

Se entendermos por “moderno” aquilo que está na moda, o gosto contemporâneo e atual e se fizéssemos a seguinte pergunta a Penna: “É preciso ser absolutamente moderno?”, a resposta seria - com muita certeza - “Absolutamente, não”. Entre o que está ultrapassado e o que está na moda, entre o antigo e o novo, entre o passado e o presente, Penna certamente escolheria os primeiros.

Desta forma, o gosto pelo passado, pelas coisas antigas; o grande zelo pelas descrições e com o espaço no romance, associando ao fato de que o romance é escrito em 1954 e retrata uma época anterior (pré-abolicionista), pode-se definir o autor como antiquarista. Além disso, pelo pessimismo e melancolia incutidos no romance, nota-se que o mesmo trata de várias mortes simbólicas.

E de quais mortes se tratam essas vistas no romance? A morte da menina, como já bem tratada aqui, a morte do patriarcalismo e a hierarquia social do Brasil escravista, a morte da religião (?).

O romance acaba por fazer, de uma forma velada, um panorama sobre a modernização da economia nacional e a abolição da escravidão, o declínio de uma família face às mudanças sociais que ocorrem no final do século XIX. É a ascensão da mulher que, no romance, presencia a crise de patriarcalismo. Isso tudo na visão de alguém que, no futuro, faz um retrato pessimista e melancólico desta mudança.

E qual a melancolia de Carlota? Aquela que, nos olhos de todos, é a personificação da esperança presente na figura de uma menina, menina esta que está morta. Qual é essa identidade que ela procura assumir? Ou descobrir a partir de então.

A morte da religião, no tocante a todos os ritos interditados, todas as preces oprimidas, a igreja vazia, o padre ausente, a família decadente e o matrimônio negado, negado pela mesma mulher que assume uma identidade ainda que nem sequer conhece. Isso tudo relatado por um autor, como já retratado, religioso (católico) nascido na sequência desse momento da obra.

Nessa relação Literatura e Psicanálise, ao estudar o luto, a melancolia, o espaço, nota-se quão importante é o cruzamento dos saberes. De acordo com Calvino (1977), “a literatura segue itinerários que costeiam ou transpõem as barreiras das interdições, que levam a dizer o que não podia ser dito; inventar em literatura é redescobrir palavras e histórias deixadas de lado pela memória coletiva e individual” (CALVINO 1977, p. 77). Arte e sociedade estão interligadas: a arte necessita da sociedade e da realidade deste para exprimir na Literatura questões fulcrais para o indivíduo. Uma obra de arte como parte da sociedade é imanente à realidade, porque faz parte dela, está contida no cotidiano de uma sociedade que ali a insere. Mas a ficção se transpõe desta realidade, opondo-se da realidade concreta, criando uma outra realidade mais amena ou violenta. A importância da Literatura encontra-se na sua capacidade de provocar reações e emoções diversas, trazendo a quem lê o mundo social, psicológico e físico como elementos de referência. Esta dissertação trata-se apenas de uma tentativa de compreender a produção de Cornelio Penna como uma variante, na sua forma, da produção literária brasileira, na medida em que sua escrita demonstra um estilo de caráter psicológico, permeado pelo luto e pela morte.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. M. *Notas sobre a família no Brasil*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo; Editora da Universidade Rural, 1987.
- ARIÈS, P. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAYARD, J. O. *Sentido Oculto dos Ritos Mortuários – Morrer é morrer?* São Paulo: Paulus, 1996.
- BELLEMIN, N. *Psicanálise e Literatura*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BESSA, M. Secron. Cornelio Penna, um escritor na contramão. *Revista Semear*. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_09.html>. Acesso em: 13 jul. 2010.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.
- BOURNEUF, R.; OUÉLLET, R. El espacio. In: _____. *La Novela*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.
- BOWLBY, J. *Apego e Perda*. São Paulo: Martins Fontes, 1985. v. 3: Perda: tristeza e depressão
- BUWAY, J. *El camino de las lágrimas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana; Del Nuevo Extremo, 2006.
- CALVINO, I. A combinatória e a arte da narrativa. In: LUCCIONI, G. et. al. *A atualidade do mito*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira*. Rio de Janeiro; São Paulo: Difel, 1977.
- CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CERTEAU, M. *Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994. (A Invenção do Cotidiano, v. 1)
- COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- DAVIS, L. J. "Known Unknown" Locations: The ideology of novelistic landscape in Robinson Crusoe. In: _____. *The Origins of the English Novel*. Montpellier (Fr): Sociocriticism, 1983.
- DOKA, K. *Disenfranchised grief*. Lexington: Lexington Books, 1989.

- ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FONSECA, J. *Luto antecipatório*. Campinas: Livro Pleno, 2004.
- FOUCAULT, M.. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FRANK, J. Spatial form in modern literature. In: _____. *The widening gyre: crisis and mastery in modern literature*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1963.
- FREUD, S. *Escritores criativos e devaneio*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. v. 9: Edição standard brasileira das obras completas.
- FREUD, S. *Duas Histórias Clínicas (O "Pequeno Hans" e o "Homem dos Ratos")*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. v. 10:
- FREUD, S. *O ego e o id*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FREUD, S. Luto e melancolia. In: _____. *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FREYRE, G. *Casa grande & Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- FUGIER, A. M. Os ritos da vida privada burguesa. In: *História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HALL, C. Sweet Home. In: *História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- HAMON, P. *Qu'est-ce qu'une description?* Paris: Poétique, 1979.
- KRUPP, G. R. Notes on identification as a defense against anxiety in coping with loss. In: *International Journal of Psycho-Analysis*, 1963.
- LACAN, J. *Conferências nos Estados Unidos*. Recife: Centro de Estudos Freudianos, 1975.
- LAMBOTTE, M. C. *Estética da Melancolia*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 2000.
- LIMA, L. C. *O Romance em Cornelio Penna*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- MARANHÃO, J. L. S. *O que é Morte*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- MORIN, E. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- PARKES, C. M. *Luto – Estudos sobre a Perda na Vida Adulta*. São Paulo: Summus Editorial, 1998.
- PENNA, C. *A menina morta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

PERROT, M. Figuras e Papéis. In: _____. *História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

POIAN, C. *Os novos caminhos da identificação*. Rio de Janeiro: Circuito Psicanalítico do Rio de Janeiro, 2010.

ROCHLIN, G. *Griefs and discontents: the forces of change*. Boston: Little Brown, 1965.

RUFFIÉ, J. *O Sexo e a Morte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SEDIKIDES, C.; GREGG, A. Portraits of the self. In: _____. *Saze handbook of social psychology*. Londres: Sage Publications, 2003.

SCLIAR, M. *Enigmas da Culpa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

VILLARI, R. Relações possíveis e impossíveis entre a psicanálise e a literatura. *Psicologia Ciência e Profissão*, São Paulo, 2000.

VIORST, J. *Perdas necessárias*. São Paulo: Melhoramentos, 2004.

ZORAN, G. Towards a theory of space in narrative. *Poetics Today* 5.2, 1984.