



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA

DOUGLAS CARLOS DE PAULA MOREIRA

**O FANTASMA DA PALAVRA: A POÉTICA DA AUSÊNCIA EM
A MENINA MORTA, DE CORNÉLIO PENNA.**

FORTALEZA

2016

DOUGLAS CARLOS DE PAULA MOREIRA

O FANTASMA DA PALAVRA: A POÉTICA DA AUSÊNCIA EM
A MENINA MORTA, DE CORNÉLIO PENNA.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.

FORTALEZA
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- M1f MOREIRA, Douglas Carlos de Paula.
O fantasma da palavra : a poética da ausência em A menina morta, de Cornélio Penna / Douglas Carlos de Paula MOREIRA. – 2016.
150 f. : il.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2016.
Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.
1. Cornélio Penna. 2. ausência. 3. silêncio. 4. olhar. 5. morte. I. Título.

CDD 900

DOUGLAS CARLOS DE PAULA MOREIRA

O FANTASMA DA PALAVRA: A POÉTICA DA AUSÊNCIA EM
A MENINA MORTA, DE CORNÉLIO PENNA.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.

Aprovada em: 21/06/2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Presidente/Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Sarah Diva da Silva Ipiranga (1^a Examinadora)
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof.^a Dr.^a Cleudene de Oliveira Aragão (2^a Examinadora)
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio (3^o Examinador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Gabriela Frota Reinaldo (4^a Examinadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dedico esta tese a Livia e Mariana, meus dois amores, que preencheram minha vida com uma prosa nova e diferente, sem personagens, sem enredo, sem drama – apenas com pessoas de verdade e seus sentimentos tão inefáveis.

Ofereço com gratidão a Edmar e Carísia, que, em sua velhice, a cada dia se parecem mais com crianças, confundindo os tempos e as gerações, porém sem nunca confundir o que é amor de pai, amor de mãe e amor de filho.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Ceará (UFC), pela oportunidade de participar da primeira turma de Doutorado em Literatura Comparada do seu Programa de Pós-Graduação em Letras.

Ao meu Orientador, Cid Ottoni Bylaardt, pela sua instigante e fascinante leitura do mundo, que *insidiosamente* insiste em traduzir todo o vazio e toda a ausência em alguma coisa para além do inominável.

Aos professores Marcelo Peloggio, Sarah Diva, Cleudene Aragão e Gabriela Reinaldo, pela participação na Banca de Defesa de Tese. Ouvi-los foi um momento de enraizamento e abertura, em que me senti, ao mesmo tempo, acolhido pelo chão da prosa e disseminado pelos ventos da poesia.

Ao Grupo de Estudos do Esvaziamento da Metafísica Ocidental, ao Mestre Artesão dessa oficina de carpintaria poética (El Cid) e a todos os colegas carpinteiros (os esvaziados), pelo encontro inusitado de uma conversa infinita com um presumível silêncio.

Às professoras Vera Moraes, Odalice de Castro Silva, Fernanda Coutinho e Ana Márcia Siqueira, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, pela firme convicção naquilo que olhamos por trás daquilo que não vemos.

A todos os funcionários técnico-administrativos do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC – particularmente a Diego e a Vítor, pelos diálogos ortodoxos e heterodoxos.

A todos os funcionários da Biblioteca do Centro de Humanidades da UFC, pela discreta e solícita convivência e pelo trabalho primoroso sobre o acervo.

Ao Vladimir Guedes e a toda turma formidável de sua Biblioteca de Babel, satélite natural da Arte e da Ciência na órbita da Universidade, por todos os livros novos, usados, seminovos, eternos.

À Universidade Estadual do Ceará (UECE), pela aprovação de meu Afastamento para cursar o Doutorado e pelo aporte financeiro.

A todos os professores, funcionários e alunos do Curso de Letras da UECE, pela cordial reminiscência na lacuna (sem vazios) desses quatro anos.

À minha família, pela paciência inexaurível.

Aos amigos, pela imprescindível presença.

Tudo é invisível. Se somos fantasmas, é porque procuramos uma realidade proibida. A realidade é o segredo. (Lúcio Cardoso)

RESUMO

Este trabalho pretende estudar os vazios, as lacunas e as ausências textuais no romance *A menina morta* (1954), de Cornélio Penna. Nesse romance, encontra-se uma narrativa estruturada em torno da ausência (a começar pela ausência da própria menina que dá título à obra), convidando o leitor a olhar incessantemente para um lugar vazio que, paradoxalmente, deixa sua marca sob a forma de recalque afetivo e mal-estar social. O olhar do leitor deseja ver mais, porém é o menos que o autor oferece, inscrevendo sua ficção sob o signo da negatividade e do esvaziamento. Sustenta-se a tese de que, nesse romance, diferentemente de suas obras iniciais, Cornélio Penna supera a vertente fantástica, deslocando os “fantasmas” da zona transcendente para o encontro inexorável com o real. Busca-se a fundamentação teórica desta tese na interface dos discursos da teoria literária, da filosofia e da psicanálise, através do diálogo com as obras de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Giorgio Agamben, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman. Através desses pensadores, tenta-se evidenciar o jogo dialético que Cornélio Penna articula entre subjetividade e objetividade, através do qual a realidade se acha implicada nos modos de subjetivação. Em *A menina morta*, portanto, a realidade do patriarcalismo e do escravismo se torna mais assustadora do que os fantasmas que povoam o imaginário popular. O território que Cornélio Penna escolheu para descrever o seu drama histórico faz do mito o labirinto da própria história, diante do qual os eventos se petrificam numa zona estagnada em que quase nada acontece, sobressaindo o luto e a melancolia. A relação entre os personagens é marcada pela incomunicabilidade, devido ao medo de dizer e ao ressentimento de calar-se. Assim, restam aos personagens o refúgio do não-dito (diante da força dos interditos) e a teatralização das palavras e dos gestos. O fantasma da palavra não é – como se poderia supor – o silêncio; o fantasma da palavra é a falta do nome, é esse lugar inespecífico onde o pensamento não chega e a razão parece desmoronar. Trata-se, enfim, de uma abertura para um lugar inacessível, uma aporia trágica, formada por um tempo só de espera e um lugar só de passagem.

Palavras-chave: Cornélio Penna. Ausência. Silêncio. Olhar. Morte.

ABSTRACT

This work intends to study the voids, the gaps and the textual absences in the novel *A menina morta* [*The dead girl*] (1954), written by *Cornélio Penna*. In this novel, we have found a structured narrative around the absence (starting with the absence of the very girl who gives title to the work), inviting the reader to look endlessly for an empty place that, paradoxically, leaves its mark in emotional repression form and social malaise. The reader look wants to see more, however is the least that the author offers, inscribing his fiction under the sign of negativity and emptying. We affirm that, in this novel, unlike his initial works, *Cornélio Penna* overcomes the fantastic strand, moving the transcendent area "ghosts" for the inexorable encounter with real. We have sought the theoretical foundation of this thesis in the literary theory, philosophy and psychoanalysis speeches, through the dialogue with the works of Sigmund Freud, Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Giorgio Agamben, Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman. Through these thinkers, we have tried to show the dialectic game which *Cornélio Penna* articulates among subjectivity and objectivity, through which the reality is implicated in the subjectivation modes. In *A menina morta*, therefore, the reality of patriarchy and slavery becomes more frightening than ghosts that inhabit the popular imagination. The territory chosen by *Cornélio Penna* to describe his historical drama makes from the myth the labyrinth of history, up against the events are stoned in a stagnant zone in which almost nothing happens, protruding the mourning and the melancholy. The characters connection is marked by the lack of communication, due to fear of saying and the resentment of shut up. So, to the characters remain the refuge of unsaid (up against the bans strength) and the dramatization of words and gestures. The ghost of the word is not – as you might guess – the silence; the ghost of the word is the lack of the name, is this nonspecific place where the thinking does not reach and the reason seems to fall apart. In short, it is about an opening to an inaccessible place, a tragic *aporia*, formed by a time of expecting and a place of passage.

Keywords: Cornélio Penna. Absence. Silence. Look. Death.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Óleo sobre tela “Las meninas” (1656), de Diego Velásquez	93
Figura 2 – Têmpera sobre madeira “Juízo Final” (1435), de Fra Angelico	98

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 CAPÍTULO I: CORNÉLIO PENNA E AS RUÍNAS DA HISTÓRIA.....	20
2.1 Raízes históricas de um drama introspectivo	22
2.2 Sobre os fragmentos de uma ruína	31
3 CAPÍTULO II: MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO	38
3.1 A morte diferida e o luto interminável.....	41
3.2 O tempo da ausência de tempo.....	48
4 CAPÍTULO III: O FANTASMA DA PALAVRA.....	61
4.1 De um silêncio a outro.....	68
4.2 Teoria geral do fantasma.....	82
5 CAPÍTULO IV: A POÉTICA DA AUSÊNCIA.....	93
5.1 A menina é apenas um retrato na parede... ..	99
5.2 O lugar do vazio na ficção.....	118
5.3 A última instância da letra.....	131
6 CONCLUSÃO.....	142
REFERÊNCIAS.....	146

“Foi de noite que Martim teve um pensamento mais ou menos assim: se a história de uma pessoa não seria sempre a história de seu fracasso. Através do qual... o quê? Através do qual, ponto.” (Clarice Lispector)

1 INTRODUÇÃO: Como não esmagar as entrelinhas com palavras

Diante da racionalidade mecânica da ciência moderna, a arte obstina-se em apontar para um fantasma. Visão do efêmero, audição do silêncio, abordagem do inapreensível – toda essa combinação de antinomias e paradoxos indica um modo de existência num limiar: o modo artístico. Aqui estamos diante de uma realidade que não pode ser analisada, investigada ou dissecada como um “objeto” científico, mas que merece ser *recebida, acolhida, habitada*. Essas ações, tão vagas e imprecisas, se opõem drasticamente à determinação especializada da técnica. A nosso ver, no entanto, são exatamente essas “imprecisões” da arte que mantêm (ainda) algum mistério no mundo. Esse *mistério* a que nos referimos habita o cerne mesmo das coisas: está no mundo, na natureza, nas pessoas, nos objetos, na linguagem, na palavra, no silêncio.

O artista acostumou-se a fazer o caminho entre Delfos e Tebas, ou seja, entre o Oráculo e a Esfinge. A literatura, ao lidar com as palavras, efetua esse trânsito (tão marginal) entre uma voz que responde e outra que indaga, inaugurando, na instância da letra literária, uma voz que é resposta e enigma ao mesmo tempo. Nesse cruzamento – ou nessa encruzilhada –, o escritor propõe a forma do romance, esse gênero que se situa entre o real e o imaginário, a realidade e o simbólico, a história e a imaginação, o visível e o invisível, confundindo as categorias e os conceitos.

Maurice Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, diz que um *gradiente* é “uma rede que se lança ao mar sem saber o que recolherá”. E ainda: “é a estreita ramificação sobre a qual se farão cristalizações imprevisíveis” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 16). Nossa intenção é fazer deste trabalho uma rede lançada ao mundo da arte, sem saber, de antemão, o que recolheremos. Afinal, não pretendemos fazer ciência, pois “a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 15). Não pretendemos *manipular* as coisas, os dados, os resultados, as respostas. Pretendemos *habitar* a obra ficcional de Cornélio Penna, e aí encontrar o lugar de sua inscrição no simbólico. Seleccionamos o romance *A menina morta* como o lugar de imersão em que lançamos nossa rede, a fim de recolher dele alguma coisa que nos leve a *cristalizações imprevisíveis*.

Em *A menina morta*, temos uma experiência ambígua na qual uma ausência (a ausência da própria menina que dá título à obra) nos convida, sem cessar, a olhar para um lugar vazio. Aquilo que o romance mostra é composto de sombras e latências de uma presença que se inscreve na própria ausência. Nosso olhar deseja ver mais, porém é o menos que o autor oferece. É justamente através desse “menos” que a ficção se faz, instigando o leitor a elaborar as lacunas e os vazios.

Nada mais presente nesta obra do que a ausência da menina morta; nada mais evidente do que a falta que ela faz; nada mais visível do que a perda que ela provoca. É pelo signo do esvaziamento e da negatividade que o silêncio se estabelece nesse romance. Como nossa atenção e os nossos olhos são constantemente guiados para esse lugar vazio, o romance pode ser visto como uma ficção em torno de um verdadeiro “fantasma”: palavra que se repete muito na prosa de Cornélio Penna e que teremos, aqui, de estabelecer sua devida inscrição no território da arte, da filosofia e da psicanálise.

Como toda obra habitada por fantasmas, o romance de Cornélio Penna remete-nos para o território do estranho. Seu romance é um lugar de indeterminações existenciais, fortemente enraizado no solo das tradições familiares e das relações hierárquicas, mas ainda assim aberto para possibilidades inesperadas. Desse modo, o romance se constrói sobre bases sensíveis e simbólicas, em que o vago e o indeterminado se sobrepõem sobre raízes sociais e históricas. É nessa zona do vago e do indeterminado que pretendemos encontrar uma abertura para o lugar inacessível da linguagem literária, lá onde o poético se cristaliza e a realidade se dilui: lugar onde habita o fantasma da palavra.

O escritor nos ensina a ver o mundo, a olhar para as coisas; pelo menos, a olhar para as coisas de um modo diferente (o modo próprio da ficção e da linguagem literária). O escritor nos mostra as coisas em seu silêncio e nos orienta a perceber esse silêncio. Trata-se de um silêncio que é construído por palavras, em meio a palavras: a voz do narrador traz à existência os objetos, os utensílios, as roupas, os trastes que compõem a cena ficcional, e as vozes dos personagens transitam entre as coisas, como se outras coisas também fossem. O escritor estabelece seu mundo em palavras, inscreve sua realidade nessa outra realidade que se forma em seu fazer artístico e configura um mundo como obra de arte.

A literatura sempre desenhará novas circunstâncias na paisagem, porque sabe abandonar a linha reta dos percursos traçados e encontrar, no campo liso dos signos utilitários, o tecido estriado das dobras ficcionais. Ela não tem método, pelo menos método específico, mas apenas *rodeios*, como nos provoca a pensar Michel Serres, em seu livro *Os cinco sentidos*:

A paisagem junta lugares, páginas de páginas. O deserto, sem lar nem lugar, leva o global, nunca nada de novo aparece no espaço homogêneo. O método atravessa o deserto, a paisagem incomoda o método, todo lugar constitui obstáculo. A estrada que passa pela paisagem chama-se rodeio [...]. Um método traça bem um percurso, um caminho, uma via. Aonde vamos, de onde partimos e por onde passamos, questões de teoria ou de prática a serem colocadas para conhecer e para viver. (SERRES, 2001, p. 265)

Seguindo a proposta de Michel Serres, nosso caminho é mais *rodeio* que *método* ou, dizendo de outra maneira, é mais *passeio* que *percurso*. A literatura acata em seus termos a contradição e o paradoxo, aceita o risco da omissão ou da ausência, empreende a busca de um saber por outras vias, que não as meramente racionais. A literatura desconfia de todo conhecimento que se queira infinitesimal, que leve ao detalhe do detalhe e nada deixe sem explicação. Sua viagem envolve riscos, porque seu território não é plano, nem sua trajetória é uma linha reta, como afirma Maurice Blanchot, em *O livro por vir*, em um capítulo dedicado à ficção de Jorge Luís Borges:

O lugar do extravio ignora a linha reta; nele, não se vai de um ponto a outro; não se sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha. Antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos, e essa espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido, ou em começar para recomeçar, é o segredo da “má” eternidade, correspondente à “má” infinidade, que encerram, talvez, o sentido do devir. (BLANCHOT, 2005, p.137)

Temos consciência de que este trabalho se localiza num ponto em que não *começamos* efetivamente nada: tudo aqui é, desde o início, *recomeço*. Mas nem por isso nos furtamos a essa *conversa infinita* com a literatura, porque não podemos parar de falar sobre ela. Insistimos: nosso trabalho é um passeio, e não um percurso. Nossa proposta está mais próxima do movimento empregado pelo *flâneur* de Walter Benjamin, para quem os traçados do caminho são sempre transitórios. Seguimos aqui a mesma lógica descentrada que Sérgio Paulo Rouanet usou na tentativa de cruzar os caminhos de Benjamin e Freud. Para o pensador brasileiro,

Nosso procedimento será benjaminiano: não percurso metódico, mas *flânerie*. Em suas análises sobre Paris como capital do século XIX, Benjamin fixou as grandes linhas desse procedimento: passeio sem direção aparente, que, no entanto, acaba levando a pontos precisos, sempre provisórios: olhar atento, mas não desmistificador, pois a cidade é véu, e só velada ela se revela. A partir de alguns pontos selecionados um pouco ao acaso, o crítico, como o *flâneur*, percorrerá ruas e praças, sem objetivo pré-concebido, mas com a esperança de chegar a um centro: talvez a Étoile, cruzamento de todas as avenidas – mas uma Étoile transitória, simples pausa antes de uma nova *flânerie*, e de um novo descentramento. (ROUANET, 2008, p. 10)

O crítico aparece aqui como *flâneur*, sem a esperança de chegar a um *centro*. Seu percurso será sempre recomeçado, sempre disposto a novos descentramentos. Nesse passeio, em que o cruzamento do espaço com o tempo produz um *intervalo*, procuramos valorizar mais o tempo do que a história, mais o esquecimento do que a memória, mais o evanescente devir do que o passado fossilizado. Nem por isso deixaremos de ser bons observadores do que está à nossa volta, vez ou outra nos detendo sobre um fragmento, um lance passageiro, um olhar dissimulado, uma palavra sufocada – enfim, uma infinidade de pequenas coisas que preenchem o texto literário.

Acompanhamos, portanto, Michel Serres em seu apelo provocativo para que seus leitores abandonem todo método, a fim de tomarem rumo nos rodeios da viagem artística:

Caiam fora. Guardem o método ou os métodos reconhecidos como seguros para caso de doença, miséria, cansaço; partam novamente em rodeio. Explore o espaço, mosca que voa, cervo acuado, viandante sempre expulso do caminho natural pelos cães de guarda que rosnam ao redor dos lugares confortáveis. Vejam seus próprios eletroencefalogramas que pulam em todos os sentidos e varrem a página. Divaguem como um pensamento. Façam o olho brilhar em todas as direções, improvisem. Com a improvisação, a vista se surpreende. Considerem a inquietação uma ventura, a segurança uma pobreza. Deixem o equilíbrio, o vazio do trilhado, percorram as baías de onde voam as aves. Perfeita expressão popular: virem-se. Supõe um emaranhado confuso, alguma desordem e essa confiança vital no acontecimento descoberto de improviso que caracteriza os ingênuos, solitários, amorosos ou estetas, em plena saúde. (SERRES, 2001, p. 278)

“Caiam fora”, “virem-se” – eis a provocação de Michel Serres: por que não ouvir agora essa provocação a torto e a direito? Talvez porque *explorar o espaço* ou *fazer o olho brilhar* sejam atitudes vistas com desprezo pela maioria: gestos “românticos” de poeta sonhador. Talvez porque considerar a *inquietação uma ventura* e a *segurança uma pobreza* seja interpretado como algo selvagem ou “louco”. Mas a inquietação habita o cerne da literatura, e não há como escapar a essa deriva. Este trabalho não pretende escapar a essa deriva – nem às suas derivações.

Trabalhamos no cruzamento de leituras e de escrituras, na fronteira entre o saber e o *suposto saber*, no intervalo entre presença e ausência, no limiar entre as vozes silenciadas na história e o *dizer* que se enuncia na ficção. Nosso método, se há algum, é *inespecífico*, pois nasce nos intervalos, nas bordas, nos limiares do texto ficcional. Outros discursos também participam deste trabalho; são quase sempre relatos, narrativas – mesmo que em forma de poema, pintura ou confissão. Afinal, as histórias nunca param de se cruzar, umas com as outras, o tempo todo, e nunca deixam de se transformar umas após as outras.

Nosso método inespecífico leva em consideração que a obra de arte literária não pode ser estudada como um *objeto* pronto, à disposição de um *sujeito* que lhe traz pressupostos conceituais para proceder a uma *aplicação* teórica. De acordo com Maria Filomena Molder, em um ensaio sobre Walter Benjamin:

Para o conhecimento científico, o objeto aparece como uma mosca que a sua teia de aranha vai apanhar: “A verdade não nos escapará!” A verdade, porém, nunca vem a voar de fora. E, no entanto, não deixa de ser transcendente, mas de um modo paradoxal, pois é um transcendente que só pode ser imanente àquilo que as línguas querem dizer. (MOLDER, 2010, p. 39)

Maria Filomena Molder mostra que é possível submeter o elemento empírico a uma espécie de dissolução, superando a relação sujeito-objeto, própria do “conhecimento científico”, para quem a verdade pode ser *capturada*, como uma mosca presa a uma teia de aranha. Molder afirma que a referência a qualquer transcendência possível se submete sempre à imanência da linguagem, pois não pode ultrapassar aquilo que não pode ser dito. O que não pode ser dito é o que não consegue cruzar o campo do simbólico.

Assim, a *captura* do conhecimento como algo que “vem de fora” torna-se insustentável, porque inescapável à imanência do que “as línguas querem dizer”. Isso se torna ainda mais evidente, quando o próprio *objeto* de estudo se confunde com o *sujeito*, como ocorre nos estudos literários, em que a leitura envolve intimamente o sujeito ao seu objeto, de modo a tornar inviável qualquer método que venha a propor uma separação rígida entre aquele que lê e aquilo que é lido.

Ora, sabemos que, do ponto de vista da cultura ocidental, a partir da emergência da ciência moderna, o conhecimento está, de algum modo, sempre associado ao objeto, ao objetivo, à objetividade. No entanto, por mais que os métodos científicos progridam e consigam penetrar cada vez mais no interior da matéria, a vida parece não ter *fundo*, no sentido de que os *fundamentos* estão sempre além do olhar do cientista. Cada descoberta leva apenas a outra, e esta, a outra, e assim sucessivamente, num processo sem fim.

Não se trata aqui de criticar o mérito dessa questão, mas de problematizar qualquer conhecimento que, por sua vez, queira restringir os estudos de outra *natureza* a seus próprios métodos. A literatura tem uma demanda de sentido diferente das demandas da física ou da biologia, por exemplo. Não temos fórmulas prontas, não decompomos o mundo em pedaços para depois dissecá-los, não dispomos de laboratórios para o estudo da obra literária.

Num estudo sobre a obra de Kandinsky, Michel Henry, falando do conhecimento científico em paralelo com a arte, afirma que:

A análise, a decomposição, o exame microscópico e depois microfísico, com dispositivos cada vez mais complexos, só revelarão novos “objetos”, novos “aspectos”, também impenetráveis ao olhar, que só poderão se reportar de um a outro infinitamente, a menos que a partícula suma [...]. O conhecimento propiciado pela arte é totalmente diferente: não tem objeto. Seu meio ontológico é a vida – que abarca a si mesma, diante de si ao modo de um objeto. Dizíamos: nenhum caminho conduz à vida senão a própria vida [...]. Por isso também a arte não é uma imitação, o conhecimento de uma realidade prévia, modelo preexistente para o qual seria preciso se guiar. Porque o conteúdo que a pintura quer expressar é a vida, é no interior de um devir que a arte se situa. (HENRY, 2012, p. 29)

Michel Henry sustenta que nenhum caminho conduz à vida senão ela própria. Para ele, a vida é, ao mesmo tempo, a meta e o caminho. Dessa maneira, a arte, ao se deparar diante da vida, não pretende decompô-la até a última partícula microscópica ou microfísica: “a arte não tem objeto”, pois seu meio é a própria vida que, por sua vez, abarca a si mesma e à arte. A partir desse ponto, fica muito difícil estabelecer o que é sujeito e o que é objeto, assim como as relações entre o exterior e o interior da obra de arte começam a ficar indistintas.

Logicamente que, nessa percepção, a arte não é mera *mimese* da realidade, como se coubesse ao artista apenas transcrever o que preexiste no mundo exterior para o interior da obra. Embora fale somente de pintura, Michel Henry nos deixa uma reflexão fascinante a respeito do limiar em que a obra de arte se encontra.

A literatura é, do nosso ponto de vista, uma experiência que se produz num *limiar*, à semelhança do que Benjamin entende da filosofia. Segundo Maria Filomena Molder,

A compreensão do que seja a filosofia em Benjamin implica uma experiência de limiar – sob a forma de salto, descontinuidade, interrupção, renúncia, dissipação e metamorfose –, cuja formulação suprema, concisa e enigmática se apresenta assim: “Método é desvio”. (MOLDER, 2010, p. 27-28)

Aquilo que chamamos aqui de *intervalo* pode ser associado a essa experiência de *limiar* em Benjamin, acatando, como pressupostos metodológicos dessa experiência, tudo o que ela apresenta como “salto, descontinuidade, interrupção, renúncia, dissipação e metamorfose”. A partir da percepção de método como *desvio*, podemos aqui estabelecer alguns critérios sobre nosso método inespecífico. Pois, se nosso *objeto* de estudo, a ficção literária, não para, a todo instante, de se mover e de se transformar, como poderia nosso método fazer do texto algo fixo, definitivo e transparente?

Afirmamos que encontramos um *objeto* de estudo, mas isso não quer dizer que nossa busca terminou. Na verdade, nem começamos direito, porque, em literatura – como diz Blanchot –, todo começo, de algum modo, já é um recomeço. Maurice Blanchot afirma também:

Lembro-me de que a primeira significação da palavra encontrar não é de forma alguma encontrar, no sentido do resultado prático ou científico. Encontrar é torneirar, dar a volta, rodear. Encontrar um canto é torneirar o movimento melódico, fazê-lo girar. Aqui não existe nenhuma ideia de finalidade, ainda menos de parada. Encontrar é quase exatamente a mesma palavra que buscar, que diz: “dar a volta em” [...]. Encontrar, buscar, girar, ir em volta: sim, são palavras indicando movimentos, mas sempre circulares. Como se o sentido da busca fosse necessariamente um giro. Encontrar inscreve-se nesta grande “abóbada” celeste que nos deu os primeiros modelos do movimento imóvel. Encontrar é buscar em relação ao centro, que é o próprio inencontrável [...]. O centro permite encontrar e girar, mas o centro não se encontra [...]. Uma caminhada nas regiões fronteiriças e na fronteira da caminhada. (BLANCHOT, 2010, p.63-64)

Mesmo que nosso trajeto encontre alguns pontos nodais que sirvam – pelo menos provisoriamente – de *centros*, precisamos sempre partir desses *centros* para novos rumos e novos cruzamentos, a fim de não imobilizar o trajeto, a fim de evitarmos percursos fixados, predefinidos ou petrificados, pois “o centro permite encontrar e girar, mas o centro não se encontra”. Essa leitura da ficção como algo *descentrado* ocorre aqui na interface dos discursos da crítica literária, da filosofia e, principalmente, da psicanálise.

Nossa intenção é nos aproximarmos da obra de arte com delicadeza e ponderação, para não *assustar* o nosso “objeto” de estudo, a fim de não provocar o seu voo para um longínquo horizonte de teorias pré-moldadas, enfim, para não pisar – mesmo sem querer – nas entrelinhas do texto literário.¹

Eis nosso método inespecífico: não esmagar os silêncios, os vazios e as ausências com palavras, mas *habitar* a obra de arte literária com um olhar e uma escuta, atentos a tudo o que possa ser um rumor advindo dos escombros da ruína desse mundo em desagregação que é o mundo de *A menina morta*. Nosso método é inespecífico porque procura habitar as ausências da narrativa e compreender os dispositivos de esvaziamento da obra.

Assim, diante de uma narrativa estruturada como ausência, percebemos que o romance convoca o olhar do leitor em direção a um lugar vazio: vazio porque a falta da menina morta é irremediável, vazio porque a irmã da menina morta sente-se uma estrangeira entre seus familiares, vazio porque a mãe dessas meninas foge abruptamente para um exílio desconhecido, vazio porque o patriarca da fazenda morre longe de casa, vazio porque a existência das senhoras agregadas na Casa-grande é melancólica.

Diante de tantos vazios, o olhar do leitor deseja ver mais, porém é o menos que o autor oferece, inscrevendo sua ficção sob o signo da negatividade e da ausência. A fim de falar de

¹ Clarice Lispector tem uma frase excelente, em *A legião estrangeira*, que orienta nosso método de estudo: “Como não esmagar as entrelinhas com palavras”.

um silêncio e olhar para um vazio, recorreremos às obras de pensadores como Sigmund Freud, Jacques Lacan, Maurice Blanchot, Walter Benjamin, Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman. Nossa visada é profundamente influenciada pela psicanálise, mas procuramos também as interfaces do pensamento de filósofos, teóricos e críticos da literatura, voltados para as questões da linguagem, especialmente da linguagem literária.

No primeiro capítulo, problematizamos o lugar da ficção de Cornélio Penna no interior do que a crítica literária costuma chamar de Romance de 30 de vertente intimista. Percebemos que a literatura de Cornélio Penna remete a um território amplo da condição humana, não se limitando às tendências sociais dominantes à sua época. O romance *A menina morta* elabora uma ficção de “perfeita inatualidade”, levando em consideração o grau de introspecção da obra em relação ao Regionalismo de 30. A narrativa de *A menina morta* transita entre os dados “objetivos” da história do Brasil e os elementos “subjetivos” da construção de seus personagens. O resultado é uma narrativa marcada fortemente por uma tensão entre a realidade histórica e suas implicações nos modos de subjetivação. É justamente essa tensão que tentamos evidenciar neste capítulo.

No segundo capítulo, procuramos compreender o romance *A menina morta* como uma ficção localizada entre o imemorial da história e o irrepresentável do inconsciente. Por se tratar de um romance introspectivo, mas com raízes históricas, *A menina morta* aparece com uma narrativa que observa atentamente as “sombras dos acontecimentos”. O narrador de *A menina morta* passeia sobre os escombros de uma ruína, olhando para seus fragmentos, mas sem dar ênfase aos dados fatuais, de modo a localizar a narração em um intervalo, “entre uma pré e uma pós-história”, como diz Walter Benjamin. Cornélio Penna parece se preocupar mais com os dados intangíveis do esquecimento, configurando, como diz Blanchot, “um tempo da ausência de tempo”. Esse é o tempo da morte, presença instauradora de uma perda que atinge o espaço literário do romance de modo irremediável. Como a morte é uma presença insistente e obsedante no romance, os personagens enfrentam um luto interminável por uma menina que partiu sem verdadeiramente partir, tornando-se melancólica ausência presente. Sigmund Freud nos ajudará a perceber que a melancolia se diferencia do luto porque há um empobrecimento no *eu* do melancólico, preso a uma situação de perda da qual ele não consegue se livrar. A melancolia consiste em não saber o que se perdeu naquilo que foi perdido. A partir dessa percepção, examinaremos os primeiros capítulos de *A menina morta*, a fim de constatar como o “trabalho de luto” dessa menina sofreu interferências de todas as espécies, a ponto de intensificar as tensões sociais e a sensação de desamparo no Grotão.

No terceiro capítulo, procuramos definir o fantasma da palavra, lançando uma escuta atenta às modulações dos ditos e dos não-ditos. Entre o que se diz e o que se cala, há zonas amplas de silêncios, que são formadas através da imposição social ou das retrações subjetivas. Há o silenciamento que vem do poder patriarcal, que procura desviar o olhar dos outros para tudo o que represente evidência das contradições sociais e existenciais no Grotão. A partir de um conto de Kafka sobre o silêncio das sereias, nós indagaremos sobre o que poderia ser mais terrível do que o silêncio. Somos então instigados a procurar um outro silêncio, que parece se esconder nas entrelinhas do texto. Daremos atenção para a perspectiva de Jacques Lacan sobre a formação do sujeito na linguagem. Em seu retorno a Freud, Lacan nos ensina que o inconsciente não pode ser visto nem como substância nem como ser. O inconsciente é parte do discurso concreto intersubjetivo: o sujeito vai além do que consideramos normalmente como o indivíduo em sua subjetividade. É essa escuta psicanalítica que nos ajuda a repensar como abordar um romance dito introspectivo, sem cair no equívoco de querer “psicanalisar” os personagens. A visada psicanalítica sobre o “eu” que se enuncia no discurso nos confrontará com outra indagação essencial: de onde vem e para onde vai o dito? Considerando que esse dito só existe quando a linguagem tropeça, passaremos a examinar o romance em seus elementos discursivos que evidenciam falhas, lacunas, vazios. É esse o campo de inscrição dos fantasmas na obra. Nossa “teoria geral do fantasma” pretende examinar, nos vazios e nas ausências do romance de Cornélio Penna, como se processam os mecanismos de representação fantasmática.

No quarto capítulo, procuramos definir o que é a poética da ausência em *A menina morta*. O olhar é o tema central, mas é um olhar de morte, para a morte, para o lugar da morte no romance, um olhar que se petrifica diante dos olhos vazios da morte, um olhar de perda. Trata-se, como diz Georges Didi-Huberman, de constatar que há uma estranheza quando percebemos que algo nos olha naquilo que vemos. Nas imagens especulares, tanto dos quadros quanto da imaginação, o romance de Cornélio Penna acentua a “inelutável cisão do ver” quando, diante dos vazios e das ausências, concluímos que “ver é perder”. Capítulo fundamental, em que constituímos uma dialética entre os olhos de uma menina e o olhar de outra, a fim de observar como os vazios da ficção suportam a relação entre o visível e o indizível. Estabelecendo correspondência com o pensamento de Jacques Lacan, examinaremos a torção que sua teoria psicanalítica produz sobre os estudos linguísticos, de modo a vermos a primazia do significante sobre o significado. A teoria lacaniana permite-nos observar a protagonista do romance como um significante, junto a outros significantes, diante dos quais, de acordo com a sua “posição”, ela poderá encontrar ou não alguma significação na obra. Como última instância da letra, procuramos, neste capítulo final, perceber a movimentação “postal”

de tudo o que, no romance, envolve o significante em sua destinação. Olhando para o intervalo entre o destinatário e o destinador das diversas cartas que circulam no romance, poderemos questionar, com Jacques Lacan, se é verdade que toda carta sempre chega a seu destino, e assim também questionarmos se esta tese chegou, enfim, e de algum modo, a seu próprio destino.

“Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que servisse para abrigar o abandono, como as tapers abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro.” (Manoel de Barros)

2 CAPÍTULO I: CORNÉLIO PENNA E AS RUÍNAS DA HISTÓRIA

Cornélio Penna escreveu a sua obra ficcional (*Fronteira*, de 1936; *Dois romances de Nico Horta*, de 1939; *Repouso*, de 1948; *A menina morta*, de 1954) em plena vigência do romance regionalista brasileiro. Com seus romances, Cornélio Penna opta pela vertente intimista da ficção, desenvolvendo tramas marcadas por uma acentuada indagação existencial. Suas obras trazem personagens atormentados e melancólicos, envoltos em mistérios e enigmas, geralmente transfigurados pela dor e pelo sofrimento.

O ápice de sua carreira é o romance *A menina morta*, considerado pela crítica literária como sua obra-prima. Em seus três primeiros romances, Cornélio Penna já apresentava uma ficção de fortes inquietações humanistas, profunda investigação psicológica e tendência para o fantástico. Cornélio Penna, no entanto, não rompe inteiramente com a abordagem social: em *A menina morta*, ele é um escritor detalhista, tanto na descrição de configurações culturais, quanto na apresentação dos modos de subjetivação.

No Brasil, o romance intimista de Cornélio Penna se aparenta, sobretudo, à literatura inquietante de Lúcio Cardoso, Octavio de Faria e Adonias Filho. Esses escritores têm em comum, em suas obras, a reflexão sobre a condição humana e a abordagem das zonas sombrias do ser. Seus romances apresentam atmosferas densas, hesitando entre o sonho e o pesadelo. Esses romancistas são, normalmente, reconhecidos pela crítica literária como pertencentes à geração *intimista* do Romance de 30.

Algumas considerações, porém, precisam ser feitas sobre esse enquadramento. A inserção desses autores no Romance de 30 é problemática, a começar pelo alcance histórico implicado nessa classificação, que, se tomado à risca, deixaria de fora, por exemplo, as obras-primas de Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, respectivamente, *A menina morta* (de 1954) e *Crônica da casa assassinada* (de 1959), esteticamente mais próximas da Geração de 45. Além disso, sabemos que a referência ao Romance de 30 quase sempre se liga ao chamado Regionalismo de 30, destacando apenas os romances de caráter social de autores como José Américo de Almeida, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Jorge Amado. Desse modo, a designação parece trazer problemas relativos à *exclusão* de obras e autores, como afirma Luís Bueno:

No caso do romance de 30, o problema é ainda mais grave, porque foram excluídos os autores em geral descritos como intimistas que, no entanto, têm uma presença perceptível nas décadas seguintes – e a importância de Lúcio Cardoso na formação de Clarice Lispector como escritora pode ser referida como uma das marcas mais visíveis desse fenômeno. Sem mencionar, é claro, a dificuldade que Cornélio Penna, autor de uma das obras mais significativas jamais produzida pela literatura brasileira, tem enfrentado para se incorporar em definitivo ao cânone de nossa ficção. (BUENO, 2012, p. 17)

A ideia de Luís Bueno, neste ensaio, é afastar-se dos aspectos temáticos e aproximar-se dos dados formais dessas obras, concentrando-se sobre a questão do narrador. Luís Bueno explicita como a constituição de narradores em primeira ou terceira pessoa poderia *embaralhar* a tradicional categorização que dividia o romance de 30 em “regionalistas” de um lado e “intimistas” de outro. Luís Bueno parte do princípio de que a crítica literária costuma considerar que a vertente mais apegada ao realismo faria uso preferencial da terceira pessoa, assim como a vertente mais intimista usaria a primeira pessoa com mais insistência.

Mas não é isso que o estudo de Luís Bueno constata. Para apoiar sua tese, Luís Bueno dá, como exemplo, os romances de Lúcio Cardoso: dos quatro romances que o autor mineiro publicou naquele período, apenas um tinha narrador em primeira pessoa, *Maleita* (1934), justamente o único diretamente associado ao romance social. Nos romances seguintes, em que Lúcio Cardoso aprofundou-se em dramas intimistas, de forte prospecção psicológica, ele preferiu a terceira pessoa.

A partir dessa perspectiva, é razoável cogitar sobre a possibilidade de uma abordagem menos dicotômica, que permita olhar para *zonas mistas* nas vertentes do romance de 30. É importante salientar que *A menina morta* é um romance narrado em terceira pessoa, mas não é menos “introspectivo” por isso. É preciso também observar que a narrativa de *A menina morta*

transcorre no interior do país, tendo como cenário uma fazenda produtora de café e uma ambientação marcada pelo modo de vida rural. Mas não é o fato de focalizar o interior brasileiro que justificaria a inclusão desse romance na categoria de “regionalista”. De acordo com Luís Bueno:

E quem lê os romances de escritores como Cornélio Penna e Lúcio Cardoso não pode deixar de admitir que sai dessa experiência impregnado do mundo interior dos personagens. Mas os meios empregados para obter esse efeito não passam pela redução da distância entre leitor e personagem. Seus narradores, na verdade, são controladores obsessivos e interpretam o tempo todo as criaturas que acompanham. (BUENO, 2012, p. 17)

Luís Bueno, desse modo, ajuda-nos a entender o romance *A menina morta* como um romance introspectivo, mas com raízes no solo da história. No romance de Cornélio Penna, o mundo subjetivo se encontra implicado no mundo social – e este, naquele –, criando uma dialética no romance em que os termos opostos se acham fundidos, porém não apaziguados, visto que o autor não desfaz a tensão existente entre os elementos opostos. A tensão dramática mantém a dialética ficcional no limite de sua subversão.

2.1 Raízes históricas de um drama introspectivo

É exatamente a confluência da perspectiva histórica com a psicológica que cria um romance que transita numa zona intermediária entre o social e o introspectivo, difícil de ser enquadrado em qualquer classificação crítica reducionista. Concordamos com Luís Bueno, quando afirma que, em *A menina morta*,

As mediações estão em todo o trecho – e pode-se dizer em todo o livro. Nada nasce do pensamento do personagem, tudo lhe é atribuído pelo narrador: “se sentia”, “o desgosto invadiu-a”, “teve a sensação”, “sem poder conter-se”. Todas essas marcações referem-se não a seus gestos ou qualquer outra forma de manifestação exterior, mas são apresentados ao leitor como se o fossem. O máximo de objetividade narrativa é usado para exprimir a subjetividade da matéria narrada. (BUENO, 2012, p. 34)

Há, portanto, uma tendência *realista* no interior do romance de Cornélio Penna, que não pode ser esquecida. Essa tendência está muito vinculada ao controle do narrador dos elementos da narração, a ponto de construir detalhadamente, não somente cenários de ação, mas também os aspectos introspectivos dos personagens. Ao exercer esse controle, o narrador desloca, muitas vezes, sua perspectiva para o ponto de vista de um personagem, emprestando-lhe voz e

olhar, de tal maneira a deixar a subjetividade do personagem se *misturar* à objetividade da narração. Por isso é possível perceber “o máximo de objetividade narrativa” para expressar a máxima “subjetividade narrada”.

Porém, é preciso que se diga, a escritura é uma arte e, como tal, detém um fascínio sobre o escritor, que sempre corre o risco de *perder-se* na obra, de deixar-se levar por esse fascínio. Assim, a expectativa de um narrador que pretenda manter o domínio sobre toda a narrativa pode, às vezes, ser frustrante, tanto para o escritor quanto para o leitor. Da perspectiva de Cornélio Penna, parece-nos claramente que a intenção realista sucumbe, deliberadamente, vez ou outra, diante da plasticidade ou da elaboração poética de uma cena. Assim, é preciso ponderar sobre a percepção de que “tudo é atribuído ao narrador”, como diz Luís Bueno. Afinal, nem sempre os escritores escapam ao fascínio da escrita e às derivas da escritura. Concordamos com Blanchot, ao afirmar que

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação. (BLANCHOT, 2011b, p. 16)

O fascínio que a palavra exerce sobre o escritor, portanto, só pode ser considerado uma ameaça se não estamos preparados para encarar o texto literário como uma escritura à deriva da linguagem. Escrever, segundo Blanchot, é dispor a palavra sob o fascínio da imagem literária e, a partir daí, perceber a literatura não como uma linguagem que conteria imagens, mas como uma linguagem que seria a própria imagem: uma espécie de linguagem imaginária, que ninguém mais fala, somente o escritor. Trata-se de uma linguagem que, segundo Blanchot, “se dirige também à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade” (2011b, p. 26).

Estamos, assim, em um campo muito diferente daquele que outrora via, na arte, uma imitação, uma *mimese*, uma cópia da realidade. Longe de ser uma representação da realidade, os romances de Cornélio Penna também se dirigem “à sombra dos acontecimentos”. A literatura de Cornélio Penna remete a um território amplo da condição humana, não se limitando a tendências pontuais das vertentes dominantes do aparato cultural disponível à sua época.

Em sua “Nota preliminar” ao romance de estreia de Cornélio Penna (*Fronteira*), Tristão de Ataíde afirma que o autor de *A menina morta* se distancia da tendência social da época e elabora uma ficção de “perfeita inaturalidade”, levando em consideração o grau de introspecção de suas obras em relação ao Regionalismo de 30:

Ora, justo na hora em que toda a atenção se voltava para o romance social – que parecia tão de acordo com o novo estado de espírito em que a Revolução de 30 colocara a nova geração – aparece o romance do sr. Cornélio Penna. E aparece com a coragem de sua perfeita inaturalidade, como um verdadeiro desafio à moda dominante [...]. Tudo se passa na “fronteira” entre o sonho e a realidade, entre o passado e o presente, entre o natural e preternatural, entre a lucidez e a loucura. (ATAÍDE, 1958, p. 4)

A ficção de “perfeita inaturalidade” é, segundo Tristão de Ataíde, aquela que consegue não somente se desligar do romance social de 30, mas também a que consegue construir um mundo que se situa num lugar *incerto* entre o sonho e a realidade. A literatura de Cornélio Penna se dirige à sua época, mas também à nossa, porque trata da condição humana, pontuando a investigação existencial de elementos históricos, sem perder de vista o que é atemporal no homem. É bom observar que, mesmo enfatizando o caráter intimista da obra de Cornélio Penna, Tristão de Ataíde não deixa de reconhecer que a realidade está ali presente, como afirma Luiz Costa Lima:

A “perfeita inaturalidade” de Cornélio Penna, a que se refere Tristão de Ataíde, não significa que o autor se recusava ao experimentalismo contemporâneo, senão que precisava de uma forma que objetivasse a sensação permanente do mundo como pesadelo [...]. Ao fugir do tempo de seus contemporâneos, o autor precisava inventar para si uma moldura ficcional que lhe permitisse encarar a matéria bruta do mundo. Antes de consumá-la, dispunha apenas do fantástico. (LIMA, 2005, p. 20)

Luiz Costa Lima, aqui, se refere à configuração fantástica dos três primeiros romances de Cornélio Penna. *A menina morta* é justamente o romance que ultrapassa essa configuração e permite ao autor criar seu modo específico de “encarar a matéria bruta do mundo”. Através do tema do escravismo, Cornélio Penna se engaja na realidade, mas apenas para adentrar em seus desvãos, nas “sombras dos acontecimentos” projetadas sobre sensibilidades atormentadas. É assim que Cornélio Penna consegue construir seu romance de introspecção enraizado na história.

Em seu estudo sobre *A menina morta*, Simone Rossinetti Rufinoni afirma que, em seus três primeiros romances, Cornélio Penna valorizou o mundo subjetivo em detrimento ao mundo objetivo. Segundo Simone Rufinoni,

É de se notar que os três primeiros romances de Cornélio Penna insistam, de modo decrescente até o último, em retratar seres impalpáveis presos por um medo e uma angústia absolutos que chegam a contaminar as malhas da prosa, marcando-a por uma série de indeterminações, mistérios e fantasmagorias. O caminho da ficção de Cornélio Penna anterior a *A menina morta* deixa entrever os fios soltos de preocupações recorrentes que encontram precisão em sua última obra. Nesse percurso

talvez de aprendizagem vemos desfilar seus fantasmas: as angústias, a culpa e o desejo de perdão, a opressão, os não-ditos e a intensidade da vida interior em contraste com o empobrecimento do mundo objetivo. (RUFINONI, 2010, p. 17)

Essa defasagem entre subjetividade e objetividade, porém – como afirma Simone Rufinoni – não ocorre em *A menina morta*. Não que o autor inverta os polos e provoque a valorização do mundo objetivo em detrimento do subjetivo. Na verdade, Cornélio Penna funde os dois *mundos*. Percebemos, que, por mais que se enquadre na vertente introspectiva, *A menina morta* não é, de forma alguma, desprendida de laços com a realidade. Sua própria configuração novelesca – ambientada numa época em que o vale do Paraíba do Sul constituía a mais importante área de cultivo do café do Brasil, mas apresentava os primeiros indícios de uma crise na produção – contribui para que o romance não se perca em uma quimera subjetivista desprovida de realismo. Podemos dizer, de *A menina morta*, o mesmo que Alfredo Bosi, em um ensaio sobre Lúcio Cardoso, disse de *Crônica da casa assassinada*, em relação à confluência dos planos subjetivo e objetivo na obra. Segundo Bosi,

A Crônica não é uma história brumosa que se passa em meio a nuvens de uma aérea fantasia, sem raízes. Ao contrário, é o relato da decadência de uma família, é a narração cruel do assassinio de uma casa encravada naquele velho e gasto interior fluminense-mineiro. Uma longa história de três gerações já se cumpriu desde *Maleita*, e agora é o momento de deixar que fale o destino, isto é, a impotência do mundo patriarcal para impedir a sua catástrofe e soffrear o instinto de morte que o devora por dentro. (BOSI, 1997, p. xxii)

A semelhança entre os dois universos romanescos é impressionante. Tanto em *Crônica da casa assassinada* como em *A menina morta*, encontramos a mesma decadência familiar, a mesma força fatal do destino a agir sobre as gerações, a mesma catástrofe a atingir o mundo patriarcal e o mesmo *instinto de morte* a destruir as estruturas internas da fazenda, da casa, da família, do indivíduo. A observação criteriosa de traços culturais expressos no cotidiano permite, a esses autores, construir obras em que as desagregações sociais são simétricas às disjunções nos modos de subjetivação, numa dialética discursiva que intensifica as tensões narrativas.

Nosso trabalho privilegia o lado introspectivo da obra, os silêncios e os vazios constituintes e constitutivos da narrativa, sem perder a perspectiva de que o romance articula seus elementos sobre os dados da imanência – o que provoca o refluxo contínuo da presença sobre a ausência. Porque as esferas do social e do psicológico se acham entrelaçadas, podemos afirmar que o autor insere sua obra numa zona fronteira entre o fantástico e o fantasmático, o simbólico e o real.

Os romances de Cornélio Penna são todos ambientados no século XIX, mas somente a narrativa de *A menina morta* se passa antes da proclamação da República e da abolição da escravatura no Brasil. Como outros elementos textuais, também o tempo sofre, por parte da narração, um processo de encobrimento, que lhe deixa suspenso ou diferido, sem demarcações nítidas. Em nenhum momento do romance, o narrador localiza os fatos em datas específicas, embora seja tão milimétrico na descrição do espaço. Sua estratégia é lançar ao texto referências históricas dispersas e ocasionais que, lidas em conjunto, permitem determinar o intervalo de tempo em que deve transcorrer a narrativa. Luiz Costa Lima localiza esse intervalo entre os anos de 1867 e 1871, a partir dos indícios históricos mencionados no romance. Segundo Luiz Costa Lima,

Como informa Odilon Nogueira de Matos, “em 1867 a linha férrea alcançava Entre Rios (atualmente Três Rios) e em 1871 o Porto Novo do Cunha”. Ora, o leitor do romance sabe que a fazenda do Grotão era próxima de Porto Novo, na outra margem do Paraíba [...]. A referência à “raiz da serra” é inequívoca, considerando-se que, logo a seguir, é indicada a Estrada de Ferro Mauá, que, inaugurada em 1854, só alcançou a “raiz da serra”, ou seja, a cidade de Petrópolis, em 1856 [...]. Muito menos é novidade que Carlota alforria os escravos por conta própria, portanto, antes de 1888. Note-se, ademais, que o fausto da fazenda, basicamente dependente da cultura do café, leva ao destaque do mesmo período, entre 1867 e 1871, pois essas datas se incluem nos anos de fastígio dos barões do café da região. (LIMA, 2005, p. 102)

A narrativa de *A menina morta* se passa, portanto, durante o fim da Guerra do Paraguai e à época em que a febre amarela se transforma em epidemia na Corte do país. O romance situa sua ação em plena vigência do escravismo e domínio do patriarcalismo. A fazenda do Grotão é o palco do drama: produtora de café, explora a mão-de-obra escrava do negro (mais de trezentos escravos) como mecanismo de enriquecimento da família Albernaz. A fazenda fica às margens do Rio Paraíba – na fronteira do Rio de Janeiro com Minas Gerais – e traz a clássica divisão *Casa-grande e senzala*.²

Por mais que localize sua história numa extensa propriedade de plantações de café, o narrador prefere focalizar a cena familiar, cada vez delimitando mais o ângulo de visão da fazenda para o interior da Casa-grande, até focalizar os personagens do drama em seus quartos, trancados e isolados, evitando uns aos outros e fechados em si mesmos, para enfim atingir a zona de introspecção de onde emergem as inquietações e os fantasmas de cada um deles. Nesse

² Embora façamos, neste trabalho, várias referências à História e algumas à Sociologia, nossa proposta não inclui a pesquisa direta e extensiva sobre esses campos, tendo em vista as especificidades de nosso olhar sobre a ausência, os fantasmas, o silêncio e os vazios. Outros trabalhos se dedicaram com muita propriedade sobre aspectos históricos e sociológicos de *A menina morta*. Ressalte-se, sobretudo, os excelentes estudos de Luiz Costa Lima e Simone Rossinetti Rufinoni (Cf. Referências).

ponto, Cornélio Penna consegue devar o mundo subjetivo dos personagens com profunda acuidade, atento às menores modulações da sensibilidade e dos afetos.

Em consonância com sua incisiva pesquisa da subjetividade, o autor também se esmera em observar, no espaço narrativo, todo um conjunto de pequenas coisas que contracenam com os personagens, provocando uma ressonância advinda do passado, que remete a escritura para um olhar sobre os fragmentos e os despojos de uma ruína. Trata-se, portanto, de um universo fechado, voltado para dentro de si, introspectivo, de onde sobressai o silêncio das pessoas e a impassibilidade dos objetos.

A literatura introspectiva revela que o herói das narrativas modernas não tem mais, à sua disposição, o largo mundo estendido à sua frente, tal qual Ulisses e Dom Quixote podiam dispor. As distâncias diminuem, o espaço se concentra, as paredes se estreitam. Do mundo aberto, aventureiro e expansivo de Homero e Cervantes, penetramos nos quartos fechados, inquietantes e sombrios de Kafka ou de Joyce, de Lúcio Cardoso ou de Cornélio Penna. Milan Kundera nos chama a atenção para esse *estreitamento do mundo* que se processa no romance:

Dom Quixote partiu de um mundo que se abria amplamente diante dele. Ali podia entrar livremente e voltar para casa quando quisesse. Os primeiros romances europeus são viagens através do mundo, que parece ilimitado. O início de *Jacques, o fatalista* surpreende os dois heróis no meio do caminho; não se sabe nem de onde eles vêm nem para onde vão. Encontram-se em um tempo que não tem começo nem fim, em um espaço que não conhece fronteiras. Meio século após Diderot, em Balzac, o horizonte longínquo desapareceu como uma paisagem atrás dos edifícios modernos que são as instituições sociais: a polícia, a justiça, o mundo das finanças e do crime, o exército, o Estado. O tempo de Balzac não conhece mais a ociosidade feliz de Cervantes ou de Diderot. Ele embarcou no trem que se denomina história. Mais tarde, para Ema Bovary, o horizonte se estreita a tal ponto que parece uma clausura. As aventuras estão do outro lado e a nostalgia é insuportável. No tédio do cotidiano, os sonhos e devaneios ganham importância. O infinito perdido do mundo exterior é substituído pelo infinito da alma. (KUNDERA, 2009, p. 15)

Dessa perspectiva, indagamos se ainda poderemos chamar de *horizonte* “o horizonte que se estreita a tal ponto que parece uma clausura”. Não estaria o campo de visão, no romance moderno, tão reduzido a uma rua, uma casa, um quarto, um canto de quarto, um canto de canto de quarto, que seria preciso provocar uma *rasgadura* nesse cenário, de tal modo a tentar ver, no espaço da ficção, algum provável e longínquo *horizonte*? Mas como poderia, por exemplo, Gregor Samsa, de *A metamorfose*, abandonar seu quarto, seu canto de quarto, seu canto de canto de quarto, sem provocar, no mundo além das paredes de sua clausura, um sentimento de incomensurável estranheza e solidão? Mas como ainda poderia Gregor Samsa não sentir, em sua própria casa, em seu próprio canto, em seu próprio canto de canto de quarto, semelhante solidão e estranheza?

Esse mundo fechado é explorado com insistência nos romances introspectivos da geração de Lúcio Cardoso e Cornélio Penna. É fácil encontrar, em suas obras, o espaço literário dominado por montanhas que cercam pequenas cidades, esquecidas do mundo, nas quais se desenrolam dramas existenciais em torno de vidas enclausuradas pela angústia, a solidão e o abandono. O sentimento que prevalece nesses romances é o de desamparo, fechando os personagens em círculos de inquietude e melancolia. Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*, no capítulo sobre Cornélio Penna, afirma que

A possibilidade de o homem viver em paz com essa paisagem fora irremediavelmente quebrada pelo crime coletivo do assassinato dos antigos moradores do lugar – os índios. A harmonia foi rompida. A natureza sente esse desequilíbrio e, ferida, reage, negando ao homem repouso em sua própria casa. Isolando-o, fazendo-o viver numa prisão dentro de si [...]. Não se constituem em refúgios, mas em ambientes fechados, verdadeiras prisões. (BUENO, 2006, p.528)

E assim, nos romances de Cornélio Penna, as casas aparecem enormes e fechadas, com portas e janelas trancadas, inseridas no espaço de uma cidade, de uma vila ou de uma fazenda no interior do país, por sua vez cercadas por montanhas ou por matas, que já não protegem, mas apenas ameaçam. Não há mais comunhão das pessoas com a natureza, arrasada pela sanha desumana da exploração, seja do ouro, do gado ou do café.³

A vida se torna uma clausura, um lugar emparedado e sem horizonte: as montanhas ou a mata cercam as cidades ou as fazendas, que cercam as casas, que cercam os moradores, que, por isso mesmo, fecham-se em si mesmos, como forma de proteção ao cerco inexpugnável. Esse cerco é o domínio opressivo da lei patriarcal, típico das sociedades hierárquicas e arcaicas.

A comunidade do Grotão remete à sociedade hierárquica feudal, cuja característica fundamental consistia na determinação de um espaço regulador, dividido entre grupos, de acordo com funções específicas. Cada um dos grupos estava confinado a um só modo de trabalhar e cada um deveria se submeter aos códigos morais que lhe delimitavam a prática social. Assim, cada membro da sociedade hierárquica estava destinado a cumprir as funções que lhe eram atribuídas, e estas funções eram mais importantes do que o próprio indivíduo.

Quando esse mundo entra em crise, com o advento da Modernidade, essas estruturas sofrem um abalo em todos os níveis. A cultura da época se vê diante de novos modos de subjetivação, tendo que se adaptar às transformações ocorridas no sistema de produção, na distribuição de tarefas e na inserção de novos *papeis sociais*. Vem dessa época, do alvorecer do

³ Veremos adiante, neste trabalho, como a relação entre as mulheres e os animais da fazenda são complicadas, redundando, quase sempre, em tropeços, atropelos, acidentes e desencontros.

Renascimento, a percepção de que o mundo é um teatro. Essa percepção está diretamente relacionada a uma configuração de mundo, que aponta para uma crise na ordem social.

Franco Moretti, ao estudar a relação das formas literárias com as formas sociais, vincula a tragédia elisabetana à ascensão da monarquia absolutista. Franco Moretti está consciente de que, para os elisabetanos, o teatro ligava-se, antes de tudo, a um sistema de relações políticas. Segundo Moretti, na sociedade hierarquizada:

O que importava não era o indivíduo, não era o homem, mas o cargo que aquele indivíduo ocupava. O indivíduo “existe”, portanto, somente enquanto é um “ator” num “papel” social. A sociedade só é pensável como teatro e a vida, como encenação. Mas nesse caso, o teatro de verdade seria inconcebível. E, com efeito, a sociedade feudal só conhece o teatro em sua forma religiosa, como representação perene de papéis prescritos por toda a eternidade. O renascimento do palco só pode ocorrer quando o sistema de papéis que constitui essa sociedade hierárquica começa a ceder, e a solidez dos laços políticos se desfaz no decorrer da longa crise do século XIV. O absolutismo tem sua origem na tentativa de interromper esse processo. A hierarquia feudal, cuja organização molecular estava numa situação de extremo desarranjo, esperava recuperar-se concentrando o poder nas mãos do soberano. (MORETTI, 2007, p. 75)

Dessa perspectiva, a ideia de que o mundo é um teatro e de que a vida é uma encenação, onde cada homem desempenha um papel, só tem significado verdadeiro no contexto de uma sociedade hierárquica feudal em crise. No sistema feudal, o patriarca age como um *soberano* sobre os seus *súditos* e, por isso, oferece sua proteção, mas exige, em contrapartida, obediência e submissão.

O poder de domínio do senhor alcança o território do simbólico, exigindo dos súditos o reconhecimento de uma série de estratégias discursivas e de modulações protocolares da linguagem, a fim de que ninguém diga mais do que lhe é permitido, de acordo com a posição que cada um ocupa na sociedade. A teatralização, nesse ponto, torna-se intensa, pois cada indivíduo tem que seguir à risca as suas falas. O medo de um tropeço ou de um equívoco produz uma sensação de mal-estar que leva, quase sempre, ao silenciamento como forma de defesa.

É interessante observar que o romance *A menina morta* apresenta uma sociedade à sombra de uma estrutura praticamente feudal e que, na narrativa, as palavras participam de um jogo social; as palavras são *peças* fundamentais na manutenção da ordem patriarcal. O movimento dessas peças requer ponderação e astúcia. Há *cartas marcadas* nesse jogo, e os jogadores mais habilidosos são os que sabem manipular os interstícios entre o dizer e o silenciar. Desse modo, o dito e o não-dito adquirem relevância no discurso ficcional.

A prudência é a mesma, tanto no que é dito, quanto no que é silenciado: os ardis é que são diferentes, de acordo com a maior malícia ou inocência dos interlocutores. O que interessa é se manter no jogo sem se desvirtuar do papel a que se está destinado. Manter as aparências é

muito importante, mesmo que, para isso, se sofra calado ou se fale o contrário do que se pensa. Por isso, a encenação nas relações interpessoais do Grotão constrói diálogos muito problemáticos, repletos de equívocos, constrangimentos, sutilezas e insinuações.

Obviamente que, diante de um quadro desses, a desconfiança domina os discursos. Cada personagem, em situação dialógica, procura encontrar, no outro, o sentido além das palavras, detendo-se cuidadosamente num jogo de estratégias, que leva em conta mínimas alterações na voz, na expressão facial, no olhar ou nos gestos. O resultado é catastrófico: do mesmo modo que a sociedade hierarquizada exige de cada membro que ele exerça o seu “papel” dentro de um esquema prescrito, também as relações interpessoais exigirão um enunciado performático. O mundo, assim disposto, realmente transforma-se num teatro, e a vida, em encenação. A interdição mostra sua força exatamente no momento em que ela se interioriza.

Os personagens dessa obra parecem sempre seres inadaptados ao seu próprio mundo, deslocados, angustiados. Não é de estranhar que esse tipo de romance se debruce sobre o silêncio e a ausência, pois as vozes narrativas, quando se encontram, estão quase sempre sob o signo da suspeição dos interlocutores. Os personagens, em meio a uma rede de incomunicabilidade, sentem uma enorme dificuldade para articular seus diálogos, convencidos do fracasso das relações intersubjetivas. Ao invés de empobrecer o romance com essa introversão discursiva, essas histórias quase sempre conseguem explorar em profundidade a condição humana, como diz Maurice Blanchot,

Quando a narrativa se torna romance, longe de parecer mais pobre, torna-se a riqueza e a amplitude de uma exploração, que ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadradinho de espaço no tombadilho, ora desce às profundezas do navio onde nunca se soube o que é a esperança do mar. A palavra de ordem que se impõe aos navegantes é esta: que seja excluída toda alusão a um objetivo e a um destino [...]. A palavra de ordem é, portanto: silêncio, discricção, esquecimento. (BLANCHOT, 2005, p.6- 7)

Da perspectiva blanchotiana, o romance é a *voz do silêncio* ou a *memória do esquecimento*; é também a *narrativa sem objetivo* ou a *história sem destino* – uma série de categorias opositivas que institui o romance como uma obra que se faz *da* linguagem e *na* linguagem, sem uma definição precisa, *científica*, transparente, mas que, pelo contrário, é dado à opacidade e ao paradoxo, que “ora abarca a imensidão navegante, ora se limita a um quadradinho no tombadilho”. Trata-se de uma dialética que envolve, por um lado, a vastidão do mundo objetivo e o estreitamento do mundo subjetivo, e, por outro, o contrário, pois o mundo subjetivo pode ser amplo, e o mundo objetivo, estreito. Essa dialética possibilita, ao romance, debruçar-se sobre os aspectos contraditórios da sociedade e da condição humana.

E é por isso que concordamos, mais uma vez, com a visão de Blanchot, a respeito do que é finito ou infinito no texto literário:

A errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito. A isso se acrescentam esses traços singulares: do finito, que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito. (BLANCHOT, 2005, p. 137)

A relação dialética entre uma vastidão infinita – *sem saída* – e um finito fechado – *de onde podemos sair* – é muito importante em nosso trabalho, porque o romance em estudo, de algum modo, estabelece uma relação entre um vasto espaço de *atuação* (a fazenda do grotão) e uma estreita margem de *ação* (a cena familiar). Aquilo que parece vasto torna-se uma prisão, e aquilo que é em si um espaço fechado pode apresentar alguma *brecha*. Para examinarmos essas dissonâncias, não há outro método senão o que dê vazão a uma relativa errância, a um relativo passeio pela obra literária.

2.2 Sobre os fragmentos de uma ruína

Na Casa-grande do Grotão, encontramos Dona Mariana, a mãe da menina morta, como uma presença sempre fugidia, no mais das vezes, trancada em seu quarto. O pai da menina, o Comendador, é a figura do poderoso proprietário de terras. O Comendador e D.^a Mariana assumem uma imagem austera e distante em relação aos outros moradores da casa, sendo chamados por eles de “Senhor” e “Senhora” do Grotão. Os outros moradores são as primas (D.^a Inácia, D.^a Virgínia, Sinhá Rola e Celestina), empobrecidas e solitárias, que, diante da falência de suas fazendas, foram *resgatadas* pelo Comendador. Recebidas no Grotão, as primas tornam-se *agregadas* da casa, assumindo uma função indefinida no sistema hierarquizado da fazenda.⁴

Inseridas num regime de trocas de favores, as primas logo percebem a dissonância de seu lugar na fazenda: elas são uma espécie de estorvo familiar, um lastro da ruína que começa a se espalhar pelo tecido social. Sua presença na casa é o prenúncio de que uma crise começa a atingir o sistema cafeeiro. Não demorará para que a crise também chegue ao opulento Grotão.

⁴ É bom ressaltar que o Comendador, ao oferecer guarida para as primas, estava também resguardando a própria reputação, a fim de não permitir que parentas próximas fossem fustigadas pela opinião pública, vindo a atingir o nome da família. Seu gesto “acolhedor”, portanto, encobre outro gesto, “político”, parte do esquema de trocas do patriarcalismo vigente. Como uma espécie de soberano feudal, o Comendador distribuía seus favores às custas da obediência irrestrita e manutenção da hierarquia.

A morte da menina acentua o grau de melancolia das primas, que viam nela um último esteio para suas dores.

A menina era querida por todos justamente porque não fazia distinção entre homens e mulheres, ricos e pobres, brancos e negros, livres e escravos. Diante das dores do cotidiano da fazenda, a alegria e a simplicidade da menina transformava os momentos mais difíceis, emprestando-lhes uma docilidade incompatível com o tempo da escravidão e do patriarcalismo. Sua presença infantil e carismática, ceifada abruptamente aos sete anos, gera um vazio afetivo no Grotão. A perda, no entanto, é irremediável, e, por isso, sua sobrevivência só será possível no território do imaginário. Todos aqueles que a amavam buscam, na memória, as peripécias, as brincadeiras e a imagem sempre carismática da menina, como tentativa de recuperação de sua presença. Assim, é possível perceber que alguns moradores da fazenda criam um verdadeiro “culto” à menina morta, como forma de mantê-la viva em algum lugar, nem que seja somente nas representações imagéticas.

Os escravos mantinham uma veneração especial pela menina morta, talvez porque fossem movidos pela lembrança comovedora da menina, quando, diante da possibilidade de punição de escravos infratores, ela “pedia negro” ao Comendador, a fim de tentar evitar os duros castigos a que eram submetidos os negros pegos em alguma transgressão. Assim, a presença terna da menina, de algum modo, no romance, acaba se embaralhando às tensões históricas do patriarcalismo escravocrata. Dessa perspectiva, a realidade social não se dissolve diante dos eflúvios de afetividade em torno da menina, pois, como membro da classe dominante – branca, livre e herdeira proprietária dos meios de produção –, a menina carrega consigo a dialética de sua própria condição.⁵

O veio social do romance enfatiza ainda a latência de uma revolta dos escravos na fazenda, movendo-se paralelamente à decadência da casa senhorial. No silêncio das noites no Grotão, o Comendador às vezes ouvia o rufar de tambores que vinha de muito longe, no meio da floresta, e temia por sua propriedade, pois pressentia que havia algo em marcha. O som dos tambores era indício de algum agrupamento clandestino de escravos fugidos, talvez algum quilombo incrustado na floresta que rodeava a fazenda. De modo definido, porém, a única revolta efetiva que o Comendador experimenta é a tocaia de um escravo, o negro Florêncio,

⁵ O romance problematiza as contradições sociais, principalmente a partir do olhar da filha mais velha do Comendador, Carlota, que, retornando moça do Rio de Janeiro, começa a desembaraçar os fios das narrativas dos moradores do Grotão. Assim, Carlota percebe que havia muita imaginação na devoção à irmãzinha morta. Isso fica patente quando Carlota vê as torturas a que eram submetidos os escravos infratores. Carlota entende, então, que a doce apelação da menina morta, ao “pedir negro”, de nada valia, a não ser criar um efêmero e utópico momento de enternecimento entre aqueles que presenciavam a cena. Retirados sutilmente do espaço doméstico, os negros eram levados a um galpão afastado da Casa-grande, onde eram severamente castigados.

que tenta matá-lo numa armadilha, sem êxito. Florêncio foge da fazenda, mas é perseguido pelo Comendador e seus capangas. Depois dessa perseguição, a notícia que se espalha é que o negro fora encontrado já morto, enforcado numa árvore. Paiva, no entanto, sobre todos, a suspeita de que a versão do suicídio apenas encobrisse uma execução sumária. Sobre essa morte, recai um cuidadoso e requintado trabalho de silenciamento.

Na realidade, não haverá rebelião de escravos no Grotão. Os pressentimentos ruins do Comendador tinham, entretanto, algum fundamento. Praticamente todos os moradores do Grotão percebem a iminência de uma desgraça, reforçando a sensação de mal-estar na fazenda. O que o Comendador não percebe é que o mal não viria de *fora* do Grotão, pois ele já estava em curso *dentro* de sua própria casa. São as relações familiares que se destroçam diante do sistema em vigor. Além disso, a iminente chegada de Carlota, a filha mais velha do Comendador, parece ter alguma relação com a atmosfera de maus presságios que toma conta dos moradores da fazenda.

A fim de manter a máquina produtiva em funcionamento, o patriarcalismo exige a submissão a um código social e cultural rígido que desumaniza as relações. Estamos, assim, diante de uma sociedade rigidamente hierárquica, que separa, divide e discrimina seus membros, de acordo com a função social de cada um. A escravidão dos negros da fazenda é parte simétrica do sistema de servidão humana que existe também no interior da Casa-grande, entre pessoas brancas e livres, que não conseguem escapar totalmente à clausura operada pelo patriarcalismo.

A cidade do Rio de Janeiro, a Corte, está a muitos dias de viagem do Grotão, por mais que a Estrada de Ferro encurte parte do trajeto. Mesmo assim, quem se aventura em uma viagem dessas, tem que enfrentar muitos trechos de cavalgada em mata densa, em condições sempre precárias. Os dois filhos e a filha mais velha do Comendador (Carlota) estudam na Corte. Carlota interrompe seus estudos, no Rio de Janeiro, a mando do Comendador. Há uma expectativa, em todos, de que a presença de Carlota *substitua*, de algum modo, a menina morta. No entanto, o sonho de substituição de uma irmã por outra é logo desfeito. Carlota volta uma moça de temperamento sensível, de poucas palavras, com hábitos reclusos e gestos compenetrados, em nada parecida com a alegria, a espontaneidade e o carisma da irmãzinha morta.

Ao chegar à fazenda, Carlota tem duas notícias desagradáveis, que a inserem num jogo repleto de segredos e mistérios. Ela fica sabendo que a mãe, D.^a Mariana, partira do Grotão pouco antes de sua chegada, embora ninguém saiba (ou queira) explicar os motivos dessa partida, nem dizer o seu paradeiro. Carlota também não encontra o pai, recebendo das primas a

notícia de que o Comendador fora encontrar a comitiva da filha em Porto Novo; encontro que, inexplicavelmente, não aconteceu. Esses serão os primeiros de inúmeros desencontros, a partir da chegada de Carlota ao Grotão.

Carlota se vê inserida numa rede de fatos mal explicados ou silenciados (como o “suicídio” de Florêncio ou a partida de D.^a Mariana) e de situações constrangedoras (como o fato de sempre receber as cartas da mãe com o lacre rompido). Através das mucamas de quarto, Carlota compreende que seria baronesa, pois o Comendador já acertara o seu casamento com o filho (Barão) da fazendeira vizinha (a Condessa). Com o casamento, as duas famílias uniriam os interesses mútuos que envolvia uma troca de favores e de poderes. Os termos da troca ficam evidentes para Carlota: poder político para o Comendador, poder econômico para a Condessa, os filhos servindo de moeda no negócio. Seu casamento, assim, não somente proviria a geração familiar, mas também garantiria a continuidade do sistema patriarcal e escravista, tornando possível, à família Albernaz, o acesso ao poder aristocrático da Corte.

De início, Carlota não se contrapõe ao projeto do pai, evitando contrariá-lo, porém é possível perceber o mal-estar que esse “negócio” lhe causa, tendo que dissimular sua tristeza diante das primas, eufóricas com os preparativos do casamento. Quando o Comendador viaja ao Rio de Janeiro para visitar o filho doente, Carlota recebe, com visível constrangimento, a notícia da Condessa que teria de antecipar a data do casamento. Nesse ínterim, a relação de Carlota com as primas torna-se muito complicada. A moça percebe, nas senhoras, que há muito a ser dito, porém quase tudo é silenciado. As notícias que chegam do Rio de Janeiro dão conta de uma crise política no ministério e de uma ameaça de crise econômica na produção do café. Um dia, chega uma carta do Rio de Janeiro, destinada a Carlota, anunciando a morte de seu irmão e a do Comendador, ambos vitimados pela febre amarela.

Carlota se vê, então, inesperadamente, no comando do Grotão. O Comendador deixara-lhe como herança, em testamento, a propriedade da fazenda, com tudo o que lhe pertencia. Carlota passa a ser a nova Senhora do Grotão, ocupando, ao mesmo tempo, o lugar do pai e o da mãe. Nesse novo papel, Carlota, mais uma vez, atuará distante das expectativas dos parentes e dos moradores da fazenda. Sua distância em relação às primas aumenta, e o convívio se torna cada vez mais difícil. As senhoras não conseguiam compreender o temperamento sensível de Carlota que, por sua vez, não entendia por que as primas faziam tanto segredo sobre todos os assuntos.

À medida que o casamento se aproxima, Carlota passa a agir de modo mais recluso e mais silencioso, chamando a atenção de todos. É então que acontece o grande golpe: Carlota, abruptamente, concede a alforria a todos os negros da fazenda. Sua atitude é considerada

excêntrica e despropositada pelas primas, pelos trabalhadores livres e até por alguns escravos. A alforria dos escravos isola Carlota definitivamente das primas. A Condessa, ao compreender o que se passava, afasta-se do Grotão subitamente, sem dar mais notícias.

Os negros são tomados de surpresa com a alforria, e há certo pânico entre eles diante da notícia. Alguns partem do Grotão em direção às fazendas vizinhas; outros se enfurnam na mata, sem rumo, como se fossem fugitivos; outros desaparecem para sempre. Passados alguns dias, alguns negros retornam para a fazenda e retomam o trabalho na lavoura do Grotão. A máquina produtiva sofrera um golpe mortal, mas continuava viva, replicando a condição da Casa-grande: *letárgica*. O próprio Grotão transforma-se, assim, num morto-vivo, num *fantasma*.

A prima Celestina adoece de tuberculose e é tratada pelo médico que atendia os escravos da fazenda. Durante o tratamento, as visitas aproximam médico e paciente. Entre os dois, se estabelece uma lenta e discreta relação de afeto. Quando melhora, Celestina notifica a prima Carlota que estava pronta para se casar com o jovem médico. Carlota ajuda Celestina na preparação da cerimônia simples, feita apenas com a presença dos moradores da casa. Depois da cerimônia, Celestina despede-se da família e vai embora da fazenda. Celestina é a primeira das primas a abandonar o Grotão.

Após a partida de Celestina, Sinhá Rola e D.^a Inacinha são convidadas por outros parentes para morarem com eles em uma fazenda, no interior de São Paulo. Diante do ambiente de desolação em que se transforma o Grotão, as primas decidem ir embora. Passados alguns dias da partida das primas, D.^a Virgínia não vê mais motivo para permanecer no Grotão e também vai embora. Somente a governanta alemã, *Frau* Luísa, permanece no Grotão, ainda que sonhando sempre em juntar dinheiro suficiente para retornar à sua terra natal. Desse modo, a solidão de Carlota passa a ser materialmente visível: a casa, anteriormente tão frequentada, torna-se silenciosa e vazia; apenas os móveis, em sua indiferença, fazem-lhe companhia. Até a movimentação doméstica das mucamas reduz ao mínimo necessário à sua sobrevivência, enquanto o trabalho no eito resume-se a alguns poucos negros alforriados que labutam na lavoura de café.

Alguns dias depois da alforria dos escravos, Carlota pôde ver, cruzando a estrada, a carruagem desenfreada da Condessa, acompanhada de seu filho, em mudança definitiva para a Corte. Rompia-se, assim, tacitamente, o noivado. Estava claro à Condessa que Carlota não cumprira sua parte no “negócio”, pois nada aproveitaria de uma fazenda praticamente improdutiva. Com a quebra do compromisso, Carlota assume definitivamente o papel de filha solteira e está pronta para receber a mãe de volta a casa. Dona Mariana realmente retorna ao Grotão, muito doente, submersa em profundo silêncio e alienação. Para a surpresa de Carlota,

a mucama que cuidava de sua mãe lhe diz que D.^a Mariana estivera o tempo todo na fazenda da Condessa. Com a mudança da Condessa e do filho para a Corte, não havia mais como manter D.^a Mariana na fazenda vizinha.

Mãe e filha estão, assim, praticamente sozinhas na Casa-grande. Os negócios são tocados pelo administrador, mas a produção da fazenda nunca mais será a mesma. As inúmeras conversas das primas se calaram. As ordens do pai, sempre dadas em tom muito austero, silenciaram. O contumaz barulho advindo do trabalho no eito torna-se apenas um leve rumor distante. Tudo parece ficar mudo ao redor de mãe e filha; a própria D.^a Mariana também está muda, com o olhar distante, *ausente*. Carlota torna-se companheira desse silêncio e dessa ausência, passando os dias ao lado da mãe doente, sem dizer uma palavra, com o olhar perdido. Por fim, Carlota medita sobre sua situação e conclui que ela era “a verdadeira menina morta”, numa inesperada troca de papéis com a irmã.

No romance *A menina morta*, olhamos para um lugar vazio, aquele deixado pela menina: tão vazio que sequer temos o seu nome. Não falta alguém para a nomear, porém nos falta o nome, e já do título começamos a lidar com essa ausência essencial. Esse vazio está marcado pela dialética entre memória e esquecimento (em relação à menina morta) e entre ser e não-ser (em relação à Carlota). Intermediando essas contradições, temos o passado e o presente: aquele insiste em permanecer; este é marcado por uma sensação inelutável de *falta*. Algo escapa à visão dos personagens, assim como algo parece escapar à vista do leitor: o romance constrói uma cadeia de pequenos contratempos, descrições detalhistas de fragmentos da realidade e inúteis tergiversações, porém o narrador se cala sobre vários eventos. Sobre vários assuntos, os personagens silenciam. Há misteriosas ausências na cadeia de eventos: um personagem que some sem sabermos o paradeiro, outro que morre sem sabermos o motivo, e ainda outro sobre quem paira a dúvida entre o suicídio o assassinato. O resultado é um vazio que se estrutura no próprio texto literário.

Além disso, há a descrição de inúmeros “vultos”, que atravessam o olhar dos personagens, deixando-os confusos, não somente sobre a procedência dessas *aparições*, mas também sobre a autenticidade do seu próprio olhar. Diante dessas aparições, é a verdade subjetiva que se torna evidente, como ressonância de um mal-estar social indelével. Percebemos que a fazenda do Grotão é um mundo em desagregação, uma ruína – não obstante a exuberante riqueza advinda da produção de café. Interessante como Cornélio Penna constrói todo o seu edifício literário sobre as ruínas de um mundo em decomposição, instaurando, desde a primeira página, a firme presença da morte entre os vivos, que se apegam a uma memória indistinta e acabam apagando a sua própria presença da realidade. Assim, desde o título, o romance nos

propõe um elaborado trabalho estético sobre as ruínas do tempo. É como diz Blanchot: “Escrever é querer destruir o templo antes de edificá-lo” (2005, p. 203).

É interessante observar como Cornélio Penna tenta *traduzir* uma falta, um vazio, uma ausência em sua estrutura ficcional sem negligenciar o trabalho estético com a palavra. Os doze primeiros capítulos do romance se arrastam em torno da preparação do corpo da menina morta, da sua vestimenta, do seu velório, do seu cortejo fúnebre e, finalmente, da singela cerimônia religiosa de seu sepultamento. O jazigo da menina, no entanto, parece estar vazio, tão grande é a presença dela no Grotão, porque os moradores se negam a esquecê-la. É difícil deixar a menina morrer de vez e, ao mesmo tempo, a morte não deixa de pairar sobre o Grotão, já que o trabalho de luto dos moradores é obliterado pela obsedante memória dessa perda.

No romance, há um luto nunca vivenciado até o fim, um luto interminável, que reduz tudo à essência de sua precariedade. Por mais que o narrador se esmere na descrição dos objetos domésticos, dos espaços interiores, dos quartos fechados ou de pátios solitários – toda a criteriosa reconstrução dos detalhes da vida objetiva é sempre encoberta pela sombra da morte, que insiste em sonegar a realidade.

Em *A menina morta*, quanto mais a narração se aproxima da representação mimética da realidade, mais o romance se distancia de qualquer proposta realista. Ao trabalhar sobre o silêncio, o vazio e a ausência, o romance mostra que a *mimese* realista é uma dissimulação de efeito dramático: seu verdadeiro acontecimento se passa no cerne da própria linguagem. A busca de sua autenticidade discursiva não coincide com a procura de uma “verdade objetiva” ou de alguma pretensa “realidade psicológica”: sua natureza essencialmente dialética não se deixa confinar nos limites nem das demandas sociais nem das exigências subjetivas. Além disso, a presença constante, no romance, de sonhos e de pressentimentos nos orienta para o irracional na obra, exigindo uma leitura distópica da realidade.

É interessante observar que o nome indizível da menina morta está enraizado na dívida genealógica: o sobrenome de família Albernaz, que estrutura as bases sociais de um sistema escravocrata e patriarcal. É esse sistema que penetra nas relações interpessoais e pressupõe a lei do pai sobre os demais. A esse *sobrenome* e a essa *lei*, a narrativa evidencia uma relação de pertencimento: tudo o que existe no Grotão pertence à família Albernaz. Esse pertencimento, portanto, estende-se a uma relação de *nomeação*, em que o sobrenome oblitera o acesso ao nome.

“Vai-se tornando o tempo
 estranhamente longo
 à medida que encurta.
 O que ontem disparava,
 desbordado alazão,
 hoje se paralisa
 em esfinge de mármore,
 e até o sono, o sono
 que era grato e era absurdo
 é um dormir acordado
 numa planície grave.”

(Carlos Drummond de Andrade)

3 CAPÍTULO II: MEMÓRIA E REPRESENTAÇÃO

Cornélio Penna, em *A menina morta*, não tenta *colar* os cacos da história, mas apenas apresentar os fragmentos do tempo. A alforria de todos os negros da fazenda do Grotão se dá quase uma década antes da Lei Áurea e traz consigo um lastro de irrealidade exatamente sobre o aspecto que mais se aproximava do realismo: na questão da escravatura. Aqui é preciso muito discernimento: o que chama a atenção, no romance, não é a alforria em si, mas o modo como os escravos reagem à notícia de sua libertação. Os negros, ao receberem a notícia da alforria, ficam completamente perplexos: eles se reuniam em bandos para conversarem, a fim de tentarem compreender a sua nova condição, a liberdade que lhes fora outorgada abruptamente.

É assim que Cornélio Penna consegue olhar com incisiva atenção e instigante fascínio para a “sombra dos acontecimentos”. Nesse ponto, a literatura é mais filosófica do que a história (como afirma Aristóteles, em sua *Poética*), porque o romance conta não o que aconteceu, mas aquilo que poderia ter acontecido, examinando os *fantasmas* de nossa própria história. Como diz Manuel Bandeira, no poema “Pneumotórax”: *a vida inteira que podia ter sido e que não foi*.

A morte da menina desenrola uma rede de indeterminações que emaranha o sentido da existência de cada um dos moradores da fazenda. Esse é o mesmo procedimento que Lúcio Cardoso utilizou para mostrar a desagregação familiar em *Crônica da casa assassinada*. Segundo Eduardo Portella,

Muito se tem falado da competência de Lúcio Cardoso na condução da intimidade. Apropriadamente, acredito. Mas o seu repertório de figuras encarna, convém acrescentar, um conjunto de desenlaces que igualmente apontam para a ordem social em ruínas – um mundo soterrado, porém ainda não de todo morto: letárgico, coagulado, larval, incapaz de decidir sobre o que fazer dos seus distúrbios recalçados ou de suas feridas expostas [...]. Cada minuto é um tijolo demolido. (PORTELLA, p. xx)

A fazenda do Grotão, em *A menina morta*, de modo análogo ao que Eduardo Portella aponta na Chácara dos Menezes, em *Crônica da casa assassinada*, é “um mundo soterrado, porém ainda não de todo morto”. Esse estado letárgico pode ser compreendido como um *intervalo* entre a vida e a morte, em que os personagens são incapazes de “decidir sobre o que fazer dos seus distúrbios recalçados ou de suas feridas expostas”, evidenciando um mundo estagnado, onde nada parece acontecer, e o tempo opera, implacavelmente, apenas para demolir cada esperança. Trata-se de um lugar habitado só de passagem e um tempo tecido só de espera, um lugar e um tempo fechados sobre si mesmos.

Adonias Filho, em ensaio sobre a obra de Cornélio Penna, discorre a respeito da atmosfera fechada em seus romances:

Os nervos não importam. Não importa também a máscara física. Não importa ainda o próprio sexo. O que importa é a condição do ser enraizado em um universo fechado, sem ar, quase sem luz, mas dispondo de vontade bastante para salvar-se ou perder-se no fundo da morte. (ADONIAS FILHO, 1958, p. xxxiii)

A atmosfera da fazenda é, por isso, sufocante: não há saída para o Grotão, a não ser na morte. A morte é a presença mais persistente e, paradoxalmente, a ausência mais insidiosa, porque está relacionada com a prematura e incompreensível desaparecimento da menina e com a estranha e equívoca aparição de Carlota. Tanto a morte da menina quanto o retorno de Carlota serão partes integrantes do mesmo ocaso, da mesma desagregação, da mesma ruína que atinge o Grotão.

É importante que se ressalte o trabalho de ocultamento ou *esquecimento* que o narrador, deliberadamente, faz em torno de uma série de informações do mundo objetivo, criando lacunas na trama. Como afirma Luís Bueno,

A literatura de Cornélio Penna é tal que por mais que ele nos mostre o que seus personagens sentem, veem, pressentem, imaginam ou mesmo como eles especulam, que suposições fazem para interpretar o que lhes acontece, nunca temos acesso ao acontecimento objetivo que os motivou. Nico Horta sente-se culpado, acusado de roubo [de uma machadinha indígena] pelos índios, e larga o machado, declarando que não é ladrão. Por que se sentiria assim? Não sabemos. Não temos acesso à longa sequência de causalidades que imaginamos estar por trás do que fazem e pensam as

criaturas de Cornélio Penna, não importa o quanto saibamos dessas ações e pensamentos. (BUENO, 2012, p. 33)

Os *vazios*, nas narrativas de Cornélio Penna, deixam muitas perguntas sem respostas e enigmas sem solução. A sucessão de causas sem efeitos (ou de efeitos sem causa) evidencia uma ruptura com a linearidade dos fatos ou com a lógica dos eventos. Como afirma Luís Bueno, por mais que o narrador de Cornélio Penna penetre nas crises interiores de seus personagens, ele nunca esclarece totalmente as razões objetivas dessas crises. Os acontecimentos objetivos são sutilmente resguardados numa zona limítrofe, à qual somente o narrador parece ter acesso, e esse acesso, por vezes, é *barrado* ao leitor.

Essa estratégia narrativa provoca um suspense e uma suspeita sobre uma série de fragmentos do cotidiano da fazenda, de tal modo a evidenciar a ausência que se faz sentir com a perda da menina morta. No entanto, como essa ausência se estende por toda a narrativa, logo se infere que ela remete a uma perda mais crucial, mais fundamental, da qual o narrador ora se aproxima, ora se distancia, como se estivesse em busca de um objeto perdido, mas consciente de que esse objeto está *para sempre* perdido. Trata-se, portanto, de uma busca inútil, em torno do que não se pode (ou não se deve) ser encontrado.

A elaboração da narrativa, desse ponto de vista, extrapola uma simples atmosfera de suspense ou de mistério, atingindo níveis mais profundos, porque deixa entrever, nos vazios, um *outro* vazio, que percorre os subterrâneos existenciais do Grotão. Há algo que não consegue acessar o território da linguagem. Há alguma coisa que não consegue cruzar o campo do simbólico. Há um *objeto* que não pode ser nem encontrado nem nomeado. É exatamente por transitar em torno desse objeto perdido, que Cornélio Penna insere o vazio e o silêncio no interior do próprio discurso narrativo.

O romance de Cornélio, ao olhar para a *sombra* dos acontecimentos, se insere no campo das projeções imagéticas e fantasmagóricas. Em *A menina morta*, os cacos constituintes da ruína histórica são os tijolos da construção ficcional do romance. O narrador, ao se deter sobre um mundo fragmentado, como observador privilegiado no momento da fragmentação, *acolhe* cuidadosamente todas as coisas em seu texto, até mesmo as realidades mais cruéis. Há, por parte do narrador, uma atitude quase de desvelo no trato com as coisas do passado, como um arqueólogo diante de um achado arcaico e precioso.

O narrador adentra a esse mundo atento a seus passos, pois os fragmentos estão dispersos por toda parte. Encontrá-los é uma tarefa fácil, pois o narrador *passeia* sobre ruínas. Em seu minucioso trabalho descritivo, o narrador recolhe objetos e costumes perdidos no tempo. De muitos modos, porém, o esquecimento atua na história. Há muitas dores tanto no

lembrar quanto no esquecer. A tarefa de olhar para esse passado tem que ser criteriosa, para não correr o risco de perdê-lo de vez. Tarefa ainda mais difícil quando se mira para as sombras da história e se procura ver o que se perdeu na penumbra dos quartos fechados e no desamparo das subjetividades inquietas, tão fechadas quanto os quartos, tão sombrias quanto a própria realidade da escravidão.

As imagens vão se formando a partir das regiões escuras e recônditas da casa e de seus moradores, de modo a formarem figuras toscas, apenas esboçadas ou que perdem irremediavelmente seus contornos. A voz dominante do Senhor da fazenda delibera sobre o que pode ser visto e o que deve ser dito, interditando o acesso às zonas de emergência das contradições do sistema patriarcal e escravista. Ao mesmo tempo, todo o romance contorna a figura indelével da morte, através de um verdadeiro culto à memória da menina. Os moradores da casa e os escravos sentem-se impelidos a olhar para esse lugar vazio, deixado pela morte da menina, o que reforça a sensação de precariedade da vida e de vulnerabilidade do sistema social vigente. A voz que imprimiu o silêncio sobre esse nome não conseguiu evitar que ele fosse pronunciado, ainda que, para isso, seja preciso recorrer a uma perífrase: *a menina morta*.

3.1 A morte diferida e o luto interminável

A morte como perda irremediável torna-se, em *A menina morta*, um luto difícil demais para ser cumprido. Toda vez que se insiste em olhar para o lugar que a menina ocupava na casa é como se a morte cruzasse o *cenário*, não como um espectro a emergir fantasticamente das sombras do sobrenatural, mas como um sonho que distancia o sonhador da realidade. Eis a tragédia introspectiva do Grotão: a nefasta consequência do diferimento do luto dessa menina. Sua perda é confundida com outras perdas, que advêm de outras instâncias da subjetividade.

O luto do objeto perdido é substituído pela melancolia da perda de um objeto desconhecido. O olhar se perde no vazio, tentando *ver*, entre as sombras da existência, alguma coisa viva ou, pelo menos, algo que não remeta nem à morte, nem à perda, nem à falta. No entanto, tudo o que se olha faz parte de um esquema de ruínas, de uma rede de relações pessoais e materiais em desagregação, de uma perda inelutável. Há um resto e um rastro dessa perda em todos os olhares do romance.

Em *Luto e melancolia*, Sigmund Freud aborda as reações do indivíduo em decorrência de uma perda real ou de uma perda ideal. Freud indaga-se por que algumas pessoas superam o afeto de luto depois de algum tempo de uma perda, enquanto outras sucumbem em um estado

depressivo, que, à época, Freud chamava genericamente de “melancolia”. Segundo Jean-Michel Quinodoz:

Freud constata que, diferentemente do luto normal, cujo processo se situa principalmente no nível consciente, o luto patológico se desenvolve no nível inconsciente, pois a melancolia não consegue captar conscientemente o que perdeu. O luto normal e o luto patológico têm em comum uma inibição e uma ausência de interesse que se explicam pelo trabalho do luto que absorve o ego. Mas há algo na melancolia que é a extraordinária diminuição da autoestima: “No luto, o mundo se tornou pobre e vazio, na melancolia foi o próprio ego”, diz Freud. (QUINODOZ, 2007, p. 167)

Tanto no luto quanto na melancolia, percebe-se a dor referida a uma perda que, no caso do luto, é evidente, porém não é evidente no caso da melancolia. No indivíduo melancólico, não há clareza daquilo que se foi com o objeto perdido, o que faz da perda um desconhecimento, mal elaborado em um trabalho interno semelhante ao luto. O melancólico sabe quem perdeu, mas não sabe o que perdeu com essa perda. O melancólico perde interesse em relação ao mundo externo, tamanha a dimensão que o mundo interior adquire. Os estímulos do mundo são pouco significativos, e falta disponibilidade do melancólico para eles, que acaba, por isso mesmo, sentindo-se cada vez mais isolado dos outros. Freud refere-se a um “trabalho de luto”, advindo da perda:

Em que consiste o trabalho realizado pelo luto? O exame da realidade mostrou que o objeto amado não mais existe, e então exige que toda libido seja retirada de suas conexões com esse objeto. Isso desperta uma compreensível oposição, que pode ser tão intensa que se produz um afastamento da realidade e um apego ao objeto mediante uma psicose de desejo alucinatória. O normal é que vença o respeito à realidade. Mas a solicitação desta não pode ser atendida imediatamente. É cumprida aos poucos, com grande aplicação de tempo e energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto perdido se prolonga na psique [...]. É curioso que esse doloroso desprazer nos pareça natural. Mas o fato é que, após a consumação do trabalho de luto, o Eu fica novamente livre e desimpedido. (FREUD, 2010b, p. 173-174)

Tomando o luto como um fato ao mesmo tempo social e pessoal, sabemos que há um protocolo que deve ser seguido nessas ocasiões. O luto se insere num evento que envolve as pessoas implicadas na mesma atmosfera de perda. De acordo com Freud, como vimos, a dor é inerente à perda, e deve ser remetida para um verdadeiro “trabalho de luto”, a fim de que a realidade supere, ao término desse *trabalho*, o investimento afetivo feito sobre essa perda: “o normal é que vença o respeito à realidade”.

Essa perspectiva de uma elaboração sobre a perda nos alerta para a possibilidade de um trabalho bem feito ou mal feito sobre o luto. As consequências desse *empreendimento* sobre a psique se revestem nesse “retorno à realidade” a que se refere Freud. E, assim, podemos afirmar

o que acontece no trabalho de luto malsucedido: o respeito à realidade é vencido. Vencido por quem? Pelo apego ao objeto perdido. O trabalho de luto malsucedido leva o enlutado a ficar preso a uma situação de perda, de modo a tornar esse luto interminável.

Ora, em *A menina morta*, temos a descrição minuciosa de todo o processo de preparação do corpo da menina para o seu sepultamento. Esse processo, que corresponde à parte *protocolar* do luto, envolve os familiares mais próximos e algumas pessoas da vizinhança. No entanto, ao acompanharmos o desenrolar desse processo na narrativa, o que percebemos é uma rede de equívocos e constrangimentos a se espalhar entre os envolvidos na cena fúnebre.

Vejamos, a seguir, os procedimentos de sepultamento da menina: vemos os últimos acabamentos dados pelo mestre carpinteiro ao caixão, os cuidadosos detalhes das senhoras ao escolherem a roupa com que a menina seria sepultada, a escolha por parte do Senhor da fazenda daqueles que poderiam acompanhar o cortejo, a interrupção brusca do cortejo fúnebre ordenada pela Senhora, a colocação do caixão na balsa e a travessia do rio até a outra margem, a retirada do caixão da balsa e da carruagem, a condução do caixão até a igreja de Porto Novo, enfim, a entrada na igreja e a inserção do caixãozinho em seu túmulo. Tudo ocorre segundo certos costumes e ritos próprios da cultura da época, mas podemos averiguar que há também contratempos, *desvios*, em meio a essa trajetória aparentemente retilínea que vai do Grotão à igreja.

Podemos afirmar que a menina entenece Casa-grande e senzala. Antes do cortejo, acompanhamos os personagens do Grotão envolvidos nas tarefas objetivas de prepará-lo, sem que deixemos de perceber o envolvimento afetivo de brancos e negros, homens e mulheres, livres e escravos – verdadeiro retrato das práticas culturais da época. Acompanhemos, no texto a seguir, como o negro José Carapina, escravo carpinteiro da fazenda, prepara o pequeno esquife para a menina morta. Ele tem o cuidado de forrar os pregos com um pano, para evitar que as marteladas sejam ouvidas na Casa-grande.

Era ali que devia ser posto o pequenino caixão de cetim branco, nesse momento quase terminado por José Carapina, e fora esse trabalho demorado, porque o escravo o fazia sem enxergar bem o que tinha diante de si, de tal modo seus olhos estavam nublados [...]. Na alma do velho carpinteiro cativo enovelavam-se pequenos e confusos problemas, que se formavam e desapareciam sem que ele pudesse perceber onde estava a verdade e até onde ia a tentação do demônio, pois parecia-lhe grande crime estar a fazer o caixão onde seria aprisionada a Sinhazinha. Já sabia que aquela sua obra tosca seria coberta pelo tecido branco e brilhante desdobrado pela mucama, para medir sobre o seu trabalho, mas, mesmo assim, desejava fazer a caminha bem macia, onde a nenê poderia descansar para sempre...

Para sempre? Seria para nunca mais voltar que a Sinhazinha dormiria naquele berço fechado que ele fazia... e a garlopa entortava e corria de lado, quase pegando seus dedos nodosos! Nunca sentira tristeza tão grande e tão estranha, nem mesmo quando fora vendido pelos seus antigos senhores, pois não nascera ali, e sim muito abaixo do

rio, na humilde “situação” onde os donos morenos e pobres quase se confundiam com os escravos [...].

E os anos tinham corrido, sem ele saber mais de sua gente, e agora, mesmo se fizesse grande esforço de memória, não teria certeza de qual daqueles negros maltrapilhos, guardados em sua imaginação, vestidos de calças sem surtumo, ou então simples trapo passado na cintura, já sem cor nem feitio, seria seu pai, nem qual das negras de camisola rasgada e suja seria sua mãe. Hoje a mulher que o Senhor lhe tinha dado, os filhos que tinham nascido, andavam todos de camisa branca e calça de zuarte, e a negra Almerinda tinha coragem de usar colar vermelho sobre o vestido de chita de tundá... Mas tudo isso, apesar da bondade severa do Sinhô e da caridade distante e rica da Sinhá, de nada valia sem a presença risonha e chilreante da menina, cujo esquife executava.

As tábuas, que lhe lembravam paredes de sepultura, pois pareciam de pedra e cegavam a plaina, não queriam se ajustar, não se adaptavam umas às outras! Agora era para a morte que trabalhava, para ajudá-la a levar para bem longe, a um lugar de onde não se volta mais, a Sinhá-pequena [...].

Era hora de pregar as tábuas. Devia bater as marteladas, uma vez que elas, lá do quarto onde estava a Nhangana, poderiam ser ouvidas? Experimentou primeiro martelar bem devagarinho, quase sem barulho, mas os pregos entortaram. Então ele abaixou-se depressa, de forma que o ajudante não visse, e arrancou um pedaço da bainha da calça, que a Almerinda costurara fortemente. Enrolou-a na cabeça do instrumento e bateu sofregamente os pregos, sem fazer ouvir muito as batidas, ensurdecidas pelo pano grosso, de riscado. (PENNA, 1958, p. 733-736)

O trabalho descritivo do narrador é, por assim dizer, um *trabalho de carpintaria*, detendo-se sobre os detalhes do mundo objetivo a fim de fazer emergir os afetos do personagem em cena. Tudo é descrito minuciosamente, de modo a não deixar nada escapar ao olhar, deixando os elementos materiais visíveis e os afetos subjetivos subjacentes. Destaca-se o olhar para a materialidade da cena, que remete para tudo o que nela está implícito de imaterial, de falta, de ausência.

O episódio pode ser visto como a metáfora de alguém que elabora um trabalho sobre a própria perda. Toda sua dor e incompreensão se resumem neste trecho: “Seria para nunca mais voltar que a Sinhazinha dormiria naquele berço fechado que ele fazia”. Eis a perspectiva imagética do próprio personagem, a construir sofregamente o “berço fechado” onde para sempre dormiria a menina morta.

Nesse episódio, silêncio e silenciamento caminham juntos, pois o luto da menina envolve os sentimentos pessoais do carpinteiro e o temor social de infringir alguma norma patriarcal. O trabalho realizado pelo mestre carpinteiro é *barrado* pela interdição da lei patriarcal, que não precisou ser expressa para que fosse dita. A prudência de José Carapina já está internalizada; assim como ele procura *sufocar* as batidas com o martelo, também seus sentimentos são visivelmente *sufocados*. Venceu a realidade, mas a que preço?

No capítulo VI do romance, Prima Virgínia recebe o pedido do cocheiro Bruno para interceder, junto ao Comendador, a fim de que o Senhor permita que as negrinhas e mulatinhas da cozinha possam conduzir o caixãozinho da menina.

Prima Virgínia, como todos a chamavam, ajoelhou-se bem junto da mesa, e isolou-se em suas orações, depois de ter ouvido o seco e áspero “agradecida”, quando fora até o quarto da Senhora e avisara com voz muito tremida estar tudo pronto.

— O nosso anjinho já está vestido e preparado na sala do oratório — dissera ela, apoiada à porta, do lado de fora do quarto dos Senhores, e entrecortara as frases com soluços que deviam ser ouvidos lá dentro. Ficara tão entretida com o papel que representava, naquelas dramáticas circunstâncias, que se esquecera por momentos de sua dor verdadeira, e chorou lágrimas artísticas, sem a menor correspondência com o que se passava em seu coração e em seu espírito. A voz da fazendeira, ao agradecer-lhe, fora tão cortante, que desfizera qualquer veleidade de continuar a cena dilacerante, cujo seguimento seria a aparição da mãe desganhada, arfante de dor, descuidada de qualquer artifício. A palavra seca ouvida e a convicção de que a porta não seria aberta, para receber a sua visita, fizeram-na cair em si e olhar para a sua própria imagem com mordente autocrítica. Passou-lhe então pelos olhos curto relâmpago de ódio e suas mãos se engalfinharam, como garras, nas varas do balão, que segurara para afastá-lo, a fim de poder se aproximar o mais possível do enorme espelho da fechadura, com sua maçaneta de cristal e dourados, e talvez mesmo para espreitar pelo buraco. Teve ímpeto de esbofetear o próprio rosto, pois traíra de forma irrisória a memória da criança que fora a sua alegria sem mistura, o seu carinho sem segundas intenções [...]. **Como ousava agora fingir o que sentia cruelmente, com profunda realidade?** Essa era a pior das humilhações, e não poderia suportá-la diante de seu tribunal íntimo, onde poucas vezes pudera perdoar seu gênio inquieto, seu coração confuso e exaltado. (PENNA, 1958, p. 750-751, grifo nosso)

Temos um episódio que nos recorda o poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, que diz que o poeta finge tão bem, “que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente”. D.^a Virgínia, entretida em seu *papel* de parenta enlutada e triste, consegue, ao final, fazer a autocrítica e se envergonhar diante daquela humilhação irremediável, a de ter traído a memória da menina: D.^a Virgínia chegara a fingir a dor que deveras sentia. O papel protocolar do luto envolve o personagem no drama social em seu aspecto mais “teatral”. A dor realmente sentida de D.^a Virgínia tem que passar pelo filtro da *representação* da dor, a fim de que o sofrimento não seja somente algo sentido, mas um afeto expresso e expressivo. D.^a Virgínia sente a necessidade de se mostrar sofredora aos senhores do Grotão, o que obstrui a naturalidade de seu próprio luto.

No capítulo seguinte, D.^a Virgínia recebe as ordens do Comendador, ficando encarregada de despedir as visitas indesejadas e de permitir que somente um grupo seletivo de pessoas acompanhasse o cortejo fúnebre. D. Virgínia faz então ao Comendador o pedido de Bruno, mas ela ouve, por trás da porta, a negativa incisiva de D.^a Mariana. Ao final do capítulo, o padre faz a cerimônia religiosa, sem a presença nem do Senhor nem da Senhora.

E pouco depois ela entreviu um vulto alto, envolvido em pesado roupão escuro, e percebeu sua mão apoiada na maçaneta. De onde estava, sem se mostrar de todo, na luz do corredor, o dono da fazenda, que pressentira estar a parenta à sua espera, pelo ruído de seus passos e de seu vestido, ali, em pé, sem dar sinal de que viera, com receio de que o tomasse como indicativo de impaciência, deu ele suas ordens, na mesma voz ligeiramente velada. O enterro devia-se fazer sem grande

acompanhamento das pessoas que tivessem vindo, e não se devia tomar qualquer iniciativa nesse sentido.

— Não quero gritos nem manifestações excessivas — acrescentou, depois de curta pausa — e a senhora levará no carro, com Celestina, o... corpo.

— Primo Comendador — disse D.^a Virgínia, com timidez — não sei se deva dizer, mas as negrinhas pediram licença para carregar o caixão, a pé, da casa ao cemitério...

E ajuntou rapidamente, como para se desculpar, pois sabia que o Senhor atendia sempre aos pedidos manhosos do cocheiro:

— Foi o Bruno que veio me dizer isso, e insisti que transmitisse ao primo esse recado...

Houve silêncio do outro lado da porta, depois algumas palavras pronunciadas lentamente, e a velha ouviu, vinda do outro aposento, a voz da Senhora, que dizia com irritação:

— Coisas de moleque!

Mas prima Justina não pôde afirmar a si mesma que pudera realmente distinguir o sentido da frase, tal a perturbação sentida, pois imaginara de novo a Sinhá deitada na cama, doente de dor sofreada, e só percebera a raiva e o desprezo no que ouvira. Mas logo em seguida sentiu que o Senhor se aproximava de novo da porta, e quase em segredo lhe dizia:

— A menina irá como eu já disse à prima. Queira mandar aqui o administrador.

Voltando sobre si mesma, depois de murmurar rapidamente o devido — Sim Senhor — ela dirigiu-se à sala do oratório onde logo avistou a figura pesada do administrador, que se ajoelhou a um canto, e mantinha-se a custo sobre os dois joelhos, pois era muito gordo, quase disforme. (PENNA, 1958, p. 754-755)

A descida do cortejo fúnebre até o rio — onde o caixão seria embarcado numa balsa que o levaria à outra margem, até a cidade de Porto Novo — não é feita sem atropelos e constrangimentos. Havia cinco carruagens que acompanhavam o cortejo, com os moradores da casa e um pequeno grupo de visitantes selecionados pelo Senhor. Mas o próprio Comendador e D.^a Mariana estavam ausentes, pois decidiram permanecer no quarto, trancados e inacessíveis. A falta dos senhores ao funeral da filha é obviamente sentida por todos os presentes, que viam aquele gesto com estranheza, embora sufocassem, cada um em seu íntimo, a opinião sobre o absurdo daquela ausência.

Ao chegar ao rio, a situação se torna ainda mais constrangedora. A balsa só poderia atravessar um carro de cada vez. Fica decidido que somente a carruagem de D.^a Virgínia e Celestina, que levava o caixão da menina, atravessaria o rio. Os ocupantes das outras quatro carruagens desistem de acompanhar o féretro e retornam a suas casas, indignados e humilhados, pois, com a ausência do Comendador e de D.^a Mariana, não tinham a quem prestar seus pêsames. A comunicação entre as pessoas é feita sempre de olhares furtivos, palavras cochichadas ou sussurros, pequenas nuanças na voz ou nos gestos e ainda de silêncios constrangedores, como podemos ler na passagem seguinte:

— Posso dar às Nhanhãs o recado dado pelos negros?

— Pode dar o recado que as senhoras mandaram que nos fosse transmitido — respondeu-lhe com frieza D.^a Virgínia.

— A Sr.^a Condessa e as outras senhoras mandaram dizer que sentiram muito a morte da Nhanhã-menina, mas que, como não tinham tido a quem dar pêsames, nem sabiam até onde iam, voltavam daqui para as fazendas delas...

O trinitário ergueu o rosto e parecia que sobre ele tinha descido súbita cortina de cor indefinida. Seus lábios se entreabriram em expressão de infinita inocência, em quase imperceptível sorriso alvar, e as pálpebras esbranquiçadas caíram-lhe pesadamente sobre os olhos. Mas o olhar que passava pela fresta deixada entre elas era vivíssimo e lia-se nele a expressão de mordacidade ferina dos humilhados, quando sabem que por sua vez humilham alguém.

— Está muito bem — foi o que ouviu, mas havia qualquer coisa de quebrado no timbre daquela voz autoritária e incisiva que estava acostumado a ouvir. (PENNA, 1958, p. 774)

Os trechos anteriores, com suas interdições e seus atropelos, mostram como o narrador consegue objetivar a sensação de mal-estar entre os personagens. A narração não se limita a mostrar o luto apenas em seus procedimentos factuais. Ela incide sobre todas as ausências percebidas nas cenas, que envolvem vários contratempos. De uma maneira geral, o narrador evidencia como o luto da menina foi mal trabalhado, deixando vazios e brechas por todos os lados.

Os funerais, de um modo ou de outro, têm uma função imagética muito relevante, que ajuda na aceitação da perda. O funeral funciona, psicologicamente, como um corte visível e material entre a vida e a morte, possibilitando aos vivos a distinção tácita e derradeira entre os dois mundos, afastando os fantasmas do imaginário. A ausência aos funerais, pelo contrário, pode manter os fantasmas por perto, devido à falta desse momento de distinção e de ruptura entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Em *A menina morta*, o luto ficou *pela metade*, mal elaborado, tornando-se responsável, em grande parte, pelas representações fantasmáticas observadas no Grotão. O funeral da menina perdera a função psicológica principal, pois somente D.^a Virgínia e Celestina acompanharam o caixãozinho, transportado até a outra margem do rio pelo barqueiro⁶.

A cerimônia fúnebre da menina morta ficou como que *flutuante* entre Porto Novo e o Grotão, para todos aqueles que não puderam seguir o seu féretro. Sua imagem ficou, assim, perdida numa *terceira margem* difícil de ser processada pelo imaginário. A ausência desse olhar direto para a morte, na materialidade de seu túmulo, cavou um vazio intransponível e indizível nos moradores do Grotão.

⁶ O deslocamento do caixão da menina morta, em uma barca, para a outra margem do rio, mantém evidentes relações simbólicas com a figura mítica de Caronte, que, segundo a mitologia grega, era o barqueiro encarregado de transportar as almas dos mortos para o Hades. Sua barca navegava nas águas do rio Aqueronte, que dividia o mundo dos vivos do mundo dos mortos. Poderíamos nos deter sobre a relação imagética entre mito e romance, se fosse nosso intuito nos debruçarmos sobre os aspectos antropológicos do imaginário. Porém, como já deve estar claro, nossa proposta segue outro rumo, mais próximo à problematização psicanalítica. Desse modo, deixamos para outro estudo a comparação dessas imagens míticas e romanescas.

3.2 O tempo da ausência de tempo

Cornélio Penna cruza pelo campo da história para ir mais além, atingindo o fascínio da “ausência do tempo”. O romance de Cornélio Penna, assim, coincide com a visão de Maurice Blanchot sobre a perspectiva temporal do escritor:

A ausência de tempo não é um modo puramente negativo. É o tempo em que nada começa, em que a iniciativa não é possível, em que, antes da afirmação, já existe o retorno da afirmação. Longe de ser um modo puramente negativo, é, pelo contrário, um tempo sem negação, sem decisão, quando aqui é igualmente lugar nenhum, cada coisa retira-se em sua imagem e o “Eu” que somos reconhece-se ao soçobrar na neutralidade de um “Ele” sem rosto. **O tempo da ausência de tempo é sempre presente, sem presença.** Esse “sem presente” não devolve, porém, a um passado. Teve outrora uma dignidade, a força atuante do agora; dessa força atuante ainda é testemunha a lembrança, a lembrança que me liberta do que de outro modo me convocaria, me liberta proporcionando-me o modo de invoca-la livremente, de dispor dela segundo a minha intenção presente. A lembrança é a liberdade do passado. Mas o que é sem presente tampouco aceita o presente de uma lembrança. A chamada lembrança de um acontecimento: **isso foi uma vez e agora nunca mais.** Do que é sem presente, do que nem mesmo se apresenta como tendo sido, o caráter irremediável, diz: **isso jamais aconteceu, jamais houve uma primeira vez; e, não obstante, isso recomeça, de novo, e de novo, ad infinitum.** É sem fim, sem começo. (BLANCHOT, 2011b, p. 21-22, grifo nosso)

Há diferença, portanto, no modo como o historiador e o escritor se posicionam diante do tempo que pretendem *narrar*. O historiador diz: “isso foi uma vez e agora nunca mais”; já o escritor diz: “isso jamais aconteceu, jamais houve uma primeira vez; e, não obstante, isso recomeça, de novo, e de novo”. Eis a “perfeita inatualidade” de Cornélio Penna, que trabalha na ausência de tempo, de onde lhe é possível olhar para o sempre presente, mas sem presença. Por isso, seu trabalho não é o do resgate da memória, mas o da ruminação do tempo, *sem fim e sem começo*.

Gérard Wajcman, em um ensaio sobre arte e psicanálise, examina as condições de ruínas humanas produzidas pela história, a fim de constatar a Shoah como a ruína das ruínas do século XX. Wajcman descreve a ruína como algo *fabricado* pelo homem desde tempos remotos, exatamente desde o momento em que a memória passou a existir. Segundo Wajcman:

A ruína é consubstancial ao homem como ser falante, consubstancial à sua faculdade de produzir e de contar a sua história. A ruína é, certamente, um objeto, mas não um objeto puto; é um objeto falante, é o objeto que fala, como Freud dizia das estatuetas antigas que ele colecionava: “As pedras falam! Elas me falam de países longínquos”. A ruína é objeto-porquanto-ele-fala, o objeto que se tornou tagarela, desgastado pela conversa banal, reduzido a estado de traço, um signo. **Nesse sentido, dizer que há ruína significa também dizer que há linguagem. E, reciprocamente, dizer que há linguagem já é anunciar a ruína.** (WAJCMAN, 2012, p. 57-58, grifo nosso)

Assim, a ruína se inscreve na história que, por sua vez, se inscreve na linguagem e, desse modo, constatar uma ruína é deparar-se com um objeto que *fala*. Um objeto sobrevivente a uma catástrofe ou a um massacre não é um objeto mudo, mas uma potencial *testemunha* da ação deletéria do tempo. Ele fala dessa catástrofe, diz algo sobre essa ruína, não silencia diante do tempo. Um objeto de ruína é uma singularidade, algo que pertence especificamente a seu século, irreproduzível e incomparável. Dessa perspectiva, poderíamos subscrevê-lo completamente no campo da história. No entanto, é preciso observar algumas modulações de sentido. Um tal objeto, inserido numa obra de arte, passa a viver naquilo que Blanchot se referiu como “tempo da ausência de tempo”, “presente sem presença”. *Isso jamais aconteceu, jamais houve uma primeira vez e, no entanto, está sempre recomeçando*. Portanto, esse objeto não consegue ficar preso à história que o encerra, inserido num tempo que o esvazia de sua própria temporalidade. O objeto torna-se “imemorial”.

Ao refletir sobre a relação entre a Shoah de Hitler e o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, Gérard Wajcman propõe uma leitura sobre a verdade na obra de arte:

Eu gostaria de observar que, aquém do caráter crucial do que está em jogo, isso supõe uma concepção geral da obra de arte como instrumento de conhecimento e mesmo como modelo de conhecimento, na medida em que ela supõe que o universal não se revela senão no singular e que a verdade não surge senão em um objeto. É a obra de arte concebida como uma espécie de arquétipo da verdade, na medida em que esta última se dá somente em obras singulares, ou seja, em obras múltiplas e não totalizáveis. É um pouco como diz Proust em *O tempo reencontrado*, isto é, que Rembrandt ou Vermeer nos dão acesso ao mundo, eles são multiplicadores de mundos, e que há tantos mundos à nossa disposição quanto artistas originais. Por isso, esse conhecimento estético supõe que a verdade se dê em uma descontinuidade original, essencial, o que veicula a ideia de uma verdade não-toda; a ideia de uma verdade que se dá a ver, não em uma obra, como se tratasse da retirada de um véu sobre um mistério, mas de uma verdade que se revela desvelando o mistério. A verdade como revelação. Cada obra de arte seria, nesse sentido, uma espécie de epifania, mas uma epifania do não-todo. Epifania não-toda do não-todo da verdade. **A isso se acrescenta a dimensão de um paradoxo temporal em que, na obra de arte, o tempo se abre na dupla dimensão do novo absoluto e do imemorial.** Assim, todo aparecimento de verdade se dá, ao mesmo tempo, na experiência da descoberta e do reconhecimento. (WAJCMAN, 2012, p. 61-62, grifo nosso)

O caráter *fragmentário* dessa verdade traz um matiz de inacabamento para o pensamento sobre a relação entre obra de arte e conhecimento. Wajcman introduz uma ideia importante para o nosso estudo: a ideia dessa temporalidade que se abre para o irrepresentável e o imemorial; trata-se de pensar a obra de arte como instauradora de seu próprio tempo. Em *A menina morta*, a voz dominante do patriarcalismo, encarnada no romance pelo Comendador, tenta apagar a memória da filha e da esposa, ao mesmo tempo em que tenta silenciar a morte de Florêncio e a tortura dos escravos.

É preciso observar que, em nossa cultura, as tentativas de *resgate* da dívida histórica do país com os negros são sempre motivo de polêmicas e discussões. Há resquícios de um passado escravista muito mal elaborado pela cultura brasileira. O romance depõe a favor da existência de um *trauma* histórico, de um discurso que foi, de alguma maneira, *recalcado* em nossa cultura. O interessante no romance é a operação estética de Cornélio Penna de tratar o elemento recalcado através de um processo que, em si, aponta para o recalco, tamponando o acesso à voz e ao olhar sobre o terror do escravismo. Ao construir sua narrativa plena de vazios e silêncios, Cornélio Penna consegue inserir seu romance em um tempo próprio, que não se apega apenas a uma singularidade histórica, mas incide sobre aquilo que não pode ser visto ou não deve ser dito. Seu romance é uma espécie de *janela* para o mundo, mas também é um *quadro* dos modos de subjetivação da época narrada.

Concordamos mais uma vez com Wajcman, em sua reflexão sobre a relação entre fato histórico e história da representação. Seu pensamento parte de um aspecto pouco examinado na história da arte, que é a ideia renascentista do quadro como janela. Wajcman refere-se ao tratado de pintura *De Pictura*, de 1435 – tratado considerado fundador da perspectiva geométrica –, em que Alberti fala do quadro como *janela aberta* sobre o que ele chama a história. Segundo Wajcman:

Eu gostaria de enfatizar o que Alberti nomeia “quadro”, essa janela, com sua função de recorte, de enquadre, não é somente sobre a *história* que ela se abre; na realidade, ela é o que permite simplesmente que haja *história*. A janela é a condição para que haja alguma coisa que possa ser contada e descrita. Em outras palavras, o quadro albertiano, o quadro perspectivo que faz do mundo uma cena, uma caixa perspectiva, procede à instauração do que pode ser narrado e descrito quanto ao que se passa na cena do mundo, ele é condição da história. A janela aberta sobre a história é uma janela que delimita o tempo, ela constitui alguma coisa como “o episódio”, uma unidade elementar de história. Assim como Lacan podia falar da janela da fantasia, haveria sentido em se falar da janela da história. A história supõe a instauração de um enquadre, ela supõe um teatro do mundo; tal cena e tal enquadre, são necessários para que haja história, para que alguma coisa que acontece na cena do mundo possa ser representada, para que o mundo seja o lugar de uma história. (WAJCMAN, 2012, p. 68, grifo do autor)

A história certamente produziria um conhecimento em busca de uma representação da sociedade da época, de uma disposição dos fatos que permitisse uma visão orgânica e uma interpretação clara, contínua e cronológica dos eventos ali narrados. Mas a arte age por outros meios, e opera em outros campos, procurando olhar para as brechas dos eventos, para as margens dos fatos, para a “sombra dos acontecimentos”. E assim, o “recorte” da obra de arte não é uma *representação* dos fatos históricos, mas uma *apresentação* de tudo o que é imemorial e irrepresentável na história.

O “quadro” narrado e descrito em *A menina morta* é o que atrai nosso olhar para o que ali se *abre*, como uma janela, a uma perspectiva. No episódio a seguir, o narrador de *A menina morta* desloca seu ponto de vista para D.^a Virgínia, cujos pressentimentos de “um princípio de desagregação, de ruína e desmoronamento” são responsáveis pelo matiz sombrio do episódio:

E assim tudo continuava em sua aparência habitual, **mas havia um princípio de desagregação, de ruína e desmoronamento** que todos suspeitavam, e olhavam para o dono da casa como o único capaz de salvá-los, de tornar a fazer reviver e galvanizar aquele grande corpo que lhes parecia agonizante, agitado pelo trabalho subterrâneo da morte. Mas ele próprio andava pelas salas e saía para os campos como um autômato, e todos sentiam que procurava penosamente voltar a ser o Senhor antigo, apoio seguro e guia dos que o rodeavam [...].

[D. Virgínia] Mais uma vez sentiu que qualquer coisa pairava no ar, como uma nuvem que fosse aos poucos se adensando e tornasse a atmosfera difícil de respirar. Tendo afastado a menina de sua mente, ela não entendia por que cada dia que se passava a grande casa se lhe tornava mais hostil e perdia pouco a pouco a sua vitalidade e o seu palpitar largo e fecundo.

D.^a Virgínia, pelas confidências ocasionais obtidas aqui e ali de suas companheiras de infortúnio, sabia que com as condições de incerteza e de transição da agricultura e da vida econômica do país as maiores riquezas se desfaziam em fumo, e ninguém podia afirmar, mesmo vendo todo dia a marcha poderosa da fazenda, se tudo não estremecia pela base em vésperas de cair realmente no abismo. (PENNA, 1958, p. 823-827, grifo nosso)

Retomando aqui as ideias de Gérard Wajcman a respeito da obra de arte como epifania, mas epifania não-toda do não-todo da verdade, de uma verdade que se dá em uma descontinuidade, podemos afirmar que o trecho acima nos orienta para a verdade da obra de Cornélio Penna. E é sobre o mal-estar do indivíduo que a obra se centraliza, deixando toda a causalidade histórica na periferia desses sentimentos perturbados e pressentimentos funestos.

Especialmente, o romance localizou propositadamente a fazenda do Grotão em um vale, cercado por densa mata e por montanhas, na fronteira entre o Rio de Janeiro e Minas Gerais, longe da Corte, longe do *centro* do país, mas em contato material constante com a Europa, *centro do centro*, para onde escorria a produção cafeeira, rumo ao porto de Hamburgo, na Alemanha, e trazendo da mesma Europa, principalmente da França, então *centro do centro do centro*, uma variedade de objetos, roupas, utensílios e revistas de moda, que serviam, de algum modo, para dar uma aparência de civilização àquele mundo remoto, perdido no interior de nosso imenso país.

O modo de preservar essa história, mas sem fazer dela o centro da *outra* história, a ficcional, a que realmente interessa ao autor, é trazer para o universo da ficção tudo aquilo que a história dificilmente conseguiria observar, toda uma rede descritiva de gestos, hábitos, objetos, utensílios, olhares, modos de andar e de vestir, maneiras de portar-se à mesa – enfim,

um universo quase em *miniatura*, tão minuciosa é a descrição que compõe os episódios.

Observemos o trecho abaixo:

Na grande cozinha cujo teto muito alto, de telha-vã, parecia imensa abóbada negra, e o chão calçado de pedra, constantemente borrifado de água, para evitar a poeira, segundo as ordens da Senhora, lembrava a sala subterrânea de convento antigo, todos se agitavam depois da saída dos pratos do almoço. Era dia de fazer azeite para as lâmpadas da sala e para as candeias e lamparinas de toda a casa, e um grande tacho de cobre tinha sido já posto sobre a trempe, e por baixo dele fora feita pequena fogueira destinada a entretê-lo em fervura, abrigada por pedras soltas, tismadas de carvão. A um canto, três negras socavam nos pilões as sementes de mamona que se viam em cestos alinhados junto da parede, cheios de bichinhos de conta formados pelos caroços debulhados dos cachos, serviço para o qual tinha reunido os negrinhos de mandrião lá fora no ângulo do pátio, durante horas de risos e de gritos. Dentro em pouco as maçarocas produzidas pelos pilões foram jogadas na água que começava a ferver, e a cozinheira aproximou-se muito séria, com a solenidade dos mestres incontestados, para dar uma mexida na panela, a comprida colher-de-pau mantida pelas duas mãos. Faria esse gesto gravemente, pois ainda era viva a memória do sério desastre acontecido com a antiga governante que viera até a cozinha a fim de mostrar saber fazer o trabalho das mucamas, e dera violenta volta com a colher, que fizera saltar gotas de óleo fervente. Alguns desses pingos foram em cheio em seu olho direito e a tinham cegado. Todos ali se lembravam sempre disso, mantinham a sua lembrança sempre fresca, e contavam esse fato invariavelmente todas as vezes que alguém tentava fazer o mesmo na ausência de Maria Crioula. Grande bolhas se abriam na superfície da água, e o ruído surdo da fervura enchia toda a enorme sala com o seu murmúrio, **igual à conversa misteriosa de muitos negros lá na senzala quando tramavam alguma coisa má**. Muitas vezes a menina viera espiar o que se passava, e escutara aquela chiada com os olhos brilhantes de curiosidade, **para compreender a conversa dos diabinhos escondidos embaixo daquelas águas revoltas, e essa agitação bem demonstrava como deviam se digladiar os coitados que estavam lá no fundo**. (PENNA, 1958, p. 824-825, grifo nosso)

É interessante observar que, em meio aos grandes tachos, à trempe, às pedras soltas, ao fogo aceso, à grande colher-de-pau, aos pilões, às lamparinas e às candeias, surja, ao final do “quadro”, uma abertura para outro “quadro”: o que traz a figura da governanta cega pelo óleo fervente, a imagem dos negros da senzala a tramar alguma coisa má e a imaginação dos diabinhos escondidos na fervura das águas. Toda a miscelânea de elementos visíveis, sonoros e táteis da cozinha são descritos apenas para compor uma *outra cena*, que se passa no interior dessa mesma cena: o que parecia apenas uma criteriosa reconstrução de um ambiente doméstico traz, na verdade, as contradições sociais implicadas nas dobras da composição.

A elaboração estética da cena conduz nosso olhar para o fogo central, de onde emana a luz, onde se faz o azeite das lamparinas, onde o operador inábil encontra o desastre e a cegueira. A luz não somente ilumina, mas também queima e fere. Ao olho cego da antiga governanta se opõem os “olhos brilhantes de curiosidade” da menina. Já o “ruído surdo” da fervura, semelhante à conversa dos negros da senzala “quando tramavam alguma coisa má”, é simétrico à “conversa dos diabinhos escondidos” nas águas revoltas da imaginação. Essa construção

metafórica estabelece um elo entre o *olhar* e o *dizer*, visto que o ambiente da fazenda, dominado pela interdição patriarcal, insiste sobre o silêncio e a invisibilidade que devem ocultar os elementos controversos dessa dominação.

No episódio da preparação do azeite, a agitação e o borbulhar dos líquidos na cozinha demonstravam “como deviam se digladiar os coitados que estavam lá no fundo”, uma referência que surge no contexto da imaginação da menina, em seu olhar inocente sobre a fervura das águas, de sua escuta curiosa sobre essa conversa *diabólica*, mas que, ao fim e ao cabo, remetem incondicionalmente à situação real daqueles que se encontram “lá no fundo” dessa estrutura perversa.⁷

A história como que se esgarça no tecido textual, mostrando seus remendos, seus retalhos, nas brechas do mais coloquial e (aparentemente) decorativo. Há, no texto cornelian, uma intenção arqueológica implícita, que não esmorece aos primeiros achados sob os escombros da história. O trabalho da memória, no romance, é feito pela percepção de coisas mínimas, resíduos de cenas, traços do cotidiano, fragmentos da história, numa visão que nunca é orgânica ou totalizadora. Ao valorizar os detalhes, o escritor deixa evidente sua preferência por uma visão histórica aberta, elaborada com os restos e os rastros de uma ruína.

É assim que o autor abre uma janela para o mundo e permite que a história se faça no cerne da própria ficção. Sua elaboração textual nos lembra o trabalho filosófico de Walter Benjamin, em sua célebre tese sobre o “anjo da história” que *avança em direção ao futuro tendo os olhos fixos no passado*:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. **Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína** e as dispersa em nossos pés. **Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos.** Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2011a, p. 226, grifo nosso)

Ao anjo da história não há muitas opções: resta-lhe tão somente seguir adiante ou perder-se sobre os escombros que ficaram para trás. É incontestável que o romance de Cornélio Penna, na sua cadeia de acontecimentos, “acumula incansavelmente ruína sobre ruína”. O narrador de

⁷ De maneira simétrica, mas consciente, Carlota, ao ver os escravos torturados, percebe concretamente *como de digladiavam os coitados lá no fundo* da estrutura escravagista. O romance parece estabelecer uma relação dialética entre os olhos de uma menina e o olhar de outra.

A *menina morta* observa os fragmentos dispersos; tenta também acordar os mortos, mas eles não estão totalmente mortos; são seres mortos-vivos ou vivos-mortos, *fantasmas* que assombram o Grotão.

De um modo ou de outro, percebe-se, por todos os lados, que há algo de irremediavelmente errado no Grotão: todos pressentem que a engrenagem já está se desestruturando, como podemos perceber na seguinte passagem:

Uma grande mola parecia ter se quebrado na fazenda e todo aquele enorme organismo, até ali movido com a regularidade dos cronômetros, deixando apenas alguma liberdade aos moradores da residência, livres das obrigações que se sucediam com implacável regularidade, toda aquela grande máquina perdera o seu ritmo e hesitava afrouxada no seu agitar constante. A lassidão era geral e se notava nos menores detalhes. A sineta cujo som todos os dias às cinco da manhã, ainda com o escuro, dava o sinal de partida para as turmas do eito, o despertador do relógio de armário da sala, do qual a campainha estrídula punha de pé as mucamas prontas para fazerem o café matinal, e ferver as imensas paneladas de leite para os senhores, e o preparo do angu e do café dos escravos, enfim todos os variados ruídos do início dos trabalhos nas construções em volta do quadrado, tudo amortecera ou não soara, na preocupação de não perturbar o sono da Sinhazinha. **Chegara como o sopro novo e poderoso da vida naquela casa, para suspender a rápida agonia da fazenda. Cada qual sentia no íntimo ter o Grotão se fendido de alto a baixo, na iminência de ruir, e algum mal estranho corroía suas entranhas...** (PENNA, 1958, p. 1014, grifo nosso)

Esse trecho é relevante não somente por seu enunciado, mas também pela posição estratégica que assume na cadeia dos eventos narrados. Esse episódio descreve o primeiro dia do retorno de Carlota ao Grotão. A cena se passa ao alvorecer, e a fazenda faz-se muda para não incomodar a recém-chegada em seu sono. Carlota chegara “como sopro novo e poderoso de vida”, mas não demorou para esse *sopro de vida* se transformar em vento de morte, talvez um pouco como o anjo da história de Benjamin, que viu suas asas paralisadas pela tempestade que o impelia irresistivelmente para o futuro.

O futuro de Carlota será libertar os escravos e a si mesma dos laços do patriarcalismo. Carlota, realmente, quebra as estruturas do patriarcalismo e do escravismo, mas somente nos limites de seu próprio mundo, tendo que suportar, como consequência de seus atos, a decadência econômica e a desagregação familiar. O que Carlota não percebeu foi que seu gesto era absurdamente isolado. Seu enfrentamento do patriarcalismo não levava em conta que o restante da sociedade continuava patriarcal. Por isso, até os escravos estranham a atitude de Carlota, como lemos a seguir:

Um dia, sem que nada fizesse prever coisa de novo, os escravos receberam à noite, das mãos dos feitores irritados, suas cartas de alforria, **e voltaram para as senzalas, atônitos, sem saberem explicar a si próprios terem passado de sua condição**

miserável de escravos para a de homens livres, assim, de repente, sem cerimoniais algum. Durante a noite foram acesas tímidas fogueiras e em seu redor reuniram-se grupos deles, a fim de cantarem ou rezarem, mas suas vozes caíam desanimadas e se arrastavam pelo chão, em vago zumbido, medroso de chegar até as janelas da residência, todas elas hermeticamente fechadas. A manhã seguinte foi de inteira apatia, de parada na vida ritmada e possante da fazenda, repentinamente ferida de morte. O administrador e os feitores se reuniram todos no escritório de fora, onde estavam colocadas robustas mesas muito toscas, cercadas de bancos, e conversaram em voz baixa o dia inteiro, sem se saber qual a resolução tomada naquela reunião que parecia de conspiradores, pois o Sr. Manuel Procópio fora até Porto Novo e voltara a desoras acompanhado por alguns soldados deixados em sentinela no pátio, de armas escorvadas no punho. As mucamas de dentro tinham se recusado a se juntarem com os negros da senzala, e continuaram seus afazeres no interior da casa, na voluntária ignorância do que acontecera. Entretanto, o quadrado parecia ter morrido, e nele não se via ninguém. Tudo estava trancado e silencioso, o fogo não fora aceso na cozinha de fora, que permaneceu negra e esfumaçada, como se nela tivesse havido grande incêndio, e não dava o mais leve sinal de vida. Não havia a menor comunicação com o mundo, e apenas se sabia vagamente haver bandos de fugitivos, saídos para se esconderem no mato, onde permaneciam em silêncio, presos de fantástico terror, com a suspeita de alguma inexplicável maldição a pesar sobre eles, e outros desapareceram para sempre, perdidos nas terras vizinhas. **O Grotão parecia ter deixado de existir, e suas numerosas e irregulares construções tomaram logo o aspecto sonolento e soturno de ruínas**, misteriosamente apodrecidas, resignadas a viverem em surdina, enquanto o tempo e a usura dos elementos as permitiam sobreviver ao calor dos homens que as tinham abandonado. (PENNA, 1958, p. 1280-1281, grifo nosso)

Importante observar que, nesse episódio, não encontramos nenhum resquício de discurso ideológico, nem romântico nem marxista, nem utópico nem cínico. Há uma cena que reconstrói a história através do imponderável, abrindo uma janela para um horizonte que nunca foi visto. Onde o leitor poderia esperar algum lenitivo para as dores do Grotão, advindo do ato libertador de Carlota, é nova *servidão humana* que encontra. Tudo o que Carlota consegue é fragmentar ainda mais o seu mundo ou, vendo de outra perspectiva, ela consegue expor a fragmentação em curso, mas dissimulada no discurso oficial. Desse modo, Cornélio Penna atua como o anjo de Benjamin, avançando em direção ao futuro, tendo os olhos fixos no passado. O que o romance vê, no futuro do Grotão (o presente do escritor), são as ressonâncias do patriarcalismo e do escravismo que ainda vibram na cultura brasileira.

É nesse ponto que Cornélio Penna parece submeter a sua obra a uma espécie de escavação *arqueológica* da história. Como sua obra se debruça sobre os fragmentos de um mundo, talvez seja prudente designar a que *origem* estamos nos referindo quando falamos em *arqueologia*. Temos em mente as ideias de Walter Benjamin, quando ele constrói a noção do que seria a verdadeira história filosófica considerada como ciência da origem. É o que podemos ler no Prólogo de sua *Origem do drama trágico alemão*:

Mas, apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e

desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do fatural, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado [...]. **A origem, portanto, não se destaca dos dados fatuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história** [...]. É conhecida a fórmula de Hegel: “**Tanto pior para os fatos**”. (BENJAMIN, 2011b, p. 34, grifo nosso)

A menina morta, por um lado, é “restauração e reconstituição” e, por outro, é “algo de incompleto e inacabado”. No episódio da cozinha, da preparação do azeite das lamparinas, a *reconstituição* histórica se processa na descrição detalhista dos utensílios domésticos e no modo de organização dos trabalhos. No entanto, quando, no mesmo episódio, nos deparamos com a rede semântica criada em torno do que é visível e invisível, surdo e audível, conseguimos ver as brechas de uma realidade histórica se escondendo nas sombras e nos murmúrios dos povos silenciados, representados na fragmentação descritiva e imagética, que suspende a cena em sua incompletude, pois é preciso recorrer a um jogo metafórico e metonímico para tentar preencher as lacunas textuais.

A origem *filosófica* dos elementos narrados e descritos não emerge dos fatos constatados, mas toca, como diz Benjamin, sua *pré e pós-história*. Os fatos narrados são apenas fragmentos, e é preciso olhar para o que se encontra antes e depois deles. Há um passado colonial e um futuro processo de industrialização que atravessam a história do país como um fantasma e, por isso, o romance pode ser percebido como um lugar discursivo aberto em um intervalo. Ao ler o romance, temos a impressão de que toda a história possível do país já passou ou ainda está por vir. Ele narra um momento privilegiado, *suspense* no tempo, às vésperas do declínio total: uma ruína em processo. Mas tudo é apenas uma impressão: a história está lá, *enraizada* em cada mínimo fragmento, *escondendo-se* pelos cantos, *camuflando-se* às sombras, ou seja, também a história é um fantasma no romance.

O tempo estagnado, em *A menina morta*, é o tempo da letargia, que é apenas um outro modo de chamar o tempo da morte em vida. A verdade, no romance, vem dos mais intrincados eventos (como a morte do negro Florêncio) ou das experiências mais precárias (como as visitas de Celestina e Carlota à negra velha Dadate), tendo sempre, como elemento permanente e constante, a atmosfera de melancolia e desamparo dos personagens. Há claramente, no romance, personagens que detêm o poder de dizer e outros que são instigados ou obrigados a permanecerem mudos. E essa divisão não se dá apenas entre livres e escravos, brancos e negros, mas ela ocorre no interior dos próprios grupos sociais, que não conseguem fugir da interdição maior da cultura patriarcal.

O romance dá voz aos negros, às mulheres, aos jovens e às crianças, que eram segregados ou discriminados socialmente pelo macho-branco-adulto-dominante. Desse modo, Cornélio Penna formula sua *arqueologia*, descrevendo os tempos e os contratempos de uma história, simultaneamente, reconstituída e inacabada. É no fragmento do espaço que o passado se esconde; é no intervalo do tempo que o passado se revela. Assim é possível ao romancista dar voz a quem era silenciado e narrar todas as obscuras resistências à opressão, ocultas pelo tempo, dispersas nos discursos da própria história, quando narrada pelos “vencedores”. Ou seja, Cornélio Penna se preocupa em contar a história pela perspectiva dos oprimidos e dos “perdedores”, mas sem cair na armadilha ideológica de um maniqueísmo simplista ou utópico.

Vejamos como isso se opera na narrativa através do episódio a seguir. Nele, lemos que as escravas da fazenda tinham se unido para irem visitar o túmulo da menina, mas elas acabaram interceptadas, no meio do caminho, pelo feitor, e foram obrigadas a retornar à senzala do Grotão:

As negras logo que chegaram ao amplo terreiro, dirigiram-se para a porta dessa sala, aberta de par em par, e nela entraram sem murmúrio, sem que tivessem hesitado um só instante e ajuntaram-se no canto mais afastado, encolhidas e silenciosas. Seus olhos brilhavam e lançavam olhares mortais umas às outras, onde se liam acusações alucinadas, ferozes e sem perdão, e os grossos lábios arroxeados tremiam, agitados por mudas maldições. Os corpos se tocavam, e o cheiro que deles se desprendia era sufocante, acre, mas eram inimigas implacáveis as carnes que se uniam, e as almas entravam em guerra de morte. **Muitas prometiam a si mesmas sangrentas vinganças e fariam todo o mal possível às companheiras que ali estavam, inermes e transidas como elas próprias! Tudo seria possível, tudo se faria, de faca nas mãos e o riso da demência nos lábios abrasados...** quando passasse aquele momento de pavor! Mas, em meio à loucura que fazia ferver as suas pobres cabeças, as negras, em algum canto recôndito e intocado de suas almas tumultuosas, que permanecia tranquilo e consciente, tinham a certeza de que nada fariam quando saíssem daquele inferno, e continuariam a viver e a rir, sempre juntas!

As portas já haviam sido fechadas e dentro em poucos gritos selvagens, ulos e súplicas gaguejadas, vieram lá de dentro, mas perderam-se no terreiro imenso, e eram logo abafadas por ameaças ditas em tom surdo para que os ecos não chegassem até a residência, àquela hora ainda envolta em sombras e serenidade. **Mas, se chegassem até lá, poderiam ouvir que soluçavam:**

— **Sinhazinha! Sinhazinha!** (PENNA, 1958, p. 803-804, grifo nosso)

As escravas do Grotão são atingidas cruelmente pela violência da lei patriarcal, retroagindo em forma de indignação e raiva, evidenciadas em sua agonia de um desejo castrado sobre o outro. Há juras de “sangrentas vinganças” e “demência nos lábios abrasados”, como se o ódio pudesse ser transferido do branco intocável para a companheira de infortúnio. A revolta e o tumulto, no entanto, vão perdendo o seu ímpeto inicial, para enfim se transformar no apelo quase surdo pela menina morta. Quando o narrador diz: “Mas, se chegassem até lá, poderiam ouvir que soluçavam”, ele está transformando o lamento das escravas no elemento mais vivo

da enunciação. Não é à toa que, ao dar *voz* às escravas, o narrador deixa à mostra tanto o arroubo de revolta quanto a súplica lamuriosa. Não é à toa que essa súplica se dirija à menina morta, ao impronunciável desse nome, ao nome sempre barrado, ao inominável que, ao fim e ao cabo, remete à sua própria condição.

Essa *aproximação* da cena, do espaço da senzala, do personagem escravizado, da lamúria soluçante dessa figura precariamente colocada à margem da história, é um modo também de se inscrever na história e de escrevê-la em seus contratempos. Por isso essa aproximação ficcional ouve os sussurros inaudíveis à história. Segundo Walter Benjamin:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador: ele vem também como vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 2011, p. 224)

Comprendemos, a partir dessa perspectiva, que o historiador de Benjamin se parece com um ficcionista. Esse historiador não precisa incorporar ao seu registro o passado “como ele de fato foi”, mas necessita apropriar-se de uma reminiscência “no momento de um perigo”. Esse perigo parece relacionar-se a certo *apagamento* ou *indeterminação* da história, operado, evidentemente, pelas “classes dominantes”; daí a tarefa do materialismo histórico, segundo Benjamin, de “fixar uma imagem do passado”.

No romance de Cornélio Penna, há uma fala em que constatamos que até os mortos correm perigo diante das classes dominantes, principalmente quando elas operam a obliteração do passado. O episódio narra o momento em que Carlota percebe que o retrato da menina morta foi retirado da parede da sala. O Comendador, ao observar o embaraço da filha diante daquela ausência, dá-lhe uma tosca explicação sobre a retirada do quadro. Ao final do episódio, a mulata Libânia procura Carlota para lhe dizer que sabia do paradeiro do retrato:

— Vi da saleta que notou ter sido retirado o quadro... — disse-lhe o Senhor com certa impaciência, apesar de sua voluntária impassibilidade — mandei-o retirar porque não está bem feito.

Carlota quis perguntar onde tinha sido ele guardado, mas já o Comendador lhe voltara as costas e chamara Bruno, há muito tempo à sua espera da porta. Carlota não ousou insistir e também se retirou [...].

Libânia estava entretanto atenta. Sentira confusamente o sofrimento da Nhanhã e estava inquieta, apesar de sua aparente serenidade. Assim, ela murmurou e parecia falar consigo mesmo:

— Eu sei onde está guardado o retrato da menina... Bruno me contou.

Depois pôs as mãos nos olhos e pareceu a Carlota que chorava. Carlota nada disse.

— **Parece quererem que a menina morra outra vez! Mas ela não morre não! Ela não morrerá nunca! Ninguém poderá matá-la!** Nem os outros que foram embora nem os que ficaram! (PENNA, 1958, p. 1066-1067, grifo nosso)

Não há dúvida de que o Comendador trouxera Carlota de volta para o Grotão a fim de efetivar a *substituição* da irmã morta. Quando Carlota chega à fazenda, o nome da menina já não era pronunciado. A retirada do retrato faz parte da estratégia do Comendador de tentar *apagar* essa memória, restringindo o acesso a seu túmulo, ao seu nome, à sua imagem. Há um silenciamento que atinge, nesse episódio, também o campo visual, que analisaremos com mais detalhes no último capítulo. Mas é no silêncio que o escritor opera a resistência à voz dominante. Sua estratégia é evidenciar, nas ausências, aquilo que aparece como lugar demarcado pela interdição, gerando um lugar não-marcado pela subversão da escrita. Mostrar o silêncio, portanto, é denunciar a voz que o produziu.

Aqui, cabe acentuar o caráter *original* da obra, que dá *voz* ao negro para que ele desmascare a dissimulação, abra um *rasgo* na cena doméstica que expõe a verdade por trás do próprio ato que tentava escondê-la. Cabe à mucama Libânia não somente indicar o local onde havia sido guardado o retrato, mas também lhe é reservado o comentário mais sagaz sobre a operação de *apagamento* da memória em curso: “Ninguém poderá matá-la”, eis o paroxismo radical, que demonstra com a menina morta ainda estava *viva* no Grotão.

Na verdade, no romance, Carlota representa essa *segunda morte*. É Carlota que perceberá a obstinação quase religiosa de manter viva na memória a imagem da menina. Sem querer, Carlota acaba operando o mesmo jogo de apagamento pretendido pelo pai, embora usando outros métodos e movida por outras intenções. Relembremos que o anjo da história de Benjamin vê uma única catástrofe *onde diante de nós aparece uma série de eventos*. O anjo da história “bem que gostaria de se deter, acordar os mortos e reunir os vencidos”, mas uma tempestade que vem do devir abate suas asas. Assim podemos perceber que não é função da história reanimar os mortos, porque o progresso a empurra inexoravelmente para frente. A literatura de Cornélio Penna, porém, retorna para os escombros e chama os mortos de dentro de seus sepulcros, fazendo surgir fantasmas no lugar onde os mortos deveriam permanecer esquecidos. O jogo de *evocação* do romance, entretanto, funda-se em seu próprio paroxismo, porque ele levanta os mortos apenas para fazê-los morrer outra vez, assim como lemos no lamento indignado da mucama Libânia. Ao fim e ao cabo, Libânia tem razão: embora mate a

menina uma segunda vez, ao matar Carlota em vida, o romance acaba deixando os fantasmas passeando pela história, de tal modo que *ninguém consegue matar a menina morta*.

“Eu sou a pedra onde se diz adeus,
 Confluência de encontros, palavras
 E soluços ainda não gravados.
 Eu sou o silêncio em que se consuma
 O gesto final e a partida.

Uma das minhas mãos está voltada
 Para onde a noite nasce
 E os passos iniciam
 O rude trajeto da memória.
 Eu sou a solidão da madrugada.

A outra está voltada
 Para o país onde as coisas
 Já se petrificaram.
 Aí surgiu o primeiro gemido
 E o espasmo da primeira sombra.”
 (Lúcio Cardoso)

4 CAPÍTULO III: O FANTASMA DA PALAVRA

Michel Serres, falando das viagens da *Odisseia*, afirma que Ulisses, por mais que um dia tenha retornado à casa, em algum momento de suas aventuras, embarcou nas *flutuações* do devir, aproximou-se e afastou-se continuamente de Penélope, deixou-se seduzir algumas vezes, usou de astúcia quase sempre, mas também *inventou* quando nem a astúcia ajudava. Segundo Michel Serres, Ulisses tem uma relação interessante com tudo o que lhe aparece à frente em seu caminho, que o faz *flutuar* entre exercer a sedução e ser seduzido. Segundo Serres,

[Ulisses] procura evitar as seduções sonoras das Sereias, teme os vácuos turbilhonantes de Caribde e de Cila; passa ao largo e, por uma vez, procura a linha reta. Mas se atira, é atirado aos pés de Nausicaa. Sedutor, dizem, e astucioso, com certeza, Ulisses nunca passa de seduzido ou indefinidamente sedutível, por Circe ou outras que tais; seduzido quer dizer conduzido para fora de sua via, fora do caminho reto, normal ou da ordem. E porque sabe disso, às vezes ele tapa as orelhas. Porque sabe que, na bifurcação, é atraído para a má ramificação da forquilha, fascinado por ela, extraviado. (SERRES, 2001, p. 269)

Ulisses conheceria o fascínio que o extravio lhe provoca, porque conhecera também o jogo da sedução: não se nega a experimentá-lo, lança-se aos pés de alguns e evita outros, porém nunca deixa de reconhecer a força da pulsão. Ele sabe que suas pulsões têm uma relação direta com o rumo da viagem, como se seu mundo objetivo estivesse implicado no subjetivo.

Mais do que ninguém, Ulisses sabe usar a astúcia. Seu problema é não saber exatamente a hora de parar de usá-la. Talvez possamos conjecturar que seja impossível a disjunção entre suas decisões práticas e seu caráter astucioso. De um modo ou de outro, Ulisses será levado pela viagem a confrontar as sereias. Nesse confronto, *amarrará* definitivamente seu destino ao barco, emaranhando os nós do gozo e da astúcia, unindo-se à técnica para enfrentar o mito, e assim calar o canto das sereias.

Maurice Blanchot, navegando nessas águas, em seu *O livro por vir*, diz que Ulisses, na verdade, não ouviu o canto das sereias. Blanchot afirma que Ulisses *venceu* as sereias e se pergunta como o herói conseguiu anular seu canto. Precisamos ficar atentos para as delicadas inflexões de sentido que Blanchot, sutilmente, deixa repousar sobre essa *vitória*. Ulisses venceu mesmo as sereias? Sigamos Blanchot:

É verdade, Ulisses as venceu, mas de que maneira? Ulisses, a teimosia e a prudência de Ulisses, a perfídia que lhe permitiu gozar do espetáculo das Sereias sem correr risco e sem aceitar as consequências, aquele gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido, como convém a um grego da decadência, que nunca mereceu ser o herói da *Ilíada*, aquela covardia feliz e segura [...]: a atitude de Ulisses, a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve, bastou para comunicar às Sereias um desespero até então reservado aos homens, e para fazer delas, por desespero, belas moças reais, uma única vez reais e dignas de suas promessas, capazes pois de desaparecer na verdade e na profundidade de seu canto. (BLANCHOT, 2005, p.5)

O que entendemos disso? Que Ulisses tomou uma atitude digna de um herói épico ou de um grego decadente? Há modulações sutis nessa proposta. Se Ulisses agiu contra a sua própria pulsão, então ele é um dos primeiros heróis a sofrer a perda irremediável de um gozo inalienável. Tratar-se-ia assim de um herói amarrando o próprio desejo ao mastro da racionalidade. Vontade de vencer ou desejo recalcado de perder-se? Nessa direção, Michel Serres afirma que Ulisses é “atraído para a má ramificação da forquilha”, ou seja, ele é fascinado pelo extravio. Sua astúcia evitou o naufrágio de seu barco, mas parece tê-lo jogado na deriva das pulsões. Sua astúcia parece ter se voltado contra ele.

Se isso é verdade, então estamos diante de um herói *decadente*. Como atribuir heroísmo épico a alguém que se submeteu deliberadamente a uma situação de gozo, porém de um gozo “covarde, medíocre, tranquilo e comedido”? Ulisses representaria assim o ocaso e o descenso. Numa leitura nietzschiana, Ulisses se juntaria a Sócrates e a Eurípedes para promover o fim de

todo pensamento trágico, de toda vontade dionisíaca. A tríade dos derrotados, a trindade original da moral de escravo: Sócrates, Eurípedes e Ulisses, “amarrados” ao mastro da racionalidade e do ressentimento.

Desse ângulo, quase podemos ver em Ulisses o cristão empedernido e rançoso a que Nietzsche atribui um ressentimento miserável em *A genealogia da moral*. Ulisses goza sem gozar, ouve sem ouvir, “é surdo porque ouve”, pois, se de verdade escutasse, não estaria amarrado a um mastro, mas de braços abertos, lançados ao abismo. Ele preferiu, no entanto, o conforto da covardia, a segurança da estabilidade e, por isso, venceu as sereias e encontrou o caminho de volta. Completou o círculo virtuoso-vicioso: voltou ao lar. A tapeçaria de Penélope já podia ser deixada de lado. Suas artes de fiandeira já não eram necessárias: Ulisses voltara, *são e salvo* – tão distante daquele herói *fascinado pelo extravio!*

Ao deixar as sereias para trás, o que espera Ulisses em sua casa? Uma carnificina mortal ao lado do leito conjugal. Loucura? Loucura de verdade teria sido ouvir o canto das sereias desamarrado. Ouvi-lo amarrado foi prudente, porém doentio, porque, sem sofrer as consequências desse canto, o que teria restado a Ulisses? A falta, o vazio, o esgotamento da vontade, o arrependimento irremovível, a castração existencial, a estagnação estética, o recalque malsucedido – numa palavra, a *neurose* pura e simples. Ulisses: o primeiro neurótico?

Serres e Blanchot nos propõem – ao modo de Hamlet – que, além do canto das sereias, *o resto é silêncio*. Sem o canto das sereias, teríamos somente o eterno retorno do mesmo, pois a *diferença* seria inexoravelmente deixada para trás. Voltar sobre os próprios passos talvez seja um modo de a literatura reencontrar o mito e a história. Um modo um tanto estranho de seguir uma trilha, de quem tenta ver ou apagar os próprios rastros. Um modo um tanto *neurótico*, por assim dizer.

Ora, a psicanálise sabe que todo neurótico sempre retorna sobre os próprios passos para cometer os mesmos erros, pois uma das efetivações do inconsciente está exatamente na repetição. Deixemos, no entanto, por agora, a barca dos psicanalistas tomar seu próprio rumo. Logo adiante, em outra instância desse trajeto, nela embarcaremos. Por enquanto, continuemos nossa navegação na *nau dos loucos*, em busca do canto – e do silêncio – das sereias.

Em seu texto “O pensamento do exterior”, Michel Foucault reflete sobre o tema das sereias. Para Foucault, as sereias são a forma inapreensível e proibida da voz sedutora. Segundo ele,

Em seu todo, elas são apenas canto. Simples sulco prateado no mar, oco da onda, grota aberta entre os rochedos. O que são elas em seu próprio ser, senão o puro apelo, o vazio feliz da escuta, da atenção, do convite à pausa? Sua música é o contrário de um

hino: nenhuma presença cintila em suas palavras imortais: somente a promessa de um canto futuro percorre sua melodia. Aquilo com que elas seduzem não é tanto o que fazem ouvir, mas o que brilha no longínquo de suas palavras, o futuro do que elas estão dizendo. Seu fascínio não nasce do canto atual, mas do que ele se propõe a ser. Ora, o que as Sereias prometem cantar para Ulisses é o passado de suas próprias proezas, transformadas para o futuro em poema. (FOUCAULT, 2013, p. 238)

É interessante observar como Foucault acentua o caráter de *ausência* desse canto, entoadado todo no diapasão da promessa de um devir. O “vazio feliz da escuta” não representa nenhuma presença, mas é “puro apelo”, “promessa de um canto futuro” que é, segundo Foucault, ao mesmo tempo, falaciosa e verídica. Por um lado, ela mente porque todos os que conduzirem seus navios em direção ao canto encontrarão somente a morte. Por outro lado, tal promessa diz a verdade, pois somente através da morte o canto poderá se elevar e contar a aventura dos heróis. No entanto, para ouvir esse canto, é preciso livrar-se do perigo que ele representa, é preciso colocar-se *a salvo*. É justamente aqui que o pensamento de Foucault encontra o de Blanchot. Ambos os pensadores percebem o ato de proteger-se da sedução como um gesto profundamente disfórico. Foucault completa do seguinte modo seu argumento sobre o canto das sereias:

É preciso renunciar a ouvi-lo, tapar os ouvidos, transpô-lo como se fosse um surdo, para continuar a viver e então começar a cantar; ou melhor, para que nasça a narrativa que não morrerá, é preciso estar à escuta, mas permanecer ao pé do mastro, pés e mãos atados, vencer qualquer desejo de uma astúcia que se violenta a si mesma, sofrer todo sofrimento permanecendo no limiar do abismo que atrai, e se reencontrar finalmente além do canto, como se tivesse em vida atravessado a morte, mas para restituí-la em uma segunda linguagem. (FOUCAULT, 2013, p. 238)

Ulisses vence as sereias, numa astúcia “que se violenta a si mesma”. Essa violência contra si mesmo estaria na base de formação do sujeito *esclarecido* moderno, tese defendida por Adorno e Horkheimer, em sua obra *A dialética do esclarecimento*. Para que a individualidade ocidental moderna se formasse e se firmasse foi preciso, segundo essa perspectiva, aprender a renunciar ao próprio sonho e afastar-se de tudo o que pudesse significar retorno a um estado de dissolução do *eu*.

Adorno e Horkheimer argumentam que o esclarecimento tem, como finalidade, destruir o animismo. Para eles, essa intenção é mais antiga do que comumente se pensa, vinda de épocas muito anteriores ao Humanismo ou ao Iluminismo. Quando os poetas gregos retiravam da mitologia a matéria-prima de suas obras, os mitos já se encontravam sob o signo do poder de algum sistema religioso vigente. As práticas de conjuração dos espíritos, realizadas pelos feiticeiros da tribo, já tinham sido substituídas pelo sacrifício bem dosado, mediado por algum

sistema disciplinador das práticas religiosas, com sacerdotes e hierarquias já constituídas, exercendo seu poder de influência e domínio.

Assim, o despertar do sujeito *esclarecido* tem por preço o reconhecimento do poder como o princípio de todas as relações, ou seja, inscreve-se numa esfera de dominação, que, segundo Adorno e Horkheimer, pode ser facilmente percebida na epopeia homérica. Os pensadores de Frankfurt veem, em Ulisses, uma espécie de protótipo do homem burguês, o que fica ainda mais evidente na viagem do herói de volta à casa. Nessa viagem, Ulisses enfrenta vários perigos que representam o retorno a um estado indiferenciado da natureza. Ele vence todos esses perigos às custas da renúncia que impõe a si mesmo.

As aventuras de que Ulisses sai vitorioso são todas elas perigosas seduções que desviam o eu da trajetória de sua lógica [...]: o saber em que consiste sua identidade e que lhe possibilita sobreviver tira sua substância da experiência de tudo aquilo que é múltiplo, que desvia, que dissolve, e o sobrevivente sábio é ao mesmo tempo aquele que se expõe mais audaciosamente à ameaça da morte, na qual se torna duro e forte para a vida [...]. Como os heróis de todos os romances posteriores, Ulisses por assim dizer se perde a fim de se ganhar. Para alienar-se da natureza, ele se abandona à natureza, com a qual se mede em toda aventura – inexorável – para casa, como juiz e vingador do legado dos poderes de que escapou. (ADORNO, 2006, p. 50)

Percebe-se que o recurso utilizado por Ulisses para sair vitorioso em suas aventuras consiste na astúcia de *perder-se para se conservar*. Adorno e Horkheimer chamam a atenção para o fato de que o astucioso só sobrevive ao preço do seu próprio sonho, a quem ele presta contas *desencantando* o mundo à sua volta. Além disso, o astucioso jamais pode ter o todo: ele tem sempre de saber esperar, de ter paciência e, principalmente, tem de aprender a renunciar.

Quando Ulisses silencia o *canto* das sereias, ele libera os *contos* da literatura, que configuram, a partir daí – segundo Foucault – um “além do canto”. É esse *além* que constitui a literatura em si, essa “segunda linguagem” que Ulisses inaugura ao calar para sempre as sereias. É o modo que ele encontra de fazer sua própria história eternizar-se. Mas, para que isso aconteça, é preciso estar surdo ou atado pelos pés e pelas mãos. Todo o fluxo de histórias que virão depois do canto das sereias nasce, contraditoriamente, dessa *surdez*, dessa “renúncia ao sonho”, desse emaranhado que prende aquele que deveria se lançar ao abismo. Depois que Ulisses venceu o canto das sereias, já não podemos ouvi-las, diante da pleora de outros cantos que se seguiram. O nó se desfez, o mito perdeu seus laços com o sagrado, e o profano se inseriu num mar recém-descoberto, o mar da literatura.

A viagem de volta de Ulisses configura, assim, a *vitória* do astucioso sobre todas as demandas do indiferenciado mundo dos seres míticos. O ambiente doméstico assegura ao herói

que os perigos da dissolução do *eu* ficaram para trás. O último perigo a ser enfrentado pelo herói será, na verdade, verificar que o *eu* já não é o mesmo, como sugere Olgária Matos:

Quando volta, ele mesmo está mudado e Ítaca não permanecera tampouco a mesma: “A deusa Atena, no momento do retorno de Ulisses, envolve Ítaca com uma nuvem que impede que Ulisses a reconheça”. A terra natal transforma-se em terra estranha, por uma dialética sutil do espaço e do tempo. [...] Ulisses é agora um outro Ulisses, que reencontra outra Penélope. E Ítaca é também uma outra ilha, no mesmo lugar, mas não na mesma data. A viagem no espaço é uma viagem no tempo, e o ponto de chegada, o ponto fixo ansiado não existe, deixando-nos à deriva. (MATOS, 2009, p. 173)

Não houve dissolução, mas houve transformação. A viagem no espaço fora também uma viagem no tempo. Tudo mudou, inclusive o ansiado ponto fixo, deixando o herói numa eterna deriva. Se até a casa é estranha, o herói passa a viver como *estrangeiro* em seu próprio mundo. Eis a herança que a Odisseia homérica deixa para o romance moderno: são as *derivações* de um herói à *deriva* que lemos nas ficções de nossa época.

Na literatura moderna, os personagens do passado às vezes retornam para viver uma experiência de deriva. Esse retorno da narrativa mítica só se processa caso haja uma *dobra* em seus fundamentos. Ulisses e as sereias retornam em Kafka, a fim de também operarem uma *dobra* sobre a narrativa mítica, captando algo ainda não imaginado no *intervalo* entre história, mito e literatura. Leiamos a seguir “O silêncio das sereias” (1931), de Franz Kafka, na tradução de Modesto Carone:

Prova de que até meios insuficientes - infantis mesmo podem servir à salvação: Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro. Naturalmente - e desde sempre - todos os viajantes poderiam ter feito coisa semelhante, exceto aqueles a quem as sereias já atraíam à distância; mas era sabido no mundo inteiro que isso não podia ajudar em nada. O canto das sereias penetrava tudo e a paixão dos seduzidos teria rebentado mais que cadeias e mastro. Ulisses, porém, não pensou nisso, embora talvez tivesse ouvido coisas a esse respeito. Confiou plenamente no punhado de cera e no molho de correntes e, com alegria inocente, foi ao encontro das sereias levando seus pequenos recursos. As sereias, entretanto, têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não. Contra o sentimento de ter vencido com as próprias forças e contra a altivez daí resultante - que tudo arrasta consigo - não há na terra o que resista. E de fato, quando Ulisses chegou, as poderosas cantoras não cantaram, seja porque julgavam que só o silêncio poderia conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses - que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes - as fez esquecer de todo e qualquer canto. Ulisses, no entanto, se é que se pode exprimir assim, não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semiabertas, mas achou que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele. Logo, porém, tudo deslizou do seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta. Mas elas - mais

belas do que nunca - esticaram o corpo e se contorceram, deixaram o cabelo horripilante voar livre no vento e distenderam as garras sobre os rochedos. Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses. Se as sereias tivessem consciência, teriam sido então aniquiladas. Mas permaneceram assim e só Ulisses escapou delas. De resto, chegou até nós mais um apêndice. Diz-se que Ulisses era tão astucioso, uma raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo. Talvez ele tivesse realmente percebido - embora isso não possa ser captado pela razão humana - que as sereias haviam silenciado e se opôs a elas e aos deuses usando como escudo o jogo de aparências acima descrito.

(KAFKA. Fonte: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/kafka2.htm>>. Acesso em: 20 jan.2016)

Kafka diz que Ulisses, sem ter pensado que o canto das sereias poderia romper cordas ou mastros, confiou em seu estratagema, confiou na força de sua astúcia e, “com alegria inocente, foi ao encontro das sereias”. Contra os “pequenos recursos” do herói, as sereias tinham, entretanto, “uma arma mais terrível que o canto”: o seu silêncio. É neste ponto da narrativa que Kafka articula a *dobra* no mito, relendo-o da perspectiva da literatura, forçando os seres mitológicos a abandonarem o universo do transcendente rumo à imanência. É um modo de desmistificar o imaginário, trazendo-o para o nível do humano.

Walter Benjamin deteve-se algumas poucas linhas sobre o silêncio das sereias de Kafka. Em seu texto “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”, Benjamin diz:

A razão e a astúcia introduziram estratagemas no mito; por isso, os poderes míticos deixaram de ser invencíveis. O conto é a tradição que narra a vitória sobre esses poderes. Kafka escreveu para os espíritos dialéticos quando se propôs narrar sagas. Introduziu pequenos truques nesses contos e deles extraiu a prova de que “mesmo os meios insuficientes e até infantis podem ser úteis para a salvação”. É com essas palavras que ele inicia sua narrativa sobre *O silêncio das sereias*. Pois em Kafka as sereias silenciam; elas dispõem de “uma arma ainda mais terrível que seu canto... o seu silêncio”[...]. Em Kafka as sereias silenciam. Talvez porque a música e o canto são para ele uma expressão ou pelo menos um símbolo da fuga. Um símbolo da esperança que nos vem daquele pequeno mundo intermediário, ao mesmo tempo inacabado e cotidiano, ao mesmo tempo consolador e absurdo, no qual vivem os ajudantes. (BENJAMIN, 2011a, p. 143-144)

E o que haveria no silêncio que faria dele uma arma mais terrível que o canto das sereias? É exatamente ao que tentaremos responder na próxima seção.

4.1 De um silêncio a outro

Em *A menina morta*, encontramos não somente o silêncio como o avesso da fala ou da escrita, mas um silêncio como *presença*, como algo que se instala no palco da cena familiar do texto ficcional. Mais do que uma realidade muda, é algo que, de algum modo, paradoxalmente, também *diz*. Nosso trabalho procura *ouvir* o que o silêncio de *A menina morta* diz e, nesse *dizer*, compreender as vozes do Grotão como modulações que surgem justamente onde a palavra *tropeça*. Pretendemos, portanto, estudar *as vozes do silêncio* presentes na literatura, compreender a instituição de verdades indizíveis no romance, abordar a zona do inominável em *A menina morta*.

O silêncio também faz parte de uma intrincada rede de “desaparições” no romance. Logicamente, que o jogo de desapareções está presente desde o primeiro capítulo, com a morte da menina. Outras desapareções ocorrem na narrativa; muitas delas são anunciadas abruptamente e deixadas ao largo na narração, sem que o narrador dê nenhuma explicação sobre suas causas ou motivações. Há também a metafórica desapareção de Carlota, reduzida à sombra da irmã ou da mãe até perder seus contornos próprios, transformando-se numa ausência rastejante pelo interior da Casa-grande.⁸

O romance precisa contar uma série de *não-acontecimentos*, ou de acontecimentos que se passam à margem da narrativa. O autor, sutilmente, desloca a *escuta* do narrador para os ditos (e os não-ditos) dos personagens. Seguindo os não-ditos de alguns personagens, o narrador acaba silenciando a respeito da partida da D.^a Mariana ou da morte de Florêncio.

A tarefa do narrador é árdua: narrar o que foi silenciado pela demanda imperativa do patriarcalismo e descrever o apagamento de personagens submersos num silêncio ainda mais profundo. Como narrar o que foi silenciado? Como contar um não-acontecimento? Diante dessas ausências tão sensíveis, o narrador articula seu modo de narrar ao modo de *ver* e *dizer* dos personagens, de modo a assimilar, no interior do texto ficcional, a *voz* desse silêncio e o *olhar* dessa invisibilidade. Ao observar a projeção das sombras da realidade e descrever as mínimas nuances de seus personagens, o narrador deixa ver o que escapa aos próprios personagens, evidencia um vazio, faz falar o que fora silenciado – enfim, cria uma poética da ausência.

⁸ Em relação à *desaparição* de Carlota, o narrador não para de falar, assim como fizera, na primeira parte do livro, com a menina morta: enquanto a menina morta ganha uma imagem bem definida, Carlota perde os contornos e se *esfumaça*, até o ponto de confundir-se com a irmã e/ou com a mãe.

A morte do escravo Florêncio, por exemplo, é um acontecimento *mudo*, que é contado pelas margens, através do que é dito pela voz patriarcal. Lembremo-nos de que Florêncio armou uma emboscada para o Comendador, quando este cavalgava pelo Grotão, num domingo, já retornando à Casa-grande. O tiro, no entanto, saiu pela culatra, porque o Comendador escapou ileso. Retornando à casa para se armar melhor, o Comendador juntou seus feitores e capatazes e, com eles, formou um grupo de perseguição ao escravo mata a dentro. Vejamos, no trecho a seguir, como o narrador adota uma perspectiva que se distancia tanto da cena da emboscada, quanto da cena da perseguição, deixando o acontecimento principal à margem dessas duas cenas:

D.^a Inacinha abriu o livro que trouxera, encadernado em marroquim negro com iniciais em ouro, e lia com sua voz cheia de vibrações e quente, apesar de contida e murmurada em segredo para só as outras duas ouvirem. Era a ladainha em latim, que elas desfiavam seguindo a melodia que estavam acostumadas a cantar na igreja. De repente, ouviram o estampido de um tiro de garrucha, das de boca-de-sino, que fez estremecer as vidraças e estourou muito perto em seus ouvidos, para logo recair na calma assim interrompida. As três senhoras ficaram imóveis, geladas, sem saberem o que se passava, pois nenhuma delas teve dúvidas de que fora mesmo um disparo de arma de fogo, mortal, e não de espingarda de caça, aliás inadmissível tão próximo da casa [...]. Foi quando viram o Senhor entrar no pátio, já apeado do cavalo, trazido pela rédea presa ao braço e dirigir-se diretamente à sala dos feitores, onde entrou com precipitação, e sentia-se implacável energia em seus gestos. A presença do Senhor fê-las sentirem-se libertadas da prisão dos seus nervos até aquele momento tornados mortos, de gelo. Levantaram-se ao mesmo tempo e foram até o alpendre do quadrado e de lá puseram-se a olhar com as mãos sobre a testa para moderar o excesso de luz, para a parte da casa onde tinha entrado o dono da fazenda [...]. Todavia em breve o fazendeiro saiu do telheiro, acompanhado pelos homens e estes se encaminharam rapidamente para o portão da estrada, em cumprimento de ordens com certeza breves e enérgicas. Dentro em pouco o alarido dos cães, presos sempre no cercado ao lado da entrada, encheu o ar com seu estrondo e logo perceberam terem saído todos em direção à mata dos fundos da fazenda, que cobria o morro com densa vegetação. Chegaram a perceber os galhos agitados, as copas das árvores que estremeciam, como se por elas passasse um furacão, e os latidos, os ganidos e os apelos dos capitães-domato foram pouco a pouco mudando de intensidade e gradualmente diminuíram na escalada do morro situado entre as duas residências. De um lado o Grotão e na outra aba a Boa Vista, ambas com sua escravatura numerosa e organizada. Deviam seguir 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, indo toda a matilha incitada como estava sendo pelos negros que a levavam morro acima. O drama atroz estava para realizar-se e sua consumação devia ser iminente, tantos eram os gritos e tal a agitação violenta e brusca, e criava assim sufocante e sombria atmosfera, que parecia lançar até a casa da fazenda toda em silêncio os seus eflúvios funestos. As três senhoras voltaram para junto do oratório e de novo se puseram a rezar sem ousar sequer levantar os olhos. (PENNA, 1958, p. 926)

O resultado dessa perseguição foi a morte de Florêncio. A versão *oficial* do fato, sustentada pelo patriarca, é que o negro foi encontrado enforcado em uma árvore. Percebe-se, no trecho acima, que os homens “iam com a intenção de matar”, e é essa gana da comitiva que

vai mata a dentro, morro acima, em busca do escravo fugitivo que, dificilmente, fará alguém acreditar na versão do suicídio de Florêncio. Além disso, até os negros faziam parte do grupo de perseguição a Florêncio; são eles que conduzem os cães de *caça*. Havia, assim, testemunhas demais para manter uma palavra a menos. Manter o segredo sobre essa morte seria encobrir um fato *visível* a todos, porém é essa a demanda senhorial que prevalece, principalmente na Casa-grande. Diante de um fato tão mal contado, paira um silêncio aflitivo desde o primeiro instante:

Toda a fazenda se recolhera e parecia morta [...]. Todas as janelas tinham sido fechadas e tudo fora feito sem ordem geral, sem combinação, como se todos compreendessem que perigo muito grave pesava sobre a casa, e ainda durante a noite muitas luzes ficaram acesas, naquela mesma atenção soturna, sem que ninguém tentasse libertar-se dela, falando ou vindo até as salas para comentar ou interrogar uns aos outros a fim de saber o que se passava. (PENNA, 1958, p. 927)

Esse silêncio, no entanto, será tão absurdo que, de algum modo, denunciara o crime. O ato de calar-se será a evidência mais sensível da imposição patriarcal na fazenda, até que essa desapareção *se manifeste* inesperadamente num jantar, na voz da Senhora, que solicita ao padre, um dos convivas à mesa, que ele proceda à encomendação do corpo de Florêncio, como podemos ler a seguir:

A Senhora, apesar de seu alheamento, do esforço que fazia para estar presente, e seu rosto denunciava enfim cansaço, mantinha-se sempre atenta em responder de maneira afável ao que lhe dizia padre Estêvão, mas o Senhor ficara alheio, sem se interessar pelo que se passava na mesa. Servido o café, finalmente, ele se levantou logo imitado por todos e D.^a Mariana disse então ao sacerdote, em voz bem alta, que dominou o ruído do arrastar das cadeiras de jacarandá:

— Sr. Padre Estêvão, quero pedir-lhe que faça a encomendação do corpo de um de nossos escravos, falecido ontem.

Fez-se súbito silêncio na sala. Todos pareceram petrificados e pararam em meio do gesto esboçado à espera da resposta a esse pedido, formulado com altiva firmeza. O Senhor tornou-se mais pálido e em sua fisionomia transpareceu o desenho nítido de um pássaro de rapina. Ficou encostado à mesa, imóvel, sem erguer os olhos, como se estivesse ali retido apenas em atenção aos que falavam.

D.^a Inacinha não pôde reprimir por mais tempo a sua agitação e estendeu as mãos nervosas para o vigário, no gesto de querer suspender alguma coisa, de dar aviso de perigo insuportável e iminente, antes que ele respondesse ao pedido que lhe era feito. Sentiu, entretanto, a pressão dos dedos de sua irmã, que a agarrara pelo braço, e se conteve, murmurando baixinho uma oração.

Um dos hóspedes chegado aquele dia, vestido com severa sobrecasaca apesar da hora matutina, e deixando transparecer em sua atitude ser algum homem do povo, chamado para fim útil, exclamou:

— Mas o Florêncio matou-se!

O vigário não se voltou para ele e pareceu não ter ouvido. Segurou as mãos da Senhora e disse-lhe com simplicidade:

— Já fiz a encomendação antes dele ser enterrado, minha senhora... (PENNA, 1958, p. 952-954)

A morte de Florêncio, até então um acontecimento *mudo*, aparece, assim, no diálogo da cena familiar. Um dos hóspedes mais desavisados, inocentemente, retruca que o escravo se matara, ao que o padre responde que já fizera a encomendação do corpo.⁹

Mais uma vez, o acontecimento se dera *fora* da cena do narrador, recaindo *a posteriori* no discurso. Essa técnica narrativa deixa lacunas e vazios entre os fatos. Muito do que acontece não é *visto*, mas apenas *dito*, e muito do que é dito às escondidas aparece silenciado em público. O pedido de encomendação de Florêncio, feito por D.^a Mariana, na presença dos familiares, dos hóspedes e dos convidados – na presença, sobretudo, do Comendador –, denuncia um crime, ao mesmo tempo que desmascara uma dissimulação. D.^a Mariana, por assim dizer, com esse gesto, expõe os bastidores do teatro familiar. A Senhora confronta a lei do silêncio operada nas entranhas da fazenda pela voz de comando patriarcal. O padre, como voz autorizada a falar a respeito dos assuntos da alma, legitima a acusação de D.^a Mariana e, igualmente, expõe o Comendador a um *juízo* público.

Não é de estranhar que alguns moradores da casa, tarde da noite, escutem uma acirrada discussão entre o Senhor e a Senhora, sem conseguirem, de seus aposentos, discernir o que se passava. No entanto, a decisão da Senhora, ao amanhecer, de partir do Grotão, demonstra o tamanho da crise que o diálogo do jantar provocara no cerne da família. E novamente o Senhor opera (ou tenta operar) o silêncio em torno desse outro constrangimento. Depois da partida de D.^a Mariana do Grotão, faz-se um súbito silenciamento sobre o nome da Senhora.

Maurice Blanchot, ao comentar a obra *Um lance de dados*, de Mallarmé, afirma que o poeta francês encontrou um silêncio presente ainda na mais simples operação da linguagem, numa ausência que toda palavra comporta, que está ligada ao seu poder de afastar a coisa para lhe dar um sentido. Segundo Blanchot:

Assim, o silêncio está longe de ser o oposto da língua: pelo contrário, só há linguagem no silêncio, que é ao mesmo tempo a condição, a intenção e a virtude da palavra. Eu falo, mas, a partir do momento em que o que digo cria em torno da coisa que designo um vazio que a torna ausente, eu me calo, designo também a ausência longínqua onde tudo afundará, mesmo minha palavra. Assim se formam a esperança e a ilusão de fazer o silêncio com as palavras. (BLANCHOT, 2011a, p. 74)

Da perspectiva de Blanchot, portanto, Mallarmé presumiu, nas palavras, um paroxismo fascinante: para significar as coisas, as palavras devem “se afastar”; porém, ao se distanciar das coisas, as palavras acabam também por suprimir a sua força evocativa material. Por isso,

⁹ No século XIX, a Igreja não procedia à Encomendação do corpo dos suicidas, que, além disso, eram enterrados em lugares especiais fora do *campo santo*. A surpresa do conviva desatento vem do fato de a Senhora pedir a encomendação do corpo de um suicida.

Blanchot diz: “a partir do momento em que o que digo cria em torno da coisa que designo um vazio que a torna ausente, eu me calo”. Talvez isso responda ao que indagávamos anteriormente: *E o que haveria no silêncio que faria dele uma arma mais terrível que um canto?*

O poeta vislumbra que a linguagem estabelece suas significações através da ausência, e não da presença. De acordo com Paulo de Andrade, em um ensaio sobre Blanchot e Mallarmé, intitulado “o desaparecimento da literatura”:

Assim, o silêncio mostra-se, finalmente, como condição da palavra, sua “intenção secreta” e não necessariamente o oposto, um entrave, um obstáculo, a ausência definitiva – sem deixar de ser, contudo, a iminência de sua aproximação: lançando-se loucamente sobre a Meia-Noite como um corpo prestes a alcançar o desaparecimento de sua substância, seu sono infinito, a literatura realiza a mais bela de suas metamorfoses: converte aquilo que seria seu irrevogável jazigo em reservatório, refúgio, castelo de palavras. (ANDRADE, 2004, p. 19)

Eis o que Cornélio Penna consegue fazer em *A menina morta*: converter um irrevogável jazigo em reservatório, refúgio das palavras, mas somente para, nesse reservatório, nessa reserva, nesse *arquivo*, registrar uma presença fugidia e sinuosa, que chamamos aqui de *fantasma da palavra*.

Há um trecho muito importante, em *A menina morta*, no capítulo XCV, que relata a visita de Carlota à igreja de Porto Novo, acompanhada apenas pelo velho senhor Manuel Procópio. Ao chegarem à igreja, Manuel Procópio ajoelha-se diante do carneiro da menina morta. Vejamos:

O Sr. Manuel Procópio ainda no adro, depois de prender os animais à argola de ferro pendente da parede, resolveu entrar para também rezar, mas receoso de perturbar a moça, deu volta ao longo do oitão e entrou pela outra porta lateral situada justamente perto dos carneiros, em um dos quais tinha sido enterrada a menina. Não avistou vivalma e depois de ir respeitosamente até a arcada de onde distinguiu o Santíssimo, persignou-se e veio ajoelhar-se diante da placa de mármore, **onde estava escrito o nome de sua pequena amiga**. (PENNA, 1958, p. 1160, grifo nosso)

É interessante perceber como o narrador conduz o olhar do leitor para essa placa de mármore “onde estava escrito o nome” da menina morta. Aqui, mais do que em qualquer lugar, constatamos o elaborado trabalho estético de Cornélio Penna sobre o fantasma da palavra, na construção de uma poética da ausência. O leitor olha para essa placa pelos olhos do personagem, mas não consegue ver nada, porque o narrador silencia sobre o objeto desse olhar. A placa de mármore aparece, na cena, como puro significante: sabemos que ele traz um significado, mas não temos acesso a ele. O olhar sonolento e o dizer frustrado sobre esse nome sintetizam a atmosfera de silêncio do romance. Há um nome, o personagem o vê, mas o narrador se cala

diante dele, obstruindo o olhar e o saber do leitor. O leitor deseja ver mais, porém o narrador lhe oferece apenas um nome por trás de um olhar, por trás daquilo que olhamos sem realmente ver.

Como constatamos no pensamento de Blanchot, o silêncio a que ele se refere não é o *oposto* da palavra. O silêncio é condição da própria palavra: o silêncio instaura-se no exato momento em que a palavra precisa *afastar-se* do objeto para significá-lo. Ao estudar a relação, existente na escuta psicanalítica, entre o silêncio e o olhar, Monique Schneider afirma que:

Por que escolher um analista que se pode encontrar em seus escritos e nas sessões? Trata-se do mesmo olhar? O olhar eficiente no texto é um olhar que vos olha, mas sem que ele mesmo saiba que vos olha. Olhar que ao mesmo tempo vos instala e vos anula. Como existir em face de tal olhar imobilizado sobre a página? Convite a existir pela eternidade, numa espécie de anonimato silencioso e protetor e também, como o autor do texto vos ignora, convite a inexistir pela eternidade. Jogo de vida e de morte que não pode deixar de provocar um efeito de aturdimento. Com frequência é para um olhar assim que se apela durante a sessão, no tempo que segue imediatamente à evocação das imagens de um sonho. Frequentemente aparece um tempo de parada, feito de silêncio não fecundo, mas petrificado. Silêncio sacrificial em cujo interior os quadros oferecidos são vividos como a presa do olhar que vai diretamente para seu sentido necessário e oculto. De que adianta associar, ficou atento ao que se acabou de dizer, se o olhar tomou a dianteira? O silêncio se faz imolação de si, toda produção pessoal parece irrelevante, incapaz de rivalizar com o cerco de um olhar que reuniria e ultrapassaria tudo instantaneamente. Se a palavra volta, corre fortemente o risco de surgir não como associação livre, mas como tentativa de responder à suposta ameaça de uma escuta que só recebe a linguagem da necessidade, a linguagem das Parcas. (SCHNEIDER, 2010, p. 218-219)

Embora Monique Schneider se refira, nesse texto, a um silêncio que surge, especificamente, na sessão psicanalítica, podemos perceber alguma semelhança com o discurso ficcional de Cornélio Penna. Em seu romance, há uma dimensão do silêncio além da mera oclusão da palavra, dita ou escrita. É um silêncio que se relaciona com o olhar, um silêncio que remete às Parcas, às personagens míticas que respondiam a questões de vida e de morte, responsáveis por tecer ou cortar o fio da vida. Silenciar não é simplesmente calar. A mudez é apenas uma das dimensões do silêncio. Mas às vezes percebemos que há algo que *diz* por trás do silêncio. A obra literária dá *voz* a esse silêncio. Ela não quebra o silêncio, apenas impõe ou expõe um olhar sobre ele.

Diante do romance, temos que olhar para o silêncio da obra. E o maior silêncio de todos, em *A menina morta*, é exatamente o silêncio que se faz na elisão desse nome. O episódio da igreja, que nos mostra a placa de mármore com o nome da menina, é um *claro enigma* de como se pode silenciar um olhar e fazer falar um silêncio. O silêncio desse episódio é, verdadeiramente, expressivo: diante dessa placa, sabemos que há um significante e um significado, as partes constitutivas do signo linguístico (pelo menos na teoria de Saussure). No

entanto, o narrador não nos “mostra” nem o significado nem o significante desse signo. Ele nos mostra apenas a “barra”.

Desse modo, inferimos que o fantasma da palavra não é – como poderia se supor – o silêncio. O fantasma da palavra é a existência desse nome a que não temos acesso. É a *falta* que esse nome faz: sua ausência, mas não sua inexistência. Colocada em seu jazigo, a menina leva consigo, para a morte, seu nome *inscrito* na linguagem, mas *deslocado* no discurso. O que resta dele é uma perífrase, uma espécie de metonímia, um deslocamento – em linguagem freudiana –, mas um deslocamento que retorna ao vazio, porque se detém na morte que o subscrive.

Ao olhar para o que *falta* nesse universo, é para a verdade do desejo que o romance se volta. Ao fim e ao cabo, é no desejo que se inscreve a *falta* maior do romance, a falta de um nome próprio. No trecho a seguir, O Sr. Justino encontra a mulata Libânia, que aguardava ser despachada a permissão dos negros seguirem o cortejo fúnebre da menina morta. Libânia tinha sido ama de leite da menina e possuía certas regalias que nenhuma outra escrava da fazenda sequer sonharia. A ordem dada ao Sr. Justino pelo Comendador, no entanto, era que nenhum escravo da fazenda poderia acompanhar o cortejo, o que deixou Libânia profundamente abalada:

O velho parou, pesadamente, com os pés bem longe um do outro, o grande alcobaça ainda nas mãos, e disse-lhe com autoridade, engrossando talvez propositadamente a voz:

— Nenhum escravo ou escrava, negro algum da fazenda vai acompanhar o enterro, e se eu souber de alguém que desobedeça, receberá dez palmatoadas! Para alguns, ou para algumas, mandarei por um grão de milho na palma da mão...

Libânia tornou-se subitamente rubra, e as lágrimas saltaram longe, como se estivessem comprimidas. Esfregou as mãos nos braços com tanta força que produziram certo chiado áspero, e depois apanhou do bolso da saia um papel amarelado, com gestos rápidos e desenvoltos, e mostrou-o ao administrador com irreprimível insolência, exclamando:

— Eu sou livre! Eu sou forra! Aqui está a minha carta de alforria, passada pelo meu Senhor! Não sou negra nem escrava!

Mas a explosão pareceu quebrar o ânimo altivo que a fizera revoltar-se. Logo dobrou-se toda, sacudida pelo pranto, e murmurava palavras indistintas, entre soluços, quase ajoelhada na pedra, **e talvez pronunciasse muitas vezes um nome, o da menina que mamara em seu seio.** (PENNA, 1958, p. 760, grifo nosso)

É interessante observar como essa falta de nome próprio se bifurca no romance: falta um nome à menina morta, mas também ao Comendador. A falta do nome próprio ao Comendador, no entanto, apenas reforça o peso de seu sobrenome, implicado em sua condição genealógica. O pai de Carlota é a instauração de uma falta em si mesma, pois nele está implicada a lei patriarcal e o domínio escravagista. Nele operam os signos da subserviência e da alienação, pois sua voz pode *dizer* aquilo que outros devem calar.

Quando Carlota chega do Rio de Janeiro, encontra as senhoras em tumultuada e nervosa recepção, porque algo as embarçava visivelmente. O Comendador saíra da fazenda com a intenção de encontrar a comitiva da filha em Porto Novo, o que não acontecera. A primeira pergunta que Carlota faz é exatamente por seu pai, ao mesmo tempo que silencia em torno do nome da mãe. Tanto a memória quanto o esquecimento de Carlota são expressivos, como podemos ler a seguir:

— Mas, e o Sr. Comendador? — Perguntou timidamente Celestina.

— O primo Comendador? — Interrogou por sua vez D.^a Virgínia — mas nós não o encontramos! Ele não veio conosco!

Todos se entreolharam aturdidos e sentiram haver alguma gravidade naquela ausência do Senhor que, segundo pensavam, tinha ido ao encontro da filha, mas calaram-se e ninguém disse mais nada até ouvirem de novo o ruído da entrada dos ginetes no terreiro. Tiveram de andar depressa, porque Carlota já apareceu entre risos, recebida nos braços por Libânia, vinda a pé ao seu lado, e corra degraus acima do alpendre, ao encontro do grupo disposto a ir buscá-la. Foi acolhida entre abraços e afagos, e todas murmuravam palavras de carinho muitas vezes truncadas pelos soluços que lhes apertavam as gargantas. Mas depois de atender e corresponder a todas, a menina afastou-se um pouco e perguntou:

— **E meu pai?**

Diante das explicações entrecortadas de exclamações, de lamentos, e de observações secas por D.^a Virgínia, o rosto de Carlota, até ali iluminado de alegria, ensombrou-se de repente e toda luz dele provinda extinguiu-se. Nada perguntara da mãe, observou em seu íntimo Sinhá Rola, mas a surpresa da ausência do Senhor, chocante e impossível de esconder ou disfarçar, parecia tê-la ferido de maneira muito forte. Ao vê-la tão decepcionada, todos os que tinham ido esperá-la se tornaram canhestros, embaraçados, e injustificável remorso os tornava a todos sem iniciativa e tristonhos. (PENNA, 1958, p. 1008, grifo nosso)

A eclosão do nome do pai se dá na gênese da *cena doméstica* que dali em diante terá uma nova protagonista. No entanto, toda a narrativa, voltada para os sofrimentos dos negros ou para o desamparo dos brancos, trará sempre a sombra onipresente do sobrenome do pai. Para a psicanálise, a *função paterna* deve ser entendida como algo distinto da presença do pai. O pai, para Lacan, é uma metáfora, um significante que vem no lugar de outro significante. O pai é, portanto, um significante que substitui outro significante. Para entendermos o que significa essa substituição de um significante por outro, é necessário, primeiramente, perceber a importância que a linguagem assume na psicanálise, tanto na teoria freudiana quanto na lacaniana.

Num importante texto de 1953, intitulado “Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise”, Lacan comenta a relevância dos tropos na *Traumdeutung* (*A interpretação dos sonhos*) freudiana:

Que se retome, pois, a obra de Freud na *Traumdeutung* para se recordar aí que o sonho tem a estrutura de uma frase, ou melhor, a nos atermos à sua letra, de um enigma, isto é, de uma escrita da qual o sonho da criança representaria a ideografia primordial, e

que no adulto reproduz o emprego fonético e simbólico ao mesmo tempo dos elementos significantes, que se reencontra nos hieróglifos do antigo Egito assim como nos caracteres cujo uso a China conserva. Ainda, isso não passa de deciframento do instrumento. É na versão do texto que o importante começa, o importante do qual Freud nos diz que ele é dado na elaboração do sonho, isto é, em sua retórica. Elipse e pleonasma, hipérbato ou silepse, regressão, repetição, aposição, tais são os deslocamentos sintáticos, metáfora, catacrese, antonomásia, alegoria, metonímia e sinédoque, as condensações semânticas, onde Freud nos ensina a ler as intenções ostentatórias ou demonstrativas, dissimuladoras ou persuasivas, retorsivas ou sedutoras, com que o sujeito modula seu discurso onírico. (LACAN, 2011, p. 132)

O texto esclarece a grande atenção que a interpretação dos sonhos freudiana dá à elaboração da *narrativa* do sonho, em que nos deparamos com uma verdadeira construção retórica, com elipses, pleonasmos, catacreses – uma série de tropos que orienta uma posterior *decifração* do trabalho do sonho. Esse trabalho com elementos da linguagem se tornará ainda mais relevante na teoria lacaniana. É a percepção da linguagem como o lugar onde o sujeito se estrutura e o inconsciente advém que permite a aproximação do discurso literário com o discurso psicanalítico. Senão, vejamos.

Lacan observa que o fundamento daquilo que Freud deu o nome de psicanálise está na assunção, pelo sujeito, de sua história enquanto constituída por uma fala dirigida ao outro. É nessa intersecção entre um sujeito que fala e outro que escuta que Freud constrói seu método psicanalítico e, portanto, há, desde a origem da psicanálise, a percepção de que o inconsciente emerge de uma relação intersubjetiva. A originalidade do método freudiano está na distância que ele cria tanto da psicologia quanto da psiquiatria, pois a percepção do inconsciente como uma instância intersubjetiva que emerge na linguagem, afasta qualquer pretensão de definição biológica do inconsciente. Nas palavras de Lacan:

Seus meios são os da fala na medida em que ela confere às funções do indivíduo um sentido; seu domínio é o do discurso concreto enquanto campo da realidade transindividual do sujeito [...]. Por isso nos será ocasião de insistir sobre o fato de que a alocação do sujeito aí comporta um alocutário, em outras palavras, que o locutor aí se constitui como intersubjetividade [...]. O exame operacional desse objetivo nos mostra com efeito que ele só se satisfaz na continuidade intersubjetiva do discurso onde se constitui a história do sujeito. (LACAN, 2011, p. 122-123)

Longe de se perceber o inconsciente como um *locus* biológico ou uma expressão psicológica, o inconsciente freudiano é parte do discurso concreto intersubjetivo. Assim, desaparece a noção de inconsciente relacionada a uma realidade individual. Lacan, em nota de rodapé desse mesmo texto, afirma que essa intersubjetividade ocorre mesmo quando o sujeito fala “com uma personagem que não está em cena” (LACAN, 2011, Nota 12, p. 123), pois ele

acaba se dirigindo a um grande Outro, cuja presença é possível detectar em sua própria ausência.

Na teoria lacaniana, assim, o sujeito vai além do que o indivíduo experimenta “subjetivamente”, tão longe quanto a verdade que ele pode atingir. Lacan lança a hipótese de que o inconsciente do sujeito talvez seja o discurso do outro, pois o próprio discurso do sujeito passa “de mão em mão” para outorgar ao sujeito que recebe a mensagem o sentido que faz desse ato um ato de sua história e que lhe confere uma verdade.

Lacan se interessa pela *Traumdeutung* freudiana devido à importância dada, não ao sonho em si, nem aos tradicionais símbolos oníricos, ou ainda à sua decifração, mas à escuta do analista à *narração* do sonho, especificamente ao *modo* como o paciente narra o sonho. O que importa ao psicanalista são as rupturas da narrativa, as hesitações do narrador, os esquecimentos de detalhes do sonho. É por essas brechas, por esses vazios e por essas modulações da narrativa do sonho que a escuta psicanalítica irá, posteriormente, construir seu próprio discurso. A fala do paciente, para o analista, só interessa quando tropeça, porque é nesse tropeço que o acontecimento narrado ganha relevância.

A escuta psicanalítica está, portanto, atenta, ao tropeço na linguagem, pois o fato inaugural da psicanálise freudiana é que o sujeito diz sem saber o que diz. De acordo com J. D. Nasio:

Seja sob a forma de uma lacuna (esquecimento) ou, ao contrário, de uma palavra a mais que vem, de imprevisto, ocupar o lugar de uma outra (lapso), a ruptura da narrativa do paciente é considerada pela psicanálise como uma singularidade local, chamado *dito*. O paciente fala, constrói frases, emite sons, mas quando diz, isto é, quando se engana falando, esse dito lhe escapa. Escapa-lhe por duas vezes. Primeiramente, sua intenção é superada já que diz mais do que queria, o dito se impõe então a seus olhos como não vindo dele. Em seguida, quando, surpreso, tentar corrigir e descobrir o sentido desse dito inesperado – tomado como uma mensagem que lhe estaria destinada –, a experiência permanecerá para ele, no entanto, para sempre inexplicada. Eis a segunda fuga, a do sentido último do dito que enuncia. O sujeito diz mais do que quer e não reconhece tudo o que diz. O dito vem sem que saiba e desaparece sem ser, enfim, apreendido. Como se o ser falante não fosse, no momento do acontecimento, senão lugar de passagem, atravessado por um dito do qual ele não é nem o autor nem o destinatário. Mas então, esse dito, de onde vem e para onde vai? (NASIO, 2011, p. 19)

Estamos aqui nos aproximando do núcleo intangível do silêncio no romance *A menina morta*. A indagação de Nasio, no final do trecho acima, nos conduzirá em direção ao mais-além desse silêncio no Grotão, um silêncio que se encontra na pré e na pós-história, que não se explica somente nas relações sociais de dominação e subserviência, ou seja, um silêncio além do silenciamento imposto pela lei do patriarcalismo. Para chegarmos à esfera desse não-dito,

iniciaremos tentando elaborar (não necessariamente responder) a questão deixada por Nasio: “Mas então, esse dito, de onde vem e para onde vai?”.

A perspectiva psicanalítica aponta para um sujeito que não conhece o alcance do ato de dizer. Paradoxalmente, o próprio *dizer* parece saber aquilo que não sabe quem o diz. O dizer sabe aparecer como uma ruptura no enunciado e provocar um efeito de surpresa, que colapsa as pretensões daquele que diz. A psicanálise demonstra essa ruptura através dos ditos intempestivos das palavras que aparecem na hora certa ou na hora errada, criando efeitos de riso ou de constrangimento. O chiste, o ato-falho, os silêncios súbitos e os esquecimentos expressivos denunciam, desmascaram ou rasgam uma outra palavra, escondida nas brechas entre o que se pretendia dizer e o que efetivamente se disse.

Nasio exemplifica esse acontecimento com o dito espirituoso, a palavra exata que se enquadra perfeitamente à ocasião em que é proferida, provocando surpresa e riso imediatos, inclusive naquele que a diz. Nasio levanta uma questão a partir desse exemplo: em um dito espirituoso, quem fala? Quem sabia que era naquele momento preciso que se devia dizer tal palavra? De acordo com Nasio:

Essas são questões muito traiçoeiras já que encerram uma armadilha, a do pronome “quem” colocado no início de sua formulação: “quem fala?” ou “quem sabe?”. Se respondêssemos a esse “quem”, afirmaríamos implicitamente a existência do inconsciente como um ser individual agindo em nós. É da intuição comum imaginá-la assim, mas nada está mais distante da concepção psicanalista. Do modo como vou explicar, o inconsciente *existe*, sim, mas a palavra *existência* ou ainda a palavra *ser* não tem o mesmo sentido quando se trata de uma entidade psíquica ou quando é questão de um objeto material. (NASIO, 2011, p. 20)

Na verdade, não é somente o pronome “quem” que nos prepara uma armadilha. Todo dito, de alguma maneira, está sempre prestes a nos jogar em uma armadilha, feita por nós mesmos, no momento em que articulamos a linguagem, no exato momento em que nos tornamos sujeitos. Responder à questão “quem fala” ou “quem sabe” é, portanto, afirmar a existência de um inconsciente individual que, do ponto de vista da psicanálise, não existe, porque não pode ser reduzido a um *ser* ou a uma *substância*. Os pronomes, particularmente, e os pronomes pessoais, especialmente, geram uma discussão interessante que se produz na interface dos discursos da psicanálise com a linguística.

Os estudos de Emile Benveniste sobre a natureza dos pronomes e sobre a subjetividade na linguagem mostram que é na linguagem e através da linguagem que o homem se constitui como sujeito. A subjetividade, para Benveniste, nada mais é do que a capacidade do locutor de

pôr-se como um ego. O ego definido por Benveniste muito se assemelha ao sujeito lacaniano, porque ambos só podem ser instituídos naquilo que *dizem*.

Detendo-se sobre a questão dos pronomes pessoais, Benveniste deduz que a linguagem é organizada de modo a permitir que cada locutor se aproprie da língua designando-se como *eu*. O problema está justamente na enunciação desse *eu*, desse pronome que, inscrito na língua para identificar o indivíduo, desloca-se constantemente no interior do discurso, de acordo com o indivíduo que o enuncia, tornando-se assim uma palavra vazia, que só pode ser preenchida no momento mesmo em que alguém assume o lugar desse vazio.

Giorgio Agamben, em sua obra *Infância e história*, aborda a teoria de Benveniste, a fim de discutir a particularidade do pronome de primeira pessoa. Para Agamben, Benveniste mostra que, na realidade, é impossível recorrer a uma “representação imediata” e a um “conceito individual” que cada indivíduo teria de si. É o que podemos ler de Benveniste na citação de Agamben:

Não há um conceito *eu* que compreenda todos os “eus” que se enunciam a todo instante nos lábios de todos os locutores, no sentido em que existe um conceito “árvore” ao qual podem ser reconduzidos todos os usos individuais de *árvore*. O *eu* não denomina entidade lexical alguma. Pode-se dizer então que “eu” se refere a um indivíduo particular? Se assim fosse, existiria na linguagem uma contradição permanente e, na prática, a anarquia: como poderia a mesma palavra se referir indiferentemente a qualquer indivíduo e, ao mesmo tempo, identificá-lo em sua particularidade? Estamos na presença de uma classe de palavras, os pronomes pessoais, que se furtam ao estatuto de todos os outros signos da linguagem. A que coisa então se refere *eu*? A algo assaz singular, que é exclusivamente linguístico: *eu* se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e designa o seu locutor. É um termo que não pode ser identificado senão em uma instância de discurso. A realidade à qual ele remete é uma realidade de discurso. (BENVENISTE *apud* AGAMBEN, 2005, p. 56-57)

Desse modo, Benveniste propõe que o sujeito seja uma realidade de discurso, de onde podemos inferir que a ideia de sujeito soberano ou cartesiano que se afirmava como um “eu penso” é substituída por outra, que o institui na linguagem. À questão anterior de Nasio, *de onde vem e para onde vai o dito*, acrescentamos agora essa visada benvenistiana que nos interroga: a que coisa então se refere o *eu*?

No romance de Cornélio Penna, é possível perceber uma elaborada rede discursiva que opera um deslocamento de um *eu* para outro: a menina, por um lado, só é chamada por sua perífrase, *a menina morta*. Falta-lhe o nome e a presença. Ela torna-se um vazio na fazenda. Carlota, por outro lado, fora chamada para preencher o vazio desse lugar. Paradoxalmente, o lugar da irmã estava preenchido por sua imagem na memória dos vivos. Aquilo que se realiza no discurso provoca um efeito de subscrição na realidade.

A memória da menina morta é uma espécie de palimpsesto, onde, para se escrever algo novo, tem-se que apagar o que está por baixo. No entanto, em um palimpsesto, sabemos que há sempre um *resto* das marcas apagadas, que pode ser percebido como uma subscrição ao que lhe foi escrito por cima, como se fosse um fantasma da palavra. Carlota não aceita sobrescrever o nome da irmã, apagando o seu próprio nome e sua presença, tornando-se o verdadeiro espectro do Grotão. A luta de Carlota dá-se exatamente neste nível, em que sua imagem se confunde com a imagem da mãe e a da irmã. No capítulo LXIII, por exemplo, Celestina conversa com Carlota e, subitamente, uma palavra da prima a deixa confusa. Vejamos esse trecho:

Carlota sorriu e Celestina a acompanhou no sorriso, inteiramente esquecida das nuvens que tinha ensombrecido o seu rosto. Eram duas jovens amigas, lado a lado, despreocupadas e sem pensamento.

— Lembro-me muito bem – disse a Sinhazinha – quando elas traziam o café, e fazia-se a contagem dos cestos apanhados, e recebiam as chapinhas pelos colhidos a mais, além da obrigação. Eu furtava as chapinhas que podia de cima da mesa do administrador, e dava escondido às negras, principalmente a Joviana, pois sabia estar ajuntando para se forrar.

Celestina ouvia indecisa, confusa, **pois parecia-lhe ver a menina morta realizar todos aqueles gestos diante dela**, e nesse momento despertou, ouvindo Carlota dizer com surpresa:

— E eu que ainda não vi Joviana! **Meu Deus, como tenho estado perturbada!** (PENNA, 1958, p. 1033, grifo nosso)

Na memória de Celestina, o furto das chapinhas durante a colheita do café era uma das muitas peripécias da menina morta, que agradava muito aos negros, pois ela acabava “premiando” também os escravos que não haviam atingido a meta de produção. O gesto, vindo à tona na lembrança e na palavra de Carlota, surpreende a prima. É interessante observar, no entanto, a fala final de Carlota, que diz andar muito perturbada. Assim, o romance deixa em aberto duas possibilidades: ou Celestina enganara-se, e a distribuição das chapinhas fora brincadeira da infância de Carlota (e não da menina morta), ou a própria Carlota confundira sua imagem com a da irmã, atribuindo-se um gesto que não lhe pertencia. De um modo ou de outro, o enunciado ficcional projeta sempre a imagem de uma irmã sobre a outra, fundindo as imagens. Uma tênue camada de apagamento sempre paira sobre a imagem de Carlota, instaurando o seu “eu” numa zona de deslizamento, trazendo à tona suas próprias questões de identidade.

Outra cena importante que apresenta fusão de imagens ocorre no capítulo XC, que narra o passeio das mulheres da Casa-grande à clareira na floresta. Vejamos um trecho:

Quando chegaram à clareira já lá estavam os escravos portadores das cestas, pois tinham vindo pelos atalhos para encurtar a distância. Todas quiseram descer a pequena ribanceira, e foram até a margem do riacho, onde mergulharam as mãos nas águas apressadas e frescas, e voltaram para o repouso merecido na sombra das árvores, sobre a relva muito tenra. A mucama batera primeiro as moitas e verificara se não havia nada que pudesse incomodar as senhoras, pois estas olhavam receosas para o chão. Carlota entretanto deixou-se ficar sentada sobre uma pedra, e enquanto ouvia o segredo da canção do fio d'água a correr, **quis fazer surgir ao seu lado a figura da menina de olhos penetrantes e sérios, de porte altivo que ali estivera muitos anos antes**, sem pressentir ser aquela parada a cruz de seu destino, o ponto de partida de toda a série sombria de tristeza e de incompreensão que a esperava naquele pouso. Teria ela fixado a atenção naquelas ondas cristalinas, sempre murmurantes entre as pedras, e levavam em seu dorso as folhas de ouro roubadas às árvores? Teria voltado ali depois do incompreensível drama que tornara impossível a sua permanência no Grotão? Talvez tivesse perdido nesse lugar alguma de suas joias frágeis de criança, e se a encontrasse seria clara mensagem para ela, através dos anos... mas a água ria baixinho de todos os seus sonhos, de suas esperanças que fugiam com elas. **De súbito, viu a menina debruçada sobre o riacho**, para se olhar em seu espelho trêmulo, e também ria. **Não era porém aquela cuja figura queria evocar**, cujos sentimentos procurava com inquieto desânimo fazer rever... e teve medo e veio para junto de suas companheiras onde se sentou como se caísse, com a sombra do terror ainda nos olhos. Ouvira Sinhá Rola dizer melancolicamente:

— Era este o lugar predileto da menina morta... Ela veio em companhia de Libânia muitas vezes e contava aventuras extraordinárias acontecidas aqui.

— Não me lembrava disso — murmurou friamente D.^a Virgínia — senão teria proposto outro lugar para não entristecê-las. Vejo Carlota e a Sr.^a Luísa também aborrecidas, mas não sabia estar a Sinhazinha informada disso.

— Oh, D.^a Virgínia — exclamou a Sr.^a Luísa nervosamente — não é preciso saber, **a menina ainda está aqui, se fechar os olhos posso vê-la correr na areia branca...**

— Pois então vamos mais adiante, vamos para outro lugar mais alegre, não pensa assim, Carlota?

Carlota, nesse instante, vira a capela silvestre e distinguira ao pé da cruz uma vela grosseira, das fabricadas na senzala. Estava ainda acesa e tremia em seus últimos alentos. Como se fugisse foi até ela e ajoelhou-se para fazer breve oração. Quando se levantou e ergueu o rosto com firmeza, talvez quisesse reagir contra a fraqueza que a fizera ir até ali e caminhou rapidamente para o grupo, ao encontro de D.^a Virgínia, de Sinhá Rola e da Sr.^a Luísa, à sua espera imóveis, a olhá-la assombradas. A Sr.^a Luísa exprimiu em voz alta o que as três pensavam, arpejadas:

— **Mas é a própria D.^a Mariana que vem ao nosso encontro!**

D.^a Maria Violante não compreendera o que se passava e quebrou o encanto vindo até ela para propor irem mais adiante. Mas Carlota disse-lhe estar cansada e desejar fazer a refeição ali mesmo. E bateu palmas, para chamar a atenção dos escravos, a fim de estenderem a toalha no relvado, e servirem as provisões. D.^a Virgínia muito silenciosa a observava e via-a, tão senhora de si, todos os seus gestos elegantes, naturais, e suas palavras apropriadas e gentis. (PENNA, 1958, p. 1142, grifo nosso)

Interessante observar, na cena relatada, como Carlota busca *se* ver, quando criança, naquele local, mas acaba vendo a imagem da irmãzinha morta. Também é importante ressaltar a fala da governanta, que afirma ser possível, naquele lugar, *ver* a menina a correr pela areia: basta *fechar os olhos*. Conclui-se que o modo de acesso a essa *visão* exige uma dobra na realidade, pois é necessário fechar os olhos para o visível e abrir um olhar para o indizível.

A cena encerra-se com outra aparição espectral, projetada novamente por Frau Luísa, que vê, em Carlota, “a própria D.^a Mariana” ir ao seu encontro. E, mais uma vez, Carlota está submersa nessa zona de flutuação, em o que seu “eu” aparece sempre na iminência da

dissolução de si e do real. O certo é que todo aquele que diz “eu” expressa uma certa necessidade de *presença*; todavia, quando esse “eu” se refere a um “outro”, essa presença evoca misteriosamente uma *ausência*, que surge numa estranha relação de impessoalidade consigo mesmo. Cria-se uma distância e um esquecimento, de tal modo que insistimos na questão de Benveniste, sem pretensão alguma de respondê-la: a que coisa então se refere o *eu*? Mais, ainda: o que diz uma sombra de si mesma? O que diz um reflexo de si mesmo? A que coisa se refere o *eu* de um espectro?

4.2 Teoria geral do fantasma

Ver um fantasma é, de certo modo, olhar para uma desapareição, um olhar que se posiciona na expectativa de um *atravessamento*, porque se tenta ver o que está para além (ou aquém) da aparição. Ver um fantasma é sempre olhar para um vazio. O risco que existe, nesse olhar, é constatar que esse vazio talvez seja apenas a projeção imaginária do sujeito que olha. Ao lermos Derrida, talvez possamos compreender como um fantasma pode configurar uma realidade, sendo, contudo, e em si mesmo, sempre uma realidade distante:

Ora, um espectro é algo que se vê sem ver e que não se vê ao ver. A figura espectral é uma forma que hesita de maneira inteiramente indecível entre o visível e o invisível. O espectro é aquilo que se pensa ver, “pensar” dessa vez no sentido de “acreditar”, pensamos ver. Há aí um “pensar-ver”, um “ver-pensado”. Mas nunca se viu pensar. Em todo caso, o espectro, como na alucinação, é alguém que atravessa a experiência da assombração, do luto etc., alguém que pensamos ver. (DERRIDA, 2012, p. 67-68)

O espectro, desse ponto de vista, não é exatamente uma *presença*, mas o simulacro de uma presença que se desloca. Portanto o espectro não tem propriamente um *lugar*, porque em si ele é um lugar de atravessamento: vê-se *através* dele. Por isso Derrida fala que a figura espectral é uma forma hesitante entre o visível e o invisível. Sua existência aproxima-se à presença de um *rastro*. A realidade fantasmática é sempre indicial. Sua realização implica a presença de um forte componente negativo. O fantasma aponta para a ausência, para o vazio da existência. É o apagamento que dá a possibilidade ao rastro de existir do fantasma, o que se explica em sua existência sub-reptícia, índice de uma presença ausente, sempre aberto para a visibilidade.

Fazendo parte de uma relação aberta para a visibilidade, a presença do *fantasma* na obra remete a tudo o que pode ser visto em sua *aparicação*, que em si mesma já direciona o olhar para uma ausência. Não há exatamente uma substância a que se possa atribuir alguma materialidade

e, por isso, diante do fantasma, estamos diante de uma *imagem*, não necessariamente de um ser, ou, dizendo de outro modo, estamos diante de um ser que pode ser visto pelo seu *negativo*, pela negatividade que expressa, pela ausência que *incorpora*, pelo vazio que *representa*. Constatamos, dessa maneira, em *A menina morta*, que Carlota apenas substitui um fantasma por outro: o que era ausência presente (a menina morta) se transforma em presença ausente (Carlota).

Leiamos um trecho do episódio, em que Carlota, em um dos seus passeios noturnos e solitários pela casa, retorna ao lugar vazio deixado pelo retrato da menina:

[Carlota] 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 à 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... Ouviu passos em vibração ligeira e surda que não chegavam bem ao limite do real e estremeceu à ideia de ser a menina de volta de onde fugira, obrigada a abandoná-lo. Recuou até sentir em sua mão, estendida à procura do apoio da parede, o frio da maçaneta da porta que dava para o jardim. Com certeza o ar lá de fora refrescaria sua cabeça, agora toda em fogo. Mas logo parou gelada. Vinha-lhe à memória a frase de seu pai, ao lhe recomendar não sair sozinha... (PENNA, 1958, p. 1075, grifo nosso)

O retrato, de algum modo, tenta substituir essa ausência. Percebamos que a menina “era também pequeno fantasma para ela” e que Carlota chega a estremecer, ao ouvir uma vibração ligeira e surda ao seu redor, imaginando ter a menina fugido de onde estava. Podemos perceber que a realidade às vezes se transfigura, e as imagens se fundem e se confundem, em intrincados maneios de deslocamentos e condensações. Podemos exemplificar essa transfiguração no episódio seguinte, em que Sinhá Rola esbarra num grande cisne branco, que a derruba com a força do impacto. Neste capítulo, as primas vão ao pomar a fim de colher frutas para a recepção de Carlota, quando acontece o incidente com o cisne, segundo o que lemos a seguir:

Logo depois do mais velho dos negrinhos ter aberto a antiga porteira, que soltou logo o gemido e bateu com violência no oitão, rápido vulto branco saltou das moitas sobre eles e lançou-se sobre Sinhá Rola, provocando a sua queda nos espinhos com grande grito de terror. Todos acorreram e mal puderam ver o grande cisne, que de asas abertas correu apressadamente pelo atalho em direção da ribeira ali por perto. A senhora custou a erguer-se, sustentada nos braços das meninas, muito desajeitadas, no medo de a magoar e com receio também de serem julgadas atrevidas pelo fato de a terem feito levantar-se do chão.

Celestina parou um instante sem compreender logo o que sucedera, também assustada pela subtaneidade do acontecimento e afastou-se para deixar passar a ave furiosa, mas depois de refletir um pouco, e de conter talvez o riso, avançou para reajustar os vestidos de sua parenta, que podia enfim respirar ao se ver cercada de tantos cuidados. — Foi um dos cisnes, que decerto ficou prisioneiro no pomar — explicou Celestina — agora fugiu e quase me fez cair também, ao passar por mim em verdadeiro furacão.

— Meu Deus — murmurou Sinhá Rola em voz baixa —, eu cheguei a pensar que fosse um monstro gigantesco, branco, que ia me matar! Mas está certa de ter sido mesmo um cisne? A prima viu bem quando ele passou? Ainda não estou convencida...
E presa de repente arrepio olhou para trás por onde desaparecera o causador de tudo, mas nada viu a não ser a mata clara de árvores altas e luminosas. (PENNA, 1958, p. 991)

O capítulo nada acrescenta ao desenrolar da *fábula*, apenas intensificando a lentidão da narrativa e enfatizando um sentimento de mal-estar disperso e difuso no ambiente. No entanto, visto em conjunto com outros episódios, o incidente com o cisne é mais um ponto numa rede de desencontros ou de equívocos que enlaça a vida das senhoras. Em comum entre esses episódios, há uma sombra que eles lançam sobre o olhar desamparado das primas. Nesse episódio, Sinhá Rola pensa ter sido atropelada por um “monstro gigantesco” que, na realidade, era somente um cisne. Mesmo que a imaginação dos personagens nem sempre transforme cisnes em *monstros*, há certo grau de hostilidade entre as pessoas e os bichos, de tal modo que podemos inferir uma relação desarmoniosa entre os seres humanos e a natureza.

Podemos constatar isso também no episódio a seguir, em que as senhoras, passeiam pela fazenda na companhia da governanta alemã, quando são surpreendidas por um touro furioso:

E logo ficaram hirtas, geladas de pavor, ao ver que era um grande touro, a escavar raivosamente o chão duro e as olhava a poucas braças de distância. Um segundo ficaram transformadas em estátuas de pedra, mas quando viram a Sr.^a Luísa precipitar-se de um só bloco no fundo da vala, lançaram-se também pelo barranco, e vieram cair no fundo, em um abrir e fechar de olhos. Todavia, apesar nada mais verem lá de baixo, era preciso subir do outro lado, e tornar a pular a cerca. Ainda vez foi a governanta quem lhes deu ânimo, pois subiu a rampa com incrível desembaraço. D.^a Inacinha conseguiu alcançar a margem superior e depois de passar por cima dos espinhos, voltou-se para ver se a irmã e Celestina tinham escalado também a subida; ficou tranquilizada ao vê-las a meio caminho, e foi para casa. Celestina porém sentia-se presa pela terra, não podia erguer os pés que se tinham tornado pesado e mortos, e esperava a todo momento surgir sobre sua cabeça a sombra do enorme touro que se precipitava sobre ela e a esmagava com seu corpo agigantado. Em um relâmpago achou-se prisioneira, sozinha com o feroz animal de olhos de fogo e cauda erguida, e então estendeu as mãos, apanhou as saias de Sinhá Rola e puxou-as. A velha senhora perdeu o equilíbrio, vindo cair de novo junto da moça. Ficaram por algum tempo imóveis, sem coragem para encarar uma a outra e foi Sinhá Rola que pôde murmurar primeiro com sua voz presa e rouca:

— Meu Deus, meu Deus...

Mas logo reanimou-se e fez Celestina subir a uma pedra, primeiro degrau para continuar até o alto, e empurrou com força insuspeita de forma que a moça pôde escapar e logo conseguiram alcançar a casa. Celestina atravessou as salas sem dizer uma só palavra e foi para o seu quarto onde se fechou. (PENNA, 1958, p. 910-911)

A imaginação de Celestina, nesse incidente, não vê nenhum monstro à sua frente, porém a paralisa na expectativa de, a qualquer momento, sentir o “enorme touro” se precipitar sobre ela, esmagando-a “com seu corpo agigantado”. O terror gerado por esse desencontro destaca a impressão subjetiva de Celestina diante dos fatos objetivos.

Assim constatamos que, embora a narrativa sempre aponte para o caráter objetivo desses desencontros, o narrador nunca perde a oportunidade de sugerir que uma outra leitura dos fatos é possível, através da subjetividade dos personagens. É essa visão subjetiva dos personagens, ora incidindo sobre a imanência das coisas, ora tendo acesso a presságios ou visões, que cria uma *fenda* entre o sonho e a realidade. Além disso, o narrador nunca se esquece de aludir ao estado de desamparo existencial ou de fragilidade emocional de seus personagens. Eles são, quase sempre, muito vulneráveis aos mínimos arranhões da vida, de tal modo que é possível atribuir qualquer visão ou pressentimento desses personagens aos paroxismos de sua própria sensibilidade.

Observemos que esses episódios envolvem sempre as mulheres da Casa-grande, que parecem, assim, as mais atingidas pelo estado de desarmonia entre os humanos e a natureza. Se levarmos em conta que se trata, na narrativa, de uma *natureza animal*, possamos encontrar o medo de um retorno a uma condição primitiva, o medo da dissolução do *eu*. Talvez por isso, após esses encontros e desencontros, as senhoras fiquem tão abaladas, porque há um indício da percepção de algo a mais na cena.

No episódio em que Carlota visita a Condessa, a relação mulher/animal se apresenta em duas situações bem distintas. Examinemos primeiramente, como Carlota, no trajeto do Grotão para a fazenda vizinha, apresenta-se espontânea e alegre durante a cavalgada, demonstrando exímia habilidade na montaria:

Dentro em pouco estavam a caminho, e Carlota pôs a galope a sua montada, e assim deixou para trás D.^a Virgínia que trazia o seu animal muito preso, apesar de manso e ensinado a lidar com as senhoras. Por duas vezes o pajem, sem ousar sair de perto dela, tentou dizer-lhe que assim irritava a égua sem lhe dar maior segurança, mas a senhora parecia não ouvir. Carlota recebia no rosto o ar perfumado e acre da mata, e da mata ainda úmida subiam colunas de calor, de mormaço, e **tudo a embriagava, como se toda a fecundidade grave daquele solo que lhe pertencia a erguesse no ar em sua força irresistível** [...] e então com delícia metia o seu animal por entre as águas, e deixava-o beber à rédea solta, a ouvir o gluglu ávido do cavalo e tudo lhe parecia música evocadora de paz e de felicidade. (PENNA, 1958, p. 1205, grifo nosso)

Nesse trecho, é possível perceber certas ressonâncias dionisíacas, e uma conjunção perfeita entre mulher e natureza. Tudo ao redor de Carlota parece exalar um vigor vertiginoso, que atinge sua percepção e os seus sentidos de modo avassalador. A alusão à embriaguez sugere a proximidade com um estado de dissolução da individualidade que, neste episódio específico, não constitui ameaça; pelo contrário, o fascínio da natureza, que atinge Carlota com uma variedade de sensações agradáveis, parece colocá-la muito à vontade nesse cenário, o oposto do que estava acostumada a vivenciar no Grotão.

No capítulo CVI, D.^a Virgínia e Carlota retornam ao Grotão, e há um incidente com as senhoras que poderia ter redundado em tragédia. Era domingo, a fazenda parecia toda dormir sob o sol tépido da tarde, e não se via viva alma em parte alguma. O narrador informa que o gemer fanhoso e longínquo da roda d'água das máquinas apenas acentuava a sonolência e a preguiça daquele ambiente tomado pelo torpor. De repente, um momento de susto e desorientação quebra essa atmosfera:

De súbito um ronco, vindo da estrada, que poderia ser tomado como o início de uma tempestade, ou a passagem de um carro em disparada pela ponte, e logo depois o estrondo violento da porta de madeira do quadrado, escancarada brutalmente, e surgiu como uma visão o vulto violento e confuso da vitória, que parecia em pedaços, arrastada ruidosamente pelos cavalos enfurecidos que vieram estacar repentinamente diante do alpendre, a tremerem da cabeça aos pés cobertos de espuma.

As pessoas acorridas em primeiro lugar, passada a surpresa, viram então que na boleia não havia ninguém, e no banco de trás duas senhoras se mantinham imóveis, ainda paralisadas pelo terror. Quando a senhora Luísa as viu soltou um grito ao reconhecer Carlota, que se levantava muito pálida, mas os olhos e a boca firmes. Não pôde descer, pois a outra senhora, que era D.^a Virgínia, agarrara-se ao seu vestido e não conseguia largá-la. (PENNA, 1958, p. 1211)

Neste capítulo, D.^a Virgínia, depois de recuperar-se do susto, conta às senhoras da casa o que aconteceu: na fazenda Paraíso, Carlota tivera uma conversa em particular com a Condessa logo após o almoço. Depois dessa conversa, Carlota aparecera visivelmente abalada, com a expressão completamente oposta àquela de sua chegada. A moça disse a D.^a Virgínia que estava indisposta e propôs que retornassem ao Grotão. A Condessa não permitiu que as duas mulheres retornassem a cavalo, oferecendo-lhes a vitória, uma pequena carruagem descoberta, com o seu cocheiro de confiança. O retorno na carruagem, porém, foi desastroso, porque o cocheiro perdeu as rédeas das bestas, quando elas se aproximavam do Grotão, e deixou que elas partissem em louca correria. Aos solavancos do percurso, o cocheiro caiu da boleia, e as duas senhoras ficaram sozinhas na carruagem, que só veio a parar ao passar bruscamente pelo portão de madeira do quadrado da fazenda.

Relatado o incidente, D.^a Virgínia silencia-se diante das senhoras, guardando para si uma impressão que tivera ao deixar a fazenda vizinha ao lado de Carlota:

E não teve coragem de contar que lhe 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... (PENNA, 1958, p. 1214)

Há simetria entre este episódio e o anterior: quando Carlota cavalgava alegremente pela mata, mantinha equilíbrio e comunhão com a natureza, dominando prontamente sua montaria; depois da conversa com a Condessa, percebe-se Carlota tomada por expressa contrariedade, que parece, de algum modo, associar-se ao incidente com as bestas da carruagem. A dissonância observada nas relações humanas também é percebida na distopia entre homem e natureza.

É curiosa também a semelhança dessa descrição de Carlota com a descrição de D.^a Mariana, no penúltimo capítulo do romance, quando ela retorna ao Grotão, muito doente, tendo que ser igualmente carregada por outra pessoa. A figura da morte parece confundir mãe e filha na mesma imagem reflexiva. Leiamos um trecho do penúltimo capítulo:

Foi então que Carlota se voltou para a pessoa cujo vulto sentira bem perto de seu corpo, bem junto da porta... e ficou logo presa pela força mágica do olhar que veio ao encontro de seus olhos. Denso, imóvel, todo de luz cega e fria, morto como um espelho de cristal, ostentando o mesmo brilho e a mesma dureza.

Vinha de um rosto largo e macilento, onde se lia incomensurável cansaço, onde a boca era simples e funda sutura, sustentado pelo corpo sem formas, todo envolto em amplo xale negro. A figura não fez qualquer movimento para descer e não mostrou ter reconhecido aquela a quem olhava com enlouquecedora insistência, e assim ficaram por muito tempo, talvez por anos afora, mas a mulata saltou do outro lado e veio até junto de Carlota a quem disse, de tão perto que lhe pareceu atroar em seus ouvidos:

— Minha Sinhá, é preciso fazê-la levantar e andar! Pode deixar que eu faço isso... estou já acostumada com ela!

E agarrou os braços da senhora, puxou-os para fora muito devagar, e parecia ser pesado fardo que tirava de dentro da liteira, incômodo de manejar. Conseguiu lentamente que ela tomasse posição mais favorável e pusesse enfim, com precaução animal, os pés para fora. Frau Luísa, que não compreendera as explicações que lhe tinham sido dadas através das cortinas, viu agora o que devia fazer e correu em seu auxílio. Dentro em pouco a doente obedecia com pesada passividade ao que lhe diziam, sem nunca tomar a iniciativa de qualquer de seus movimentos e pôde descer para ser levada até o interior da casa. (PENNA, p. 1291-1292, grifo nosso)

A morte, portanto, confunde mãe e filha na mesma imagem de disjunção, metaforizando o estado de desagregação familiar. Mas essa não é a única vez que a imagem de D.^a Mariana é associada à morte. Logo após o jantar em que a Senhora solicitara a encomendação do corpo do escravo fugitivo Florêncio, Celestina tem uma impressão funesta da Senhora, ao acompanhá-la até seus aposentos:

Celestina acompanhou a Senhora até a porta de seu quarto arrastando os seus pobres pés e esperou que ela a fechasse de todo para de novo percorrer o corredor e dirigir-se à sala da capela, onde padre Estêvão devia estar com o Comendador e as outras pessoas. D.^a Mariana não tivera uma palavra para justificar sua retirada e não a chamara para ir em sua companhia, mas Celestina tivera a estranha impressão de ter carregado uma pessoa morta, que não poderia ir sozinha e abandonada em cortejo. (PENNA, 1958, p. 955, grifo nosso)

Como a passagem acima, há contínuas remissões à morte no romance, construindo um ambiente funesto e sombrio. Além disso, em *A menina morta*, vários personagens pressentem a aproximação de uma ameaça, de uma ruína inevitável, como se o Grotão e os seus moradores estivessem entregues à fatalidade. Essa sensação dispersa e sem contornos definidos é alimentada pelas forças de desagregação da realidade social. A própria atmosfera da Casa-grande contribui para essa percepção: portas e janelas quase sempre fechadas, compartimentos dominados pela penumbra, uma arquitetura interna que se assemelha a um labirinto. Além disso, a morte da menina atravessa a narrativa do início ao fim e deixa seus rastros de assombramento em praticamente todos os episódios.

Notemos, no trecho seguinte, que “havia no ar qualquer coisa de extraordinário” no ambiente, que embaraçava a todos os convivas, mas é Celestina, com sua sensibilidade melancólica, que parece captar com mais intensidade os indícios de um mal iminente. Interessante observar que esse episódio ocorre às vésperas da chegada de Carlota ao Grotão:

O jantar passou-se em silêncio porque todos os convivas sentiam haver no ar qualquer coisa de extraordinário que os embaraçava, e decerto a fisionomia impenetrável do anfitrião ainda agravava o sentimento impreciso de qualquer acontecimento iminente, de qualquer dúvida grave ainda oculta. Foi com certo alívio que as senhoras viram aproximar-se o fim da refeição, indicado pela chegada das grandes tigelas com a sobremesa em tabuleiros carregados ao alto pelos negrinhos da copa. Todas elas tinham logo compreendido ser D.^a Inacinha sabedora de qualquer segredo que seria cochichado, com muitas precauções e protestos de não gostar de fazer enredos nem ser novidadeira, lá no seu quarto na hora de todas se recolherem aos seus aposentos. Celestina pensava com angústia nesse mistério, na transformação trazida por ele à monotonia da fazenda, na notícia que só chegaria ao seu conhecimento muitas horas mais tarde. Provavelmente seria tratada como intrusa, a única pessoa a desejar saber do que se passava só pelo desejo vulgar de conhecer as novas, de entrar na intimidade dos Senhores. Teria de fingir não ver os olhares perscrutadores, os sinais de alarme, as bocas franzidas do receoso desdém, ou então a atitude de quem não aceita a sua presença, das outras senhoras, se ela tivesse bastante coragem para entrar no quarto das primas mais velhas.

Mais uma vez a insegurança de sua vida a feriu cruelmente. Estava naquela casa sem saber até quando seria tolerada a sua permanência, e o mundo lá fora parecia sempre à sua espera, para agarrá-la e absorvê-la. Quando isso se desse, todos a esqueceriam imediatamente, mas não poderia esquecer de si mesma, e deveria acompanhar sozinha até o fim a sua própria decadência, a sua agonia de muitos anos, até a morte. Muitas vezes desejara ser parálitica, ter qualquer doença grave no coração, para que todos dela se apiedassem e tornassem definitiva a sua adoção pela família. Que peso porém viria a ser a sua permanência definitiva na fazenda! E afastava com horror esses pensamentos. **Talvez mesmo fosse toda a família dissolvida, pois cada dia passado ela sentia haver mais um elo se rompido, e era em seus fundamentos que estava sendo abalada.** Na ansiedade que a fazia viver sem compreender bem o que se passava em torno dela, Celestina via apenas o negror do abandono e da miséria, sem nada poder surgir de bom para salvação de todos, desde a morte da menina.

Nesse instante, quando seus olhos se enchiam de lágrimas e não a deixavam distinguir a mesa, com seus altos pratos reluzentes, o centro de prata de onde caíam flores em desordem, as figuras sentadas à sua volta, senão através do espesso véu irisado, nesse instante sentiu a cadeira de D.^a Inacinha ranger nervosamente puxada por sua dona, e teve a revelação repentina de que o acontecimento ameaçador, presente e invisível no

ar, agora se positivava. Despertou de seu sonho melancólico e olhou atentamente para a cabeceira da mesa, e viu o Comendador sorrir e depois fazer rápido gesto com as mãos dizer com serena alegria:

— Tenho a dizer-lhes que minha filha mais velha chega amanhã, acompanhada por nossa prima D.^a Virgínia. Creio ser essa uma boa notícia...

Levantou-se logo respeitoso rumor de alegria e de aprovação, e imediatamente as línguas se desataram, entabulando-se uma conversação geral, entremeada de perguntas e risos. (PENNA, 1958, p. 986-987, grifo nosso)

O *suspense* da narrativa – criado pelo mal-estar dos convivas e pelos pressentimentos funestos de Celestina – gera uma suspeição sobre os termos da notícia ao final do jantar. O anúncio da chegada de Carlota acaba, assim, contagiado pela atmosfera sombria que o antecederá. No intervalo entre os maus presságios e o anúncio alvissareiro, o narrador *empresta* seu olhar e sua voz para Celestina, usando o discurso indireto livre. Essa voz e esse olhar, deslocados para a perspectiva de Celestina, recobrem o episódio com uma sombra austera e melancólica, já atribuída pelo narrador aos outros convivas desde o início do jantar.

Focalizando o episódio no *intervalo* da presença e da ausência, o romance se debruça sobre os fantasmas da narrativa. Trata-se de algo que não se vê, mas está presente, de algo que emerge de onde menos poderia se esperar que emergisse. Essa é a definição da teoria do *Unheimliche*, de Sigmund Freud, sobre o estranho, o inquietante, ou, em outra possível tradução, a inquietante estranheza: algo *estranho* que aparece justamente no que é mais *familiar*. Como nos diz Quinodoz:

Em língua alemã, o termo “*das Unheimliche*” tem múltiplas consonâncias que não possui em muitas outras línguas. De fato, o adjetivo “*unheimlich*”, de uso corrente, revela sentimentos paradoxais, e alia o familiar – *heimlich* – e o não-familiar – *unheimlich* –, ou seja, o estranho [...]. O leitor é tomado de vertigem diante da infinita variedade de emoções que suscita o sentimento de *unheimlich*, e pela variedade de interpretações sugeridas por Freud. Além disso, esse texto já menciona a noção de “compulsão de repetição” que ele está elaborando como expressão na clínica do conflito fundamental entre pulsão de vida e pulsão de morte. (QUINODOZ, 2007, p. 185)

Unheimlich não remete apenas a um sentimento de angústia ou de pavor, mas terá um núcleo inconsciente que se pode perceber inscrito na etimologia da própria palavra: *unheimlich* é o oposto de *heimlich*, sendo *heimlich* o familiar, o íntimo, o conhecido, aquilo que evoca o lar. Freud chama atenção para um detalhe interessante: *heimlich* também tem o significado de secreto, oculto, dissimulado, e mesmo perigoso, de modo que a acepção acaba por incorporar seu contrário *unheimlich*. A partir dessa constatação, Freud define o *unheimlich* como aquilo que deveria permanecer secreto, mas que emerge.

Devemos enfatizar, no texto de Freud, que ele inicia a demonstração de sua teoria, referindo-se a situações e coisas suscetíveis de despertar, nas pessoas, a impressão do *Estranho*. Segundo ele, o caso por excelência se produz quando não sabemos se estamos lidando com um ser vivo ou morto, remetendo a muitos contos fantásticos que se fundamentam na manifestação do Estranho. Seu exemplo literário, que já se tornou paradigmático, é o conto “O homem de areia”, de E. T. A. Hoffmann que apresenta um herói apaixonado por uma boneca de cera. No conto, o herói é incapaz de saber se a boneca é um ser vivo ou inanimado. Segundo Freud:

Para muitas pessoas é extremamente inquietante tudo o que se relaciona com a morte, com cadáveres e com o retorno dos mortos. Já vimos que em algumas línguas modernas a nossa expressão “uma casa *unheimlich*” pode ser vertida apenas por “uma casa mal-assombrada”. Poderíamos ter iniciado nossa indagação com esse exemplo de *Unheimlichkeit*, talvez o mais forte de todos, mas não o fizemos porque nele o inquietante está muito mesclado ao horripilante, e em parte é por ele coberto. Mas em nenhum outro âmbito nossos pensamentos e sentimentos mudaram tão pouco desde os primórdios, o arcaico foi tão bem conservado sob uma fina película, como em nossa relação com a morte. Dois fatores contribuem para essa imobilidade: a força de nossas reações emotivas originais e a incerteza de nosso conhecimento científico. Nossa biologia ainda não pôde decidir se a morte é o destino necessário de todo ser vivo ou apenas um incidente regular, mas talvez evitável, da vida. (FREUD, 2010a, p. 360-361)

Remetendo esse conceito ao romance de Cornélio Penna, podemos dizer que a Casa-grande do grotão é uma casa *unheimlich*, uma casa mal-assombrada. Um ponto importante que justifica nossa menção ao *Unheimliche* freudiano é o imaginário popular, presente na obra através dos temores dos brancos e das superstições dos negros. O capítulo LIV apresenta a noite anterior à chegada de Carlota e está repleto desse sentimento de inquietude. Acompanhemos o episódio: Celestina tem dificuldades para dormir. Há ruídos estranhos fora e dentro da casa. Os temores noturnos enchem a imaginação de fantasmas, como podemos ler no seguinte trecho:

Celestina despira-se com lentidão e depois de dobrar peça por peça as suas roupas, verificou cuidadosamente os ferrolhos da porta e a pesada tranca da janela. Já depois de deitada ergueu-se e foi olhar atrás do pesado para vento que fechava um dos cantos do quarto, para esconder o lavatório de ferro guarnecido de jarro, bacia e balde de porcelana verde com medalhões onde se viam castelos medievais e, de passagem, tapou o espelho com a toalha, depois espreitou embaixo da cama para enfim tornar a estender-se no leito. Sentia que os nervos se agitavam sob sua pele. Depois de pousar a cabeça nos travesseiros, e de ficar muito quieta durante algum tempo, pôs-se a se volver de um lado para outro, sem encontrar posição capaz de fazer cessar o tambor duro e implacável que lhe martelava os ouvidos. Lembrou-se então de não ter feito todas as orações da noite e tirou o rosário guardado sempre na gaveta da mesa de cabeceira. Eram muitas as almas precisadas de suas orações e muitas vezes esquecia algumas, pois não seria possível atender a todas. Terminados os terços, deitou-se de novo e envolveu-se nas cobertas, e então ouviu um leve e longínquo tropel, talvez de animais a passarem pela estrada lá longe, do outro lado do jardim e de algumas construções sem destino fixo, situadas entre a parte da casa onde era o seu quarto e os muros de fora. Surgiu então em sua cabeça como um quadro que se animasse a

caravana de Carlota, com as duas liteiras, o cavaleiro embuçado e os negros acompanhadores... Onde estariam elas naquele momento? D.^a Virgínia aceitaria com calma os inconvenientes daquelas hospedagens provisórias, e Carlota teria suportado o cansaço enorme? Resolveu ajoelhar-se na cama ainda envolta nas cobertas e rezar por elas mais outro terço, mas logo depois de iniciar as orações longo arrepio a fez suspender a reza e parar. Vinha do jardim o som de riso tranquilo, abafado, e quem sabe? levemente irônico... Celestina tentou reencetar o rosário, sem querer investigar a origem daquele estranho ruído, e abrigar-se na própria oração, contra tudo de mau que pudesse advir. Mas não conseguiu reunir suas ideias. Por fim o ruído de passos arrastados no corredor, desta vez bem nítidos e bem humanos, vieram despertar suas energias, e pôde levantar-se e chegar até a porta para escutar. Distinguiu o ruído de saias e de vestidos que varriam o pavimento e logo o acesso de tosse de alguém que está com medo, mas quer dar sinal de presença e de coragem. Reconhecera o som daquele pigarro. Era a Sr.^a Luísa, sem dúvida, que se levantara e saíra do aposento. (...) Retomou o rosário e ia continuar a desfilar as suas contas, quando de novo soou confidencialmente, bem junto da janela, o mesmo riso fugido já de sua memória. Teve invencível gesto de terror pânico, quis levantar-se, correr e gritar, mas lembrou-se das corujas naquela época do ano reunidas em bandos nas árvores dos jardins, para comerem os jambos muito vermelhos que as enfeitavam. (PENNA, 1958, p. 994-995)

Celestina, como diz o texto, “sentia que os nervos se agitavam sob sua pele”, e isso é anterior aos ruídos estranhos que ouvirá do lado de fora da casa. Os ruídos de dentro serão logo distintos como *bem nítidos e bem humanos*: descritos desse modo, eles acabam criando um contraponto com os ruídos de fora, que parecerão o oposto, *indefinidos e sobrenaturais*. Vejamos o diálogo de Celestina com a mucama Eufrásia, na manhã seguinte, que finaliza o capítulo LIV:

— Nhanhã Celestina não ouviu o barulho todo feito por D.^a Frau esta noite? Nós todas acordamos com suas passagens para lá e para cá, durante a madrugada inteira. Ela foi umas duas vezes à farmácia, foi fazer chá na cozinha, foi à capela, foi um mingozô! [...] Logo Celestina fez-se muito séria, tomou o seu ar mais compungido e disse severamente:
 — É falta de caridade rir-se da doença dos outros!
 — Não foi doença não, Nhanhã... Nós lá da cozinha já descobrimos o que foi. Imagine, Nhanhã Celestina, que as negrinhas puseram o banho de Nhá Frau na despensa, e logo depois ela começou a ralar com todas para irem se deitar, pois aquilo não eram horas para os diabinhos estarem de pé, e zangou tanto que todas correram para a sala de dentro...
 — E depois? – perguntou Celestina, quando a mucama cessou de falar, ao sentir passos no corredor.
 — Com todo esse alvoroço as meninas esqueceram da banheira de cobre que lá passou a noite toda na despensa, cheia de água servida tal qual D.^a Frau a deixou... – e, ao ver nos olhos de Celestina que não tinha explicado bem, a mucama terminou séria, deixando transparecer certo temor na voz – Nhanhã então não sabe? quando isso acontece, o Sujo vem e toma banho também na bacia! Nossa Senhora, coitada da D.^a Frau, pobre da senhora alemoa! Foi por isso que ela ficou tão nervosa e andou rodando a noite inteira sem sossego e sem saber por quê!
 — Ora, Eufrásia, a Sr.^a Luísa estava preocupada com a viagem de Sinhazinha e de D.^a Virgínia, e por isso é que não dormiu. Vocês todas são umas loucas... (PENNA, 1958, p. 996-997)

Celestina encerra a conversa de Eufrásia – a respeito da influência nefasta do *Sujo* (ou seja, do diabo) sobre as inquietações noturnas de Frau Luísa – com uma explicação bem

racional, interpretando a agitação da governanta alemã, na noite anterior, como um sintoma de ansiedade pela chegada iminente de Carlota. A explicação psicológica sobrepõe-se aos terrores noturnos, dos quais – não nos esqueçamos – Celestina também fora vítima. A explicação de Celestina remete o texto para a dimensão da subjetividade. Ao colocar em tensão as duas visões – a de Celestina e a de Eufrásia –, o narrador não desfaz os aspectos inquietantes da noite anterior, apenas permite que alguns elementos possam pertencer a um esquema de resignificação.

Percebemos os desdobramentos das superstições populares e das crenças de origem africana sobre as representações simbólicas de um catolicismo rudimentar, de modo a configurar uma realidade em que o místico e o mítico são forças de formação e conformação social, tanto para brancos quanto para negros. No entanto, é interessante perceber como Cornélio Penna abre espaço para a inserção da realidade naquilo que parece sobrenatural, mas não é.

O *Estranho*, em *A menina morta*, é também a distopia em que Carlota se encontra. Por todos os lados, não há quem consiga estabelecer uma ligação com ela. Por todos os lados, Carlota tem a impressão de ser uma estrangeira em sua própria casa. A *língua* que ela fala não é a mesma dos outros. Há sempre uma barreira intransponível, uma rede de equívocos nos ditos e não-ditos, há subterfúgios demais, excesso de dissimulação, como se todos ao seu redor não tivessem vida própria, mas falassem apenas em nome de uma lei geral, que impera na fazenda, como percebemos no trecho a seguir:

Carlota calou-se, e de novo a vergonha que fazia uma onda quente correr-lhe o corpo todo a tomou, e teve vontade de tapar os ouvidos, de fechar os olhos e não saber de mais nada [...]. Via com amargura que era mantida fora de todos aqueles acontecimentos a se precipitarem, e lembrou-se de repente de certa observação ouvida de Sinhá Rola, quando quisera interrogá-la mais insistentemente sobre o que se passara no Grotão, logo antes de sua chegada:

— Minha querida Carlota — dissera ela, na sua voz doce — você está em pleno noivado, em vésperas de galgar grau superior na vida... Deixe de se preocupar com coisas tristes tão impróprias de uma noiva! Vamos cuidar de sedas, de fitas e de rendas, que estão aí tão bonitas!

Não prestara atenção no momento no verdadeiro significado dessas palavras e agora elas pareciam de ácida ironia, tão contra a índole de Sinhá Rola. **Ela era estranha em sua própria casa**, e era assim que a queriam... (PENNA, 1958, p. 1201-1202, grifo nosso)

A visão de um evento *unheimlich* confirma nossa percepção de uma dialética no romance, que implica o subjetivo no objetivo, pois, através da emergência do que é estranho e inquietante no cerne do que é mais familiar, podemos vislumbrar uma *representação fantasmática*, relacionada ao inconsciente e às condições de desamparo do sujeito.

“Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!”

(Carlos Drummond de Andrade)

5 CAPÍTULO IV: A POÉTICA DA AUSÊNCIA

Examinemos o quadro *Las Meninas*, de Velásquez, a fim de não nos distanciarmos muito do universo das *meninas*, pois é de duas meninas de Cornélio Penna que tratamos neste trabalho. Para ir ao encontro delas, estamos fazendo algumas voltas, como numa viagem a esmo. São *rodeios*, submetidos a flutuações, por certo, mas é necessário que assim seja, pois faz parte de nosso método inespecífico buscar evidências do não visível através da mediação do indizível. Vejamos o quadro, enfim:

Figura 1 – Óleo sobre tela “Las meninas” (1656), de Diego Velásquez.



Fonte: Disponível em: <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/obra/the-family-of-felipe-iv-or-las-meninas/>>. Acesso em: 04 set. 2014

Este quadro foi pintado por Diego Velásquez em 1656. Um dia, Michel Foucault se colocou diante dele, escrevendo depois um texto que se tornou clássico na teoria literária: o capítulo I do livro *As palavras e as coisas*. Vejamos um trecho:

Dos olhos do pintor até aquilo que ele olha, está traçada uma linha imperiosa que nós, os que olhamos, não poderíamos evitar: ela atravessa o quadro real e alcança, à frente da sua superfície, o lugar de onde vemos o pintor que nos observa; esse pontilhado nos atinge infalivelmente e liga-nos à representação do quadro. (FOUCAULT, 2007, p. 5).

Foucault levanta especulações sobre o lugar do olhar no quadro de Velásquez. Inicialmente, Foucault enfatiza que o lugar desse olhar é simples, pois se constitui de pura reciprocidade, ou seja, olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, também nos olha. Logo em seguida, Foucault, porém, afirma que essa simplicidade, esse face-a-face entre pintor e espectador é apenas aparente: essa troca de olhares envolve uma rede complexa de incertezas e evasivas. Segundo Foucault, o pintor só dirige os olhos para o espectador na medida em que o espectador se encontra no lugar de seu modelo. Para Foucault,

Nós, espectadores, estamos em excesso. Acolhidos sob esse olhar, somos por ele expulsos, substituídos por aquilo que desde sempre se encontrava lá, antes de nós: o próprio modelo. Mas, inversamente, o olhar do pintor, dirigido para fora do quadro, ao vazio que lhe faz face, aceita tantos modelos quantos espectadores que lhe apareçam; nesse lugar preciso, mas indiferente, o que olha e o que é olhado permutam-se incessantemente. (FOUCAULT, 2007, p.5)

Assim, Foucault conclui que sujeito e objeto, espectador e modelo invertem seu papel ao infinito. O espantoso é perceber que o *vazio* gerado por esse olhar que se perde no infinito só se torna efetivo devido à pleora de imagens possíveis que virtualmente se colocam diante desse mesmo olhar. É o excesso de modelos representáveis que *esvazia* o lugar da própria representação. Ao se defrontar com esse espaço vazio, Foucault está, portanto, identificando uma crise no modelo clássico de representação, apontando para uma obra, entre outras, que instaura essa crise ali mesmo onde se iniciava a modernidade.

Cabe nos perguntarmos agora: ao olharmos Foucault olhando o pintor que nos olha no olhar de Velásquez, será que nos vemos nesse olhar? E a que *olhar* realmente nos referimos nesse jogo de espelhos? Ou será nosso olhar exatamente a possibilidade de aceitar a linguagem literária como portadora de outro olhar, um outro tipo de mediação com a realidade? Uma linguagem que, no fundo, refere-se somente a si mesma, não como discurso insuflado de egos hipertrofiados, mas como uma realidade que se inaugura através desse *dizer* e através desse

silenciar sobre as coisas. Segundo Antonio Quinet, numa visada psicanalítica sobre o quadro de Velásquez:

O olhar de Velásquez se conjuga com essa tela virada de costas que constitui, com efeito, um enigma para quem olha o quadro *Las meninas*. O que ele está pintando? O casal real que está refletido no espelho do fundo? O que Velásquez queria com essa tela virada? A tela virada tem uma função muito especial: a de provocar o sujeito da pulsão. Ela impele o sujeito a querer vê-la: *Deixe ver!* – diria o observador, exprimindo assim seu desejo de ver, sua curiosidade através da questão sobre o desejo do Outro. (QUINET, 2004, p. 158)

Quinet nos orienta a olhar para a tela virada como se ela fosse o avesso do quadro que vemos de frente, ou seja, *Las meninas*. Velásquez nos faz ver, assim, o mesmo quadro visto de frente e de costas, o avesso e o direito. Essa visada psicanalítica de Quinet tem uma referência com a teoria lacaniana da Banda de Moebius, que corresponde à topologia do sujeito que não tem nem interior nem exterior, nem avesso nem direito. *Las meninas* nos mostra que o vidente é também o visto, pois o espectador vê o quadro e é visto pelo quadro, já que o pintor também o vê: o espectador passa a ser objeto da pintura. O sujeito, a partir da perspectiva psicanalítica, será radicalmente virado pelo avesso, por assim dizer, a torto e a direito, subvertendo a concepção cartesiana de sujeito soberano.

Georges Didi-Huberman inicia seu livro *O que vemos, o que nos olha* com uma visada psicanalítica sobre o *olhar*. Didi-Huberman se baseia nas formações e deformações das imagens de sonho, tanto da pintura quanto da literatura, em busca dos seus não-sentidos, e acaba, assim, voltando-se para alguns paradigmas freudianos. O mais importante deles, sem dúvida, é o *sintoma*, que, remetido à obra de arte, assume a força de um dilaceramento, pois Didi-Huberman toma a imagem como um corpo, atravessado de potencialidades expressivas e patológicas, configurado em um tecido feito de *rastros*. O *sintoma* dá acesso a elementos fugazes e profundos. O mais importante é perceber a dimensão patológica do *sintoma* naquilo que se apresenta aos nossos olhos.

Segundo Didi-Huberman, ao problematizar o *Ulisses* de James Joyce:

Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios. Mas esse texto admirável [de Joyce] propõe um outro ensinamento: devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31)

O comentário de Didi-Huberman se refere à espécie de vazio que ele identifica em Stephen Dedalus, que viu os olhos de sua própria mãe moribunda erguerem-se para ele,

implorarem alguma coisa – que ele não entendeu – e, logo em seguida, fecharem-se para sempre. Depois dessa visão, Stephen Dedalus começará a ver o corpo materno aparecer-lhe em sonhos, não mais cessando, a partir daí, de fixá-lo. Continua Didi-Huberman:

Como se tivesse sido preciso fechar os olhos de sua mãe para que sua mãe começasse a olhá-lo verdadeiramente. A “inelutável modalidade do visível” adquire então para Dedalus a forma de uma coerção ontológica, medusante, em que tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe, a modalidade insistente e soberana dessa perda que Joyce nomeia, numa ponta de frase, simplesmente como: “as feridas abertas em seu coração”. Uma ferida tão definitivamente aberta quanto as pálpebras de sua mãe estão definitivamente fechadas. Então os espelhos se racham e cindem a imagem que Stephen quer ainda buscar neles: “Quem escolheu esta cara para mim?” pergunta-se diante da fenda. E, é claro, a mãe o olha aqui desde seu âmago de semelhança e de cisão misturadas – seu âmago de parto e de perda misturados. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 32)

Didi-Huberman questiona-se sobre as associações visuais que Stephen Dedalus fará a partir da visão da morte da mãe. Nos sonhos, Stephen verá sempre uma maré que sobe numa estranha coloração de verde-muco. Depois, ele se lembrará de um vaso de porcelana branca que ficava ao lado do leito de morte da mãe, com a bile verde e viscosa que lhe vinha do fígado apodrecido, em seus barulhentos acessos de vômito.

A partir dessa relação, Didi-Huberman afirma que é possível compreender cada coisa a ver – por mais *neutra* que seja na aparência – como algo inelutável, quando uma perda a suporta, mesmo que por uma simples associação de imagens ou um jogo banal de palavras. Quando Stephen Dedalus contempla o mar à sua frente, o mar não é mais uma simples visão isolada: desde a morte da mãe, o mar tornou-se, para ele, um vaso de vômito e um arquejar de morte pressentida. A própria maré que sobe e baixa remetem Stephen ao arquejo materno, como se uma morta para sempre o olhasse através de tudo o que nele vê alguma associação com aquela morte. Segundo Didi-Huberman:

Tal seria portanto a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do *sintoma* no qual o vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*. Um trabalho de sintoma que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular. Inelutável como uma doença. Inelutável como um fechamento definitivo de nossas pálpebras [...]. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: **quando ver é perder**. Tudo está aí. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34, grifo nosso)

A experiência mais *fatal* da qual o olhar pode participar é, para Didi-Huberman, a de estar face a face diante de um túmulo, pondo sobre ele os olhos e encarando-o em tudo o que

ele tem de “volume” e de “vazio”. Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman observa que há dois modos de participar dessa experiência. Por um lado, há a experiência do que vemos no túmulo, a evidência material de que ali se apresenta como massa trabalhada, com suas superfícies talhadas e modeladas, coberta ou não de inscrições. Por outro lado, há aquilo que nos olha: e o que nos olha, em tal circunstância, não tem mais nada de evidente, porque se trata de uma espécie de *esvaziamento*. Segundo Didi-Huberman:

Um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável, por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido – o sentido inelutável de perda posto aqui a trabalhar. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 37)

Assim, Didi-Huberman nos propõe que a experiência diante do túmulo pode tornar-se mais monolítica, quando as imagens esbarram naquilo que o túmulo quer dizer, ou seja, naquilo que ele encerra. Esse olhar mostra a imagem impossível de se ver, a da própria morte, que, um dia, nos tornará iguais ao cadáver ali encerrado, corpo “esvaziado”, que desaparecerá, perdendo os seus volumes: “Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia” (idem, p. 38).

Segundo Didi-Huberman, a cisão provocada pelo olhar diante do túmulo pode levar a dois casos distintos. No primeiro, o sujeito que olha tomba na lucidez através da melancolia ou tenta tapar os buracos para suturar a angústia, via recalque, que é o mesmo de se acreditar ser possível preencher o vazio. Esse primeiro caso está *aquém* da cisão aberta pelo que nos olha naquilo que vemos: diante do túmulo, decide-se vê-lo como volume possível, prendendo-se ao que é visto. Nesse caso, aceita-se o túmulo como volume visível e postula-se o resto como inexistente, jogando-o a uma “invisibilidade sem nome” (idem, p. 38). Didi-Huberman diz que essa atitude é uma “verdade rasa”, porque constata na tumba que se olha somente o que dela se vê. Esse é o “homem da tautologia”, que se aferra em afirmar que, diante do túmulo, não há mais nada do que um volume.

Diante da tautologia, no outro extremo, aparece o segundo meio de suturar a angústia diante da tumba: consiste em querer ultrapassar a questão, dirigindo-se para *além* da cisão aberta pelo que nos olha naquilo que vemos. O volume perde, então, sua evidência material, e o vazio perde igualmente seu poder inquietante de morte presente. Isso acontece, segundo Didi-Huberman, porque essa atitude tenta produzir um modelo fictício através do qual tudo poderia se reorganizar e continuar a viver no interior de um sonho. Como diz Didi-Huberman:

Nada, nessa hipótese, será definitivo: a vida não estará mais aí, mas noutra parte, onde o corpo será sonhado como permanecendo belo e benfeito, cheio de substância e cheio de vida – e compreende-se aqui o horror do vazio que gera uma tal ficção –, simplesmente será sonhado, agora ou bem mais tarde, alhures. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 40)

Essa segunda atitude consiste, portanto, em um exercício de *crença*. Trata-se de uma vitória obsedante da linguagem sobre o olhar, que insiste em dizer que ali, no túmulo, não há volume nem vazio, mas “algo de outro”, que faz reviver tudo isso e lhe dá algum sentido, teleológico ou metafísico. Aqui, o que vemos será tamponado por tudo o que é invisível. Para Didi-Huberman, essa atitude caracteriza o “homem da crença”. A arte cristã produziu inúmeras imagens de túmulos esvaziados de seus corpos, isto é, esvaziado de sua própria capacidade angustiante. Para Didi-Huberman, as tumbas cristãs deveriam esvaziar-se de seus corpos para se preencherem de algo que não fosse somente uma promessa de ressurreição, mas também uma dialética ambígua de esperanças e ameaças. Toda imagem mítica precisaria, assim, de uma contraimagem investida de poderes de convertibilidade. Segundo Didi-Huberman (2010, p. 43), “toda essa estrutura de crença só valerá na verdade pelo jogo estratégico de suas polaridades e de suas contradições sobredeterminadas”. Didi-Huberman mostra, como exemplo de imagem mítica, a pintura “Juízo Final”, de Fra Angelico, reproduzida abaixo:

Figura 2 – Têmpera sobre madeira “Juízo Final” (1435), de Fra Angélico.



Fonte: Disponível em: <<https://pinacotecavirtual.wordpress.com/2016/03/13/fra-angelico/>>. Acesso em: 13 mar. 2016

No quadro de Fra Angélico, o olhar paira sobre os túmulos vazios, porém, mais que isso, paira sobre o vazio desses túmulos, sobre as possibilidades hermenêuticas em torno desse vazio. Pois, se, por um lado, esse vazio remete a uma esperança confortadora na superação da morte, por outro lado, o processo de esvaziamento remete à ação mais evidente do tempo. Ao fim e ao cabo, os túmulos estarão, de um modo ou de outro, sempre vazios, basta que o tempo faça o seu obstinado e incansável trabalho (quase imperceptível, quase “invisível”). Diante desse vazio, portanto, a experiência da perda é inevitável. Uma abordagem que leve em consideração os sintomas advindos dessa experiência torna-se um caso clínico ou crítico, de acordo com o olhar que se escolhe para ver o indizível.

Ao olharmos para essa pintura, constatamos que a angústia vem de olhar o fundo daquilo que, de algum modo, também nos olha (os túmulos vazios). Trata-se da angústia do ser lançado à questão do devir do próprio corpo, entre sua capacidade de se fazer volume e se oferecer ao vazio. Daí se entende porque a proposição de que “ver é perder” vincula-se a um saber do tipo psicanalítico, porque envolve pulsões referentes aos estados de angústia e de melancolia, no seio mesmo da obra de arte. Assim como a psicanálise, a teoria de Didi-Huberman também concebe o sujeito cindido, tomado por uma perda irremediável. É nessa perda que se inscreve a imagem da menina morta no romance de Cornélio Penna. Resta-nos agora discernir sobre o rosto que figura na imagem nebulosa dessa menina.

5.1 A menina é apenas um retrato na parede...

Segundo Didi-Huberman, como vimos, “Ver é perder”: eis a experiência que temos ao ler os romances de Cornélio Penna. Em *A menina morta*, vemos a perda se constituindo ao longo da narração, assim como os próprios personagens veem o vazio subsumir tudo ao redor. Há um processo constante e irremediável de esvaziamento, que nos leva a chamar de *poética da ausência* a esse tipo de construção ficcional. Como o olhar se liga a uma perda e a experiência remete a um vazio, o romancista se depara numa encruzilhada ficcional, pois, em sua tarefa de narrar uma ruína e olhar para uma perda, ele se detém diante do imemorial da história e do irrepresentável do inconsciente.

Seguindo, por exemplo, a imagem que nos é mostrada da menina em seu caixãozinho, temos uma ideia de como Cornélio Penna, à maneira de James Joyce, trabalha essa “inelutável modalidade do visível”, que nos remete a uma “inelutável cisão do ser”. Vejamos o trecho em que D. Virgínia e Celestina encaminham o corpo da menina para o sepultamento na cripta da igreja:

Ajoelhadas assistiram à colocação das pedras que fechavam o carneiro [a cripta], e tudo foi feito com lentidão, pois o encarregado das obras da matriz era muito velho, e suas mãos trêmulas tornavam o seu trabalho interminável. As duas senhoras, que tinham sentido grande alívio ao saberem que o caixão não seria aberto, e esse sentimento lhes parecera, ao mesmo tempo que o sentiam, sacrílego e ingrato para com aquela criança que aprisionavam na muralha bruta, rezaram em voz alta, repetiram as orações que o sacerdote pronunciava e ficaram muito admiradas quando o viram esconder o rosto entre as mãos e se calar, para abafar os soluços que o sufocavam. Ergueram-se em silêncio, e, sem se despedir, dirigiram-se para a saída, e foram para junto do carro, onde ficaram quietas, à espera. Não sabia o que fazer, e lhes pesava nos ombros a incompreensão e a tristeza do que se passava. Tinham feito todos os movimentos necessários, tinham cumprido até o fim com o dever que lhes impunham o costume e as obrigações que deviam ao parente poderoso, senhor daquelas terras. Mas alguma coisa de vazio, alguma coisa que faltava, que não devia ser, o sentimento de uma injustiça indefinível que pairava no ar e se infiltrava em tudo, as desorientava. (PENNA, 1958, p. 779)

O corpo da menina está guardado no espaço restrito de sua cripta, dentro da igreja. Porém, ela realmente não está mais ali, habitando assim uma zona intermediária entre presença e ausência. O “carneiro”¹⁰ (a cripta) e o caixãozinho guardado lá dentro *sinalizam* um lugar, um espaço ocupado – porém ocupado por um vazio. O lugar que a menina ocupa no mundo (corpo/caixão/cripta/igreja) equivale a um conjunto de matérias que enfatizam sua ausência: sua visibilidade é tomada pela disposição da morte: caixa dentro de caixa dentro de caixa, até tornar-se *invisível*. A necessidade dessa invisibilidade é lógica e racional, pois o mundo precisa retirar do campo de visão aquilo que não mais lhe pertence. No entanto, por um processo reverso, a mesma invisibilidade que cobre a morte será preenchida pelo trabalho da memória, que transformará a menina numa presença quase mítica.

É importante também vermos como o Comendador, na noite depois do sepultamento da filha, passeia sozinho pela casa. Desde o início desse *passeio noturno*, as sensações do Senhor se mostram aguçadas pelos objetos sensíveis: depois de tantos anos apenas vendo o *valor de uso* da maçaneta da porta, ele finalmente repara na pintura que ali “algum pintor romântico” fizera: trata-se de um cupido apoiado numa lousa branca, que “bem poderia ser um túmulo na

¹⁰ Philippe Ariès, em *História da morte no Ocidente*, diz o seguinte sobre esse *carneiro*: “Na língua medieval, a palavra igreja não designava apenas o edifício da igreja, mas todo o espaço que o cercava. Pregava-se, distribuíam-se os sacramentos nas grandes festas, faziam-se procissões no pátio ou no *atrium* da igreja, que também era abençoado. Reciprocamente, enterrava-se ao mesmo tempo na igreja, contra suas paredes e nas imediações ou sob a calha. A palavra cemitério designou mais particularmente a parte externa da igreja, o *atrium* ou *âitre* (átrio). *Âitre* é também uma das palavras da linguagem corrente para designar o cemitério, sendo que a palavra cemitério pertence mais especificamente, até o século XV, ao latim dos clérigos. A palavra *Âitre* desapareceu do francês moderno, mas seu equivalente germânico, *churchyard*, permaneceu em inglês, em alemão e em holandês. Existia uma outra palavra empregada em francês com o sinônimo de *âitre*: *charnier* (carneiro ou ossário no francês contemporâneo). Originalmente, *charnier* era sinônimo de *âitre*. No fim da Idade Média, *charnier* designou apenas uma parte do cemitério, ou seja, as galerias que se alinhavam ao longo do pátio da igreja e que eram recobertas de ossários”. (ARIÈS, 2012, p. 44-45). A subsistência desse termo, na linguagem romanesca, implica a subscrição da cultura do Grotão numa mentalidade medieval.

relva à sombra das grandes árvores”, associando imagens. Aqui lousa e túmulo se fundem (ambos *abandonados* num lugar à distância, remetendo ao túmulo da menina). Vejamos um trecho:

Com a mão erguida, sem tocá-la, o dono da fazenda examinou a maçaneta da porta e pela primeira vez, depois de tantos anos de contínuo manuseio, desde que tinha vindo da Corte, trazida no meio de mil coisas que mandara buscar para completar a casa-grande em reconstrução, viu que algum pintor romântico tinha pintado nela a figura de Cupido, apoiado a branca lousa que bem poderia ser um túmulo, abandonado na relva à sombra das grandes árvores, cujas raízes se viam e as copas davam sinal de sua existência pela meia luz que suavizava a miniatura. Não se lembrava se teria sido ele próprio quem a escolhera para colocá-la na porta de seu quarto de dormir, e se reparara, quem sabe? no simbolismo piegas daquele ornamento... que agora lhe parecia inquietante, iluminado pela vela com sua chama trêmula. (PENNA, 1958, p. 786)

Em seguida, nova percepção de estranheza: o Senhor vê, no assoalho, as marcas da mesa onde ficara exposto o corpo da menina morta. A ausência torna-se presença pelas marcas deixadas noutro corpo, o corpo da casa, assim como mais tarde acontecerá com Carlota em relação ao quadro de sua irmã (retirado da parede, onde deixara uma marca). Percebemos um deslizamento de uma imagem para outra, indo do corpo da menina à mesa e da mesa ao chão da sala, atingindo uma configuração significativa na incisão feita no corpo tanto da casa, quanto da família, quanto da fazenda, quanto do sistema patriarcal como um todo.

O Senhor parou petrificado quando viu que ao ser tirada a mesa onde estivera exposto o corpo da menina tinham ficado algumas marcas dos pés do móvel que era todo de jacarandá maciço, e os riscos pareciam sinais de luta como se tivessem arrastado alguém que se agarrasse a tudo em selvagem defesa e resistência. Todavia, ergueu o busto com energia e caminhou para a porta que dava saída para o quadrado da fazenda com passagem pelo alpendre. (PENNA, 1958, p. 787)

É possível, portanto, dizer, com Didi-Huberman, que o Comendador tem uma experiência de olhar angustiante, pois acaba vendo naquilo que olha algo que devolve o olhar para ele: é a própria ausência da filha que ele consegue *ver* ali onde ficaram apenas marcas. Seu olhar, no entanto, não se limita a demarcar as marcas como uma materialidade visível, indo além daquilo que realmente expressam, vendo nas marcas inclusive “sinais de luta”, imagem que, na verdade, nasce de seu olhar e de sua angústia.

Blanchot nos alerta para a imagem da morte, para a estranheza cadavérica, aquilo a que chamamos de despojos mortais: algo que está diante de nós, que não é exatamente o vivo em pessoa, mas também não é uma *pessoa* qualquer, pois o cadáver se encontra numa zona ainda intermediária entre a vida e a morte, e não pode ser dito dele que se trata da mesma pessoa do vivo, porém não é outra pessoa. O morto não está aqui, mas também não está ali, na verdade

suspensa de seu velório, ou de seu cortejo fúnebre, ou ainda de seu sepultamento. Trata-se de uma verdade velada, por assim dizer, mas sem desvelamento possível, pois o lugar para onde se destina é uma espécie de não-lugar. Nas palavras de Blanchot:

A morte suspende a relação com o lugar, se bem que a morte nele se apoie pesadamente como na única base que lhe resta. Justamente, essa base falta, o lugar falta, o cadáver não está no seu lugar. Onde está ele? Não está aqui e, no entanto, não está em outro lugar; em parte nenhuma? Mas então é porque nenhuma parte é aqui. **A presença cadavérica estabelece uma relação entre aqui e parte nenhuma.** Em primeiro lugar, na câmara mortuária e no leito fúnebre, o repouso que cumpre preservar mostra como é frágil a posição por excelência. Aqui é o cadáver, mas aqui, por sua vez, torna-se cadáver [...]. O lugar onde se morre não é um lugar qualquer. Não se transporta de bom grado esse despojo de um local para outro: **o morto monopoliza seu lugar ciosamente e une-se até ao fundo**, de tal maneira que a indiferença desse lugar, o fato de ser, no entanto, um lugar qualquer, torna-se a profundidade de sua presença como morte, torna-se o suporte da indiferença, a intimidade escancarada de uma parte nenhuma sem diferença, que se deve, porém, situar aqui. (BLANCHOT, 2011b, p. 280-281, grifo nosso)

O corpo da menina deixa o Grotão, é conduzido em uma pequena carruagem pela estrada até o rio, de onde é embarcado numa balsa e levado até a outra margem, e daí para a igreja de Porto Novo e, finalmente, para o seu túmulo. Seu corpo ficará lá, naquele jazigo, afastado dos olhos do mundo, separado da fazenda por um rio, que, a partir desse acontecimento, transforma-se num rio metafórico, no fluxo que corta a realidade em dois pedaços, um de vida, outro de morte. A dúvida que reside nesse “corte” é saber em que margem do rio *habita* a morte, porque o Grotão parece, a cada dia, depois da partida da menina, mais morto do que vivo. E a menina, na outra margem desse rio, encerrada lá em seu canto, repousando em campo santo, aparece viva e eloquente na memória e na fala dos moradores do Grotão.

E, no entanto, sua imagem desliza entre a fazenda e a cidade, entre o Grotão e a igreja. O rio é uma *barra* que une e separa, ao mesmo tempo, as duas margens. A igreja, onde o caixãozinho fora guardado, está lá, sempre à espera dos olhares de quem busca encontrar o vestígio material do que um dia foi a pessoa mais querida do Grotão. Como cadáver, a menina estabelece uma relação entre o *aqui* e *parte nenhuma*. Por isso, a menina morta se torna uma ausência presente no Grotão e parece transitar o tempo todo entre os dois mundos. Para permanecer, de alguma maneira, é necessário um trabalho incansável sobre a memória. No entanto, percebe-se que seu nome desliza para uma perífrase, *tropo* do campo metonímico, formação substitutiva da língua, um modo de apagamento do nome próprio. Por isso, como diz Blanchot:

Permanecer não é acessível àquele que morre. O defunto, diz-se, já não é deste mundo, deixou-o para trás, mas atrás está justamente esse cadáver que já não é mais deste mundo, embora esteja aqui, que está – melhor dizendo – atrás do mundo, o que era vivo (e não o defunto) deixou atrás de si e que afirma agora, a partir daqui a possibilidade de um antemundo, de uma volta atrás, de uma subsistência indefinida, indeterminada, indiferente [...]. Sabe-se que é preciso agir depressa, não tanto porque a rigidez cadavérica tornará mais difíceis as ações, mas porque a ação humana será logo “deslocada”. Num momento estará, indeslocável, intocável, pregado ao aqui por um amplexo dos mais estranhos e, no entanto, derivando com ele, arrastando-o mais para baixo, mais para o fundo, por trás não mais de uma coisa inanimada mas Alguém, imagem insustentável e figura do único tornando-se não importa o quê. (BLANCHOT, 2011b, p. 281)

É interessante observar, em todas etapas do rito mortuário, como os vivos tentam, ao preparar o corpo do defunto, aproximarem o cadáver o mais possível de sua aparência “normal”. Blanchot chama nossa atenção para este escrupuloso trabalho que visa apagar as desgraças dos acidentes ou das doenças inscritas no corpo do morto. Esse *apagamento* é feito com a intenção de encontrar um olhar, que, uma vez mirando o defunto, veja apenas seu *repouso*. E, no entanto, nos alerta Blanchot, sabemos que o cadáver não *descansa*, como se costuma dizer, porque não se trata de um repouso de um simples sono. Além disso, enquanto jaz, o corpo se deteriora, e, ao mesmo tempo, o lugar onde ele é sepultado deteriora-se com ele. A imagem é de pura desagregação e desolação. Segundo Blanchot:

Sabe-se que, “num certo momento”, a potência da morte faz com que ela não se mantenha mais no belo lugar que lhe atribuíram. O cadáver poderá estar tranquilamente estendido em seu leito de velório que nem por isso deixará de estar também por toda a parte, no quarto, na casa. A todo instante, pode estar num ponto distinto daquele onde está, lá onde estamos sem ele, lá onde não há nada, presença invasora, obscura e vã plenitude. A crença em que, num certo momento, o defunto põe-se a vaguear, passa a errar, deve relacionar-se com o pressentimento desse *erro* que ele representa agora. (BLANCHOT, 2011b, p. 283-284)

Vejamos como essa ideia coincide perfeitamente com um comentário que D.^a Virgínia faz a Celestina, no episódio em que as duas mulheres conduzem o caixão da menina para a igreja de Porto Novo: “— Deus me perdoe, mas parece que a menina continua viva lá na casa, e isto que trazemos nada significa. Como compreender que vamos fechar aquela criança buliçosa em um carneiro da igreja, onde ela vai...” (PENNA, 1958, Cap. IX, p. 766).

A força desagregadora da morte age de modo deletério sobre o cadáver, mas o morto pode surpreender, passando a habitar a zona do imaginário. Por isso, será difícil, em *A menina morta*, dizer se ela se encontra realmente aqui ou ali, presa em sua cripta ou solta nos vastos campos do Grotão. A partir de “certo momento”, como diz Blanchot, a potência da morte terá agido sobre esse corpo, e ele não estará mais lá, onde se pensa que está. Ou, vindo de outra perspectiva, o morto *está e não está*, pois se trata de uma pessoa, e a definição de pessoa não

pode ser reduzida somente à sua materialidade física ou orgânica. É isso que permite a Blanchot dizer que “o cadáver poderá estar tranquilamente estendido em seu leito de velório que nem por isso deixará de estar também por toda a parte, no quarto, na casa”. O perigo de se coabitar com os mortos é soçobrar nesse *lugar nenhum* em que ele se encontra, nesse não-lugar, e com ele perder-se no lugar anônimo e impessoal da morte, numa errância que, ao fim, vai dar em nada.

Ao refletir sobre a negatividade e a morte no pensamento de Blanchot, Cid Ottoni Bylaardt afirma que:

De um lado, a morte é uma força de negação que propicia a chegada da verdade nas relações entre os seres, o sentido tangível, a inteligibilidade. Eis o poder civilizador, que resulta na compreensão do ser cuja tarefa é trabalhar e compreender [...]. Essa morte ligada ao ser é a negatividade que permite a compreensão: todo ato de linguagem é essencialmente um ato de morte, que elimina o referente para se construir como possibilidade, para se edificar sobre o nada. Do outro lado está o espaço onde reside o nada da morte, o ser inteligível não mais pode compreender nem agir realmente. Nesse espaço a morte não resulta na compreensão, porque não há o que compreender; não promove a construção, porque não há o que construir [...]. A origem do espaço literário está na tensão entre os polos dessa ambiguidade essencial, que coloca em confronto o movimento das palavras em direção a sua verdade e o retorno ao fundo obscuro da existência. (BYLAARDT, 2014, p. 34-35)

O romance de Cornélio Penna, ao fazer da morte uma presença tão alucinante, participa de um processo de negatividade que envolve tanto o ato de morrer quanto o ato de escrever. As palavras do romance, de alguma forma, procuram encontrar uma brecha na linguagem para falar daquilo que é, em suma, inapreensível e indizível. Porém, como nos alerta Cid Ottoni Bylaardt, “todo ato de linguagem é essencialmente um ato de morte”, e, portanto, há uma dimensão da negatividade inscrita na própria linguagem. O espaço literário surge exatamente nesse confronto das palavras entre significantes oblíquos e significados quase sempre diferidos, lançados no devir. Falar sobre a morte, relatá-la, descrevê-la, tudo isso é tarefa do escritor que, entre uma margem e outra da linguagem, entre os seus ditos e os seus não-ditos, opta por uma zona de tensão em que tanto o silêncio quanto as palavras parecem encontrar alguma verdade, mesmo que *morta e enterrada* sob os escombros de uma ruína.

Portanto, há um trabalho estético a ser realizado na representação da morte na linguagem literária. O autor tem que, de alguma maneira, apresentar o vazio e a negatividade da morte em sua escritura. Ele poderá recorrer a referências diretas sobre a materialidade da morte ou sobre os efeitos angustiantes de sua presença na subjetividade. Cornélio Penna utiliza, obviamente, a representação imagética, rica em detalhes descritivos, principalmente visuais. Mas o autor também elabora uma trama narrativa em que a negatividade passa a fazer parte da materialidade da escritura. Ele não somente *escreve* sobre a morte, mas ele a *inscreve* em seu texto, como

uma impressão deixada sobre uma superfície acolhedora, onde é possível perceber a ausência como presença. Só assim ele dá *corpo* a seus fantasmas e faz deles presenças fascinantes, mesmo que ausentes materialmente do texto.

Cleusa Rios Passos, ao investigar as confluências da crítica literária com a psicanálise, fala a respeito da representação dos fantasmas na literatura:

Embora a “forma” seja reconhecidamente uma fonte de sedução, Freud não a analisa – atitude compreensível em um psicanalista, mas não em um crítico literário. Para que a obra não se reduza a mero estudo psicanalítico e perca sua natureza peculiar, cabe lembrar que o “fantasma”, textualmente desvelado, ganha contornos no nível preciso da escritura. Isolá-lo seria desfazer a corporificação artística na qual se integra, seria desfigurá-lo enquanto elemento verbal dessa totalidade mágica de onde emana o prazer estético. (PASSOS, 1995, p. 64)

Os fantasmas de *A menina morta* não se resumem à materialidade do texto, porque atingem as camadas da representação imagética, formam configurações fantasmáticas, que mais se relacionam com o estado de desamparo dos personagens do que com aparições desveladas de um mundo sobrenatural. Há, por certo, referências a espectros sinistros, mas quase sempre participam do imaginário popular: são, quase sempre, as histórias contadas pelos negros (como a lenda da escrava sem rosto ou o misterioso bode preto em frente à cabana da velha mucama alforriada Dadate). No entanto, não são esses os fantasmas que realmente assustam, nem os verdadeiros fantasmas da ópera. Cornélio Penna evidencia o fantasma da palavra transitando pelo campo da linguagem e se fazendo perceber na cena romanesca. Os fantasmas de *A menina morta* são, na verdade, “desfigurados”, porque não estão completamente desvelados na narrativa, mas apenas implicados na narração.

No romance de Cornélio Penna, é possível observar que não é fácil se livrar da *imagem* da menina morta. Sobra-lhe sempre um *vestígio*. A menina torna-se uma imagem repetitiva e insistente na memória melancólica dos vivos, que, paradoxalmente, assemelham-se cada vez mais aos mortos. Há quase uma inversão simbólica entre aquela que partiu e aqueles que ficaram: esse luto em vida é explorado através das constantes ausências de alguns personagens, como as de D.^a Mariana e do Comendador. É a partir da morte da menina que a família começa seu processo de desestruturação definitivo.

O signo central dessa rede de significação é, sem dúvida, o luto, mais precisamente, e coincidindo completamente com Freud, o signo central é composto de *luto e melancolia*. A atmosfera espectral leva a pressentimentos, e o destino parece configurar uma imagem carregada no horizonte. Já constatamos que a condição dos escravos da fazenda fará com que Carlota se depare com um cenário muito mais assustador do que o *fantasma* da irmã: trata-se

simplesmente da realidade. E como Carlota consegue ver através de uma realidade que se dissimula nos discursos da casa? Ela simplesmente observa o cotidiano.

Luiz Costa Lima afirma que o romance se desliga da épica porque mergulha em algo que a épica não previa: o cotidiano, a matéria cotidiana, o evento corriqueiro, simples, sem nenhuma transcendência. Segundo Luiz Costa Lima, em seu estudo sobre a obra de Cornélio Penna,

O cotidiano se faz espessamente presente no romancista [Cornélio Penna], em que *A menina morta* pode até ser tomada como a mais minuciosa apresentação da vida na grande propriedade rural brasileira. Não esqueçamos que o dia-a-dia em Cornélio Penna é o que se desfia sem mudança. Ou melhor, **a mudança aí é a da perda contínua**, que, no entanto, tem um limite: o aniquilamento é dos seres, nunca do modo de produção em que se inserem. Os pesadelos dos diversos personagens são como falas distintas que remetem ao mesmo código imutável (LIMA, 2005, p. 40, grifo nosso)

Desse ângulo, em *A menina morta*, se há alguma mudança, trata-se da mudança da “perda contínua”. É essa perda contínua que nos remete a algo que está além do luto, a que Freud chamava de melancolia. Retornemos a Freud:

Apliquemos agora à melancolia o que verificamos sobre o luto. Numa série de casos, é evidente que também ela pode ser reação à perda de um objeto amado; em outras ocasiões, nota-se que a perda é de natureza mais ideal. O objeto não morreu verdadeiramente, foi perdido como objeto amoroso (o caso de uma noiva abandonada, por exemplo). Em outros casos ainda, achamos que é preciso a hipótese de tal perda, mas não podemos discernir claramente o que se perdeu, e é lícito supor que tampouco o doente pode ver conscientemente o que perdeu. Esse caso poderia apresentar-se também quando a perda que ocasionou a melancolia é conhecida do doente, na medida em que ele sabe *quem*, mas não *o que* perdeu nesse alguém. Isso nos inclinaria a relacionar a melancolia, de algum modo, a uma perda de objeto subtraída à consciência; diferentemente do luto, em que nada é inconsciente na perda. (FREUD, 2010b, p. 174-175)

O ponto fundamental para nosso trabalho, nessa descrição freudiana da melancolia, encontra-se sobre a tese de que o melancólico sabe *quem* perdeu, “mas não *o que* perdeu nesse alguém”. Isso explica por que o objeto da perda é *subtraído* à consciência. Trata-se de uma perda da perda, de uma falta da falta, de algo que se torna difícil trazer para o campo do simbólico, de algo que já nos aproxima do inominável, daquilo que não pode ser dito, porque inacessível à simbolização. A palavra “objeto”, na teoria freudiana, não encontra suficiente clareza. Em *Luto e melancolia*, ao relacionar o objeto da perda a um objeto de amor, Freud, de certo modo, particulariza a situação de perda, embora, ao final de suas reflexões, deixe em aberto a possibilidade para um entendimento mais amplo tanto dessa perda quanto do objeto perdido. A concepção de um objeto como algo definitivamente perdido – inserido na

constituição do próprio sujeito – é um dos fundamentos da teoria psicanalítica. Lacan dirá que existe, no inconsciente, um objeto *para sempre* perdido, que ele nomeia de *objeto a*.

O *objeto a* é uma categoria formal e não descritiva. Não significa nada de empiricamente determinável e nenhum sentido pode ser definitivamente lhe atribuído. Mais do que um conceito, o *objeto a* é uma articulação que permite a Lacan se aproximar teoricamente de outros conceitos psicanalíticos, como *significante e letra*. No fundo, a origem lacaniana do *objeto a* vincula-se a um procedimento científico que costuma *nomear* um problema, antes de resolvê-lo. De acordo com J.-D. Nasio:

O que é o objeto para a psicanálise? O objeto não é uma coisa real no sentido físico do termo, mas uma coisa fantasmática, no sentido psíquico do termo. Portanto, o objeto não é alguém, nem mesmo a fantasia imaginada de alguém, mas uma **representação fantasmática** tão inconsciente quanto esta satisfação/insatisfação bizarra a que chamamos de gozo. Mas se o objeto é tanto inconsciente quanto o gozo obtido, como distingui-los então? Justamente, eles não se distinguem. Visto que estamos na ordem inconsciente, o objetivo (gozo) produzido é idêntico ao meio fantasmático (objeto) que permite reproduzi-lo e, por assim dizer, o objetivo se causa e se basta a si mesmo. (NASIO, 2011, p. 58, grifo nosso)

O inconsciente, assim, encontra uma palavra que o reveste e, uma vez *recoberto* por um nome, retorna enfim perceptível à consciência. A célebre fórmula de Lacan “o emissor recebe sua própria mensagem de uma forma invertida” descreve em parte esse movimento de retorno. Em resumo, não se perceberá o inconsciente senão como uma palavra vinda do exterior e pronunciada por qualquer boca, a minha ou a de um outro. Não existe sujeito sem *outro*.

A presença desse objeto perdido no Grotão é que nos leva a constatar que o autor, ao trabalhar com os fantasmas, retira-os do universo fantástico para observá-los em sua *representação fantasmática*. Para a psicanálise, toda demanda refere-se a uma outra coisa que não ela mesma. Uma criança que pede, por exemplo, está buscando no outro o reconhecimento de seu ser de sujeito, mais do que a satisfação de suas necessidades imediatas. É nesse *mais-além* que Lacan conclui que a demanda se refere a outra coisa que não o próprio objeto de desejo, sobrepujando o poder da falta. Segundo Patrick Guymard:

O desejo erige-se sobre o poder da falta. Mas falta de quê? De nada real, a não ser da deficiência de qualquer linguagem e qualquer fala. **Deficiência que não reside na falta de uma palavra, de um significante, mas numa falta de nada.** Por isso é que o desejo, irredutível à demanda, permanece inarticulável. É impossível elevar mais alto o valor do desejo. A força da concepção lacaniana do desejo conduz a defini-lo como uma “condição absoluta”. (GUYMARD, 1996, p. 18, grifo nosso)

Torna-se difícil evitar a confusão entre um desejo indestrutível (como qualquer desejo) e uma posição subjetiva irreduzível (que encena um ou alguns desejos). O desejo que se erige sobre o poder de uma falta, mas de uma falta de nada, lança o sujeito numa demanda por um objeto *para sempre* perdido. Desse modo, encontramos o sujeito numa situação irremediável de desamparo perante o seu próprio desejo. É do desamparo do sujeito nessa condição que surgem as representações fantasmáticas, porque ele se encontra numa relação de “pura perda”, como nos diz GUYMARD:

O desejo, portanto, desdobra-se, encontra uma identidade mais-além dos desejos em que é dito. Nada impede que se ergam, nesse momento, o fantasma e a estátua, o ideal e a idealização, a força e o absoluto de um desejo, ele mesmo puro e obsoleto, que seria o Desejo. Desejo puro, “poder da pura perda”; **poder de uma perda pura, já que não seria perda de nada**. Há uma tragédia do desejo, mas há também um gozo do trágico. (GUYMARD, 1996, p. 19, grifo nosso)

Nenhum objeto, nem mesmo o objeto materno, é capaz de suprir uma falta tão radical, inscrita no sujeito nos termos de uma “falta-a-ser”, *manque-à-être*, como diz Lacan. Para Lacan, essa falta irremediável é uma contingência da linguagem, uma vez que ela não tem a capacidade de dizer a última palavra sobre a verdade do ser. Segundo Lacan, como o sujeito é efeito de linguagem, é justamente o ser que falta ao sujeito. Ou seja, em psicanálise, uma problematização do ser (*être*) é inconcebível sem o questionamento da palavra e da linguagem, implicando assim o *parlêtre*, termo lacaniano criado para dar conta de realidades subjetivas indizíveis. Segundo Mário Eduardo Costa Pereira:

Este encontro com o obscuro desejo do Outro - em relação ao qual o sujeito está impotente - é exprimido no seminário sobre a angústia (1962-1963) pela famosa alegoria do indivíduo que usaria uma máscara cujos contornos desconhece, um sujeito que não sabe ao certo com que aparência ele se apresenta ao Outro. Esse indivíduo encontra-se diante de um *louva-a-deus gigante* que o fita diretamente. Sabendo que a fêmea do louva-a-deus costuma devorar seu parceiro durante os jogos amorosos, a angústia do sujeito é a de não saber ao certo quem ele é mesmo e que lugar ocupa em relação ao desejo onipotente do louva-a-deus gigante, potencialmente mortal. Este estado de abandono diante do desejo desconhecido do Outro constitui, para Lacan, o plano de *Hilflosigkeit* à base do afeto de angústia. Esta condição não é contingente, não depende de um acidente qualquer, ainda que este seja de ordem “traumática”. Ela é constituinte da inserção do sujeito na linguagem e na sua relação ao desejo do Outro. (PEREIRA, 2008, p. 233)

Chegamos, portanto, ao ponto de definir o desamparo como algo não-acidental, mas fundador da condição fundamental do sujeito, ante a qual ele não pode esperar ajuda de ninguém. É essa a essência do desamparo para a psicanálise: não há garantias, nem na linguagem, aliás, sobretudo na linguagem, como afirma Pereira (2008, p. 236): “Toda

enunciação não tem, em última instância, outra garantia a não ser a de sua própria enunciação. A organização simbólica do mundo repousa, portanto, sobre uma base de desamparo”.

Vejamos como isso se processa no romance de Cornélio Penna. No episódio abaixo, é visível o constrangimento de Carlota frente aos outros. Carlota se sente “separada” de seus familiares. A moça desiste de tecer a tapeçaria com os braços maternos (seria alguma antecipação se sua desistência dos papéis femininos?). Carlota não podia aceitar “tecer aquela trama complicada” (seria uma metáfora de sua estada na fazenda?).¹¹ Vejamos o episódio:

Era como se um véu translúcido tivesse sido estendido diante dela e a separasse de toda aquela gente em movimento e cujos lábios se agitavam ao mesmo tempo muito perto e muito distante, pois não compreendia completamente as palavras ouvidas e sobretudo aumentava cada vez mais a impressão de que não fazia parte daquele grupo de pessoas. **Só pudera responder depois de vencer sempre o embaraço que lhe prendia as palavras na garganta** e só depois de refletir compreendia, como em sonho, o significado verdadeiro das perguntas fundidas em um só som e podia então dizer algumas frases bruscas, escutadas com certo enleio pelas pessoas que a ela se dirigiam. Contudo nada fazia sentido e ao olhar em torno de si só via rostos e não almas. Era com crescente e lento terror que Carlota sentia aproximar-se o instante em que teria de dar o sinal para todos se levantarem, e depois de breve oração, dispersarem-se, cada qual à procura de suas ocupações habituais. **Sim, pensava ela, e em seus olhos havia silencioso delírio**, todos aqueles homens e mulheres sabiam já o que fariam dentro de minutos, dentro de horas, até se sentirem cansados, até o sono os virem fazer desaparecer, fugir da vida por uma noite. Quanto a ela não sabia sequer como levantar-se da cadeira onde se achava. Aonde iria? Em que canto da casa tão grande, tão cheia de salas amplas e de recantos estreitos e escuros iria ficar, e para fazer o quê? Tudo imaginado por ela sozinha, no recreio do colégio ou no grande dormitório, 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**. Seria odioso, pensou, quando punham diante dela a sua sobremesa mais apreciada de menina, seria insensato armar o seu bastidor francês e dar início à grande tapeçaria de acordo com o seu projeto de começá-lo no mesmo dia de sua chegada. Não podia aceitar agora, sem grande sentimento de irritação, a sua figura junto da alta janela gradeada, **enquanto tecia a trama complicada**, com seus ramos heráldicos em volta do escudo de sua família materna. O quadro a ser assim formado, mesmo sem os olhos apaixonados a contemplá-la e sempre luminoso em sua mente, **durante tantas horas melancólicas, agora era doloroso insulto à angústia surda que sentia**. (PENNA, 1958, p. 1019, grifo nosso)

Concluimos que nada, e sobretudo ninguém, pode garantir de forma absoluta e imutável os alicerces simbólicos do mundo. Esse lugar permanece vazio e, por isso, o desamparo é correlativo ao vazio da própria linguagem. O desamparo de Carlota e de todos os moradores do Grotão não é acidental, mas faz parte da condição humana.

¹¹ Assim como, no episódio da travessia da balsa com o corpo da menina morta, poderíamos associar o barqueiro do romance ao Caronte do mito, aqui também seria presumível relacionar o gesto de Carlota diante da “tapeçaria” ao gesto de Penélope, da *Odisseia*, de Homero. Mais uma vez, no entanto, precisamos salientar que o trabalho de literatura comparada aqui se exerce mais sobre a relação entre a literatura e outros saberes (em particular, a filosofia e a psicanálise) do que entre obras literárias específicas. Desse modo, fica aqui registrada a relação pertinente a este episódio e sugerido o seu desenvolvimento em outros trabalhos.

Percebemos que o autor descreve, com riqueza de detalhes, situações nas quais o temperamento melancólico, principalmente o de Celestina e o de Carlota, torna-se evidente. Não é difícil encontrar, nas citações do romance, trechos repletos de uma atmosfera sombria e melancólica.¹² A própria narrativa é movida por um desamparo essencial: quando deixa lacunas abertas, mostra um olhar que se debruça sobre um nada e não procura explicação na linguagem sobre o nada que se olha. Há um silêncio sobre esse olhar.

A partir dessa possibilidade de se relacionar um olhar a um silêncio, começamos a elaborar uma presumível relação, no romance, entre o visível e o indizível. A fim de estabelecermos melhor esse conceito, acompanhamos o relato de um psicanalista sobre os olhos de uma paciente, para então buscarmos, nos olhos da menina morta, o inominável que a encobre:

Termino a sessão, acompanho a paciente até a porta e marco horário para que ela volte no dia seguinte. Minutos depois, saindo do consultório para buscar minha correspondência, surpreendo-me ao encontrar Laura aos prantos no hall do prédio. Nada na sessão permitiria prever sua desolação. Trocamos um olhar fugidio e, vendo-a chorar, paro, dou meia-volta e volto sobre meus passos. Nesse preciso momento, impõe-se-me uma viva impressão assim sonorizada: “Vi olhos chorarem”, e me ouço repetir: “Não vi alguém chorar, vi olhos chorarem”. Como se nos fosse possível perceber uma emoção em estado puro, destacada daquele que a vive. (NASIO, 2011, p. 15)

O psicanalista Juan-David Nasio nos informa, nesse texto, que Laura era uma jovem que procurou análise depois do suicídio da irmã. Em seguida, o psicanalista interrompe seu relato sobre Laura para relembrar uma teoria freudiana escrita em “Alguns pontos para um estudo comparativo da paralisia motora histérica e da paralisia motora orgânica”, no qual Freud convoca os psiquiatras a reconhecerem que a lesão que determina uma paralisia histérica não tem origem nos tecidos nervosos, mas se origina de uma alteração virtual, construída simbolicamente pela histeria. No lugar da anatomia dos médicos, o histérico inventa seu próprio saber sobre o corpo. Assim, J-D Nasio nos informa que a anatomia simbólica da histeria não é feita de órgãos reunidos, mas de ideias reunidas, da reunião de diferentes representações ou imagens que o histérico tem de cada parte de seu corpo. Um ataque a essa organização simbólica se traduzirá em uma paralisia real: “uma alteração nas ideias provoca uma alteração na motricidade”, diz Nasio (2011, p. 16).

¹² É certo que uma análise preocupada na observação da fenomenologia melancólica encontraria, em *A menina morta*, um excesso de material a ser trabalhado. No entanto, nossa preocupação é apontar para os elementos que formam uma poética da ausência, cujos elementos se inscrevem na própria linguagem literária. Desse modo, pretendemos escapar à *análise* psicanalítica de personagens e nos concentrarmos sobre a elaboração estética dessa ausência no texto.

O interesse de Nasio sobre esse assunto o levará de volta à análise de Laura. O sujeito histérico, explica Nasio, molda sua anatomia imaginária com formas imaginárias (bonecas, fotografias, roupas etc.), que ele filtra através de seus sentimentos, de sua percepção tátil e, principalmente, de sua percepção visual. Estamos assim de volta à questão do olhar, com a qual Nasio iniciou seu relato sobre os olhos de Laura. Essas formas, quando percebidas pelo histérico, carregarão grande valor afetivo sobre uma singularidade, determinada parte do corpo de uma boneca, por exemplo. Segundo Nasio:

A ideia isolada, inacessível ao conjunto das outras ideias, será inacessível porque uma forma imaginária veio investi-la, hipertrofiá-la e sobrecarregá-la afetivamente. Mas, rigorosamente falando, o que sobrecarrega libidinalmente a ideia não é a forma imaginária em si, mas a percepção sensual, afetiva e inconsciente dessa forma. Está tudo dado na maneira como o histérico percebe essas formas imaginárias, erotizando os contornos, as cores e a textura dos objetos que ama. (NASIO, 2011, p. 17)

Segundo Nasio, essas formas imaginárias são, sobretudo, formas corporais. Uma particularidade de uma boneca – como uma mancha, um machucado ou um olhar –, quando atinge, intensamente, os afetos de uma criança, poderá vir a se transformar numa das causas de um futuro sintoma histérico. Nasio relata ter constatado, em muitas pacientes histéricas, que o trauma na origem de uma neurose era, na verdade, um trauma que o paciente havia tomado *emprestado* da boneca mais importante de sua infância. Assim, Nasio conclui que o histérico não pode sofrer um trauma que a boneca de sua infância não tenha sofrido. Tudo ocorrendo, portanto, no campo da imaginação.

Voltando a Laura, Nasio relata a sessão seguinte ao episódio dos olhos. O analista pergunta à paciente sobre suas bonecas de infância. Laura diz ao psicanalista que tinha um boneco de outro tipo: na verdade, não era um boneco, mas a pintura de uma criança em uma tela. Uma criança triste, relata Laura, com grandes olhos tristes. Nasio associa os olhos tristes desse menino com os olhos de Laura, os olhos da véspera, que ele tinha flagrado a chorar. Laura falara também do olhar triste da irmã, e Nasio começa a perceber a duplicação desse olhar triste, deslizando numa cadeia sucessiva: a tristeza dos olhos de Laura associava-se aos olhos tristes do menino na tela que, por sua vez, associavam-se com o olhar triste da irmã.

Ao final dessa sessão, o analista explicou à paciente sobre sua teoria, da reincidência de um olhar sobre o outro, que ele começara a formular a partir do momento que a viu chorando, então Laura lhe explica que o quadro do menino, na realidade, não ficava no quarto dela, mas no quarto da irmã, pendurado na parede, em frente à cama dela. Nasio relata:

E eu sublinhei: “No quarto de sua irmã?” Laura fez silêncio; um silêncio que não era uma simples pausa antes de retomar o relato, mas um silêncio-ato com toda a força de um assentimento. E como se ela tivesse subitamente estabelecido a mesma relação que eu, perguntou: “O quê?... Você acha que essa criança do quadro tem relação com o que aconteceu com a minha irmã?” (NASIO, 2011, p. 23)

Nasio continua com a fala de Laura a respeito desse quadro: ele estava, de algum modo, relacionado com a empregada, Maria, uma espanhola que cuidara delas na infância, que sempre a colocara em rivalidade com a criança do quadro, ameaçando-a de fazer o menino ocupar o seu lugar se Laura não a obedecesse. Laura lembra que Maria começara a trabalhar em sua casa logo depois da morte de sua filha mais nova num acidente de carro. Laura diz ao analista que, sendo ela a preferida de Maria, sempre tivera a sensação de substituir a sua filha morta: “E agora que estamos falando do quadro da criança triste, percebo o quanto essa criança com a qual ela me comparava tão frequentemente devia lembrar-lhe sua filhinha morta” (NASIO, 2011, p. 23).

O final do relato de Nasio leva-o a efetuar uma condensação das imagens das crianças envolvidas nessa história. Nasio começa a perceber as relações verdadeiras efetivadas por sua paciente a partir do que ela relatava. Naquela sessão de análise, Laura não tinha feito apenas um resgate da memória, mas tinha elaborado, *sem querer*, ou sem saber que o fazia, uma trama de relações relevantes para o olhar do analista, como diz Nasio:

É claro que a analisanda estava falando de si e da menininha morta, ambas encerradas na tristeza da criança pintada na tela. Contudo, eu tinha certeza de que, ao evocar sua lembrança, era na verdade da irmã que ela estava falando. De sua irmã, dela e do lugar do quadro na infância delas. Mais ainda, ao falar da menininha, ela parecia procurar confirmar quase deliberadamente minha reconstrução: era muito provável que aquele quadro, coisa do imaginário, estivesse na origem de uma morte real. A partir do instante em que, logo depois da minha observação sobre o quadro, Laura ficou silenciosa, a sessão mudou. A analisanda já não era a mesma e o psicanalista tampouco. Aquele silêncio era um silêncio compacto de certeza. No momento em que ela tinha entendido e concluído que os olhos tristes da criança do quadro talvez estivessem ligados à morte de sua irmã, a paciente modificou sua posição de sujeito. Antes daquele instante, ela fazia mais do que rememorar, ela estava no olhar da irmã, confundida com ele. Em uma lembrança encobridora, ela dizia ter ocupado para Maria o lugar da menininha morta, mas na fantasia inconsciente que essas mesmas palavras e minha escuta atualizavam, ela ocupava esse outro lugar de ser os olhos da irmã. Os mesmos olhos, talvez, que eu tinha visto. (NASIO, 2011, p. 23-24)

A conclusão de Nasio é surpreendente: após construir toda essa rede de relações em torno de uma menina morta, uma irmã suicida, um quadro de um menino triste e os olhos *igualmente* tristes de Laura, Nasio afirma que a paciente, na realidade, não estava falando da irmã, nem da menina morta, nem da criança triste do quadro, nem da morte que a aterrorizara, nem da tristeza da morte, tampouco de sua própria tristeza. Nasio afirma que, durante essa

sessão, os olhos encarnavam mais do que uma tristeza ou uma morte: eles transmitiam uma estranha *filiação*. Segundo Nasio:

A paciente falava e o analista escutava uma única coisa, sempre a mesma, que atravessava e interligava como um fio todos esses olhos, incluindo os meus. A esse lugar, essa coisa sem substância, muda, destacada dos seres que assim se sucederam, damos, por convenção da linguagem, o nome físico de *olhar*. É ali, nesse olhar sem sujeito, produzido entre uma escuta e um dizer, que a transferência se realiza e que o inconsciente existe. (NASIO, 2011, p. 24)

Alguns dias depois, em outra sessão, Laura relatou ao analista um diálogo com sua mãe. Na véspera, perguntara à sua mãe onde tinha ido parar aquele quadro, ao que sua mãe respondeu: “Mas ele continua num dos quartos! É engraçado, esse menino seguiu vocês a vida toda” (NASIO, 2011, p. 24). Sem querer, talvez sem saber, a mãe de Laura definira numa frase todo o jogo de encadeamentos que o analista tinha anteriormente feito. O menino no quadro, os olhos tristes daquele menino, o olhar triste daquele menino, o olhar triste ou, simplesmente, o *olhar* seguira as irmãs a vida toda!

Daqui em diante, retornamos ao romance de Cornélio Penna, talvez com outro olhar, ou, pelo menos, com outros relatos e outras histórias sobre o olhar. *Outros relatos*, no plural, porque Nasio não nos contou apenas a história dos olhos tristes de Laura, mas muitas outras histórias: há o relato de Laura, e há o relato que Nasio reconstrói do relato de Laura; há também o relato de Laura sobre a história de Maria; e há a história de Maria reconstruída por Nasio depois de ouvi-la contada no relato de Laura. Há histórias e versões de histórias, versões e interpretações, interpretações e associações, memórias voluntárias e lembranças involuntárias, lembranças encobridoras e memórias reveladoras – enfim, toda uma série de tramas e dramas que são submetidos ao crivo do analista e de sua escritura.

Há, sobretudo, o trabalho do analista sobre a palavra: o relato dos olhos de Laura é quase um conto, quase literatura. Essa convergência não é estranha, porque a psicanálise sempre flertou com a literatura, desde o início. Nasio conta essa história com o olhar atento de um escritor de narrativas policiais. Aos poucos, e aos saltos, uma verdade submersa emerge, depois que o escrupuloso investigador seguiu todas as pistas, desviando-se cuidadosamente das pistas falsas e seguindo somente os rastros e os vestígios deixados na *cena do crime*. Crime, rigorosamente, não houve nesses relatos todos. Mas há, pelo menos, um *suspeito* de ter alimentado uma pulsão de morte durante anos: o menino no quadro, o menino com os olhos tristes no quadro da infância da suicida, especificamente, o olhar desse menino. Eis o suspeito

da trama policialesca de Nasio: o olhar da criança num quadro. Como poderemos, no entanto, incriminar um olhar? Em que instância poderemos julgá-lo?

O menino e o seu olhar seguiram as irmãs a vida toda, até que a morte as separasse. O olhar de Laura confundiu-se a tal ponto com o olhar da irmã morta, a ponto de deslocá-lo para esse lugar vazio de onde a irmã olhou para a tristeza do olhar daquele menino e, dali, para o vazio da morte. É preciso, portanto, perceber que os olhos, nessa história, se destacam do restante do corpo. A partir desse ponto, é preciso também *corrigir* a sentença decretada pela mãe, que afirma ter o menino no quadro seguido as duas irmãs a vida toda.

Mais correto seria ainda dizer que o *olhar* do menino as seguiu a vida toda. Dessa maneira, *separado* do corpo, poderemos entender que as irmãs tomaram do menino esse olhar *emprestado*: uma delas, não o devolveu mais. Ficou *para sempre* com ele e talvez tenha olhado para a vida a partir desse olhar *outro*. Essa é a teoria de Nasio. O olhar é não somente o suspeito, mas o *autor intelectual* (ou *visual*) desse suicídio.

Em *A menina morta*, encontramos também a pintura de uma criança, da própria menina morta, exposta num retrato colocado na parede da sala. Acompanhemos a primeira aparição desse retrato na narrativa:

A porta moveu-se devagarinho e alguém entrou de costas com dificuldade, como se trouxesse fardo muito grande e pesado, oculto ainda pelo balão e pelos babados negros que o enfeitavam. Afinal, sempre com grandes precauções, voltou-se, e Celestina e Sinhá Rola verificaram que era D.^a Inacinha com grande tela nas mãos. Quando chegou perto do candeeiro que estava em cima do instrumento de música, ela levantou o quadro nos braços, e puderam distinguir ser o retrato a óleo da menina morta, ainda reluzente de tinta úmida.

— **Está muito bem feito** — murmurou — tirei-o da sala de fora, onde o pintor o deixou e trouxe para cá para vocês verem.

As três agora de pé e reunidas em grupo ficaram a olhar comovidas a tela que colocaram sobre o consolo. Nela, estendido sobre a mesa, o corpinho da menina com vestido de brocado branco entretecido de flores de prata, destacava-se do fundo escuro, com a cabeça adornada de pequeninas rosas, levemente coloridas. Era simples e emocionante e dele se desprendia encanto muito sutil, de extraordinária paz, de vitória suave sobre a vida.

— **Para dizer a verdade** — segredou D.^a Inacinha — **eu acho esse quadro horrível de tristeza**, e nem sei como tive coragem de segurar nele e trazê-lo para cá. Creio que não poderei levá-lo para a saleta onde o pintor o deixou, e com certeza o primo vai ficar zangado, pois foi ele quem mandou o artista executá-lo.

(...)

D.^a Inácia deixou que Celestina tudo fizesse sem dizer palavra, pois realmente não tinha ânimo de pôr novamente as mãos naquela imagem, **e parecia-lhe assistir outra vez ao enterro da criança** que muitas vezes viera a correr e embaraçar-se em suas amplas saias como um animalzinho alegre, inteiramente confiante e sem segundos pensamentos... (PENNA, 1958, p. 831-838, grifo nosso)

É curioso observar as opiniões de D.^a Inácia sobre o quadro. Primeiramente, ela diz que o retrato “está muito bem feito”; logo em seguida, confessa que acha o quadro “horrível de

tristeza”; por fim, tem a impressão de que estava a “assistir outra vez ao enterro da criança”. Nesse episódio, o narrador desloca seu ponto de vista para as impressões de D.^a Inácia, ou seja, ele dissolve qualquer possibilidade de demarcação objetiva da realidade sobre o quadro. O que temos são percepções esparsas de D.^a Inácia, sem direcionamento objetivo.

O mais importante dessas considerações recai sobre a “horrrível tristeza” do quadro. Essa tristeza nos recorda a tristeza da criança da pintura sempre vista pelos olhos de Laura. Mas, como o romance de Cornélio Penna trabalha no refluxo do subjetivo sobre o objetivo, fica difícil ao leitor discernir onde está a verdade sobre o quadro. Ou seja, a “horrrível tristeza” pertence realmente à imagem retratada no quadro ou apenas à sensibilidade nostálgica de D.^a Inácia? A tristeza está no quadro ou nos olhos de quem o vê?

Esse retrato vai transitar num fluxo de aparições e desaparecimentos. Há, claramente, uma tentativa de ocultamento do retrato, que implica uma operação de apagamento da imagem da menina morta. O Comendador ordena que Bruno o retire da parede e o esconda. Vejamos o primeiro contato de Carlota com o retrato da irmã. É noite, Carlota conversa com Libânia, a mucama de quarto, que se entenece ao se lembrar da menina morta. Curiosa para saber se ela era parecida com a irmã, Carlota ordena que Libânia vá com ela até a parede onde está o quadro:

Libânia, que já terminara os cuidados, sentara-se de novo no pavimento bem junto da cabeceira e tirara da mesinha a caixa de música sempre ali guardada, pronta para ser tocada. Era assim que ela fazia readormecer a outra menina. Entretanto sentiu a mão da Sinhazinha a segurar-lhe com força o pulso e o seu bafo queimou-lhe o pescoço, ardente e febril:

— Não, Libânia. Nada quero ouvir, a não ser a sua resposta. Conte o que estava a imaginar e por que está agora com vontade de chorar.

— Ah, Nhanhã – disse Libânia por entre as lágrimas a lhe escorrerem agora dos olhos, mansamente, de forma tão passiva. — Eu... julguei... eu me lembrei da menina morta, pois me parecia ser ela a Nhanhãzinha de volta agora grande, moça e bonita...

Carlota ficou quieta. Nem mesmo as cobertas se agitavam mais sobre o impulso de sua respiração, e Libânia, que a examinava com inquieta solicitude, teve a impressão esquisita de ela ter se retirado dali, e fora embora, voltara para outro lugar muito longe, fora de seu alcance. Notou então que havia leve tremor nas mãos cruzadas, diante dela, e inclinando-se em silêncio beijou-as de leve. Após alguns momentos de imobilidade, a jovem recolheu os braços, depois apoiou-se no leito e foi se erguendo devagar, muito devagar, sem precaução, muito rígida, e seus movimentos pareciam involuntários.

— Quero ver o retrato dela...

— É muito tarde, tudo está escuro lá fora...

— Vamos.

E as duas cautelosamente saíram no corredor, e em silêncio dirigiram-se para a sala onde fora colocado o retrato. Quando estacaram diante da tela, a Sinhazinha ainda tremia, talvez de frio, pois não se cobrira convenientemente. Ao erguer o castiçal, percorreu o quadro todo para examinar com atenção que pareceu singular a Libânia, pois imaginara uma explosão de soluços, e agora via aquela moça a olhar para a pintura, a detalhá-la, com a mesma serenidade de quem visse apenas o trabalho do artista e o julgasse.

— Ela se parece comigo? – perguntou, e sua voz soou ainda mais glacial que a expressão de seu rosto – ou se parece com a...

Não terminou a frase banal, dita em tom plácido. A luz tremera e ela soprou-a rapidamente. Depois voltou-se, dirigiu-se de novo para a sala de jantar e atravessou-a em silêncio, para entrar no corredor e no quarto sem fazer o menor ruído e deitar-se. Cobriu o rosto com a barra do lençol, e já voltada para a parede, murmurou em voz cujo tom era simples e claro, nenhuma insinuação o manchava, nenhuma ilusão oculta o falseava:

— Vamos dormir, Libânia... (PENNA, 1958, p. 1013)

O retrato, por si, joga o leitor no terreno do especular e do especulativo. No início desse trecho, Libânia se enternece com a súbita impressão que tivera, de ver em Carlota o retorno da menina morta, já moça e crescida. É uma operação especular, sem dúvida, que funde as imagens das duas meninas. Diante do retrato, Libânia espera em vão uma explosão sentimental de Carlota, que, ao contrário, examina o retrato detalhadamente, “com a mesma serenidade de quem visse apenas o trabalho do artista e o julgasse”. Nesse ponto, o narrador esclarece a diferença de *perspectiva* das duas moças, Libânia e Carlota. A primeira traz um olhar repleto de efusões emotivas, enquanto a segunda vê o retrato apenas como um retrato, ou seja, como obra de arte e nada mais. Carlota não mistifica a imagem da irmã. Seu olhar detalhista procura na imagem da menina morta alguma semelhança, ao ponto de perguntar para a mucama se ela se parecia com a irmã ou com a... A pergunta de Carlota é abruptamente interrompida. A outra pessoa dessa comparação se perde na força emotiva que silenciou seu nome.

Tudo leva a crer que Carlota interrompera a frase ao ver surgir, subitamente, num lapso, o nome da mãe. O modo intempestivo como interrompe o diálogo e retorna ao quarto indicia um mal-estar evidente. Assim, a imagem da menina morta fica em segundo plano, efetuando a passagem, na cena, do olhar para o dizer, terminando ambos em *silêncio*. É o que podemos chamar, como Nasio, de silêncio-ato, uma formação da linguagem que se viu na iminência de deixar emergir uma falha no discurso.

Vejamos agora o episódio em que Carlota percebe o vazio deixado pelo quadro na parede:

Carlota parou diante do lugar deixado vazio pela retirada do quadro e viu Sinhá Rola e D.^a Inacinha ao seu lado, bem junto dela, a falar entre si, mas não pôde entender o que diziam. Entretanto não tardou muito em chamar a atenção das outras senhoras o grupo assim formado ali e a Sr.^a Luísa, Celestina e a visitante da Corte também vieram tomar parte no conciliábulo. Nenhuma delas se dirigiu diretamente à jovem, e todas conversavam em tom respeitoso como se estivessem na igreja, e falassem da imagem de algum santo retirado do templo sem motivo aparente. (PENNA, 1958, p. 1064-1067)

É significativo que Carlota seja a primeira a alertar sobre a ausência do retrato e que seja por seu intermédio que o retrato retornará ao seu lugar. Se havia uma tentativa de suprimir ou barrar a imagem/memória da menina, Carlota provoca o refluxo dessa supressão, retira a

barra, por assim dizer, repõe o significante ao seu lugar. Outro ponto importante: esse lugar do retrato, a parede, é, em si, metáfora de uma separação, mas é também o que permite a exposição da imagem da menina. A imagem da menina projetada na parede é uma espécie de inscrição no *corpo* da casa. Ao ser retirado, o retrato deixa uma *marca* na parede, a presença de sua ausência, ocasionada por sua falta, percebida por Carlota. A falta do retrato na parede é uma extensão dessa outra *falta*, dessa outra *ferida*, desse outro *trauma*, dessa outra *perda*, intangível e invisível, que a menina provoca na casa. Essa falta passa a ser uma outra inscrição, a ausência de uma ausência, o fantasma do fantasma. Desse modo, a imagem retirada ao olhar deixa visível o próprio ato de retirá-la.

A imagem da menina retornará, no final da narrativa, última visão de Carlota no romance:

Um dia ela se levantou de junto da doente, sempre imóvel em seu leito, e andou pelos corredores vazios, onde as trevas e o silêncio se tornavam palpáveis, pois lá de fora vinham os ruídos inumeráveis da tempestade que rasgava o céu com os fogos violentos de seus raios e fazia tremer os horizontes. Na sala, agitada imperiosamente pelos ventos que ali chegavam coados pelas frestas das portas e janelas trancadas, ela encostou-se à parede de onde pendia o retrato da menina morta, trançou os dedos no colo e, na penumbra cortada por luzes efêmeras, em luta com o halo da vela pousada no chão, viam-se as manchas móveis de seu rosto e de suas mãos, e murmurou:

— **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, arrancada 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!

Carlota então apoiou à parede o seu corpo que esposou a muralha fria. E a luminosidade flutuante em farrapos pela sala, toda se concentrou na figura leve da menina morta que, tendo a cabeça pousada na almofada, parecia sorrir, mas seu sorriso poderia ser apenas o efeito daquela luz pobre, que dentro em pouco deveria cessar de bruxulear, para se apagar para sempre... (PENNA, 1958, p. 1295-1296, grifo nosso)

Ao chegar à sala, num dia com prenúncio de tempestade, com apenas uma pequena vela a bruxulear, prestes a se apagar, Carlota encosta-se à parede de onde pendia o retrato, olha para a imagem e vê – ou pensa que vê – a menina a sorrir, talvez a sorrir-*lhe*. Mas o narrador alerta que esse sorriso pode ser uma impressão falsa, gerada pela pouca luz bruxuleante da vela. Interessante observar como o narrador desloca o olhar para o ponto de luminosidade que faz da cena um outro quadro, trabalhado em luz e sombras, de modo a iluminar a figura que encerra o romance: “E a luminosidade flutuante em farrapos pela sala, toda se concentrou na figura leve da menina morta”. Ao reconhecer-se como a verdadeira menina morta, percebemos o efeito de reflexão que o quadro teve sobre Carlota, possibilitando-*lhe* ver-se *através* da imagem espectral da irmã.

Marie-José Mondzain, em um ensaio sobre a proveniência e a destinação das imagens, vê a parede como um espelho. “A parede é um espelho, espelho não reflexivo. A mão negativa é o primeiro autorretrato não-especular, seu espelho [...]. A imagem de si é uma prova da separação, a instauração de um regime de separação e de uma subjetividade desatada”. (MONDZAIN, 2015, p. 42) A partir dessa percepção, é possível ver a cena final de Carlota em tudo o que ela tem de reflexivo, tanto no sentido de espelhamento quanto no sentido de discernimento.

Na verdade, há um duplo reflexo em cena, porque a parede que expõe o retrato da menina morta devolve ao olhar de Carlota um outro olhar, que recai sobre si mesma. O romance se encerra com a moça encostada a essa parede, em frente ao retrato da irmã morta, depois de ter constatado ser ela – Carlota – a verdadeira menina morta. O sorriso da irmã talvez seja só uma ilusão de ótica, mas certamente o olhar que Carlota projeta sobre si mesma é carregado de verdade, sem ilusões, desiludido.

5.2 O lugar do vazio na ficção

Há um jogo popular e infantil muito conhecido em nossa cultura: *a dança das cadeiras*. Suas regras e os movimentos de suas peças servem de metáfora para situações que envolvem mudanças em outros jogos: trata-se da *dança das cadeiras* nas empresas, nos negócios, no governo, nas universidades, enfim, em qualquer instância que envolva poder e mudança de posições. De infantil, essa *brincadeira* não tem nada: trata-se quase sempre de um jogo de estratégias e manipulações. A metáfora só é possível porque, tanto na brincadeira de crianças quanto no jogo de adultos, existe sempre um *lugar vazio* a ser preenchido e alguém que ficará *sem lugar* para ocupar. Há, portanto, um ganho e uma perda, um vazio preenchido e alguém que fica deslocado.

Em *A menina morta*, é possível observar um jogo de poder que envolve uma estratégia de ocupação de lugares vazios. A narração do romance concentra-se mais sobre esses espaços vazios do que sobre o jogo em si. Nesse jogo narrativo, a *dança das cadeiras* deixa sempre um lugar vazio, o lugar da menina morta, que não pode ser ocupado por ninguém, nem por sua irmã. A ideia de que a presença de Carlota no Grotão pudesse, de algum modo, *substituir* a irmã morta é falha, porque a falta que a menina faz não pode ser suprida.

A ausência nos remete, no romance, irremediavelmente, para uma falta e uma perda. Falta e perda, por sua vez, relacionam-se com a questão do desejo, e novamente uma visada psicanalítica torna-se oportuna. É preciso retomar as ideias lacanianas a respeito do significante,

tendo desde já a cautela de mostrar como Lacan se apropria da linguística de Saussure para nela operar uma *dobra* que implicará a reversão do desejo sobre a linguagem. Vejamos o que diz J.-D. Nasio sobre o significante em psicanálise:

Vamos imaginar que, neste momento, eu manifeste um sintoma, sob a forma de uma palavra que me escape. Sem dúvida, esse sintoma aparece inicialmente em mim, mas, da próxima vez, poderá repetir-se não apenas em mim, mas também em outro lugar, na fala de um outro sujeito com quem eu mantenha um vínculo transferencial. Assim, o significante se repete ocupando a casa do *Um*, podendo essa casa encontrar-se, indiferentemente, numa pessoa ou noutra. O significante salta de um sujeito para outro, de tal sorte que a sequência repetitiva, a cadeia dos significantes, ou seja, a ronda ordenada dos elementos já repetidos ou por se repetir, pois bem, esse desfile, essa estrutura, não pertence nominalmente a ninguém. Não há estrutura em si, e não há inconsciente em si. (NASIO, 1993, p. 32)

“Significante” é aqui empregado em uma acepção diferente da teoria linguística, como parte sensível do signo ou imagem acústica. Para Nasio, o dito é mais do que um signo ou uma parte do signo, não vale nem pelo sentido que pode exprimir, nem pelo som com o qual é pronunciado. O dito é sobretudo um significante. Diferentemente do signo, que significa alguma coisa para alguém, o significante não significa nada para ninguém. Assim, o dito teria duas faces, como signo e como significante. Enquanto signo, apela para ser decifrado. Enquanto significante, ao contrário, o dito não somente não diz nada, mas sobretudo não quer dizer nada, não se dirige a ninguém (nem paciente, nem analista) e, portanto, não cabe na alternativa de ser explicável ou inexplicável. O dito como significante *é*. O inconsciente não é o dito em si, nem a rede ordenada dos dizeres, próprios e alheios, mas a relação mútua e solidária entre o dito e o dizer, como confirma J.-D. Nasio:

O inconsciente consiste na relação de um significante, S1 – aquele que aparece isolado no texto da narrativa do analisante, em nosso caso, o dito, e contável como *Um* –, com outros, S2 – não determináveis, ordenados e em número infinito [...]. Essa relação não é estática pois os significantes diferentes deslocam-se encadeados (**deslocamento associado à sucessão metonímica**) e, substituindo-se (**substituição associada à transposição metafórica**), ocupando cada um por sua vez a posição do Um. (NASIO, 2011, p. 25)

Se olharmos novamente para Carlota entre a imagem da mãe moribunda e da irmã morta, ao final do romance, perceberemos que sua imagem é inteiramente determinável pelos termos vizinhos. A cena final é uma *reprodução* em escala reduzida do jogo de posições no qual Carlota se viu inserida desde o momento em que retornou ao Grotão. É o fim da dança das cadeiras. Alguém ficará definitivamente de *fora*, porque todos os lugares serão preenchidos. Essa dança só ganha importância se contextualizada como metáfora da significação, que nunca define um

significante em si e por si mesmo, mas sempre precisa de outro significante para estabelecer uma cadeia, e daí encontrar algum sentido possível.

A fim de exemplificarmos alguns pontos relevantes do discurso psicanalítico sobre o significante, citemos um *Witz* (uma anedota, uma pilhéria, um *chiste*) que encontramos em Gilson Iannini, no livro *Estilo e verdade em Jacques Lacan*. Iannini pretende mostrar duas coisas com esse relato: como uma verdade pode surgir da não-verdade ou do engano e por que uma verdade é, afinal, um processo. O *Witz* conta o seguinte:

Num trem, um polonês incomodado pergunta ao judeu: “Como é que vocês, judeus, conseguem tirar até o último centavo das pessoas? Qual o segredo?” “Posso te dizer, mas você sabe, é um segredo... São 100 reais, por favor”. Depois de receber o pagamento, o judeu diz: “Pegue um peixe morto, corte-lhe a cabeça, despeje as vísceras num copo d’água, leve a um cemitério numa noite de lua cheia...” “E estarei rico?”, pergunta, ávido, o polonês. “Ainda não. Mas se você quiser saber mais, só se você me der mais 100 reais.” A cena se repete, até que o polonês enfurecido retruca: “Seu judeu mesquinho! Acha que não percebi o que você está fazendo? Não há segredo nenhum, você só quer tomar todo o meu dinheiro!” Ao que o judeu responde tranquilamente: “Isso mesmo, agora você entendeu...”. (IANNINI, 2012, p. 72)

A piada parte do pressuposto de que o judeu enganou o polonês com uma conversa ordinária sobre peixes mortos e cemitérios em noite de lua cheia. Obviamente que, para construir uma fachada de autenticidade, o judeu recorreu a arquétipos populares que remetem imediatamente o seu “método” de enriquecer a alguma prática cabalística secreta. Mas o *segredo* do judeu não era nenhum saber oculto ou místico. Na realidade, o judeu apenas deslocou a atenção do polonês da narração para o narrado, pois o “segredo” estava implícito (e explícito) no próprio ato de narrar. Bastava apenas que o polonês não se distraísse com a história que o judeu lhe contava e se concentrasse apenas no fato de que o judeu lhe contava uma história e lucrava com isso.

É quando o polonês se enfurece que ele tem acesso ao “segredo” do judeu que, na verdade, não se tratava de segredo nenhum: o tempo todo ele estava demonstrando qual era o seu método de enriquecer: a demonstração era prática, não teórica. O erro do polonês foi se concentrar na teoria e deixar passar despercebida a prática, que estava o tempo todo à sua frente. Poderíamos dizer que o polonês fez uma escuta equivocada da fala do judeu, o que lhe custou caro. Era necessário ao polonês uma audição que lhe permitisse traduzir a elaborada negociação em curso, da qual ele era um *crédulo* participante em uma operação de *crédito* sem lastro.

Iannini conclui sobre essa pilhéria:

O que está em jogo aqui? Na verdade, o judeu não enganou o polonês. Quando este se enfurece, ele já *diz* a verdade, mas *não sabe* disso. A verdade coincide com o

caminho até a verdade. O erro está em achar que a verdade está no final, no resultado, e não no processo. O erro do polonês é achar que o segredo lhe seria revelado no final, e não no caminho. Dizer a verdade toda não é possível, como sugere Lacan. Mas sempre é possível positivar essa impossibilidade de dizê-la toda. O sujeito se choca com a verdade no momento em que descobre que não há verdade substancial, transcendental: o polonês descobre que seu desejo é que porta a cifra do que não é, afinal, segredo algum. (IANNINI, 2012, p. 72)

Quando o polonês diz a *verdade*, ele *não sabe* que a diz. A psicanálise, do mesmo modo, instaura uma descontinuidade entre saber e verdade, entre aquilo que se quer dizer e aquilo que efetivamente se diz. A partir dessa visada psicanalítica, o sujeito pode reconhecer a verdade de seu desejo, ainda que na *falha* do seu saber. É próprio do inconsciente transfigurar, distorcer, operar a verdade na manifestação do erro. Segundo Iannini:

A psicanálise, pelo menos desde os impasses do caso do homem dos lobos, não manifestará especial apreço por reconstruir, através de dispositivos de rememoração, a cena original. A estrutura ficcional da verdade responde a isso. Na análise de um sonho, por exemplo, importa muito mais investigar o processo de deformação do que a restituição de um suposto conteúdo latente original. “Eu, a verdade, falo” é uma primeira maneira aforística que firma o principal do que Lacan até aqui cunhou. (IANNINI, 2012, p. 75)

Eis um importante aforismo lacaniano: “Eu, a verdade, falo”. A escuta psicanalítica ficará atenta a essa fala, particularmente à espera de seus deslizos e suas falhas, seus *tropeços*. Até os esquecimentos e os silêncios, constituídos e constituintes de uma lacuna, fazem parte dessa verdade que se manifesta nas brechas, como parte da descoberta freudiana de que o sujeito diz sem saber o que diz. O analista, assim, se ocupa com o imprevisto na fala do paciente, como a palavra que vem no lugar de outra (o lapso) ou o dito espírituoso que faz emergir uma verdade abruptamente (o chiste), ou ainda o gesto ou a palavra que se surge inesperadamente fora do contexto (o ato-falho). Para a psicanálise, a verdade aparece quando a fala tropeça, quando o falante se engana. É então que surge o *dito*, a instância da linguagem que faz ouvir (ou ver) o inconsciente, mas não porque o retira de algum porão tenebroso ou o emerge de alguma profundidade recôndita: na verdade, o inconsciente se faz *da* linguagem e *na* linguagem. Ele não *existe* como estrutura autônoma ou transcendental.

Assim, o *dito*, para a psicanálise, não tem por efeito tornar consciente o inconsciente, fazer vir à superfície o que estava num pretense fundo, submerso pela consciência racional. Na verdade, o dito tem como efeito *produzir* o inconsciente, relançando-o na cadeia de significantes diferentes, para que outros eventos de linguagem possam, *a posteriori*, se realizar. Iannini fala a respeito da “estrutura ficcional da realidade”, percebida pela psicanálise. Se a realidade tem um estatuto ficcional, essa visada, lacaniana em sua essência, nos permite

entrecruzar o discurso literário com o discurso psicanalítico. Ambos têm preocupações legítimas com a linguagem e podem, em algum deslize das palavras, ter acesso a uma verdade que se diz sem saber. Ouçamos, portanto, o que a ficção da realidade e a realidade da ficção têm para nos dizer.

Lacan, em um texto de 1955, intitulado “A coisa freudiana: ou o sentido do retorno a Freud em psicanálise”, afirma que:

O sentido de um retorno a Freud é um retorno ao sentido de Freud. E o sentido do que Freud disse pode ser comunicado a qualquer um, porque, mesmo dirigido a todos, cada um estará interessado – e basta uma palavra para fazer senti-lo: a descoberta de Freud questiona a verdade, e não há ninguém que não seja pessoalmente afetado pela verdade. (LACAN, 1998, p. 406)

O sentido do retorno a Freud tem, para Lacan, o sentido de um retorno a uma verdade. Mas de que *verdade* se trata aqui? Obviamente, como já percebemos, a verdade da psicanálise não pode depender de exatidão nem de certezas prévias: ela não se relaciona com o conhecimento positivo, por mais que Freud tenha se esforçado a vida inteira para fazer com que a comunidade científica aceitasse sua descoberta como *ciência*. Tampouco a verdade psicanalítica é concepção cartesiana da verdade, para a qual as evidências constituem todas as garantias. Freud já postulava a necessária relação entre erro e verdade, invertendo muitos dos pressupostos racionalistas e cientificistas. É isso que o conduz ao estudo do sonho, do chiste, do ato-falho, de tudo o que seria *estranho* para a visão científica e *inquietante* para o senso comum. A impostura e o deslize agora se instalam no lugar de quem pretende *dizer* a verdade. E é por isso que afirma Lacan (1998, p. 410): “Homens, escutai, eu vos dou o segredo! Eu, a verdade, falo”.

Questionaríamos aqui, caso fôssemos dados a um *Witz*, se Lacan nos *dá* um segredo do mesmo modo como o judeu o *dá* ao polonês. Quanto, na verdade, essa verdade sobre a verdade, nos custará? Qual o preço dessa dádiva? Todos os segredos parecem carregar consigo uma sombra que os valoriza. Estaremos cegos de olhar para essa sombra ou será a luz inesperada do segredo revelado que nos confunde? Ou será ainda que estaremos incorrendo no mesmo erro do polonês, achando que a verdade se encontra no final? Ora, particularmente, o romance *A menina morta* traz, no último capítulo, uma reviravolta sobre a *verdadeira* identidade da menina morta. Mas a frase final de Carlota, “Eu é que sou a verdadeira menina morta”, diz realmente uma verdade? E quem a diz, Carlota ou a própria verdade que se diz por ela?

Vejamos o que Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy dizem do aforismo lacaniano:

“Eu, a verdade, falo”... Esta verdade – cuja teoria, por sua vez, comanda a teoria do sujeito – não é aquela que um sujeito pode *saber*. Ela é anterior ou exterior a qualquer saber, pois é preciso entendê-la tal como Lacan desde então a precisou, como a identificação da verdade com a própria palavra falada, sem outra referência e, em particular, com a exclusão de toda metalinguagem, isto é, de qualquer sentido de sentido. Esta verdade, que “se fundamenta naquilo que ela fala”, depende só, portanto, da palavra e de nenhuma outra coisa que se trataria de designar. Ela só se mantém no espaçamento da estrutura significante – ou no buraco. (LACOUE-LABARTHE, 1991, p. 76)

A verdade lacaniana, assim, desvia-se absolutamente da verdade cartesiana. Não é uma verdade que um sujeito possa saber, é uma verdade que “depende só da palavra e de nenhuma outra coisa que se trataria de se designar”. A verdade, para Lacan, portanto, é uma crítica à metalinguagem, pois não aceita o “sentido do sentido”. Lacan não poderia aceitar esse “sentido do sentido”, porque é somente negando que exista metalinguagem que ele pode estabelecer a distinção entre uma “fala verdadeira” de um “discurso verdadeiro”, que condiciona o surgimento do aforismo: “Eu, a verdade, falo”.

Para a psicanálise lacaniana, o sujeito, como locutor, toma emprestado à estrutura da linguagem o suporte material de seu discurso; suporte esse que estará na fundamentação do conceito de “significante” para a psicanálise. Segundo Lacan, em um texto intitulado “A instância da letra no inconsciente”:

Nosso título deixa claro que, para-além da fala, é toda a estrutura da linguagem que a experiência psicanalítica descobre no inconsciente. Pondo desde logo o espírito prevenido em alerta, porquanto é possível que ele tenha de reavaliar a ideia segundo a qual o inconsciente é apenas a sede dos instintos. Mas essa letra, como se há de tomá-la aqui? Muito simplesmente, ao pé da letra. Designamos por letra este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem. Essa definição simples supõe que a linguagem não se confunda com as diversas funções somáticas e psíquicas que a desservem no sujeito falante. Pela razão primeira de que a linguagem, com sua estrutura, preexiste à entrada de cada sujeito num momento de seu desenvolvimento mental. (LACAN, 1998, p. 498)

Vejamos, em um episódio exemplar de *A menina morta*, como podemos localizar o significante em sua materialidade. No episódio a seguir, trataremos de uma realidade objetiva, mas é preciso observar as implicações subjetivas presentes na descrição espacial. No seguinte trecho, encontramos os lugares demarcados à mesa, alguns ocupados, outros deixados vazios. O vazio que lhes cabe só pode ser preenchido pelo “eu” que lhes compete:

O Senhor não se erguera da mesa, após o jantar, e todo o serviço de levantamento feito na ponta dos pés fora conduzido como se ele não estivesse ali; tudo sucedera com tal segurança e silêncio que ele próprio decerto não sentira o negro e duas mulatas se agitarem em torno de sua cadeira e que os pesados serviços de lousa azul das Índias,

as garrafas atarracadas de cristal cheias de vinho por português, as bandejas de prata carregadas de iguarias eram levadas para dentro como por magia. Se tivesse fechado os olhos por alguns instantes, quando os abrisse julgaria estar nos teatros lá longe na Corte, onde as cenas mudavam nos minutos de intervalo. Era um lampião de “queirozina” mandado vir há muito pouco tempo do Rio de Janeiro, novidade que fora objeto de muitos comentários e admiração dos fazendeiros das redondezas. **A Senhora não tomara parte na refeição e deixara-se ficar em seu quarto [...].** Seguiam-se os demais moradores da fazenda, o velho primo Manoel Procópio, muito alto e com a barba branca imensa aberta em leque sobre o colete de pele de onça. Logo adiante a prima Virgínia, também alta mas angulosa e hierática, depois as duas velhas parentas do Senhor um pouco tontas e muito trêmulas, que nunca davam fé do que se passava em torno delas, senão depois de mil perguntas dubitativas. No fim desse lado da mesa o visitante de ocasião, quase sempre algum mascate estrangeiro de certa categoria, vindo de grandes cidades com a sua bagagem variada e que ficava alguns dias preso pela hospitalidade do Senhor. **Do outro lado, além do lugar vazio da Senhora,** sentava-se Celestina cuja obrigação tácita era servi-la, apanhar-lhe o lenço ou o leque que com frequência se lhe soltavam das mãos distraídas e também afastar a cachorrinha felpuda, a Mirza, quando ela se tornava importuna. Celestina muitas vezes nada podia comer, pois seu coração batia em grandes saltos porque não sabia com certeza se os agrados do animalzinho eram ou não bem recebidos por D.^a Mariana. Era prima em segundo grau da Senhora e sua situação no mundo como acontecia com misteriosa frequência na orgulhosa família da Sinhá não tinha a menor relação com a grandeza aparente do viver dos que habitavam a fazenda. **As três cadeiras seguintes quase sempre vazias mostravam bem que ali deviam estar os filhos ausentes presos lá na Corte pelos colégios e pelas vidas que iniciavam.** (PENNA, 1958, p. 780-782, grifo nosso)

Os estudos sobre *A menina morta*, quando citam essa passagem, quase sempre remetem às questões sociais implicadas na distribuição das pessoas à mesa. É pertinente acentuar a força da hierarquia familiar e a discriminação de gênero que determinam a organização desses lugares de acordo com a *posição* de cada um no jogo social. No entanto, queremos aqui chamar a atenção para os lugares *vazios* dessa cena.

O lugar vazio da Senhora atua, no texto, como uma metáfora de sua condição na casa, pois ela está quase sempre ausente das refeições e das reuniões familiares. Os três lugares deixados vazios pela ausência dos filhos remetem para o desenlace da trama: o filho mais novo morrerá de febre amarela, longe de casa; o filho mais velho, insatisfeito com a herança, aparecerá um dia no Grotão, apenas para trocar farpas com a irmã, com quem rompe todas as relações definitivamente; finalmente, há essa filha, herdeira do Comendador, nova proprietária do Grotão, única a ser chamada da Corte para a fazenda a fim de ocupar o seu lugar vazio. Os três lugares permanecerão vazios para sempre. Vejamos por quê.

As duas cadeiras dos dois filhos nunca mais serão preenchidas, com a morte de um e a partida definitiva do outro. Já a cadeira de Carlota também ficará vazia, quando do seu retorno à fazenda. É preciso, porém, observar que o romance opera metaforicamente em relação a esse lugar vazio. Como sabemos, Carlota é chamada para substituir a irmã morta, mas a substituição fracassa. Com a ausência súbita de D.^a Mariana, e a posterior morte e herança deixada pelo

Comendador, Carlota torna-se a nova Senhora, sendo assim impelida a assumir o lugar da mãe. Se tomarmos Carlota como um *significante* que viera substituir outro significante, e que, no meio caminho, viu-se compulsoriamente constrangida a substituir também o lugar da Senhora, a moça *desliza* constantemente de um lugar vazio para outro, como podemos ver no trecho seguinte:

D.^a Inacinha pareceu hesitar e dispor-se a dizer alguma coisa, e a vermelhidão espalhada sobre o seu rosto não parecia anunciar palavras de paz, mas todas olharam para Sinhazinha, e viram que ela agitava os lábios talvez a rezar baixinho, e tinha os olhos rasos de água. Calaram-se e uma a uma levantou-se para sair pela porta do alpendre, onde procuraram os bancos ali existentes e neles se sentaram. Conversaram à meia voz por muito tempo, até a sineta do almoço soar muito alegre, em contraste com a expressão preocupada de todos. D.^a Virgínia foi rapidamente até junto da jovem e fez menção de segurar-lhe o braço para conduzi-la à mesa, mas Carlota levantou-se sozinha e atravessou a capela de cabeça baixa e foi para a sala **sentar-se à mesa no lugar ocupado sempre pela Senhora**. Sem erguer os olhos, fez sinal com as mãos, ordenando a todos que se acomodassem e não respondeu ao tímido saudar dos homens, vindos pela porta da saleta. Imediatamente, o serviço entrou em função, e máquina bem azeitada pôs-se a trabalhar sem falhas, apenas a cadeira vazia do Comendador tornava diferente a cena repetida por tantos anos. (PENNA, 1958, p. 1017, grifo nosso)

Como vimos anteriormente, o trabalho de escuta psicanalítica dá mais importância à narração do sonho do que a narrativa em si, porque busca operar pelas brechas, pelos esquecimentos e pelos detalhes do ato de narrar do paciente. Assim, sem quereremos psicanalisar o texto, mas articulando os operadores do discurso psicanalítico, tentemos olhar para aquilo que o texto não mostra. Os lugares vazios deixados pela Senhora e pelos três filhos aparecem na descrição do narrador. O lugar que era ocupado pela menina morta, porém, não é citado. A “cadeira” da menina ocupa um lugar duplamente vazio na descrição, tanto no plano do enunciado, quanto no plano da enunciação. O narrador se “esquece” dele e, nesse esquecimento, produz um vazio ainda maior, porque acentua a ausência da menina como uma falta que se inscreve no próprio texto.

Ao fim do romance, percebemos como é difícil “localizar” Carlota nessa casa, com sua imagem se apagando entre duas mortes, morte simbólica da mãe (em sua loucura) e morte imaginária da irmã (em sua mitificação). Por isso, Carlota acaba interiorizando essas duas mortes: reconhecendo-se como a verdadeira menina morta, ela também reconhece a verdade da própria morte, a operação de apagamento que a transformou em um fantasma, algo que, de certo modo, está e não está ao mesmo tempo, como diz Giorgio Agamben, em *Estâncias*:

O discurso que, nessa perspectiva, sabe que “manter firmemente o que está morto é o que exige a maior força” [...]. Nesta perspectiva é se pode falar de uma “topologia do

irreal”. Talvez o *tópos*, essa coisa, segundo Aristóteles, “tão difícil de apreender”, mas cujo poder “é maravilhoso e anterior a qualquer outro”, e que Platão, no *Timeu*, concebe até mesmo como um terceiro gênero do ser, não é necessariamente algo “real” e, nesse sentido, aqui se procurou levar a sério a pergunta que o filósofo formula no livro IV da *Física*: “onde está o *capricervo*, onde está a esfinge?” Em nenhum lugar, certamente, mas, talvez, porque eles mesmos sejam *topoi*. Ainda devemos habituar-nos a pensar o “lugar” não como algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço; talvez, de acordo com a sugestão de Platão, como pura diferença, a que corresponde o poder de fazer com que “Algo que não é, de certa maneira seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo não seja”. (AGAMBEN, 2012, p. 14-15)

Tanto a menina morta quanto Carlota são a constatação inefável de que “manter firmemente o que está morto é o que exige maior força”. Essa ideia poderia nos levar, aqui, a propor o estudo de uma “topologia do irreal” em *A menina morta*, não porque o Grotão seja um espaço de instauração do fantástico ou do transcendente, mas porque essas duas meninas correspondem, cada uma a seu modo, a verdadeiros *topoi*, não ocupando exatamente um lugar no espaço, mas em algo mais originário. E daí podermos dizer delas: “algo que não é, de certa maneira seja, e aquilo que é, por sua vez, de algum modo não seja”.

Esse é o *lugar* ocupado melancolicamente por uma perda, onde não se sabe exatamente o que se perdeu. É o lugar de inscrição do desamparo, onde uma presença pode, a qualquer momento, tornar-se ausência e, do mesmo modo, uma ausência pode manifestar-se como presença; lugar onde a palavra vacila na constatação de uma falta no cerne da própria linguagem, incapaz de dizer tudo; lugar do fantasma da palavra.

As *duas* meninas mortas são, portanto, o fantasma da palavra que assombra o romance, o *unheimliche* de Cornélio Penna. A construção desses personagens, no vaivém de suas aparições e desaparecimentos, configura a poética da ausência no romance. Para essas duas meninas, convergem todos os olhares que conseguem atravessar o campo do simbólico ou são barrados em sua entrada, já que há muito de indizível em suas figuras. Ao mesmo tempo, perspectivas contraditórias e ambíguas divergem sobre o estatuto de cada uma dessas meninas, associando-as ou dissociando-as, em um jogo de espelhos que ora remete uma à outra, ora subtrai uma em outra, condensando ou deslocando suas imagens, em processos metafóricos e metonímicos.

Carlota, principalmente, tem uma imagem fugidia, percebida no olhar dos outros como reflexo tanto da mãe quanto da irmã, impressão que, ao fim e ao cabo, será dissolvida no apagamento dos contornos de sua própria presença na fazenda. Carlota é, mas, de alguma maneira, é como se não fosse. A imagem da menina morta tentava unir os fragmentos espalhados na ruína familiar; já a imagem de Carlota separa definitivamente o que estava quebrado e disperso desde o início. As duas estão presas a um jogo familiar de associações e dissociações que, ao tentar ver uma irmã na outra, frustra o olhar, que passa a operar de forma

deletéria. Assim, as duas meninas são subsumidas a um jogo de formações e deformações imagéticas.

Segundo Giorgio Agamben:

*O simbólico, o ato de reconhecimento que reúne o que está dividido, é também o diabólico, que continuamente transgride e denuncia a verdade deste conhecimento [...]. O fundamento desta ambiguidade do significar reside naquela fratura original da presença, que é inseparável da experiência ocidental do ser, e pela qual **tudo aquilo que vem à presença, vem à presença como um lugar de diferimento e de uma exclusão**, no sentido de que o seu manifestar-se é, ao mesmo tempo, um esconder-se, o seu estar-presente, um faltar. **É esse copertencimento originário da presença e da ausência do aparecer e do esconder** que os gregos expressavam na intuição da verdade como ἀλήθεια, desvelamento, e é sobre a experiência dessa fratura que se baseia o discurso que nós ainda chamamos com o nome grego de “amor à sabedoria”. **Só porque a presença está dividida e deslocada, é possível algo como um “significar”; e só porque não há na origem plenitude, mas diferimento (...)**, há necessidade de filosofar. (AGAMBEN, 2012, p. 218-219, grifo nosso)*

Agamben está tecendo conjecturas a respeito da palavra e seus fantasmas na cultura ocidental. Sua crítica remete a um estrato metafísico presente na filosofia, desde os gregos, que insiste em habitar o pensamento ocidental com categorias como origem, presença, verdade, ser. No trecho acima, percebemos o momento em que Agamben aponta para uma fratura nisso que leva o nome grego de “amor à sabedoria”, essa filosofia que, durante muito tempo, afastou e ocultou essa fratura, mediante a interpretação metafísica do mundo, como uma relação entre ser mais verdadeiro e menos verdadeiro, entre paradigma e cópia, entre significado latente e manifestação sensível.

O romance em estudo não esconde essas dicotomias sob um manto metafísico que queira encontrar alguma espécie de sabedoria paradigmática ao tratar de elementos como presença e ausência, vida e morte, visível e não-visível, dito e não-dito. Pelo contrário, acreditamos que *A menina morta* provoca também uma fratura sobre o olhar metafísico ocidental, porque busca se colocar numa zona intermediária que inclui e exclui, ao mesmo tempo, elementos contraditórios.

Na forma do Estranho, do Inquietante, do *unheimliche* que invade a narrativa do romance, assombrando a cena ficcional, através da aparição de uma inquietante estranheza justamente no cerne do que é mais familiar, consideramos que *A menina morta* trabalha, o tempo todo, num intervalo ou num limiar entre o sonho e a realidade. Esse intervalo é exatamente a zona de subjetivação que recebe o impacto das ondas do mundo objetivo e “traduz” o mal-estar social em representações fantasmáticas. Assim, como já vimos, os *fantasmas* do romance devem ser *vistos* como projeções subjetivas de um sentimento de

desamparo radical, e não como espectros de uma narrativa fantástica. O próprio trabalho de Carlota, ao tentar “exorcizar” a imagem mítica da irmãzinha morta, já nos leva a perceber que o romance pretende muito mais espantar ou libertar a realidade de seus monstros do que criar novas configurações monstruosas. Os monstros, no romance, realmente existem, mas são sombras de uma realidade horrorosa, que investiu todas as suas economias materiais e simbólicas na construção e manutenção de um sistema escravista cruel e de uma mentalidade patriarcal arcaica.¹³

Giorgio Agamben, ao estudar a fratura do olhar dicotômico da filosofia ocidental, depara-se com o conceito de signo em Saussure. De acordo com o filósofo italiano, a reflexão sobre a linguagem não escapou nem ao olhar metafísico, nem à fratura desse olhar, pelo contrário, tornou-se o campo privilegiado dessa experiência de ruptura na noção de signo, expressa como unidade do significante e do significado. A ruptura da presença assume o aspecto de um processo de “significação”, no qual se pode constatar um diferimento e uma fragmentação. Segundo Agamben:

O diferimento original da presença, que é de fato aquilo que teria merecido ser questionado, acaba sendo aqui afastado e menosprezado na aparente evidência da convergência expressiva entre forma e conteúdo, externo e interno, manifestação e latência, mesmo que nada obrigue, em princípio, a considerar o “significar” como um “expressar” ou como um “ocultar”. Na semiologia moderna, o esquecimento da fratura original da presença mostra-se precisamente naquilo que deveria denunciá-la, a saber, na barreira – do grafo S/s. O fato de que o sentido de tal barreira seja constantemente deixado na penumbra, cobrindo assim o abismo aberto entre o significante e o significado, constitui o fundamento da “posição primordial do significante e do significado, como duas ordens distintas e separadas por uma barreira resistente à significação” que governa, desde o princípio, como senhor escondido, a reflexão ocidental sobre o signo. Sob o ponto de vista do significar, a metafísica não é mais que o esquecimento da diferença originária entre significante e significado. Toda semiologia que deixa de se perguntar por que motivo a barreira que fundamenta a possibilidade do significar é, ela mesma, resistente à significação, falsifica por isso mesmo a sua mais autêntica intenção. (AGAMBEN, 2012, p. 220-221)

Dessa maneira, Agamben passa a problematizar toda perspectiva semiótica que deixe de questionar a possibilidade do próprio ato de significar. Agamben recorre ao mito de Édipo para sustentar essa tese, deslocando a importância geralmente atribuída ao herói para a figura da Esfinge. Segundo Agamben, a Esfinge não propunha algo cujo significado estava apenas velado sob um significante enigmático, mas sim “um dizer no qual a fratura original da presença era aludida com o paradoxo de uma palavra que se aproxima do seu objeto, mantendo-o

¹³ Para quem se interessar pelo assunto, remeto ao livro *Monstros e monstruosidades na literatura*, organizado por Julio Jeha, particularmente, ao capítulo “Monstros e duplos em *A menina morta*”, de Josalba Fabiana dos Santos. (Cf. Referências)

indefinidamente à distância” (idem, p. 222). Assim, a Esfinge adquire um caráter apotropaico, relativo a tudo o que, na mentalidade grega primitiva, relacionava-se a ritos de afastamento de doenças ou desgraças. Dessa perspectiva, a Esfinge assume uma potência protetora que, paradoxalmente, rejeita e atrai o inquietante.

De acordo com Agamben, a culpa de Édipo não teria sido tanto o incesto, mas sua *hybris* (sua desmedida) diante do enigma, que ele menosprezou interpretando (mal) a intenção apotropaica da Esfinge, como uma relação entre um significante oblíquo e um significado escondido. Assim, na perspectiva de Agamben:

Com o seu gesto, ele abre uma fenda na linguagem, que terá vasta descendência metafísica: por um lado, o discurso simbólico e por termos impróprios da Esfinge, cuja essência é um cifrar e um esconder; e, por outro, aquele claro, e por termos próprios de Édipo, que é um expressar ou um decifrar. Édipo aparece, portanto, na nossa cultura como o “herói civilizador” que, com sua resposta, proporciona o modelo duradouro da interpretação do simbólico. (AGAMBEN, 2012, p. 223)

O gesto “civilizador” de Édipo é um gesto original na genealogia da metafísica ocidental, sempre pronta a interrogar seus *enigmas* como uma operação de desvelamento. Uma semiologia liberta da marca de Édipo, segundo Agamben, deveria lançar o olhar para a barreira resistente à significação que domina a cifra saussuriana S/s: Significado/significante.

As reflexões de Agamben nos remetem, obviamente, à perspectiva lacaniana, que parte da noção de signo, em Saussure, para elaborar a relação psicanalítica entre sujeito e linguagem. A perspectiva de Agamben de colocar o ato de significar na barra entre significante e significado é, sem dúvida, original e instigante. Porém, cremos perceber nela mais convergências do que divergências com a teoria lacaniana. Senão, vejamos.

Joël Dor, ao falar sobre o valor do signo linguístico na teoria lacaniana diz que

Uma vez que se sabe existir uma certa fixidez entre significante e significado, pode-se imaginar que numa cadeia falada, toda vez que se encontra um significante s1, este estará necessariamente ligado a um significado s1, o que nos dá a garantia de significação Sign.1. Isto representaria dizer que a significação estaria totalmente dada e garantida no momento em que um signo linguístico fosse isolado da cadeia. Ora, não é nada disso, já que uma imagem acústica dada não permite obter uma significação dada, no momento em que o signo é isolado dos outros signos. (DOR, 1989, p. 37)

Joël Dor dá um exemplo de Ferdinand Saussure, a respeito de um mesmo significante sobre o qual podem ser articuladas duas significações: “Eu aprendo” e “Eu a prendo”. Nesse caso, apenas o contexto da cadeia falada permitiria circunscrever a significação. Ora, dizer que o contexto delimita o signo não é outra coisa senão dizer que o signo só é signo em função do

seu contexto. Esse contexto é um conjunto de outros signos. A realidade do signo linguístico só existe, pois, em função de todos os outros signos. A língua é, assim, um sistema de diferenças e de oposições de elementos.

Por mais que o significante dependa do contexto, há aqui uma proposta metafísica implícita que diz o seguinte: apreendendo-se bem o contexto, em suas diferenças e oposições, ao fim e ao cabo, existe sempre um significado *à espera* de seu significante. Tudo ocorre como se a estrutura do signo linguístico procedesse de um “corte”. O surgimento de um significante provém desse corte, que interrompe o fluxo dos significantes ao encontrar o significado.

Lacan irá introduzir algumas modificações com relação às teses saussurianas. De acordo com Dor:

Por um lado, o fluxo dos pensamentos e o fluxo dos sons serão, de imediato, interpelados como fluxo de significados e fluxo de significantes. Por outro lado, o esquema do signo linguístico será invertido na escrita lacaniana: S/s. Não se trata mais, para Lacan, de aceitar a ideia de um “corte” que uniria o significante ao significado, ao mesmo tempo que determina a ambos, mas de introduzir esta delimitação através de um conceito original que ele chama de ponto-de estofa. (DOR, 1989, p. 39)

A inovação lacaniana mostra que a relação entre significante e significado é sempre fluida, sempre prestes a se desfazer. Primeiro, Lacan atribui a primazia do significante sobre o significado, invertendo a cifra de Saussure, e criando sua própria cifra: S/s: Significante/significado.

Depois, Lacan cria a teoria do ponto-de-estofa (*point-de-capiton*), que, na linguagem comum, é o ponto onde convergem as linhas de costura num estofamento. Para Lacan, o ponto-de-estofa é a operação pela qual o significante detém o deslizamento, de outra forma indeterminado e infinito, da significação. Em outras palavras, é aquilo por meio do qual o significante se associa ao significado na cadeia discursiva. Como explica Lacan:

A função diacrônica desse estofa deve encontrar-se (*point de capiton*) na frase, na medida em que ela não cinge sua significação senão com seu último termo, cada termo estando antecipado na construção dos outros, e inversamente selando seu sentido por seu efeito retroativo. (LACAN, 2011, p. 288)

Para Lacan, a delimitação da significação fica, de imediato, circunscrita ao conjunto da sequência falada, e não a unidades elementares sucessivas. Há, visivelmente, em sua teoria do ponto-de-estofa, uma crítica à noção de signo linguístico de Saussure. Para Lacan, é sempre retroativamente que um signo advém ao final de sua própria articulação significante: é na dimensão da posterioridade que o ponto-de-estofa detém o deslizamento da significação. A

ambiguidade do problema da enunciação fica suspensa a essa delimitação da significação na posterioridade da articulação.

O ponto-de-estofa designa, portanto, o ponto em que o significante, na cadeia de significação, interrompe o movimento que (sem esse ponto) seria incessante e produz a ilusão necessária de um significado fixo. O ponto fundamental é este: o significado fixo não existe, porque sua fixidez é apenas uma ilusão, gerada pelo ponto-de-estofa que, em algum momento, interrompe um fluxo incessante, que continua como fluxo, e que só é interrompido para *suspender* o que, de outro modo, nunca teria fim.

Se tomarmos Carlota como significante na cadeia discursiva do romance, perceberemos que ela, inicialmente, estabelece relações de diferença e oposição com outros significantes, principalmente com a mãe e a irmã. Sua *posição*, diante desses outros significantes, muda constantemente, principalmente na leitura que os outros moradores do Grotão fazem sobre a enigmática figura de Carlota.

Ao final, quando Carlota diz “Eu é que sou a verdadeira menina morta”, encontramos o ponto-de-estofa desse significante, que, em seu caráter retroativo, permite ressignificar os outros significantes a partir do deslizamento desse significante sobre os demais. É por isso que, a partir dessa frase, temos que problematizar o título do romance, afinal, “a menina morta” é um significante que deslizou sobre outro, Carlota.

Seguindo a proposta de Agamben, procuremos não incorrer no mesmo erro de Édipo que viu no significante oblíquo apenas um significado velado. Não procuremos encontrar um significado por trás do significante “a menina morta”, porque o significado não *está* lá, ou, dizendo de outro modo, *está e não está*, ou ainda: ali onde deveria estar, não se encontra, mas se encontra ali onde não deveria estar. É por isso que devemos olhar para a “barra”, porque é ela que permite o ato de significar, que vai muito além de atribuir um significado a um significante, ou de “desvendar” um significado encoberto por um significante enigmático. Vejamos, então, essa barra.

5.3 A última instância da letra

Jacques Rancière, em *Políticas da escrita*, ao discutir a relação entre ficção e realidade, refere-se a um episódio de *Dom Quixote*, no qual o herói decide escrever uma carta a Dulcineia, mas acaba desenvolvendo, diante de seu fiel escudeiro Sancho Pança, uma teoria original sobre as instâncias que uma carta tem de percorrer para chegar ao seu destino. De acordo com Rancière:

Por não ter papel, Dom Quixote redigiu sua carta na caderneta encontrada na sacola do louco de amor Cardenio. Quixote então insiste com Sancho para mandar recopiar o texto na aldeia mais próxima para levá-lo a Dulcineia. Mas, pergunta Sancho, como Dulcineia vai reconhecer uma carta que não estará nem escrita pela mão de Dom Quixote, nem acompanhada da assinatura dele? Dom Quixote então tranquiliza-o com quatro argumentos: em primeiro lugar, Dulcineia não reconhece a letra de Dom Quixote; em segundo lugar, ela não sabe ler; em terceiro lugar, ela não sabe quem é Dom Quixote; em quarto lugar, Dulcineia, ou antes, a camponesa Aldonza Lorenzo, não sabe que ela é Dulcineia [...]. E [a carta] será menos lida quando Dom Quixote, por distração, tornará a pôr a caderneta no bolso (RANCIÈRE, 1995, p. 64)

Dom Quixote toma uma decisão “louca”, porque espera, igualmente, uma resposta “louca” de uma carta a alguém que não sabe ler, que não se reconheceria como a destinatária, nem reconheceria o destinador. Ora, a dúvida lógica que paira sobre a intenção quixotesca é se a carta poderá realmente chegar a seu destino, com tantas instâncias no trajeto do *correio* a suspenderem sempre o recebimento efetivo da carta. Sem essa *última instância da letra* observada, não há como dizer que a carta chegou a seu destino. Talvez o máximo que se possa afirmar é que ela foi *destinada*, jogada a seu destino, por assim dizer, mas que se encontra para sempre *suspensa*, à espera de ser retirada, principalmente porque o Quixote a repõe no bolso. Trata-se de um *reembolso* postal para sempre diferido.

Em *A menina morta*, há muitas cartas, mas um *carteiro* predominante, que quase sempre *barra* o acesso direto ao escrito ou, pelo menos, adia ou dificulta a sua leitura. Não é mera coincidência que o pai de Carlota seja esse *carteiro*, responsável por esse correio sempre em diferimento. Há, na estrutura interna do romance, uma estratégia discursiva que se utiliza do diferimento como modo narrativo. Os fatos do romance são lançados num *après-coup* que muito lembra a teoria lacaniana, orientando a leitura para uma releitura *a posteriori*. *Não ir direto ao ponto*: eis o que caracteriza os personagens, os diálogos, o enredo, o romance.

Acompanhemos a chegada do capitão do mato ao Grotão (no capítulo LI), trazendo uma carta destinada à D.^a Mariana. Como a Senhora tivesse então partido da fazenda, D.^a Inacinha entrega a carta ao Comendador. Vejamos o episódio:

E apresentava ao Senhor o papel ligeiramente amarrotado, com suas grandes obreias, mal preso nas pontas dos dedos inseguros. O Comendador, depois de observar por momentos o que tinha ela nas mãos, foi até a janela mais próxima, abriu-a, e depois veio até junto dela e só então tomou a carta. Leu com a fisionomia impassível o endereço, e depois de guardá-la com perfeita calma no bolso da japona, interrogou:

— Quem a trouxe?

— Foi o capitão-do-mato, o Sr. Rodrigues, que a trouxe de Porto Novo, onde o encarregaram de trazê-la.

— Mandou dar-lhe uma recompensa?

— Mandei sim, primo... mandei sim senhor!

O comendador, com seco “está bem”, dirigiu-se para a porta, enquanto recomendava fosse servido o jantar. Nada dissera, não soltara qualquer exclamação, e a senhora não pudera notar alteração, nem na sua voz e gestos, nem mesmo em seu andar, denunciadora de qualquer choque. [...] D.^a Inacinha foi também para o seu lugar, agora de dona provisória da casa, e em sua cabeça onde subiam ondas de calor, a mesma frase se repetia: — “Ele nem quis ler antes o que mandaram dizer à prima...” (PENNA, 1958, p. 984-985)

Fica evidente, no trecho, que o silêncio do Comendador sobre a carta gera uma expectativa em Dona Inacinha, implicando o não-dito à situação dialógica. O narrador mostra apenas que o Comendador recebeu a carta endereçada à Senhora, mas a narração se cala sobre o seu conteúdo. A carta vale, na narrativa, por sua própria materialidade, e não por seu significado. A carta é, no dizer da psicanálise lacaniana, puro significante.

O narrador é detalhista, apresentando o Comendador observando a carta nas mãos de D.^a Inacinha, encaminhando-se à janela, aproximando-se da prima e só depois tomando a carta em suas próprias mãos. O Senhor lê o endereço com fisionomia impassível e, em seguida, guarda a carta “com perfeita calma no bolso da japona”. A carta está, de uma vez por todas, afastada do olhar do leitor, gerando um efeito de suspensão do sentido. O sentido da carta está diferido, jogado para um devir. No entanto, esse devir nunca chegará: ele se perderá em seu próprio diferimento, “reembolsado” como a carta do Quixote. O conteúdo dessa carta nunca será revelado, tornando-se ausência sensível no romance, porque restrita à materialidade de sua existência. Assim, o narrador substitui o que a carta diz pelo relato sobre a chegada da carta e por seu posterior *arquivamento* no bolso do Comendador, de onde não conseguiremos mais rastrear seu destino. Cornélio Penna cria, com sua poética da ausência, a arte de criar silêncios.

A verdade desse relato está na reserva de sentido da carta exibida e guardada, denunciando que há uma lei de interceptação do que é dito, uma lei que impõe o não-dito. O trabalho *arqueológico* do narrador, nesse ponto, é suspenso, porque não há o que fazer para libertar essa voz presa no envelope da carta. Seu trabalho será o de marcar esse intervalo entre o dito e o não-dito, de mostrar o trânsito dessa correspondência, as instâncias da letra que cruzam o caminho até o Grotão, para lá – enfim – encontrar o extravio e o diferimento. Como a carta é guardada, a relação entre as palavras e as coisas torna-se problemática. Todos nós vimos a carta, mas somente ao Comendador é dado conhecer as palavras. Segundo Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy:

Lacan chama de materialidade do significante ao mesmo tempo a aptidão do significante para a localização e sua relação com o lugar. Mas uma localização que, estranhamente, é sempre uma “ausência em seu lugar”, se lugar tiver que designar um espaço na realidade objetiva – e o seu caráter insecável – localização e insecabilidade

que atribuem, então, uma materialidade singular ao significante. (LACQUE-LABARTHE, 1991, p. 36)

Importa, portanto, marcar o lugar que o significante ocupa em relação aos outros significantes. Daí a observação atenta do narrador ao percurso dessa carta, que chega pelas mãos do capitão-do-mato, passa às mãos de D.^a Inacinha, chega finalmente às mãos do Comendador e daí *perde-se* em seu bolso. Ela está endereçada a uma terceira pessoa, que não é nem D.^a Inacinha nem o Comendador. Entre as mãos de uma e outra pessoa, a carta transita em sua materialidade de significante, assumindo maior ou menor importância de acordo com o lugar onde se encontra.

Vejamos outro episódio que envolve cartas. O Comendador entrega uma carta da Senhora à Carlota. Uma vez sozinha, Carlota lê a carta, que diz simplesmente: “Tenho medo de te ver”:

Carlota sentou-se ali perto na cadeirinha baixa usada para seus bordados quando trabalhava junto da mãe e abriu o papel fechado com força entre seus dedos. Continha apenas uma linha escrita com letra firme, sem rasuras. Carlota viu desde logo ser a sua mãe de outros tempos quem a escrevera e tudo lhe pareceu vir de outra pessoa, de alguém desconhecido, de uma estranha cujo sofrimento não a comovia e cujas dores lhe eram incompreensíveis. Tornou a ler muitas vezes, sem que tudo aquilo nada lhe dissesse e seu coração continuou fechado e surdo. **“Tenho medo de te ver”** Que significaria essa mensagem tão curta, sem qualquer expressão de carinho, sem nada de maternal? **Seria dirigida a ela, Carlota?** Teria sido mesmo necessário ler aquelas palavras? **E surpreendeu-se presa naquela cadeirinha infantil**, de lábios abertos, procurando verificar maquinalmente se o sobrescrito trazia verdadeiramente o seu nome... Passou a mão pela testa, receosa de estar doida, e sentiu-a quente e úmida. De repente teve curto calafrio e sentiu alguma coisa despedaçar-se no mais íntimo de sua vida afetiva. Seu coração batia agora tão lentamente que o sangue parecia querer parar em suas veias e era agora ela própria a estranha, alguém que não conhecia que foi para o seu leito e nele se sentou. (PENNA, 1958, p. 1039-1040, grifo nosso)

Aqui tudo se passa de modo diferente: a carta chega efetivamente a seu destinatário e o narrador expõe o conteúdo da missiva. A carta de D.^a Mariana para a filha, todavia, não esclarece nada; pelo contrário, deixa tudo mais confuso e complicado. Carlota não consegue desvendar-lhe o sentido, chega mesmo a duvidar de que a carta tivesse chegado ao destino correto, se seria realmente ela a destinatária. Sobre essa dúvida, acrescenta-se uma outra, visivelmente sofrida: “Teria sido mesmo necessário ler aquelas palavras?”. Certamente, há um extravio em jogo, pois algo se rompe e se perde em Carlota, que “sentiu alguma coisa despedaçar-se no mais íntimo de sua vida afetiva”. Os extravios se duplicam na correspondência desse jogo postal, cuja destinação é sempre diferida.

Afinal, podemos nos perguntar agora: uma carta sempre chega a seu destino? É essa a questão que Lacan coloca ao ler o conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe. A análise de Lacan sobre o conto foi publicada em seus *Escritos*, em 1966. Segundo René Major:

Esse texto, “Le Séminaire sur *La lettre volée*”, fornece uma interpretação do conto de Edgar Poe *The Purloined Letter* a partir da noção freudiana de “compulsão de repetição”, que, para Lacan, em função de certo vínculo com a linguística de Saussure, se torna “a insistência da cadeia significante”. Daí o aforismo com o qual Lacan conclui seu comentário: “Assim, o que ‘a carta roubada’, ou mesmo ‘em sofrimento’, significa é que uma carta sempre chega à sua destinação.” Essa conclusão só foi possível devido ao fato de a letra, que para Lacan é o lugar de materialidade do significante, não se dividir. (MAJOR, 2002, p. 24-25)

No Seminário sobre “A carta roubada”, Lacan inicia seu texto fazendo algumas objeções à tradução francesa do conto de Poe, feita por Baudelaire. Voltando à máxima do tradutor/traidor, Lacan afirma que Baudelaire traduziu/traiu “The purloined letter” por “La lettre volée”. Segundo Lacan, *To purloin* é uma palavra anglo-francesa, composta pelo prefixo *pur* – que pode ser reencontrado em *purpose* (propósito), *purchase* (provimento) ou *purport* (importância) – e pelo vocábulo do francês antigo *loing*, *loigner*, *longé*. O psicanalista reconhece no primeiro elemento o latim *pro*, no que se distingue de *ante*, por supor um detrás antes do qual ele se aplica (ao passo que *ante* se adiante em direção àquilo que vem a seu encontro). No segundo elemento, Jacques Lacan reconhece a palavra francesa *loigner*, verbo de atributo de lugar ou *loing*, que se significa *ao longo de*. Após essas especulações etimológicas e semânticas, Lacan conclui:

Assim nos vemos confirmados, em nosso desvio, pelo próprio objeto que a ele nos leva: pois é justamente *a carta desviada* que nos ocupa, aquela cujo trajeto foi *alongado* [*prolongé*] (o que é, literalmente, a palavra inglesa *purloined*), ou, para recorrer ao vocabulário postal, *la lettre en souffrance*, a carta não retirada. (LACAN, 1998, p. 33, grifo do autor)

A tradução mais adequada de *purloined*, para Lacan, seria algo como “prolongada” ou “retardada”, mais próximo a *pro-longé*, “pôr de lado” ou “dissimular”. Baudelaire traduz *purloined* por *volée*, “roubada”, e, de certo modo, pratica um duplo assalto à letra de Poe, pois *volée* significa tanto “roubada” quanto “voada”, tradução que *rouba* o sentido do título do conto. Na perspectiva lacaniana, o conto de Edgar Allan Poe trata não especificamente de uma carta roubada, mas de uma carta desviada, que teve seu trajeto alongado, prolongado, diferido, ou, quando ele recorre ao vocabulário postal: “*lettre en souffrance*”, uma carta não reclamada, uma carta não retirada, “em suspenso”.

Vejamos a seguir o resumo do conto de Poe, feito por Almerindo Antônio Boff:

Na cena inicial, a Rainha, a sós, lê uma carta; entra o Rei, ela disfarça sua intenção de ocultar o que lê, largando, com fingida naturalidade, a carta sobre uma mesa; neste instante entra o Ministro e percebe o que se passa; reconhece a letra do remetente no exterior do envelope; apropria-se da carta, trocando-a por uma parecida; a rainha percebe o que ele faz, mas nada pode demonstrar por estar na presença do rei; a posse da carta dá ao Ministro um poder sobre a Rainha advindo da possibilidade de ele vir a divulgar algo sobre a carta. A Rainha pede ao delegado de polícia que recupere a carta e a devolva a ela. O chefe de polícia delega a missão a Dupin, que encontra a carta e a devolve à Rainha. Dupin conta como procedeu. Na casa do Ministro, na presença dele e sem que ele percebesse, imediatamente visualizou a carta “bem no meio do consolo da lareira”. Apropriou-se da carta trocando-a por uma parecida, como o Ministro fizera na presença da Rainha. Dupin deixa o Ministro pensar que ainda está de posse da carta para que pense poder fazer uso dela quando quiser. No entanto, no dia em que for fazê-lo terá sua lição: ao abrir o envelope que supõe conter a carta roubada, encontrará em seu lugar uma mensagem que identifica Dupin como o autor da troca das cartas. Fica na mesma posição de impotência em que deixara a Rainha no momento inicial, não podendo contar a ninguém o sucedido para não se incriminar. (BOFF, 2012, p. 60-61)

De modo semelhante à carta destinada à D.^a Mariana, trazida pelo capitão-do-mato, entregue à D.^a Inacinha e daí recebida definitivamente pelo Comendador, a carta do conto de Poe também atravessa um longo percurso para chegar ao seu destino. Em ambas as narrativas, o narrador obstrui o acesso ao conteúdo de suas respectivas cartas, mostrando-nos apenas a carta em sua materialidade e em seu trânsito. De acordo com o *lugar* que ocupa, essa carta deslizará sobre si mesma, pois é lógico que o significante muda a cada vez que a carta passa de mãos. Não mudará seu conteúdo, mas sua “posição” na cadeia significante lhe dará nova significação. A carta que D.^a Inacinha recebe não é, rigorosamente, a mesma carta que o Comendador *guarda*, assim como a carta que a Rainha recebe não é a mesma que o Ministro *rouba*. São cartas desviadas, prolongadas, “não retiradas”.

Depois de um longo desvio, a “carta roubada” retorna à Rainha (chega a seu destino?), reencontrando, por assim dizer, ao mesmo tempo, o ponto de chegada e o ponto de partida. O trajeto de seu desvio rege as ações dos personagens, subordinados ao percurso desse significante *voador*, *deslizante*, que *falta* sempre a seu lugar. Já em *A menina morta*, a carta destinada a D.^a Mariana, chegará um dia à destinatária? Não há como saber, pois seu trajeto é barrado pela narrativa, ali mesmo onde ela encontra o bolso do Comendador. Provavelmente, a carta interceptada pelo Comendador nunca chegará a seu destino. Porém, temos que problematizar: ao chegar às mãos do Comendador, como última instância de seu percurso, não teria a carta desviada encontrado enfim o seu destino?

O que Lacan nos propõe sobre a *destinação* das cartas é sua relação com a cadeia significante. A partir da leitura que faz do conto de Poe, Lacan reflete sobre esse trajeto,

abstraindo o papel do destinatário e do destinador, para que, enfim, percebamos que o destino é o mais importante, assim como o judeu mostrou para o polonês que o “segredo” não se encontra no fim da narrativa, mas no próprio percurso da narração. Destino aqui é destinação. Uma carta nem sempre encontrará o destinatário visado ao fim do percurso, mas sempre ocupará um lugar nesse trajeto, nessa destinação. Por isso mesmo, é possível afirmar que, de um jeito de outro, desviada ou extraviada, interceptada ou censurada, uma carta sempre chega a seu destino.¹⁴

A partir desse ponto, Lacan aproximará sua leitura da carta *desviada* do conceito psicanalítico de *significante*, aproveitando-se dessa feliz coincidência da palavra francesa *lettre*, que significa tanto *carta* quanto *letra*. De acordo com Jacques Lacan, a respeito do conto de Poe:

Eis aí, portanto, como nos é anunciado desde a primeira página, reduzida à sua expressão mais simples, a singularidade da carta/letra, que, como indica o título, é o *verdadeiro sujeito* do conto: é por poder sofrer um desvio que ela tem um trajeto *que lhe é próprio*. Traço onde se afirma, aqui, sua incidência de *significante*. Pois aprendemos a conceber que o *significante* só se sustenta num deslocamento comparável ao de nossas caixas de letreiros luminosos ou das memórias giratórias de nossas máquinas-de-pensar-como-os-homens, e isso, em razão de seu funcionamento alternante por princípio, que exige que ele deixe seu lugar, nem que seja para retornar a este circularmente. (LACAN, 1998, p. 33, grifo do autor)

Assim, da perspectiva lacaniana, Carlota pode ser vista como o *significante* mais deslocado de *A menina morta*. Sua singularidade, na narrativa, vem do fato de sua constatação final incidir retrospectivamente sobre toda a narração. Quando Carlota se diz “a verdadeira menina morta”, ela ressignifica o título da obra e passa a ocupar o lugar que, antes (ou seja, todo o romance), cabia à sua irmãzinha morta. É uma operação de substituição radical, em que o deslizamento de um *significante* sobre o outro provoca uma ruptura na própria interpretação do que o leitor dispunha à sua frente como significado morto e enterrado, por assim dizer. Carlota passa a ser a verdadeira protagonista, a que assume a morte em vida, a que não precisa morrer para estar morta. E é por sofrer um *desvio*, que Carlota encontra um trajeto, uma destinação, um destino que lhe é próprio, abdicando dos outros trajetos que lhe foram oferecidos

¹⁴ Indicamos a obra *O cartão postal*: de Sócrates a Freud e além, de Jacques Derrida, para quem se interessar em um ponto de vista diverso do de Lacan. Derrida, nessa obra, propõe uma desconstrução da análise lacaniana do conto de Poe, afirmando que a psicanálise procura uma verdade oculta no texto literário, interessando-se somente pelos elementos que, de antemão, justificariam as teorias psicanalíticas. Ao apresentar o conceito de *différance*, Derrida sugere que uma carta sempre aguarda uma leitura diferida. Desse modo, teríamos sempre uma *lettre en différance*, que pode (ou não) chegar ao seu destino, diferente da *lettre en souffrance* lacaniana.

ou impostos. Da perspectiva lacaniana, assim fazendo, Carlota se afirma na materialidade de um significante, que só se sustenta num *deslocamento*.

Tanto Cornélio Penna quanto Edgar Alan Poe relegam os autores das cartas e o seu conteúdo a segundo plano, trazendo ao primeiro plano aquele que a detém. No entanto, como as cartas, a do romance e a do conto, passam por diversas mãos, antes de chegarem a seu destino, aquele que detém a carta não será necessariamente quem a possui, porque a propriedade da carta é contestável. Antes de ser destinada pelo correio, o destinador a possui, lançando-a em seu devir, em sua destinação: deixará de possuí-la por causa desse despacho? A partir desse ponto, a carta poderá ser perdida, rasurada, roubada, trocada, esquecida, guardada. Enfim, se percebermos que um significante ocupa seu lugar numa rede de outros significantes, tendo noção de que há sempre um lugar vazio para onde *deslizar*, poderemos ver, nesse deslizamento, o perigo de deslocamento ou substituição de seu próprio lugar na cadeia. É exatamente o que nos explica Jacques Lacan:

É que o significante é unidade de ser único, não sendo por natureza símbolo senão de uma ausência. E é assim que não se pode dizer da carta roubada que seja preciso, contrariamente aos outros objetos, que ela esteja *ou* não esteja em algum lugar, mas sim que, por sua diferença, ela estará *e* não estará lá onde ela está, onde quer que ela vá. (LACAN, 2011, p. 31-32)

O significante lacaniano não é, portanto, a *imagem acústica* de Saussure, nem uma outra nomenclatura para o símbolo ou o signo. Lacan trabalha aqui numa localização subjetiva, que pode e deve mesmo ser percebida na materialidade do significante, como algo presente no mundo objetivo. Sua peculiaridade vem desse caráter *posicional* que cria uma perspectiva diferente, de algo que *está e não está*, ao mesmo tempo, onde quer que ele esteja. Lacan comenta que os policiais do conto de Poe são incapazes de encontrar a carta roubada, mesmo revirando cada milímetro do apartamento do Ministro, porque eles não conseguem perceber que aquilo que foi *escondido* não é mais do que aquilo que não se encontra em seu lugar, no lugar *procurado*.

Dupin percebe que algo pode permanecer oculto, mesmo à vista de todos, ou seja, às vezes, o melhor esconderijo é a visibilidade absoluta. O excesso de visibilidade pode obstruir a visão daquilo que se procura. Do mesmo modo, Cornélio Penna, ao fim de seu romance, nos instiga a ver em Carlota a verdadeira menina morta, que, pelo menos desde o seu retorno ao Grotão, estava lá, à nossa frente, visível em sua condição. Teremos que aguardar que o “segredo” de Carlota seja pronunciado por ela mesma, para, enfim, compreendermos que a

verdade estava ali o tempo todo, diante de nossos olhos – a verdade sobre a menina morta, sobre a verdadeira menina morta –, tão visível que não a víamos.

Foi essa a estratégia que a Rainha usou, ao ser surpreendida com a chegada súbita do Rei. A Rainha joga a carta sobre a mesa como se não lhe atribuísse importância, e, assim, consegue *esconder* aquilo que estava mais visível. É a mesma estratégia do Ministro, que “esconde” a carta no *consolo* da lareira, um lugar tão visível que os policiais não se deram ao trabalho de examinar, já que, de sua perspectiva, aquilo que está escondido deveria também estar invisível. Aprendemos assim que, às vezes, a melhor maneira de esconder um objeto é deixá-lo à mostra, confundindo-se com os demais objetos em sua aparente insignificância de coisa largada.

É possível perceber que o questionamento que Lacan faz sobre a destinação das cartas, a partir do conto de Poe, pode também prestar-se a problematizar o trânsito dessa correspondência no romance de Cornélio Penna. Retornemos a Lacan:

Mas em que pé estamos a este respeito? Para que haja carta roubada, perguntamo-nos, a quem uma carta pertence? Acentuávamos há pouco o que há de singular no retorno da carta a quem outrora deixava ardentemente desvanecer-se o penhor [...]. A carta, sobre a qual aquele que a enviou conserva ainda os direitos, não pertenceria, portanto, completamente àquele a quem ela se destina? Ou será que este último não foi jamais o verdadeiro destinatário? (LACAN, 2011, p. 34)

No caso do romance *A menina morta*, além do extravio das cartas, que chegam até Carlota sempre com o lacre rompido, é possível perguntar o que aconteceu com o nome próprio da menina morta, que foi misteriosamente substituído por essa perífrase que aponta insistentemente para uma perda. Em que instância o nome da menina se extraviou? O nome da menina, no romance de Cornélio Penna, assemelha-se à carta roubada do conto de Edgar Allan Poe: o narrador nos apresenta a materialidade do significante, mostra-nos inclusive a movimentação desse significante, insiste em apontar para seu trajeto, pulando, aqui e ali, em meio a outros significantes, ocupando lugares, deslizando sobre vazios, deixando outros vazios. Mas o narrador nunca nos dá nem o conteúdo da carta roubada nem o nome da menina morta.

Carlota teria que substituir esse significante, mas preferiu seguir seu próprio trajeto, deliberando a destinação de sua presença na fazenda. Isso não se fará sem outras perdas e sem sofrimento. A ausência da mãe e depois a morte do pai mudam Carlota de *posição* no jogo social, o que apenas acentua o *extravio* de seu destino. No episódio, citado anteriormente, em que Carlota recebe a carta da mãe, é importante observar a posição material objetiva que ela ocupa no espaço, porque essa posição nos remete à sua *localização* subjetiva. Ao ler a carta de

D.^a Mariana, Carlota vê-se inesperadamente sentada na cadeirinha infantil, usada em sua infância, quando ainda bordava com a mãe. Essa cadeirinha indica a *posição* que Carlota assume, mesmo sem saber (principalmente sem saber), em relação à mãe e em relação a si mesma. Carlota encontra, nessa cadeira, o lugar demarcado pela presença materna, lugar em que a moça se inscrevia ainda como criança, a outra menina da casa. Trata-se, na verdade, de um ato-falho, que expõe algo que deveria ficar encoberto e, desse modo, antecipa o que somente algum tempo depois seria possível, a Carlota, expressar conscientemente: “Eu é que sou a verdadeira menina morta”.

Ao reconhecer-se como a verdadeira menina morta, podemos dizer, ao modo lacaniano, que *a carta* chegara, enfim, a seu destino, porque, de um modo ou de outro, sempre chegará, apesar das suspensões de seu trajeto, das perdas dos malotes, das escamoteações dos usurpadores, do esquecimento dos carteiros, dos lugares vazios de destinação. Carlota assume o seu lugar entre a mãe e a irmã, deslizando sobre esses dois vazios, para enfim reconhecer a propriedade de seu vazio inalienável. É mais ou menos o que pergunta Lacan sobre o destino da carta após ser restituída por Dupin à Rainha:

Que resta agora do significante quando, deslastrado já de sua mensagem para a Rainha, ei-lo invalidado em seu texto a partir de sua saída das mãos do Ministro? Só lhe resta, justamente, responder à questão mesma sobre o que resta de um significante quando ele não tem mais significação. (LACAN, 2011, p. 46)

Eis a questão: “o que resta de um significante quando ele não tem mais significação”? Poderíamos fazer aqui variações sobre o mesmo tema: o que acontece com uma carta quando ela chega efetivamente ao seu destino? O que acontece com Carlota quando ela chega ao Grotão? O que sucede à chegada de Carlota que leva o Grotão a encontrar o seu destino? Carlota foi apenas o *correio da má notícia*, que confirmou a ruína que todos já pressentiam, ou foi ela própria a ruína prenunciada por outras *cartas* que só os mais sensíveis sabiam ler? O que resta a Carlota quando tudo ao seu redor esvaziou-se? Como encontrar significação entre os significantes esvaziados da irmã morta e da mãe enlouquecida?

O último gesto de Carlota será sua última *carta*. Contrariamente às outras, de quem era a destinatária, a última carta de Carlota é assinada por seu próprio punho. Ela é o destinador, ela é que a põe em destinação, ela é que autoriza seu trâmite, em todas as *instâncias*. A última instância da letra de Carlota é a carta de alforria dos escravos.

Ainda seguindo a teoria lacaniana, de que uma carta sempre chega ao seu destino, cabe aqui explorar o efeito dessa destinação em *A menina morta*. A carta de alforria era, obviamente,

destinada aos escravos. No entanto, a carta foi *desviada* em seu trajeto, encontrando outro destinatário, a quem cabia, por vias indiretas, parte do endereçamento.

Por um lado, os escravos demoraram a compreender o alcance real da significação dessa carta. Eles precisaram se reunir para discutir e tentar entender o que a carta realmente dizia para eles e como seria possível interpretá-la. Por outro lado, a Condessa deu apenas um lance de olhos sobre essa carta e, imediatamente, fez a correspondência entre todas as instâncias envolvidas em seu percurso. A Condessa foi exímia leitora e logo interpretou o significado daquela carta: libertar os negros era quebrar a produção da fazenda e, portanto, jogar fora o lastro que sustentava a negociação do casamento entre o seu filho e a filha do Comendador. Ao *ler* a carta de Carlota, a Condessa tacitamente cancelou o contrato de casamento. A carta havia, enfim, encontrado o seu destino: Carlota estava livre.

“Vai-se falar da vida de um homem; de cuja morte, portanto.” (Guimarães Rosa)

6 CONCLUSÃO: Carlota: retrato da menina enquanto morta

Ao modo de Guimarães Rosa: vai-se falar da vida de uma menina; de cuja morte, portanto. Reminiscção. Ruminções. Desenredos. Vamos a essa vida, enfim: à sua morte. Mas que vida e que morte? Dessa menina morta ou dessa outra morta, Carlota? Falemos um pouco de Carlota e deixemos a outra menina, a menina morta, em seu túmulo, onde se encontra seu nome. O narrador olhou para essa placa de mármore, viu sua inscrição, leu seu nome – mas silenciou. Usou a mesma arma das sereias de Kafka. Não há astúcia contra esse silêncio. Nada podemos além de ruminar em torno desse nome impronunciável; indizível, portanto. Mas deixemos de tantas conclusões antes do fim. Começemos pelo começo, pela morte, então.

A menina morta se inicia pela morte e termina com a morte. Desde o início, Carlota, de algum modo, já encontrou sua ruína. Ela está morta desde o instante em que reaparece no Grotão. Ao se identificar como a verdadeira menina morta, Carlota apenas se *reconhece* como fantasma, porque seu corpo ainda está presente no Grotão, ainda se move, ainda tem vida, um tipo de vida letárgico, como a própria fazenda de que é proprietária. O corpo de sua irmã, pelo contrário, não está no Grotão; repousa no sepulcro da igreja de Porto Novo.¹⁵

Carlota é uma viva-morta, que habitou entre senhoras e escravos que faziam de sua irmãzinha uma morta-viva. Ao final, D.^a Mariana retorna louca e doente, mais morta que viva. D.^a Mariana, digamos sinceramente, está morta também. Seu silêncio, pelo menos, é de morte. Entre a morte da irmã e a morte da mãe, Carlota se confundiu, ora com uma, ora com outra. Sua imagem sofreu interferências de ambos os lados desse pêndulo tumular. Ao chegar ao Grotão, a irmãzinha já estava *enterrada*, porém não de todo morta, porque os vivos insistiam em mantê-la viva na memória. Carlota teve que decidir o que fazer com esse fantasma que *assombrava* o Grotão. Assim como Antígona teve um dia que decidir sobre o que fazer com o corpo do irmão morto, Carlota teve que decidir sobre o que fazer com o fantasma da irmã morta. Antígona enfrentou a lei social em nome da lei sagrada, a fim de manter os ritos fúnebres e realizar o luto. Carlota, por sua vez, enfrentou a lei patriarcal a fim de fazer valer a realidade sobre o mito, única maneira de cumprir o luto e *enterrar*, definitivamente, a menina morta. Mas, ao sufocar o mito com o peso da realidade, não teria Carlota obliterado o acesso à menina morta

¹⁵ Ao término da narrativa, será preciso indagar: a menina morta encontrar-se-ia ainda nesse sepulcro? Não estaria o túmulo vazio? Não estariam todos os túmulos vazios?

como sujeito mediador entre a vida e a morte? Enterrar a menina de vez, encerrar a sua memória, não teria deixado o texto “órfão”? Ou estaria sua *letra* irremediavelmente condenada a um vazio sem nome?

É bom que se diga que o romance mantém, na narrativa, a supremacia dessa morte, que não está *oculta*, mas apenas *ausente*. Não se trata, assim, de *letra morta*, porém de uma rede de aparições e desaparecimentos que inscreve o texto numa ausência. Por não se *ocultar*, o texto não demanda uma *revelação* ou um desvelamento, afinal, não há véus sobre a narrativa; há silêncios, lacunas, brechas. Se não há véus, não há o que ser desvelado. Temos apenas que perceber que o narrador conta sua história através de frestas, nos interstícios de não-acontecimentos, para enfim fazer a narrativa caminhar, lentamente, quase como se *nada* acontecesse no Grotão.

A menina morta tampouco é o *enigma* da obra. Nem a menina nem a morte são enigmas. Não há o que se decifrar dessa morte. A morte está lá, presente desde a primeira página, cruzando toda a narrativa até o último instante, insistente, soberana em sua própria ausência. Pois a morte é o significante predominante que se abre como um abismo, para o qual quase todos os personagens deslizam. Esse *deslizar* não precisa de decifração, mas de “localização”. É preciso saber em que margem do rio os fantasmas habitam, se em Porto Novo ou no Grotão.

No romance, há um *saber* advindo da ficção, um saber que, todavia, quer-se reconhecer como uma espécie de *não-saber*, mais ou menos como a psicanálise encara o não-saber do dito sobre o dizer. É como a boca de um vaso, sempre exposta a seu *fora*, embora saibamos que há um *dentro*, e é esse dentro que atrai o olhar para o vaso, um olhar que tem de passar por essa *boca*, por essa zona intermediária entre o dentro e o fora do vaso. O romance aqui estudado é um vaso, cuja *boca* aberta para o *fora* é esse título que aponta para o *dentro* da obra. Porém, ao olharmos para o interior do romance, o que vemos lá dentro? Encontramos, desde o início, o fantasma da menina morta. E esse *fantasma* se chama Carlota, *dentro-fora* da vida, como a própria letra que a forma e lhe dá (algum) sentido, o sobrenome Albernaz.

Ao substituir a irmã como a verdadeira menina morta, Carlota deixa para trás, definitivamente, o sobrenome, para tornar-se então não-nomeada, para enfim se transformar no sujeito inominável que não cabe nos discursos, que não cruza o campo do simbólico, objeto inacessível que não participa dos diálogos dos outros moradores da casa, porque todos, afinal, partiram, e não há mais diálogo possível. Com o retorno da mãe silenciosa, só os monólogos são possíveis.

Mas não teria sido sempre assim desde o início? Não teria a pletora de falas apenas encoberto o que, na verdade, se processava no interior de inúmeros diálogos? Todas essas

conversas das senhoras, das escravas, das visitas – não seriam todas apenas o disfarce de monólogos? E não seria assim sempre, em nossa própria vida? Ouvimos realmente o outro, dialogamos efetivamente com ele? Ou estaríamos a postos, apenas esperando o seu silêncio, com a resposta na ponta da língua, prontos para o *reembolso* da carta enviada sem destinatário certo? Como dizia Lacan: “Aquilo que se diz fica esquecido atrás do que se diz naquilo que se escuta”.

Quando todos abandonam o Grotão, nada mais há para se dizer. O silêncio é a força inexorável a que sucumbe a velha fazenda. Nada mais é possível ser dito a partir desse ponto. É o que acontece com Hamlet. Quando todos se rebelam contra todos, somente a morte dá a cartada final, a palavra final: “o resto é silêncio”, diz o texto. Sobre esse *resto*, o texto cala-se.

Talvez *A menina morta* inicie a partir desse “resto”, desse silêncio, e experimente dizer algo ali mesmo onde tudo silencia. Um dizer sobre o não-dito. Um olhar sobre o não-visível. Um olhar sobre o vazio, uma palavra sobre o silêncio. Um silenciar sobre o que é dito, um não ver o que é visto. O narrador silencia sobre muitas coisas, ao mesmo tempo que retira da visão do leitor uma série de acontecimentos. Ele barra o acesso, difere o sentido.

Às vezes o diferimento se transforma em operador do silêncio. Há causas sem efeitos e efeitos sem causas no romance. Entre eles, só podemos levantar suposições: por que D.^a Mariana partiu do Grotão? O escravo Florêncio suicidou-se realmente ou foi assassinado? De que morreu a irmãzinha de Carlota? Por que o Comendador, como representante típico da mentalidade patriarcal, deixou o Grotão como herança para a filha e não para o filho? Qual o significado das cartas de D.^a Mariana para Carlota?

Talvez por isso alguns personagens tropeçam nas próprias palavras, sejam pegos por armadilhas discursivas ou se percam nos labirintos da linguagem, com suas bifurcações: contradições, paradoxos, ambiguidades – tudo o que remete o leitor a um universo onde, ao fim e ao cabo, ressoa apenas a perturbadora instauração do silêncio. Um silêncio que retorna sobre tudo o que foi dito para refazer a significação dos dizeres: a menina morta é a outra, a que se inscreve no não-dito, no túmulo sem epitáfio do Grotão.

O nome está ausente, mas a perífrase é sobrepujante, e é a insistência do significante (a menina morta) que nos chama a atenção: seu lugar é ocupado por outro significante que só aparece ao final do romance. No entanto, não estaria já esse outro significante (Carlota) pronto a deslizar sobre si mesmo, porque perdera tão radicalmente seus contornos que se tornara um fantasma?

O lugar deixado vago pela menina morta é ocupado pelos murmúrios dos que rezam. O livro é a escuta – lenta, obsessiva, dilacerante – de vozes que se lamentam em torno de vidas

perdidas e desperdiçadas, da falta que produz um vazio sem nome. As primas se assemelham a carpideiras (em seu trabalho de velar o morto) que, sem saber, choram por si mesmas. “Por quem os sinos dobram” nesse romance? Como no romance de Hemingway, eles dobram pelos vivos, não pelos mortos. Por quem as primas choram nesse eterno velório? Elas choram por si mesmas, assim como Carlota chorará por si mesma. E por isso o luto é interminável. Ao constatar ser a verdadeira menina morta, Carlota desloca o lugar do culto (da menina) para o luto (de si mesma). Carlota *espanta* as carpideiras do Grotão. A menina encontra quem dê fim ao seu moroso e distendido luto. Mas a moça está fadada a macerar seu próprio luto, sem ninguém para suspendê-lo. O luto de Carlota, ao contrário do luto da irmã, é interminável, porque ela é a verdadeira menina morta.

A perda da menina é, portanto, uma falta inominável. O acontecimento dá-se no campo do intraduzível. A perífrase *a menina morta*, que não para de se repetir ao longo do texto, não deixa cessar o luto, que retroalimenta a perda. Estamos aqui numa situação semelhante à de Hamlet, que, quando mata o pérfido Polônio, escondido por trás da cortina, é como se matasse apenas um rato: eis aí nosso *fantasma*, escamoteado por trás da cortina de fumaça dessa perífrase, que se chama realmente Carlota. Temos enfim um nome para este fantasma. Mas, agora que o temos, o que fazer com ele?

Vimos a *primeira* menina morta em seu velório, em seu cortejo, em seu enterro, seu corpo colocado no caixãozinho, seu caixãozinho introduzido no sepulcro, o sepulcro guardado na igreja. Mas essa *segunda* menina está ali, morta-viva (ou viva-morta), sem lugar entre os vivos ou entre os mortos. Verdadeiro fantasma e fantasma derradeiro dessa narrativa, orientando os olhares para o verdadeiro lugar da morte no Grotão. É sua consignação no mundo dos mortos que permite o fim do trabalho de luto da menina morta, sua irmã. Luto terminável, certamente, mas somente para começar um outro luto, feito agora não de palavras, mas de silêncios. Um luto *de corpo presente*, mas com o corpo ainda vivo, o corpo de Carlota, a *verdadeira* menina morta.

Assim como é preciso silenciar algumas verdades, é preciso também apagar alguns nomes. Porém, o imponderável surge até mesmo nos cálculos mais matemáticos, e, vez ou outra, nove fora, sobra um “resto” de verdade que insiste em deixar as contas em aberto, ou então um nome retorna das sombras, ainda que transfigurado, quase uma subtração, envolvida nessa fração incerta da perífrase que diz apenas o óbvio, mas que – nessa obviedade – diz tudo sobre o que não se diz: menina/morta. Carlota não é nem numerador nem denominador dessa fração. Carlota não é nem significado nem significante: Carlota é a barra.

REFERÊNCIAS

- ADONIAS FILHO. Introdução geral: os romances da humildade. In PENNA, Cornélio. **Romances completos: *Fronteira; Dois romances de Nico Horta; Repouso; A menina morta; Alma branca*** (fragmentos). Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. Reimpressão 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Tradução Carla Rodrigues, Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- ANDRADE, Paulo de. O desaparecimento da literatura. In BRANCO, Lucia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Org.). **Maurice Blanchot**. São Paulo: Annablumme, 2004.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ATAÍDE, Tristão de. Nota preliminar a *Fronteira*. In PENNA, Cornélio. **Romances completos: *Fronteira; Dois romances de Nico Horta; Repouso; A menina morta; Alma branca*** (fragmentos). Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958
- AUBERT, Jacques *et al.* **Lacan, o escrito, a imagem**. Tradução Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011a.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011b.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. Vol. 1 (A palavra plural). Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOFF, Almerindo Antônio de. Poe, Joyce, Lacan, Derrida: trocando letras, desviando cartas. In: SOUZA, Ricardo Timm *et al.* **Literatura e psicanálise: encontros contemporâneos**. Porto Alegre: Dublinense, 2012.

BOSI, Alfredo. Um grande folhetim tumultuosamente filosófico. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica de Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

BUENO, Luís. Divisão e unidade no romance de 30. In: WERKEMA, Andréa Sirihal *et al.* (Org.). **Literatura brasileira: 1930**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Editora da USP, 2006.

BYLAARDT, Cid Ottoni. **O império da escritura: ensaios de literatura**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

BRANCO, Lucia Castello; BARBOSA, Márcio Venício; SILVA, Sérgio Antônio (Org.). **Maurice Blanchot**. São Paulo: Annablumme, 2004.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica de Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

DERRIDA, Jacques. **O cartão-postal: de Sócrates a Freud e além**. Tradução Ana Valéria e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. Tradução Paulo Neves; prefácio Stéphane Huchet. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DOR, Joël. **Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem**. Tradução Carlos Eduardo Reis. Porto Alegre: Artmed, 1989.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)**. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”); além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

GUYOMARD, Patrick. **O gozo do trágico**: Antígona, Lacan e o desejo do analista. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

HENRY, Michel. **Ver o invisível**: sobre Kandinsky. Tradução Marcelo Rouanet. São Paulo: É Realizações, 2012.

IANNINI, Gilson. **Estilo e verdade em Jacques Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

JEAH, Julio (Org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

KAFKA, Franz. **O silêncio das sereias**. Tradução de Modesto Carone. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/kafka2.htm>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. **O título da letra**: uma leitura de Lacan. Tradução Sergio Joaquim de Almeida. São Paulo: Escuta, 1991.

LIMA, Luiz Costa. **O romance em Cornélio Penna**. 2. ed. revista e modificada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MAJOR, René. **Lacan com Derrida**: análise desistencial. Tradução Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MATOS, Olgária. A melancolia de Ulisses: a dialética do iluminismo e o canto das sereias. In: NOVAES, Aduino (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MOLDER, Maria Filomena. Método é desvio: uma experiência de limiar. In OTTE, Georg; SEDLMAEYR, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Tradução Carla Rodrigues, Fernando Fragozo, Alice Serra e Marianna Poyares. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MORETTI, Franco. **Signos e estilos da modernidade**: ensaios sobre a sociologia das formas literárias. Tradução Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

NASIO, J.-D. **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

NASIO, J.-D. **Os olhos de Laura**: somos todos loucos em algum recanto de nossas vidas. Tradução Claudia Berliner. Rio de Janeiro, Zahar, 2011.

NASIO, J.-D *et al.* **O silêncio na psicanálise**. Tradução Martha Prada e Silva. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

NOVAES, Aduato (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OTTE, Georg; SEDLMAEYR, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.) **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **Confluências**: crítica literária e psicanálise. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

PENNA, Cornélio. **Romances completos**: *Fronteira; Dois romances de Nico Horta; Repouso; A menina morta; Alma branca* (fragmentos). Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. **Pânico e desamparo**: um estudo psicanalítico. São Paulo: Escuta, 2008.

PORTELLA, Eduardo. A linguagem prometida. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica de Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais**: ver e ser visto em psicanálise. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

QUINODOZ, Jean-Michel. **Ler Freud**: guia de leitura da obra de S. Freud. Tradução Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa de Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

RUFINONI, Simone Rossinetti. **Favor e melancolia**: Estudo sobre *A menina morta*, de Cornélio Penna. São Paulo: Nankin: Edusp, 2010.

SCHNEIDER, Monique. O silêncio no olhar. In NASIO, J.-D *et al.* **O silêncio na psicanálise**. Tradução Martha Prada e Silva. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**: filosofia dos corpos misturados – 1. Tradução Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SOUZA, Ricardo Timm *et al.* **Literatura e psicanálise**: encontros contemporâneos. Porto Alegre: Dublinense, 2012.

WAJCMAN, Gérard. A arte, a psicanálise, o século. In AUBERT, Jacques *et al.* **Lacan, o escrito, a imagem**. Tradução Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

WERKEMA, Andréa Sirihal *et al.* (Org.). **Literatura brasileira: 1930**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.