

**CENTRO DE ENSINO SUPERIOR DE JUIZ DE FORA
PATRÍCIA SÁ DE ALMEIDA TAVELLA**

**A VIDA PELO AVESSO:
UM ESTUDO DAS CONFIGURAÇÕES DA MORTE EM A MENINA MORTA,
DE CORNÉLIO PENNA**

Juiz de Fora
2015

PATRÍCIA SÁ DE ALMEIDA TAVELLA

**A VIDA PELO AVESSE:
UM ESTUDO DAS CONFIGURAÇÕES DA MORTE EM A MENINA MORTA,
DE CORNÉLIO PENNA**

Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CES/JF, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: tradição e ruptura

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Moema Rodrigues Brandão Mendes.

Juiz de Fora
2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca CES/JF -CES/JF

Tavella, Patrícia Sá de Almeida

A vida pelo avesso: um estudo das configurações da morte em A menina morta, de Cornélio Penna / Patrícia Sá de Almeida Tavella – 2015.

113 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2015.

Bibliografia: f. 109-113.

1. Penna, Cornélio, 1896-1958 – Crítica e interpretação.
2. Morte. I. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. II. Título.

CDD B869.3

TAVELLA, Patrícia Sá de Almeida. **A vida pelo avesso**: um estudo das configurações da morte em A menina morta, de Cornélio Penna. Dissertação apresentada ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, CES/JF, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração em Literatura Brasileira, Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: tradição e ruptura, realizada no 2º semestre de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Moema Rodrigues Brandão Mendes (CES/JF).

Prof. Dr. William Valentine Redmond (CES/JF).

Prof^a. Dr^a. Maria Inês de Castro Millen (Seminário Santo Antônio. CES/JF).

Examinado(a) em: ____/____/____.

Ao meu filho, Guilherme, que
carinhosamente ao meu lado, nesse
período de estudo, aprendeu seu
primeiro rabisco no meu rascunho de
folha de papel, entrelaçando seu
amor à minha escrita.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida.

À minha professora e orientadora Dr.^a Moema Rodrigues Brandão Mendes pelo seu carinhoso acolhimento comigo e cuidado com meu trabalho. Sua paixão e sua competência profissional são contagiantes.

À Banca Examinadora composta pelos professores Dr. William Valentine Redmond e Dr.^a Maria Inês de Castro Millen pela gentileza e dedicação na leitura de meu trabalho.

A todos os professores do Mestrado em Letras, do Centro de Ensino Superior, pela competência, dedicação e amor ao ensinar, em especial à professora Dr.^a Maria Andréia de Paula Silva quem me proporcionou questionamentos importantes para a escrita desse trabalho.

À minha turma do Mestrado, pelo agradável convívio nesse período, em especial, às amigas Françoise Bourneuf, Aline de Castro e Luciana Genevan com quem eu sempre pude contar e recontar todas as minhas angústias e ansiedades.

Ao meu esposo, Guilherme, que suportou minha ausência com amor e compreensão, tornando nossa relação ainda mais forte.

À minha mãe, Margarida, que, com seu amor e apoio, me proporcionou a tranquilidade necessária para a concretização desse estudo e ao meu pai, Guilherme, pelo exemplo de superação diante das dificuldades da vida.

À minha cunhada Mirian, pelo seu interesse atencioso com a minha escrita e à minha cunhada Natália, por permitir a presença do lago ao lado do meu filho, fazendo-o mais feliz durante a minha ausência.

Aos meus amigos e familiares que me acompanharam e incentivaram nessa conquista.

Aos amigos do Hospital Universitário, da Universidade Federal de Juiz de Fora, que compreenderam meus limites nesse período, em especial as amigas Tatiana Rodrigues, Fernanda Buzzinari, Rosemeire Villela e Sabrina Barra.

A única verdadeira tristeza está na
ausência de desejo.
Charles Ferdinand Ramuz

RESUMO

TAVELLA, Patrícia Sá de Almeida. **A vida pelo avesso**: um estudo das configurações da morte em *A menina morta*, de Cornélio Penna. 113 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Mestrado em Letras). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

A menina morta (1970), romance do escritor Cornélio Penna (1896-1958) foi publicado em 1954, tendo como alicerce a temática da morte. A história se inicia com a morte de uma menina, denominada em toda a narrativa como a menina morta, e o sofrimento das personagens diante dessa perda. Esta pesquisa desenvolve-se, então, a partir da elaboração do seguinte problema: a literatura pode servir para apresentar, de modo estético, imagens que falam por si sós aquilo que a ciência tenta conceituar com muitas palavras? A hipótese levantada é de que, este romance, especificamente, permitiu refletir sobre a destruição psíquica dos moradores da fazenda do Grotão, espaço físico onde se desenvolve a narrativa, pensando como a ambiência mórbida apresentada na referida obra pôde evidenciar aspectos comportamentais e psíquicos do homem diante da morte, seja esta biológica ou psíquica. E, a justificativa para o levantamento desta hipótese é de que este psiquismo em destruição parece consolidar-se a partir da percepção de que a morte vivenciada vai além da morte biológica da menina morta, revelando inclusive, personagens que, em virtude disso, mostram-se aniquiladas em si mesmas. Nesse sentido, o objetivo geral dessa investigação é refletir como a ambiência narrativa do romance, por meio da análise de algumas personagens, permite a interlocução com a perspectiva sócio-histórica, e, em especial com a psicanalítica, a respeito do homem e sua relação com a morte. Considerou-se importante situar a obra em seu contexto histórico-literário, para que não se corresse o risco de limitá-la à classificação, enquanto obra, de teor, predominantemente, introspectivo, devido à sua complexidade. A metodologia aplicada a esta pesquisa é exploratória, bibliográfica e hermenêutica crítica. Algumas fontes teóricas fundamentaram a reflexão sobre a morte em uma perspectiva sócio-histórica: os estudos de Edgar Morin (1997) e de Philippe Ariés (2003) apoiados pela teoria psicológica, elaborada por Sigmund Freud (1996). Estas teorias procuram entender o homem, enquanto sujeito, diante da morte. Para esta representação psíquica foram utilizados os conceitos de pulsão de morte e

melancolia, legitimados pela psicanálise freudiana. No que se refere à afecção melancólica, estudos desenvolvidos pelas autoras Julia Kristeva (1989) e Marie-Claude Lambotte (1997) completam a reflexão.

Palavras-chave: **A menina morta.** Cornélio Penna. Pulsão de Morte. Melancolia.

ABSTRACT

TAVELLA, Patrícia Sá de Almeida. **Life from the wrong side**: a study of the configurations of death in *A menina morta*, by Cornélio Penna. 113 f. Thesis (Master of Literature). Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

A menina morta(1970), a novel by the writer Cornélio Penna (1896-1958) was published in 1954 with its basic theme that of death. The story begins with the death of a girl, referred to throughout the narrative as the dead girl, and shows the sufferings of the characters caused by this loss. This study is developed starting out from this question: can literature serve to present, in an aesthetic manner, the images that can speak for themselves alone while science attempts to conceptualize with so many words? The hypothesis raised is that in this novel in a special way, it is possible to reflect on the psychic destruction of the inhabitants of the large farm called Grotão, a physical space where the narrative takes place, and that thinking of this morbid space shown in the work can give us evidence of the behavioral and psychic aspects of a human being faced with death whether it be biological or psychic. The justification for the suggestion of this hypothesis is that the psychic experience of destruction seems to consolidate itself going beyond the mere biological death girl, and revealing inclusively the characters that, as a result of this, show themselves as completely annihilated by the experience. In this sense, the general objective of the investigation is to reflect on the narrative atmosphere of the novel by an analysis of some of the characters, allowing a dialogue in a social and historical perspective and in a special way with psychoanalysis in relationship to the human being and to the reaction to death. It is important to situate the work in its historical and literary context, so as not to risk the classification of the work as a merely novel which is predominantly introspective. The methodology applied in the study is at the same time that of an exploratory, a bibliographical and hermeneutic criticism. Some basic theoretical sources give a foundation of the reflection on death in a social and historical perspective: the studies of Edgar Morin (1997) and of Philippe Ariés (2003), which rely on the psychological theory elaborated by Sigmund Freud (1996). These theories try to understand the human being as a subject when faced with death. To illustrate this psychic representation, the concepts of death drive and of melancholy, as

legitimated by the psychoanalysis of Freud, are used. As regards to the melancholic affection, the studies developed by the authors Julia Kristeva (1989) and Marie-Claude Lambotte (1997) complete the reflection.

Key words: **A menina morta.** Cornélio Penna. Death drive. Melancholy.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	CORNÉLIO PENNA: COM A PALAVRA OS CRÍTICOS	16
2.1	O ROMANCE E SUA HISTÓRIA	19
2.2	O SEM LUGAR DE A MENINA MORTA	23
3	AS MÚLTIPLAS FACES DA MORTE	32
3.1	O SIGNO HISTÓRICO	33
3.2	LUTO: UM TRABALHO PSÍQUICO	44
4	A MORTE PSÍQUICA EM EVIDÊNCIA	56
4.1	PULSÃO DE MORTE: UM ESTUDO DE PERSONAGENS	58
4.1.1	Celestina: uma prisão em vida	68
4.1.2	Mariana: o silêncio e a inatividade	73
4.2	MELANCOLIA: O VAZIO EXISTENCIAL EM CARLOTA.....	80
5	CONCLUSÃO	107
	REFERÊNCIAS	109

1 INTRODUÇÃO

Quando se inicia um trabalho tendo como objeto de estudo o romance **A menina morta** (1970), do escritor Cornélio Penna percebe-se, logo, que será necessário percorrer um desafiante caminho a ser explorado, em especial por considerar a importância do escritor e sua obra no cenário literário brasileiro.

Uma busca constante pela reflexão se instala, com a leitura e releitura deste romance. Algumas interrogações fluem ávidas de respostas: por que alguns personagens não reagem diante de certos acontecimentos? Por exemplo, diante da morte da menina não há reação de sua mãe. Ela não chora e nem participa do enterro. Qual seria o motivo para essa aparente apatia com a morte de sua filha? Ainda, por que Carlota, irmã da menina, não reage, a princípio, à falta de informações sobre o paradeiro de sua mãe? Observa-se que a narrativa proporciona menos a ação das personagens e mais a tensão interiorizada, provocando reação interna. Assim, permeada por vários enigmas sem solução, a obra evidencia uma sondagem existencial das personagens, traçando um cotidiano inativo e desvitalizado.

Esta pesquisa desenvolve-se, então, a partir da elaboração do seguinte problema: a literatura pode servir para apresentar, de modo estético, imagens que falam por si sós aquilo que a ciência tenta conceituar com muitas palavras? A hipótese levantada é de que, este romance, especificamente, permitiu refletir sobre a destruição psíquica dos moradores da fazenda do Grotão, espaço físico onde se desenvolve a narrativa, pensando como a ambiência mórbida apresentada na referida obra pôde evidenciar aspectos comportamentais e psíquicos do homem diante da morte, seja esta biológica ou psíquica.

A justificativa para o levantamento desta hipótese é de que este psiquismo em destruição parece consolidar-se a partir da percepção de que a morte vivenciada vai além da morte biológica da menina morta, revelando inclusive, personagens que, em virtude disso, mostram-se aniquiladas em si mesmas.

Nesse sentido, o objetivo geral dessa investigação é refletir como a ambiência narrativa do romance, por meio da análise de algumas personagens, permite a interlocução com a perspectiva sócio-histórica, e, em especial com a

psicanalítica, a respeito do homem e sua relação com a morte. Para alcançar tal objetivo, a metodologia utilizada foi exploratória e bibliográfica, que sustentou a hermenêutica crítica, fundamentada nas teorias desenvolvidas por Morin (1997), Ariés (2003) e Freud (1996).

Os objetivos específicos, não menos importantes, se constituem em refletir de que forma o romance apresenta a morte na perspectiva sócio-histórica; apresentar como acontece o trabalho psíquico de vivência do luto em algumas personagens na narrativa; pesquisar como o conceito de pulsão de morte, proposto por Freud (1996), permeia certas personagens; articular aspectos presentes na afecção melancólica com a personagem Carlota e colocar em evidência a obra **A menina morta** (1970), no cenário da literatura nacional.

Diante do exposto, ressalta-se a necessidade de situar o romance em seu contexto histórico-literário, para que não se corra o risco de limitá-lo à classificação de romance introspectivo, sem considerar predominantemente a sua complexidade. O auxílio dos críticos Lima (2005), Coutinho (1999) e Bosi (2006) direcionaram a análise da pesquisa nesse momento. A segunda seção, por isso, apresenta o enredo da obra e repensa o seu lugar, ou a falta dele, na década de 1950, tendo como cenário fins do Modernismo. A crítica literária, à época, restringia os romances à categoria de social ou introspectivo, situação que parece não se aplicar à obra **A menina morta** (1970), conforme será refletido nessa seção.

A partir de então, apresenta-se a discussão, por meio das ações e reações das personagens, sobre as possíveis configurações e influências da morte na construção desta obra. A morte biológica é pensada na terceira seção, sendo para isso importante a pesquisa sobre as perspectivas sociológicas e históricas desta morte, aplicando as teorias defendidas por Morin (1997) e por Ariés (2003). Estas teorias procuram entender o homem, enquanto sujeito, diante da morte. Nessa direção, o apoio da teoria psicanalítica, elaborada por Sigmund Freud (1996), acrescentou à reflexão, o trabalho psíquico realizado quando em vivência de luto. A análise do romance, e em especial, de algumas personagens sob o viés psicossociológico foi embasada, nesse momento, em tais abordagens.

Ratifica-se, a partir disso, que para além da morte biológica, existe outra que se destaca no romance, denominada **morte psíquica**, sobre a qual a quarta seção se propõe a refletir. Para esta representação psíquica foram utilizados os conceitos de pulsão de morte e melancolia, legitimados, então, pela psicanálise, freudiana. No que se refere à afecção melancólica, estudos desenvolvidos pelas autoras Julia Kristeva (1989) e Marie-Claude Lambotte (1997), completam a apresentação.

Assim, diante desse contexto, na esteira da pulsão de morte, pensa-se como as atitudes de algumas personagens podem estar permeadas pela pulsão de morte e pela pulsão de vida. As personagens Celestina e Mariana foram destacadas já que a construção do percurso narrativo de cada uma foi direcionada por tais pulsões.

Seguindo com as representações a respeito de uma possível morte psíquica, a personagem Carlota é analisada tendo como pressuposto os aspectos da melancolia. Não se pretendeu elaborar nenhuma hipótese diagnóstica, já que a personagem é bastante complexa para qualquer tipo de classificação. A reflexão foi movida considerando os possíveis enlaces que a construção de Carlota permitiu inferir. Finalmente, após a quarta seção, seguem a Conclusão e as Referências.

2 CORNÉLIO PENNA: COM A PALAVRA OS CRÍTICOS

Jamais tive a impressão de que ele fosse um contemporâneo, um homem de minha época, um homem como os outros.

Augusto Frederico Schmidt

Pensar o lugar que ocupa o escritor Cornélio Penna¹, no que diz respeito à produção do romance **A menina morta** (1970), no contexto histórico-literário brasileiro é uma tarefa árdua: difícil devido à singularidade desse romance no cenário da época, motivo da reflexão a seguir.

Lima (2005) analisa que o escritor não compartilha com seus contemporâneos a maneira de elaboração de um romance:

[...] ao não se afeiçoar à forma romanesca constituída – i.e., ao pacto com o leitor pelo qual a matéria modesta do cotidiano entrava em cena e se estabelecia um relato que parecia competir com a escrita da história – e não se amoldar às formas literárias já elaboradas, Cornélio Penna se afastava do véu da ilusão indispensável à ficção. Sem ela, o autor se punha de cara ante a realidade do passado nacional, em que vivia imerso (LIMA, 2005, p.20).

Assim, sua prosa não estaria na direção dos seus pares, em especial no que diz respeito ao movimento modernista, momento cronológico, didaticamente literário, em que os romances de Cornélio Penna são publicados².

O nascimento de Cornélio Penna data de 20 de fevereiro de 1896, em Petrópolis, Rio de Janeiro. Sua infância e sua adolescência transcorreram em Campinas, São Paulo. Em 1919, formou-se em Direito pela faculdade de São Paulo, época também que inicia sua carreira como jornalista e pintor. Trabalhou como funcionário público do Ministério da Justiça, em 1926, e como redator e ilustrador de **O Jornal** no Rio de Janeiro, em 1927. Em 1928, acontece sua única exposição como pintor por meio da qual obteve um relativo

¹Os autores Coutinho (1999) e Bosi (2006) grafam o sobrenome do escritor apenas com um **n** Pena. Em todas as outras referências pesquisadas por este estudo, encontrou-se o registro Penna, com a duplicação da letra **n**. Convém ressaltar que no livro, **Romances Completos**, datado de 1958, o nome do pai do escritor é registrado desta forma: Manuel Camilo de Oliveira Penna. Em virtude disso, a pesquisa adotará como critério a grafia Penna.

²A subseção O SEM LUGAR DE A MENINA MORTA irá explorar com mais detalhes o lugar desse romance no cenário histórico-literário do Modernismo.

sucesso com a venda de alguns quadros e um convite para levar a exposição a Buenos Aires/Argentina. Cornélio Penna recusou o convite e decidiu abandonar tal arte, justificando o abandono em entrevista a Ledo Ivo, em 1948: o escritor disse que verificou com tristeza não ser pintor e que fazia literatura desenhada (IVO, 1958).

Penna produz, então, os seguintes romances: **Fronteira**, publicado em 1935; **Dois romances de Nico Horta**, em 1939; **Repouso**, em 1949; **A menina morta**, em 1954 com o qual conquistou o Prêmio Carmem Dolores Barbosa em São Paulo³. Deixou um romance inacabado, **Alma branca**. O escritor faleceu em 12 de fevereiro de 1958, no Rio de Janeiro/RJ, aos 62 anos (COUTINHO, 1999).

O crítico Luiz Costa Lima escreve o livro **A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna** (1976), analisando seus romances, em especial este, objeto de estudo desta Dissertação. Em 2005, foi publicada a segunda edição desta obra, revisada e modificada, a começar pelo título, que tem a sua primeira parte retirada, permanecendo **O romance em Cornélio Penna**. É extraída, também, a introdução, e realizadas algumas correções de certos capítulos, onde Lima (2005) revelou ter se limitado a cortes e mudanças estilísticas.

Esta explicação se fez necessária, devido à apresentação acentuada do lado histórico-sociológico da matriz analítica levi-straussiana utilizada para análise na primeira edição e subtraída na segunda. Lima (2005) percebe que a transposição dessa análise para o objeto ficcional necessitava de outros instrumentos analíticos, por isso a grande preocupação com o método na primeira edição:

Daí a sensação que dá o livro de uma verdadeira crise do método. O que provocava um incômodo extra: a preocupação com o método muitas vezes competia com o enfretamento do objeto. Para esta reedição, procurei reduzi-lo por alguns cortes (LIMA, 2005, p.211).

³A pesquisadora não encontrou fonte confiável para informações mais detalhadas a respeito do prêmio Carmem Dolores Barbosa. A pesquisa estendeu-se a teses e dissertações, mas sem sucesso. Alguns dados pesquisados em *sítes* com mais credibilidade, como o da Fundação Alexandre de Gusmão revela que João Guimarães Rosa, com o romance **Grande Sertão: veredas**, também ganhou esse prêmio em 1956. A propósito desse romance de Guimarães Rosa, Lima (2005) considera provável que Fausto Cunha, grande admirador de Cornélio Penna, não tenha comentado nada a respeito de **A menina morta** devido ao êxito de crítica de **Grande sertão: veredas**, publicado em 1956.

No novo prefácio, o escritor, Cornélio Penna, e sua fortuna crítica são colocados em evidência. Percebe-se, a partir daí, uma ação de promover a obra do romancista petropolitano, tornando-o não só mais conhecido, mas reconhecido pela comunidade literária, motivando outros estudos a respeito de sua produção⁴.

Cabe ressaltar, também, que alguns críticos contemporâneos de Penna como Tristão de Ataíde (1893-1983), Mario de Andrade (1893-1945), Sérgio Milliet (1898-1966) e Augusto Frederico Schmidt (1906-1965), apesar de timidamente, comentaram sobre seus escritos.

Ataíde (1936), ao refletir sobre o seu primeiro romance, **Fronteira**, diz sobre a **perfeita inatualidade** do romance, no sentido de desafiar a moda dominante da época, que era a de penetração social das obras:

Ora, justo na hora em que tôda a atenção se voltava para o romance social, que parecia tão de acôrdo 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 inatualidade, como um verdadeiro desafio à moda dominante. E nisto está o primeiro de seus méritos. Nada deve ao ambiente e tudo à vida interior do seu autor (ATAÍDE, 1936, p.3).

Andrade (1940), ao se referir a **Dois romances de Nico Horta**, percebe alguns exageros e nebulosidades presentes na sua escrita, ou seja, para o crítico o romancista exagera na utilização do tenebroso, do mistério e do mal-estar. Salienta, no entanto, que uma grande contribuição de Cornélio Penna foi lembrar aos escritores que o princípio psicológico não é lógico nem exato. Situação, portanto, fronteira ao ficcional:

Para a novelística nacional, a psicologia ainda permanece naquela aritmética adiposamente satisfeita de si, pela qual dois e dois são quatro. Apesar dos seus exageros e nebulosidades, apesar do seu gosto pelo estudo dos anormais e mesmo do metapsíquico, o princípio psicológico de que o Sr. Cornélio Penna se utiliza, vem lembrar aos nossos romancistas a hipótese riquíssima de dois e dois somarem cinco. Ou três. E esta me parece a principal contribuição dêste romancista (ANDRADE, 1940, p.172).

⁴O estudioso, Wander Melo Miranda, concluiu sua Dissertação sobre **A menina morta**, em 1979 (UFMG), iniciando os poucos estudos a respeito do escritor Cornélio Penna e sua obra.

Nessa mesma direção, Milliet (1957), ao escrever sobre **Repouso**, observa que é um romance de angústia, de solidão e de insolubilidade. Para ele, o escritor tenta compreender o segredo das almas, sem nenhuma intenção de comprovar o improvável:

Não se evidencia entretanto com clareza, antes se sugere, porquanto o autor não vai nunca até o fundo do poço na sua escavação do terreno psicológico. Talvez não haja fundo, ou este em dado momento recue ainda, movediço, não seja acessível ao nosso esforço de conhecimento. Haveria que entregar a um psicanalista experiente os dados do problema. Injetar pentotal nas personagens para que as válvulas tôdas se abrissem e as causas profundas viessem afinal à tona. Seria uma terapêutica mas não é o que interessa ao autor. Não lhe cabe a cura de seus heróis (MILLIET, 1957, p.378).

Já Schimidt (1955) aponta que, mesmo não sendo a intenção do escritor, Cornélio Penna consegue retratar de forma impressionante a escravidão no Brasil em seu último livro, **A menina morta**:

[...] Cornélio Penna ergueu e apresentou o seu mundo e nos deu das mais extraordinárias páginas que se escreveram em nossa literatura e não sei se noutra qualquer sobre a 'escravatura', sobre a natureza dos negros que ajudaram com o seu cativo a construir esta nação (SCHIMIDT, 1955, p.724).

Assim, alguns críticos revelam a qualidade literária dos romances de Cornélio Penna. Lima (2005), no entanto, aponta que isso não é suficiente para o reconhecimento desse escritor na comunidade letrada, visto afirmar que suas narrativas permanecem ainda distantes de uma exploração razoável, inclusive **A menina morta** (1970), objeto de estudo desta dissertação.

2.1 O ROMANCE E SUA HISTÓRIA

O livro **A menina morta** (1970), publicado em 1954, nasceu de um capítulo destinado inicialmente ao romance **Repouso**, publicado em 1949. Cornélio Penna preferiu excluir esse capítulo de **Repouso** e guardá-lo para que se transformasse no núcleo do seu próximo livro, no caso, **A menina morta** (COUTINHO, 1999).

O título do romance originou-se de um pequeno quadro herdado pelo romancista, representando uma tia falecida ainda criança, retratada depois de morta, em 1852, na fazenda do Cortiço, em Porto Novo.

A ação da narrativa do romance em questão acontece em uma fazenda de café no vale do Paraíba, denominada Grotão. Lima (1989) analisa que as informações topográficas sobre a fazenda não são precisas. Sabe-se, no entanto, que dela partem dois caminhos opostos: um que conduz à mata e outro à cidade mais próxima, que é Porto Novo. No momento em que a história refere-se ao passeio de dona Mariana, mãe da menina morta, à clareira, tais descrições são expostas:

Pela estrada em direção oposta a Pôrto Novo, muito além do vale misterioso e fechado da fazenda, corria pequena caleça guiada por uma mulata, e nela viajava elegante senhora vestida de negro. [...] O veículo passava rapidamente entre as árvores e era preciso acompanhá-lo com o olhar ligeiro [...] (PENNA, 1970, p.130-131).

O período é anterior à abolição da escravatura, sendo, portanto, a ordem patriarcal escravocrata, a vigente na história. O Comendador, o patriarca da família e dono da fazenda, é descrito como **pulso forte**. A sua fiscalização do trabalho escravo é ação cotidiana:

Era o dono do Grotão, de volta de sua quotidiana ronda pelos principais pontos de trabalho da propriedade, e tudo se animava à sua passagem, de cada lado das estradas. Mesmo de longe distinguiam o ruído inconfundível dos cascos de seu cavalo, e imediatamente os negros redobravam os golpes das enxadas e das foices, excitados pelas exclamações de encorajamento dos feitores e capatazes, e o trabalho atingia seu paroxismo quando êle chegava perto e se detinha por alguns instantes (PENNA, 1970, p.19).

Lima (1989), ao analisar as referências históricas presentes no romance, situa o desenrolar do enredo entre 1867 e 1871:

[...] o patriarca avisa a seus comensais que se dirige a Entre Rios (atual Três Rios), onde desembarcará a comitiva que trazia sua filha Carlota de volta. Ora, a *Estrada de ferro de D. Pedro II* chega a Entre Rios em 1867. Como, ademais, o patriarca então declara ser este o 'ponto terminal da Estrada', podemos ainda inferir que a ação se desenrolava antes de 1871, data em que a citada estrada de ferro já alcançava Porto Novo do Cunha [...] (LIMA, 1989, p.242).

O romance narra, então, sobre a morte de uma menina que era por todos da casa muito amada. A narrativa tem como núcleo familiar o pai - o Comendador - sua esposa Mariana, mais quatro filhos: a menina morta, Carlota e mais dois irmãos. Estes últimos têm pouca participação na narrativa, sendo Pedro o mais velho. O caçula não tem nome e sua referência na história aparece somente quando Carlota é informada de sua morte (do caçula), causada pela febre amarela.

Entre os moradores do Grotão estão Virgínia, Celestina, Sinhá-Rola, Inácia, que são parentes, além dos empregados e escravos, como Luiza, Joviana, Dadade, Libânia, entre outros. O livro, portanto, é constituído por muitas personagens.

Com a morte sem explicação da menina, os conflitos, que pareciam estar iminentes, surgem na relação entre as personagens e entre elas, consigo mesmas.

Assim, por exemplo, Frau Luiza, a governanta da casa, ao preparar a roupa para vestir o corpo da menina morta já indicava que a sua relação com Mariana, mãe da menina, era permeada por desavenças não ditas:

- Por que a mãe não faz isso? – pensou. Ela não dera até o momento a menor demonstração de tristeza, e lá devia estar em seu quarto, a ler o livro de capa de couro que lhe vira nas mãos, ou então a rever as suas jóias realengas, e era sempre assim nos momentos de maior perturbação naquela casa, no paroxismo de seus problemas domésticos. A alemã sentiu súbita fraqueza nas pernas, ao lembrar-se disso, e viu como estava longe e só na outra metade do mundo (PENNA, 1970, p.7).

Esse momento de morte parece causar na personagem um olhar para si, percebendo o quanto estava sozinha no mundo, ou seja, além de indicar um conflito com a mãe da menina, há também uma autopercepção.

Com a morte da menina, o Comendador pede que busque Carlota na capital, onde residia para estudar. Sua chegada ao Grotão poderia significar um novo elo entre as personagens, caso ela permanecesse no lugar da menina morta. Esta, quando viva, era a representação da possibilidade de afeto e de ligação entre as personagens, inclusive entre os brancos e os negros. É o que lembra Celestina, prima de Mariana:

Recordava-se da menina, que vinha sentar-se na sua cadeirinha ao lado do senhor Justino ou então nos degraus da escada e, com habilidade, furtava algumas chapinhas para dar disfarçadamente às negras, quando vinham receber seu quinhão. Muitas delas ajoelhavam diante da criança, agradeciam com lágrimas o favor escondido e arriscavam assim fazer com que os encarregados da fiscalização percebessem a fraude. Entretanto todos já sabiam que Nhanhãzinha de tudo podia dispor, pois dominava com sua graça simples e confiante o coração daqueles homens rudes (PENNA, 1970, p.137).

Carlota, porém, não se permite esse lugar. Sua opção pelo não casamento e a liberdade dada aos escravos favorecem a destruição de sua família e da fazenda. Considerando tais atos, a maioria dos moradores do Grotão escolhe não permanecer ali, ao final da história. Lima (2005) ressalta que um dos pontos extraordinários nesse romance é o sentimento de pânico vivenciado pelos escravos libertos diante dessa alforria, afirmando que o romance reproduziu uma realidade social vivida no Brasil.

A simplicidade aparente do enredo não indica a complexidade da história, pois em muitos momentos o leitor não tem acesso às informações necessárias para uma compreensão total dos acontecimentos. Dessa forma, embora escrito em terceira pessoa, o romance deixa em aberto lacunas narrativas.

A subjetividade de algumas personagens é, portanto, construída nessa atmosfera de enigmas. A presença da morte da menina é uma constante nessa construção, embora, muitas vezes, a narrativa demonstre situações vivenciadas como uma morte psíquica.

Percebe-se, por exemplo, que no momento quando o narrador descreve uma conversa entre Celestina e Virgínia (prima do Comendador), aquela se sente próxima a um abismo existencial. A situação ocorre durante o enterro da menina, e o diálogo era sobre o sumiço enigmático do capelão, instante em que Celestina reflete:

Éle também saíra da fazenda como se fôsse expulso, pensou Celestina involuntariamente, e teve receio de si própria, pois parecia-lhe que se abria diante dela uma ladeira desconhecida, onde se precipitaria sem apoio, se continuasse a pensar. Agarrou-se ao caixão e pôs-se a rezar sem permitir que qualquer reflexão perturbasse a sua prece (PENNA, 1970, p.38).

Assim, articulado a esse enredo introspectivo, o tempo patriarcal escravocrata é descrito em ricos detalhes no decorrer da história, conforme já indicado. Considerando essa articulação é que se pretende pensar sobre o lugar literário do romance **A menina morta** (1970) logo a seguir.

2.2 O SEM LUGAR DE A MENINA MORTA

Publicado em 1954, o romance tem como contexto histórico literário o movimento modernista. Para uma melhor, mas breve, reflexão sobre o lugar (ou não lugar) que ocupa **A menina morta** (1970) torna-se importante revisitar alguns aspectos desse movimento.

Tal movimento é entendido por alguns estudiosos, normalmente, como ocorrido em duas fases. A primeira, entre 1922 e 1930, com o predomínio literário da poesia e a segunda, após 1930, predominando um surto de prosa apontando em duas direções - uma regionalista e outra psicológica -, ambas marcadas, segundo Coutinho (1999), por um cunho de brasilidade:

Há uma evolução coerente da ficção brasileira desde o início no sentido da brasilidade, pela absorção dos elementos ficcionais locais. Os ficcionistas 'adquirem um só comportamento: fixam em documentário, dentro dos movimentos temáticos, a matéria ficcional'. E mesmo quando o interesse é pela análise do caráter, é em função do ambiente social. E até quando o espaço social é mais limitado – o provincialismo metropolitano – a matéria ficcional adquire dimensão em profundidade (sondagem psicológica), mas o fundo brasileiro é o mesmo (COUTINHO, 1999, p.272).

Lafetá (2000) analisa o movimento modernista problematizando duas questões: o projeto estético ligado diretamente às modificações operadas na linguagem e o projeto ideológico, abordando o pensamento e a visão de mundo de sua época. Revela, ainda, que ambos estão em associação e que a separação é de **intenção didática** buscando um melhor entendimento do processo:

[...] por uma razão de ordem artística (a natureza intrínseca da linguagem modernista solicitando a incorporação do popular e do primitivo) e outra de ordem ideológica (a burguesia apoiando-se em sua origem e revalorizando, através da transmutação estética modernizante, hábitos e tradições culturais do Brasil arcaico) os dois

projetos do Modernismo se articulam e se complementam (LAFETÁ, 2000, p.26).

Para este estudioso, o projeto estético do Modernismo fundamenta-se, de forma geral, na ruptura com a linguagem tradicional, enquanto seu projeto ideológico observa a consciência do país, o desejo e a busca de uma expressão artística nacional.

Desta maneira, Lafetá (2000) percebe que o projeto estético se encontrava mais enfático na primeira fase deste movimento e o projeto ideológico, marcadamente presente na segunda fase:

[...] enquanto nos anos vinte o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas, proposta por frações de classes dominantes, nos anos trinta esse projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes (denúncia dos males sociais, descrição do operário e camponês), mas também no rumo das posições conservadoras e de direita (literatura espiritualista, essencialista, metafísica e ainda definições políticas tradicionalistas, como a de Gilberto Freire, ou francamente reacionárias, como o integralismo) (LAFETÁ, 2000, p. 28-29).

A obra aqui pesquisada foi produzida numa época em que, conforme Coutinho (1999), havia distintamente duas tradições na ficção brasileira: a corrente regionalista e a corrente psicológica e de análise de costumes. Tal período, didaticamente falando, estaria situado entre 1930 e 1955, ou seja, na segunda fase do Modernismo. Este é o período em que o projeto ideológico, para Lafetá (2000), estaria em destaque, portanto, parte da recepção crítica do romance **A menina morta** (1970) estaria situada nesse panorama literário.

Sob este viés, a corrente psicológica estaria preocupada com o homem diante de si mesmo e dos outros, onde os problemas de conduta, os dramas de consciência, as indagações acerca de atos e motivações são abordados, visando à personalidade e a vida humana (COUTINHO, 1999).

Já a corrente regionalista refletia o homem em relação ao meio em que se encontrava e a sua insignificância diante dos problemas do ambiente. Coutinho (1999) diz que, de forma geral, adotava-se a técnica realista e documental, com uma coleta de material *in loco*.

Segundo sua percepção, os romances pareciam verdadeiros documentários ou painéis descritivos da situação histórico-social. Assim, consolidou-se a formação de uma literatura *engagée*⁵, de participação política.

Nesse contexto, posterior ao auge do Modernismo (a sua primeira fase), Bosi (2006) considera que novas configurações históricas exigiram novas experiências artísticas. Os romances estavam num momento de evidência, e a ficção regionalista se colocava em primeiro plano.

O crítico aponta que de forma lenta, mas segura, se apresentava o romance introspectivo. Salienta ainda que, mesmo nessas direções mais afastadas do **espírito** de 1922 (inclui aqui Cornélio Penna), pôde-se observar um novo convite à introspecção, que chegou com o Modernismo e também com a psicanálise:

E até mesmo em direções que parecem espiritualmente mais afastadas de 22 (o romance intimista de Otávio de Faria, Lucio Cardoso, Cornélio Penna), sente-se o desrecalque psicológico 'freudiano-surrealista' ou 'freudiano-expressionista' que também chegou até nós com as águas do Modernismo (BOSI, 2006, p.385).

Coutinho (1999) ressalta, no entanto, que tais correntes muitas vezes caminham se confundindo, com escritores que conseguem entrelaçá-las. Nessa mesma direção, ao destacar a precariedade da triagem entre o romance regional e o romance introspectivo, Bosi (2006) relata que tal divisão não consegue assimilar “diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa” (BOSI, 2006, p.390).

Nesse momento, propõe quatro tendências para o romance brasileiro de 1930, tendo como base o grau de tensão entre o herói e o seu mundo. São eles: romances de tensão mínima; romances de tensão crítica; romances de tensão interiorizada e romances de tensão transfigurada.

A partir desta teoria, localiza a narrativa de Cornélio Penna nos romances de tensão interiorizada, onde o herói não enfrenta a antinomia eu/mundo pela ação, ao invés disso, subjetiva o conflito. Ressalta, entretanto, que existem áreas fronteiriças dentro da produção de um mesmo autor. Aproximando-se dessas questões é que pretende-se pensar o lugar de **A**

⁵Literatura *engagée* apresenta-se aqui no sentido de uma literatura engajada, que se envolve e se articula com questões políticas e sociais.

menina morta (1970), de Cornélio Penna. Os romances de Cornélio Penna são classificados como exemplares da corrente psicológica, e, de fato, eles têm uma profunda significação interior.

Coutinho (1999) revela que o escritor despreza a revolução linguística característica do Modernismo e avalia que a temática de suas narrativas perpassa sempre por um mundo sombrio, de angústia e de decadência, onde o encontrar-se consigo mesmo é uma tragédia.

Assim, de acordo com seu ponto de vista, o ficcionista, em consequência da temática, adere à introversão num contexto em que o romance social estava em evidência, conforme já dito.

A partir dessas considerações, Coutinho (1999) afirma o sem lugar do escritor no quadro da ficção brasileira:

[...] Recluso em sua própria obra, com possíveis aproximações na moderna ficção européia, não é um herdeiro. Partindo de si mesmo, não permitindo o menor desvio e a mais breve incisão, é por assim dizer um ficcionista sem contatos. É provável que tenha procurado compensar esse insulamento forçado, através da estilística, o encontro com a tradição. O ficcionista estabelece os contatos por intermédio do escritor e, neste sentido, a linguagem adquire extraordinária significação (COUTINHO, 1999, p.415).

Para Lima (2005), o romance aqui pesquisado, apresenta uma possível imotivação nas ações das personagens que poderia ser pensada pela via da interdição do pai, por exemplo. Diante de tais questões, o estudioso reflete sobre a importância da interdição, junto à escala hierárquica, na incomunicabilidade dentro da casa.

Para o estudioso, o interditor seria aquele que impede a ação além dos limites admitidos, e por isso, bloqueia o conhecimento dos ali presentes. O Comendador seria a figura de maior representação externa dessa interdição. Muitas das vezes, porém, essa interdição é incorporada pelos próprios personagens.

Em suas considerações, Lima (2005) aponta que a atmosfera sufocante vivenciada pelos presentes na fazenda do Grotão não pode ser explicada simplesmente pela ordem escravocrata retratada no livro ou mesmo por meio da sensação de insegurança, medo e mal-estar que acompanha cada personagem. Diz, ainda, que a insegurança econômica experimentada por

eles, incluindo por Mariana e por Carlota, pode até resultar em medo, entretanto, o mais interessante é entender o tipo de relação que eles mantinham entre si ou a falta dela.

Bosi (2006), entretanto, já destacava essa relação do aspecto introspectivo e da mensagem em articulação com a realidade material em **A menina morta** (1970):

[...] é um romance de atmosfera mas, ao mesmo tempo, um conjunto absolutamente coeso e verossímil. O efeito de mistério que dele se desprende não se deve a intrusões aleatórias de seres embruxados, mas à própria realidade material e moral de uma fazenda às margens do Paraíba e as vésperas da Abolição (BOSI, 2006, p.417).

Enfim, a perplexidade de Schmidt (1955) ao se deparar, nessa narrativa, com capítulos minuciosos sobre a escravidão no Brasil; a consideração de Lima (2005) ao apontar que nenhum romance realista teve a ousadia de abordar a alforria dos escravos, promovida por Carlota, causando pânico aos liberados são algumas reflexões provocativas para que se relativize a classificação de intimista, muitas vezes, empregada para determinar o lugar de tal obra no cenário literário brasileiro.

Lima (2005), ao tentar explicar o porquê dos romances de Cornélio Penna não se integram às obras consagradas da literatura, aponta para o fato de elas se posicionarem de encontro ao romance em destaque da época, ou seja, o romance social.

A questão social, no entanto, não está minimizada, pois para Lima, o escritor apresenta a imagem que se tenta repudiar de passado nacional: a escravidão.

Em sua tese, Rodrigues (2006) questiona essa classificação intimista do ficcionista, pois considera que o mesmo soube retratar muito bem os aspectos da realidade brasileira. Assim, discute a dificuldade de enquadrar o romance num dos pólos da ficção da época.

Diante dessa dificuldade, remete para o sem lugar do escritor, sendo **A menina morta** (1970) a obra que evidencia tais discussões:

[...] o espectro social é muito mais amplo aí do que nos outros romances, e a escravidão e a figura do negro - presentes ao longo de toda a produção corneliana - só então assumem o primeiro plano e

ganham uma profundidade de tratamento única. Outros temas, contudo, continuam onipresentes, ligados não só aos senhores como aos agredidos e escravos: o estranhamento, a angústia, a incomunicabilidade, o preconceito, a loucura, os crimes, a morte, a decadência etc” (RODRIGUES, 2006, p.220).

Consoante esses questionamentos, Rufinoni (2010), estudiosa do romance, revela alguns equívocos dessa recepção, entre eles, o preconceito contra o romance introspectivo visto como não social. Desta forma, se não há flexibilidade nos condicionamentos históricos literários da época, a possibilidade de não considerar a complexidade de uma obra aumenta significativamente.

A autora propõe enfrentar essa dicotomia presente na recepção de **A menina morta** (1970), para isso, tenta mostrar a maneira singular com que a narrativa é construída. Para ela, o traço realista apresentado pelo romance, mesmo que turvado por uma nebulosidade e alheamento, comunica um mundo objetivo fortemente delineado, em especial na descrição detalhista do contorno e na caracterização da esfera do trabalho escravo e da relação entre parentes. Por outro lado, segundo a estudiosa, a prosa narra algo diverso da tradição meramente psicológica ou do neorrealismo moderno, visto que, nesse universo de **A menina morta** (1970), desprovido de ação, as personagens não conseguem acompanhar o fluxo de acontecimentos banais. Parecem presas numa inércia que as impede de agir.

Nesse sentido, é a tensão de opostos que estrutura o romance: a subjetividade e a objetividade, ou seja, conjuga-se uma tendência introspectiva com uma matéria social. Diferente, no entanto, do que propunha o romance social e longe de se abordar qualquer subjetividade frente aos ideais burgueses (RUFINONI, 2010).

A questão que se apresenta, então, é a forma como Cornélio Penna constrói essa narrativa: privilegia realmente o individual, o privado, mas, ao mesmo tempo, consegue se dirigir ao coletivo, ao público, ou seja, pode-se pensar que por meio da subjetividade de seus personagens ele consiga fazer uma crítica social à época escravocrata. Os aspectos sociais e históricos trabalhados pelo escritor, no entanto, se mantêm distantes daquelas narrativas de denúncias vistas no período após 1930 com a produção dos romances regionalistas como, por exemplo, **Vidas secas**, de Graciliano Ramos.

Rufinoni (2010) compartilha dessa visão, ao afirmar que existe, na narrativa, um eu mergulhado em uma subjetividade dilacerada que consegue proporcionar um contorno de uma experiência coletiva. Assim, “[...] o drama do eu é o de todos nós” (RUFINONI, 2010, p.53).

Essa tensão entre o particular e o público pode ser percebida, por exemplo, na forma como Cornélio Penna desenvolve a história do negro-escravo e sua relação com o saber.

No romance, os escravos, em especial as escravas da casa, são investidas de um saber sobre os brancos, no sentido de que elas possuem a verdade a respeito do passado e presente da família dos senhores e dos acontecimentos na fazenda.

Dadade, velha escrava da mãe do Comendador, sabe, entre outras informações, a respeito do passado na fazenda, mas não o expõe claramente. A escrava chama Carlota, a irmã da menina morta, de Sinhá-Velha, que era o nome da bisavó da menina: “[...] A minha Sinhá-Velha sabe como eram diferentes os escravos da fazenda, todos bons, todos legítimos de nação” (PENNA, 1970, p.315). Dadade tinha o domínio de toda a situação, e sabia ainda da doença de Celestina:

- Ora, nhanhã Carlota, eu sei que Sinhá Celestina está doente, até acho mais perrengue que do que eu... Mas a minha sinhazinha pode dizer que a negra tem pedido a todos os Santos pela saúde dela... (PENNA, 1970, p.316).

Para Dadade o interessante, portanto, não era a revelação de toda uma verdade, mas a conveniência em usá-la ou não. Assim, também, age Joviana, escrava que foi ama de leite de Carlota, sobre o paradeiro de Mariana. Carlota - branca, filha dos senhores - está constantemente à procura de um saber sobre o funcionamento social de sua família e da fazenda. Observa-se essa questão na seguinte passagem, onde Carlota pede à Joviana informações sobre o sumiço de sua própria mãe:

- Joviana, você foi minha mãe preta, pelo amor de Deus diga alguma coisa. Você deve saber de tudo! Joviana ergueu a meio o corpo e ficou de joelhos. Via-se pela sua fisionomia angustiada que lutava, procurava compreender, explicar a si mesma primeiro o que devia dizer à menina, nascida e tida em seus braços longos anos. Perdera o filho quando fôra chamada para servir de ama, e concentrara na

criança branca todo o carinho sufocado pela morte em seu coração. [...] - Minha Nhanhã. A negra velha tem ouvido muita coisa má, muita coisa que não parecia possível ouvir neste mundo. Mas ela pode afirmar, com esta bôca que a terra há de comer, não ter nunca a Sinhá feito qualquer coisa que precisasse esconder, e se isto não fôr verdade, o raio pode cair sôbre minha cabeça neste instante (PENNA, 1970, p.328).

Aqui, e em muitos outros momentos, quem sabe é a escrava. Ela, no entanto, não diz o que sabe a respeito da Sinhá, pensa no que vai dizer. Há um diálogo, que não aconteceu, visto que ela não ofereceu informação nenhuma sobre o paradeiro de dona Mariana. Lima (1989) observa que esse truncamento de informações proferido pelas escravas tem como efeito interditar o conhecimento dos brancos.

Diante da subjetividade de uma personagem escrava, Cornélio Penna consegue expor a maneira como elas utilizam esse saber em seus relacionamentos. Assim, quando ele elabora a manifestação da subjetividade, o particular de cada uma das negras, coloca em evidência, no coletivo, esse saber dos negros-escravos.

Paralelo a essa consideração, convém indicar, conforme Rufinoni (2010) apontou, que o lugar social ocupado por cada personagem, define a força das vozes no Brasil. Nessa direção, ela considera que a desumanização dos escravos é revelada pelo abafamento de suas vozes. Dialogando com essa abordagem, constatou-se também, a possibilidade de pensar sobre um saber dos negros-escravos registrado no romance.

Em consonância com essa ideia, aliada à leitura de algumas dissertações, como a de Madeira (2009) e de Ramos (2013), pode-se pensar que o escritor desenvolve a história brasileira não por meio de uma apresentação direta da estrutura social, mas por meio da subjetividade das personagens. Ao evidenciar o subjetivo, a dúvida, o embaçamento das relações, ratifica-se que Penna trabalha também os aspectos históricos e sociais do Brasil. Nessa tensão, de um sem lugar, é que se encontra o lugar da narrativa de **A menina morta** (1970).

Pretendeu-se, assim, demonstrar, nessa breve reflexão, que o rótulo de romance somente introspectivo de **A menina morta** (1970) pode ser questionado. Tal fato revela que tanto aspectos histórico-sociais quanto intrapsíquicos podem ser encontrados na obra. Considerando o objetivo do

presente estudo, que é pensar sobre as configurações da morte no romance, momento de reflexões a seguir, a ênfase a respeito dos fatores subjetivos torna-se relevante.

3 AS MÚLTIPLAS FACES DA MORTE

[...] o caminho da morte deve conduzir-nos de modo mais profundo na vida, assim como o caminho da vida deve conduzir-nos de modo mais profundo na morte.
Edgar Morin

Parece óbvia a afirmação de que a morte está presente na vida de todo ser humano. Esta afirmativa, no entanto, aponta algumas questões: como o homem se comporta mediante essa constatação? Como entender a sensação de desamparo originada desta perda?

Para tanto, parte-se do pressuposto de que a obra, objeto deste estudo, permite estas interrogações e, posterior reflexão, visto que, além da morte da personagem protagonista outras aconteceram no decorrer da narrativa: a morte de um dos escravos da fazenda, o Florêncio, revelada pela mucama Balbina:

- Minha Sinhàzinha, minha Sinhàzinha! – disse a mucama açodadamente – o negro Florêncio foi encontrado!
- Êle disse alguma coisa?
- Não, Nhanhãzinha, não senhora! Êle estava enforcado em uma árvore (PENNA, 1970, p.166).

A morte do Comendador, pai da menina morta, e de um dos seus filhos, acontece também na narrativa:

Foi pois devagar, timidamente, que rasgou o papel e leu a notícia da morte do Comendador, cujas fôrças não tinham resistido à febre amarela, e falecera horas depois de seu filho mais moço, vitimado pela mesma doença. [...] Os corpos haviam sido sepultados no Cemitério de São Francisco de Paula, de cuja irmandade eram irmãos... Seguiam juntos todos os papéis necessários, e nada mais se podia fazer! (PENNA, 1970, p. 431).

Finalmente, outra morte, a da escrava Dadade, ama de leite do patriarca da família, que morre ao final da história. O administrador da fazenda, Manuel Procópio, expõe sua preocupação com o enterro: “- Fui fazer a declaração de óbito de Felicidade, a Dadade – disse êle – mas não sei como fazer para enterrar o corpo. Não posso contar certo com nenhum dos homens...” (PENNA, 1970, p.450).

Cada um a sua maneira, com pouca ou nenhuma informação, o fato é que o morrer está presente especialmente na construção das personagens que reagem diante dessa inquestionável realidade. Cornélio Penna, com a escrita de **A menina morta** (1970), coloca em evidência alguns aspectos mórbidos, dos quais se pretende pensar a representação.

Segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009) morte significa a interrupção definitiva da vida de um organismo ou o fim da vida humana. A partir deste conceito tão simples, interessa, então, pensar o fim da vida em suas faces: a morte clínica seria aquela caracterizada pela perda de sinais cardíacos, respiratórios, consciência e reflexos, podendo, em alguns casos, ser revertida, como, por exemplo, por uma reanimação cardiorrespiratória (HOUAISS; VILLAR, 2009). Cabe ressaltar que, com o avanço da medicina, tais funções vitais podem ser substituídas pelas funções de uma máquina, e, por tempo indeterminado, o que ocasiona uma discussão complexa.⁶

A biológica, outra face, ainda tendo como referencial, o dicionário Houaiss (2009), tem relação com aquilo que é próprio do ser vivo, ou seja, à sua estrutura, ao seu crescimento, ao seu funcionamento, à sua reprodução, à sua origem, à sua evolução, à sua distribuição e às relações que mantém com o meio ambiente. Assim, a morte biológica seria o fim, a interrupção definitiva do que é próprio ao ser vivo e às suas funções.

A objetividade do registro destes conceitos não revela, porém, a complexidade com que o homem vivencia a perda pela morte, isso, parece justificar a presença de vários estudos, envolvendo a psiquê humana, sob diferentes perspectivas, para pensar tal questão.

3.1 O SIGNO HISTÓRICO

Ainda do ponto de vista biológico, o sociólogo Morin (1997) discute em seu livro que o ser vivo é caracterizado pela imortalidade, considerando suas unidades mais simples, como as células.

⁶Esta pesquisa não se aterá nesta abordagem em virtude de não ser esta a proposta a ser investigada.

Para o sociólogo, é a constante degradação dos componentes moleculares e celulares que permitem a superioridade do ser vivo em relação à máquina. A degradação seria a fonte da renovação da vida: “Ela não significa apenas que a ordem viva se nutre de desordem. Significa também que a organização do vivo é essencialmente reorganização permanente” (MORIN, 1997, p.10).

Essa reorganização constitui categoria aplicável tanto à ordem biológica, quanto à ordem sociológica humana. Assim como a célula se encontra em estado de autoprodução permanente por meio da morte de outras células, uma sociedade se encontra em estado de autoreprodução permanente por meio da morte de seus indivíduos. Desta forma, Morin (1997) acentua que não existe uma muralha entre a natureza e a cultura, mas elas funcionam como uma engrenagem de continuidade e descontinuidade; portanto, a sociedade se reorganiza a todo momento perante às suas desordens e conflitos que, ao mesmo tempo, prejudica sua existência e conserva sua vitalidade:

A existência da cultura, isto é, de um patrimônio coletivo de sabedores, habilidades, normas, regras de organização etc., só tem sentido porque as antigas gerações morrem, e é preciso transmiti-la incessantemente às novas gerações. Ela só tem sentido como reprodução, e este termo de reprodução adquire seu sentido pleno em função da morte (MORIN, 1997, p.10-11).

Nesse sentido, a morte seria o fim da existência e não da matéria. Por exemplo, algumas partes do corpo só existem com a morte de outras (células da pele, dos cabelos, entre outras). A vida e a morte não tendo uma separação tão clara, permitem pensar a morte como a impossibilidade de regeneração.

Nessa articulação, onde a morte se faz presente durante a vida, Morin (1997) afirma a presença constante dos ritos, entre eles as sepulturas que são dadas aos mortos. Ele observa que não existe praticamente nenhum grupo arcaico que abandone seus mortos, ou que os abandone sem ritos.

Assim, o não abandono dos mortos, o não abandono de seus cadáveres, implica em uma sobrevivência deles, em um prolongamento da vida. Em afinidade com essa ideia é que, à primeira vista, a morte é uma espécie de vida que se prolonga de uma forma ou de outra. Ressalta Morin (1997), entretanto,

que essa aparente imortalidade não é a ignorância da morte, pelo contrário, é o seu reconhecimento como fato:

Existe, portanto, uma consciência realista da morte incluída na noção pré-histórica e etnológica de imortalidade: não a consciência da 'essência' da morte, esta jamais foi conhecida e jamais o será, pois a morte não tem 'ser'; e sim da realidade da morte; se a morte não tem 'ser', no entanto é real, acontece; depois esta realidade vai encontrar seu nome exato: a morte, e mais tarde ainda será reconhecida como lei inelutável: ao mesmo tempo em que se pretender imortal, o homem se chamará de mortal (MORIN, 1997, p.26).

Ratificando, o estudioso aponta para o fato de que ela é negada no sentido de um aniquilamento de si, mas reconhecida como um fato. Nessa contradição, entre a descoberta da morte e a crença na imortalidade, existe um hiato, o qual o autor denomina de zona de inquietude e horror.

Essa zona é representada, especialmente, pelos funerais. Eles são uma prática consecratória e que determinam a mudança de estado do morto, mas, ao mesmo tempo, institucionalizam um complexo de emoções na medida em que refletem as perturbações que uma morte provoca no círculo dos vivos. Uma dessas emoções é o luto (MORIN, 1997).

O sentimento dos vivos quando alguém morre, ou seja, a dor, só é possível, para Morin (1997), devido à presença da individualidade. Para ele, essa emoção existe porque há uma representação da individualidade do morto. Quando ele é próximo, íntimo, familiar, amado ou respeitado, isto é, único, possivelmente haverá mais dor, mais emoção. A intensidade da dor não é pela morte de um outro qualquer, mas pela morte do semelhante.

A morte, portanto, é aprendida pelo mundo exterior, não havendo possibilidade de se saber sobre a morte de forma inata, e por isso o homem é sempre surpreendido por ela. A ideia da morte, dessa forma, é a de um conteúdo vazio sem fim: "Ela é a mais vazia das idéias vazias, pois seu conteúdo é o impensável, o inexplorável, o 'não sei que' conceptual que corresponde ao 'não sei que' cadavérico" (MORIN, 1997, p.33).

Nessa direção, a narrativa descreve como as personagens Celestina, parente pobre da família da Senhora, e Virgínia, parente da família do Comendador, sentem o peso do caixão da menina morta. Há diante da morte um grande peso a ser suportado, principalmente se considerarmos que a

menina, quando viva, era pega no colo de forma leve e sem aparente esforço. Assim, quando Virgínia segurava o caixão:

Seus braços doíam muito, pois não quisera mudar de posição, para que não vissem que estava cansada, e o ressalto que formava os pés do caixão entrava agora em sua carne, como uma cunha, e ameaçava feri-la seriamente. Foi pois com alívio que sentiu tornar-se impossível continuar como estava... (PENNA, 1970, p.35).

O sentimento de dor e cansaço é apresentado, então, diante da morte. Nesse sentido, a dor é tamanha que a sensação é quase de também estar morta: “O caixão pesava agora unicamente sôbre os seus joelhos frágeis, e ela devia sentir-se esmagada, longe de tudo, quase tão morta quanto a menina que ele encerrava” (PENNA, 1970, p.39).

O peso que o homem sente diante da morte é, pois, relatado literalmente na narrativa. Recorda-se da discussão do sociólogo Morin (1997), onde ele aponta que a morte somente é aprendida pelo exterior, pois não há a possibilidade de conhecer a morte de forma inata. O encontro do homem com a morte real obriga-o a reaprendê-la. Deparar-se com esse real, foi o que ele chamou de traumatismo da morte. As personagens estão, pois, diante do real da morte, e talvez esteja pesada demais essa realidade.

Assim, naturalmente **cego** para a morte, conforme expressão utilizada por Morin (1997), o homem, a todo tempo, é obrigado a reaprendê-la. O acontecimento real da morte, meio a essa cegueira, é o que ele denominou de traumatismo da morte – momento vivenciado/experimentado no qual o homem se encontra diante da morte.

Mesmo sabendo da própria morte, e podendo até imaginá-la, os homens são, no entanto, sempre espectadores. Nessa impossibilidade de conhecer de forma inata a morte é que Celestina parece ilustrar:

[...] Celestina sentiu que seus dedos eram esmagados pelo pêso, e a pele fôra arrancada. Sem que os outros vissem, ela tirou a mão de sob o esquife, e o borrifou com seu sangue, fazendo com que surgissem pequeninas flôres escarlates na sêda branca. Nada viera dos jardins da fazenda, nem uma rosa [...] (PENNA, 1970, p.45).

A dor da morte, ou conforme disse Morin (1997), o traumatismo da morte, é, neste momento, representado pelo peso do caixão que esmaga e tira

sangue. Interessante também observar que o enfeite do esquife não se revela por meio das flores da fazenda, mas do sangue que faz com que apareçam flores. A dor, é pois, o enfeite da morte.

A chegada de um quadro da menina morta também é descrita no sentido de ser um “fardo muito grande e pesado” (PENNA, 1970, p.91). Nesse quadro tinha-se a imagem da menina deitada, na posição de um defunto. Uma visão que, a princípio, poderia ser relatada de maneira triste, mas que é narrada com demonstrações de paz e suave vitória sobre vida. O quadro, portanto, estendido sobre a mesa, representava:

[...] o corpinho da menina com o vestido de brocado branco entretecido de flôres de prata, destacava-se do fundo escuro, com a cabeça adornada de pequeninas rosas, levemente coloridas. Era simples e emocionante e dêle se desprendia encanto muito sutil, de extraordinária paz, de vitória suave sôbre a vida... (PENNA, 1970, p.91).

Mesmo nessa tentativa de representação da morte por meio da pintura no quadro, Morin (1997) já apontava, ainda, que, mesmo o ser humano, conhecendo a morte, **traumatizado** pela morte, privado dos mortos amados e certo de sua própria morte, todos vivem cegos diante dela, como se nossos amigos, parentes e nós mesmos não fôssemos morrer. O dia a dia vivido afasta o pensamento de morte:

O fato de se aderir à atividade vital elimina qualquer pensamento de morte, e a vida humana comporta uma parte enorme de despreocupação com a morte; muitas vezes a morte está ausente do campo da consciência, que aderindo ao presente, reprime o que não é o presente, e neste plano o homem é evidentemente um animal, isto é, dotado de vida (MORIN, 1997, p. 63).

Nessa perspectiva, onde a vida é marcada por hábitos, atividades e trabalhos, ou seja, onde a vida é vivida, implica em si mesmo uma cegueira em relação à morte, pois a vida cotidiana não permite a existência de espaço para ela.

Ainda com o intuito de conhecer mais sobre o homem e sua atitude diante da morte e poder articulá-los com o objeto de estudo desta dissertação, ressalta-se a importante pesquisa do historiador francês, Philippe Ariès (2003).

Ele baseou sua pesquisa em análises de diversos documentos, testamentos, cemitérios e igrejas, da Europa. O objetivo, de forma geral, era analisar os costumes e atitude do homem diante da morte, na cultura cristã ocidental. Entre muitas descobertas, percebeu-se que a antiga prática funerária era bem diferente da atual, e que as mudanças aconteciam, frequentemente, de forma mais lenta.

Diante disso, o autor organiza, em quatro etapas, as representações pelas quais a morte foi passando, mediante uma delimitação do contexto histórico. Indica-se, no entanto, que essas modificações, apesar de evidentes em algum momento, podem ocorrer a qualquer tempo.

A **morte domada**, assim conceituada pelo estudioso, é a mais típica da Idade Média. Nela, o moribundo aguardava sua morte no leito sabendo que ia morrer. Normalmente ele reconhecia algum aviso, ou signos naturais, e com maior frequência, tinha uma convicção íntima, interna, dessa morte próxima. Assim, além de um observador de signos, o homem, nesse momento, era um bom conhecedor de si mesmo.

Outro aspecto interessante, dessa época, é que era o próprio moribundo que organizava a sua cerimônia de morte, que era pública. Seguia-se, praticamente, um protocolo, onde havia a oportunidade para se lamentar da vida, seguida pelo ato de perdão dos parentes, amigos, vizinhos e crianças que o rodeavam e a absolvição sacramental (ARIÈS, 2003).

O pesquisador destaca que o mais importante era a simplicidade com que tais ritos de morte eram aceitos e cumpridos, por isso, ao mesmo tempo que, ao apontar a morte domada como familiar e próxima, também a considerava atenuada e indiferente. Situação que ele opõe à visão da morte atual, que é envolvida pelo medo, a ponto de nem se ousar falar o seu nome.

Ele observa, porém, que apesar dessa familiaridade com a morte, o homem medieval temia a proximidade com os mortos. Para que estes ficassem à distância, era importante honrar as sepulturas e fazer os cultos funerários, pois dessa forma os defuntos não voltariam para perturbar os vivos. Essa evidência, apontada pelo autor, reforça a ideia de imortalidade discutida por Morin (1997).

Nesse período, o local de destinação exata dos ossos tinha pouca importância, diferente do que se percebe hoje, onde o morto deve ter uma **casa**

só para si. O que era necessário, entretanto, era a permanência dos corpos perto dos santos, ou na igreja, isto é, dentro dos limites sagrados. Não impressionava, por exemplo, os ossos na superfície dos cemitérios, pois os vivos estavam familiarizados tanto com os mortos, quanto com sua própria morte (ARIÈS, 2003).

A partir dos séculos XI e XII, algumas modificações sutis lentamente vão surgindo nesse cenário. Entre elas destaca-se a representação do Juízo Final, quando cada homem será julgado, ao final de sua vida.

O Juízo, ao contrário, mesmo se passando numa grande ação cósmica, no final dos tempos, era particular a cada indivíduo; ninguém conhecia sua sorte antes que o juiz tivesse decidido, após a avaliação das almas e a defesa dos intercessores (ARIÈS, 2003,p.52).

Ariès (2003) compreendeu que a solenidade ritual da morte no leito tomou, entre as classes instruídas, um caráter dramático, com uma emoção que antes não tinha, pois era nesse instante que o homem revia sua vida.

Ao rever suas atitudes, tentava buscar garantias no além, em especial por meio dos testamentos. Estes consistiam em uso de fórmulas piedosas e distribuição de fortunas.

Era, então, no momento da morte que o homem tomava consciência de si mesmo, e por isso o autor denominou essa fase de **A morte de si mesmo**. Apontando para esse aspecto da individualidade, é que se evidencia as sepulturas individuais, revelando que cada pessoa é identificada por uma inscrição (ARIÈS, 2003). Acontece, portanto, o encobrimento do morto, onde o corpo do morto se torna insuportável aos olhos dos vivos. Uma forma possível de se pensar sobre a negação da morte.

A partir do século XVIII, o homem tende a perceber a morte de forma diferente, no sentido de exaltá-la, dramatizá-la, isto é, romantizar a morte do outro, no entanto se ocupa menos com sua própria morte. A assistência prestada ao moribundo era realizada de forma emotiva, com choros e suplílios.

A morte, a partir daí (início do século XIX também), começou a ser considerada como uma transgressão que separa o homem de sua vida cotidiana, de sua sociedade. O historiador, Ariès (2003), indica que essa ideia de morte como ruptura é completamente nova.

Outra mudança indicada pelo pesquisador refere-se à relação entre o moribundo e sua família. Se, antes, a morte estava focada em si mesmo, nesse momento, recai sobre o seu próximo (seria o que o autor chamou de a **morte do outro**). Esse fato reflete na forma de expressão dos familiares – em seu luto. Há um exagero nesse luto, como se os seus próximos tivessem que manifestar uma excessiva dor, que nem sempre era necessário experimentar: “Esse exagero do luto no século XIX tem um significado: os sobreviventes aceitam com mais dificuldade a morte do outro do que faziam anteriormente” (ARIÈS, 2003, p.72).

Rompeu-se também com a maneira de enterrar os mortos, e entre outras justificativas está a questão da saúde pública. Os pátios das igrejas já não eram considerados adequados para tal procedimento, por isso passam os mortos a serem enterrados em cemitérios públicos:

Pensa-se, e ao mesmo tempo sente-se, que a sociedade é composta ao mesmo tempo de mortos e vivos, e que os mortos são tão significativos e necessários quanto os vivos. A cidade dos mortos é o inverso da sociedade dos vivos ou, mais que o inverso, sua imagem, e sua imagem *intemporal*. Pois os mortos passaram pelo momento da mudança, e seus monumentos são os signos visíveis da perenidade da cidade (ARIÈS, 2003, p.76-77).

Para o autor, é no século XX que as rupturas ocorridas a respeito de como conviver com a morte são colocadas em evidência. Esta se torna vergonhosa e objeto de interdição. Aqueles que cercam o moribundo já agem de forma a poupá-lo e ocultam a gravidade de seu estado. A verdade sobre a finitude, de si e do outro, começa a ser problemática, por isso a denominação de a **morte interdita**.

A morte da menina morta é a ação que desencadeia o desenvolvimento da história motivada pela falta de informação a respeito da causa da morte desta menina.

O leitor acompanha a narrativa sem conhecer o porquê dessa morte. A falta de diagnóstico para o falecimento da menina, não é muito comum nos dias atuais e nem quando da publicação da obra em 1954. Ocasão em que, segundo Ariés (2003), a morte não é mais considerada como natural necessitando de um motivo que a justifique.

O romance, entretanto, traz detalhes da preparação do corpo, incluindo a morte no cotidiano da vida das personagens. Os detalhes sobre o preparo da roupa que a menina morta iria usar em seu enterro, assim como a cena em que se prepara o local do corpo lembram um evento comemorativo, como apontou Lima (1989).

Assim, a narrativa descreve dona Frau, governanta da casa, ocupada com a confecção da roupa da menina morta:

Porque o babado não entrava mais em cogitação e a saia seria como devia ser, rígida e bem armada, de forma a deixar aparecer as anáguas com rendas muito engomadas e franzidas, em camadas superpostas de 'tuyauté' feito com carinho pelas passadeiras, por entre lágrimas inexauríveis. Antes do vestido ficar pronto, bem ajustado e todo chuleado por dentro, pois com ele a menina subiria ao céu onde iria comparecer diante de Deus, e Éle tudo vê, antes de ser feita também a grinalda de rosinhas ainda guardadas na caixa, lá bem no fundo da prateleira do alto do segundo armário, seria necessário experimentar tudo, para ver se estava no tamanho e em condições... (PENNA, 1970, p.6-7).

Para Lima (1989), a narrativa comemora a morte e persegue a vida, haja vista que as personagens vivas, em sua maioria, não participam do enterro. Os escravos não são autorizados a homenagear a menina e a mãe está ausente, em seu quarto, nesse momento. Para dona Frau, Mariana, mãe da menina morta "[...] devia estar em seu quarto, a ler o livro de capa de couro que lhe vira nas mãos, ou então a rever as suas jóias realengas [...]" (PENNA, 1970, p.7). Há, portanto, segundo o crítico, um impedimento de qualquer trânsito entre os que estão vivos e aquela que morreu.

Nesse sentido, Ariés (2003) salienta que a sociedade pensa expulsar a morte a fim de proteger a vida. O indicado, na atualidade, é que a morte não seja percebida para que se evite a perturbação e a emoção excessivamente fortes e insuportáveis (ARIÉS, 2003).

No período entre 1930 e 1950, acontece um deslocamento da morte, isto é, não se morre mais em casa, junto com a família e amigos, mas, sim, sozinho no hospital. Este lugar, agora, não é visto somente como possibilidade de cura, porém, e especialmente, um local privilegiado para a morte:

A morte no hospital não é mais ocasião de uma cerimônia ritualística presidida pelo moribundo em meio à assembléia de seus parentes e amigos, a qual tantas vezes mencionamos. A morte é um fenômeno

técnico causado pela parada dos cuidados, ou seja, de maneira mais ou menos declarada, por decisão do médico e da equipe hospitalar. Inclusive, na maioria dos casos, há muito o moribundo perdeu a consciência (ARIÉS, 2003, p.86).

A família, nesse contexto do século XX, discutido pelo historiador, fica afastada do hospital para que não incomode o trabalho dos profissionais. Dessa forma, longe dos choros e questionamentos, a morte não se torna tão visível para a sociedade. As formalidades ainda presentes, como uma cerimônia de partida, devem ser discretas e evitar qualquer pretexto para emoção.

Ao contrário do que se podia esperar, ou seja, a não visibilidade da morte nesse período, a narrativa descreve de forma pormenorizada tal temática. O local, por exemplo, onde permaneceu o caixão, foi sobre uma mesa posta bem no centro da sala do Oratório, dentro de casa, e “[...] foi estendido grande pano de veludo escarlata, todo bordado de prata, em intermináveis ramagens, entrelaçadas nos cantos” (PENNA, 1970, p.8).

Outra passagem, referente ao local do caixão, apresenta a direção de um evento comemorativo: “[...] davam ar de festa suntuosa à sala, de grande banquete, à espera talvez das pessoas imperiais...” (PENNA, 1970, p.21).

A descrição detalhista da narrativa do banho da menina e situação do preparo do corpo é apresentada para o leitor. O corpo da morta, em preparação para ir ao caixão, é uma ousadia, considerando a época na qual o leitor, homem do século XX que, segundo Ariés (2003) tentava esconder a morte. O banho é realizado por Virgínia, a senhora mais velha e prima do Comendador, e por Celestina, a prima da Senhora:

A mais velha mantinha o corpo da menina morta dentro da banheira de zinco, postas sôbre a banca muito baixa, de óleo vermelho com abertos entre triângulo, e a outra o lavava, passando pelos bracinhos ainda redondos, as covinhas do cotovelo bem visíveis, pelas perninhas muito grossas, a esponja embebida em água perfumada com alfazema e sabão francês... (PENNA, 1970, p.14).

A escolha do quarto para a realização dessa tarefa aproxima-se um pouco, desse fato: ele ficava em uma espécie de retiro entre os grandes espaços abertos dos salões de visita, da sala de jantar e da sala do Oratório.

Tal escolha, supõe-se, foi realizada deliberadamente, apesar de o local ser um pouco escondido, era por ele que as pessoas transitavam dentro da casa.

Tal quarto é descrito como não possuindo luz natural e onde “[...] eram hospedados os visitantes de maior intimidade e menos consideração...” (PENNA, 1970, p.15).

Retomando os estudos de Ariés (2003), a partir do século XIX, a morte seria aquela por quem o homem não teria consideração. Em relação à intimidade, mesmo com todo esforço do ser humano para que ela permaneça longe de sua vida, não há nada mais íntimo a ele do que a presença de sua finitude. Assim, pensando metaforicamente, a visitante morte foi hospedada na história com intimidade, mas com pouca consideração. Pouca consideração devido às personagens, em geral, se comportarem de maneira não natural em relação a ela, e a considerarem como um fracasso, conforme visão apresentada por Ariés (2003). Um dos exemplos é representado pela indignação de Virgínia para com Deus pelo motivo de o Mesmo ter abandonado uma criança (PENNA, 1970).

Intimidade, no sentido de a morte biológica, em especial a da menina, permear toda a história e ser descrita, muitas vezes de forma pormenorizada, tornando a morte visível para o leitor. A passagem onde Virgínia e Celestina carregaram o caixão, fez surgir em seus pensamentos o receio de como iriam se deparar com o corpo da menina diante delas: “[...] um rosto inchado, deformado pelo calor e pela podridão que decerto já se procedia ali dentro [...]” (PENNA, 1970, p.44).

O panorama do século XX proporciona, portanto, segundo Ariés (2003), uma repugnância com a nitidez da morte e com aquele que expressa uma dor demasiadamente visível. A dor é para ser sentida sozinha. O luto é suprimido, pois a exigência de um controle excessivo das emoções revela que a sociedade não suporta enfrentar a perda da vida.

Nesse sentido, o luto seria uma forma de viver esta dor ocasionada pela perda. A vivência de algumas personagens diante das mortes apresentadas no romance nos remete às questões sobre o trabalho psíquico realizado no processo do luto, abordagem que se discutirá a seguir.

3.2 LUTO: UM TRABALHO PSÍQUICO

A reflexão sobre como algumas personagens reagiram mediante a morte da menina, e também diante de outras mortes no decorrer da história, perpassa os aspectos psíquicos envolvidos no processo do luto. Sobre tal trabalho psíquico, a presente análise teve como direcionamento textos do estudioso Sigmund Freud, entre eles, **Luto e melancolia**, produzido em 1915.

Concomitantemente a essa questão, é interessante indicar, mesmo que de forma breve, o lugar ocupado pela criança na história, para assim associá-lo ao processo de luto.

Celestina, durante o enterro, observa que não houve enfeites para a ocasião, e revela ser a menina o calor da fazenda: “[...] nada viera fazer companhia àquela que animava, que dava vida e calor a tudo lá na fazenda...” (PENNA, 1970, p.45).

Realmente a menina funcionava como a vida na fazenda, com função tranquilizadora. As tristezas sentidas pelas personagens, por motivos diversos, desapareciam com a simples presença da menina. Ela apaziguava as possíveis tensões existentes entre as personagens e entre as relações de vida social escravocrata na fazenda.

Ao lembrar alguns dos passeios realizados pelo cocheiro Bruno em companhia da menina, a narrativa já indicava possibilidades do funcionamento da mesma diante da cada personagem. Ele lembra que ao parar em um dos lugares preferidos pela senhora, dona Mariana, ela saía da boleia e ia se infiltrando nos atalhos do mato. Longe de sua dona, o cocheiro podia, enfim, brincar com a menina:

[...] Bruno abria-se então em risos para a Sinhá-pequena, e corria em busca de flôres ou de frágeis varas de bambu, que despojava de todas as folhas, e com elas fazia pingalim, a fim da criança servir-se para bater-lhe, divertida com as suas fingidas contorções de dor. A governante trejeitava visagens de repugnância e isso alegrava mais ainda o escravo, mas não ousava tomar das mãos da menina o chicote improvisado, e a cena se prolongava entre risos abafados do cocheiro e sonoras gargalhadas infantis [...] (PENNA, 1970, p.15).

Depois da lembrança Bruno chorava, sem se preocupar se alguém o olhava. Assim, por meio da menina, os sentimentos do escravo tinham expressão, mesmo que de forma indireta.

Miranda (1979) também direciona a análise a fim de mostrar que, enquanto viva, a menina era o elo de linguagem da fazenda, ou seja, ela facilitava a comunicação entre os moradores da casa e entre eles e os escravos, pois era a única que transitava dentro e fora da família.

Lima (2005), ao considerar a variante personagem em sua análise, ressalta que a recordação da menina não diz dela em si, mas de quem a recorda. Nesse sentido, o que foi dito anteriormente, a respeito da menina ser uma possibilidade de expressão dos sentimentos, é assim também relatado pelo crítico:

Neste rumo, é válido acrescentar que a menina morta serve de canal legalizado para a expressão da dor, que, na verdade, teria outro significado variável de acordo com o personagem que a lembrasse. Cria-se então um significado unificado, pois cada significado particular – a razão por que cada um sofre – é reprimido pela interdição (LIMA, 2005, p.190).

A morte da menina, então, ocasiona a perda desse significante unificado que proporcionava o canal para a dor, única maneira permitida na fazenda. Uma reflexão sobre o luto, vivenciado por algumas personagens, tem seu início com esta perda.

O silêncio que caiu sobre a fazenda, ocasionado pela morte da menina já remete a essa falta da linguagem, de comunicação. José Carapina, um escravo, toma consciência do rompimento no elo por meio do silêncio: “Ninguém lhe dissera nada, pois negro não precisa saber do que se passa com os senhores, mas logo suspeitara ser a desgraça completa, pois lá se fôra a alegria...” (PENNA, 1975, p.11).

Freud (1996) aborda o tratamento sobre a morte em algumas produções datadas de um ano após o início da Primeira Guerra Mundial, isto é, de 1915; momento no qual ele revela ser uma experiência do homem se confrontar com o limite da morte.

Diante da guerra, Freud (1915), em seu texto **Reflexões para os tempos de guerra e morte**, produzido em 1915, reflete sobre a atitude do

homem para com a morte e afirma que a sustentação de se estar preparado para ela contradiz com a tendência de colocá-la de lado ou de eliminá-la da vida. Mesmo no ato de imaginar a nossa própria morte, nos colocamos como espectadores e é por isso “[...] que no fundo ninguém crê em sua própria morte, ou, dizendo a mesma coisa de outra maneira, que no inconsciente cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade” (FREUD, 1915, p. 299).

No ensaio **Luto e melancolia**, Sigmund Freud analisa a reação do ser humano diante de uma perda e define o luto não como patológico: “O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante” (FREUD, 1917 [1915], p. 249).

Na sua reflexão, há sempre um contraponto do luto ao estado da melancolia, que é por ele considerada patológica. Já o luto, ele afirma, poder ser até prejudicial se houver alguma interferência, podendo ser superado após certo período de tempo. Tal pensamento parece apontar para a naturalidade com que esse processo deve ser vivenciado, o que parece não estar ocorrendo, nos séculos XX e XXI, segundo os estudos de Ariès (2003).

O psicanalista analisa o trabalho psíquico realizado pelo luto e após o teste da realidade indicar que o objeto amado não existe mais, ocorre a exigência da retirada da libido⁷, do investimento e de suas ligações com aquele objeto. Freud (1917 [1915]) lembra que é característico o grande investimento de energia psíquica necessária, quando há a evocação de lembranças e expectativas isoladas ainda vinculadas ao objeto perdido. Há, concomitantemente, um desligamento libidinal, de investimento, em relação a essas lembranças.

Essa situação é avaliada por ele como desprazerosa, porém natural. Com o trabalho do luto, então concluído, o ego (o eu) fica novamente livre para outro investimento com um novo objeto:

Essa exigência provoca uma oposição compreensível – é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já se lhes acena. Esta oposição pode ser tão intensa, que dá lugar a um desvio

⁷O conceito de libido, na teoria freudiana, pode ser entendido como uma capacidade que o sujeito possui para amar, como uma fonte de energia psíquica. Essa energia é móvel, ela se desloca, investindo e desinvestindo nas representações dos objetos.

da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo. Normalmente, prevalece o respeito pela realidade, ainda que suas ordens não possam ser obedecidas de imediato (FREUD, 1917 [1915], p.250).

Dessa forma, a existência do objeto perdido vai sendo minada, pouco a pouco, com um grande dispêndio de tempo e de energia por parte do enlutado. Quando o ego está em trabalho de luto, ele fica, então, absorvido mais em si mesmo, razão pela qual aparece a inibição e a perda de interesse pelos acontecimentos externos. O psicanalista ressalta, porém, que quem se torna pobre e vazio nesse processo é o mundo e não o eu, portanto, o trabalho do luto impulsiona o ego a desistir do objeto perdido, declarando-o morto.

A lembrança da menina é evocada no romance por diversas personagens. Inácia, prima do Comendador, por exemplo, ao se deparar com o quadro da menina morta, sente profunda tristeza. O sentimento é comparado ao do dia do enterro da criança:

[...] 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 correr e embaraçar-se em suas amplas saias como um animalzinho alegre, inteiramente confiante e sem segundos pensamentos... Para a menina ela não era a parenta pobre e protegida, sempre pronta a dizer qualquer coisa que julgaria ácida e impertinente, em seus amargos exames de consciência... (PENNA, 1970, p.92).

A personagem, em outro momento da história, quando prepara a goiabada para a chegada de Carlota, irmã da criança, também traz a menina em seus pensamentos:

Dona Inacinha estava tão absorvida que não distinguia mais para quem estava fazendo aquele trabalho e na verdade esperava a chegada da criança e não da jovem que viria da Côrte... E a menina morta estava agora ao seu lado e sentiu suas mãos miúdas que puxavam suas vestes (PENNA, 1970, p.155).

Assim, consoante à argumentação de Freud (1917 [1915]), houve uma perda objetual, no caso um ente querido (e sua significação) que é a menina morta. Quando ocorrem as lembranças relativas a esse objeto, há um grande investimento de energia psíquica, principalmente porque a realidade aponta

este como morto, por isso, também, o sentimento de tristeza existente no luto é percebido na personagem.

Mesmo por meio de um processo doloroso, o ego vai testando novos objetos de investimentos, sendo estes percebidos na lembrança da menina, sentida por Inácia, ao se dirigir a Carlota. Esta ação parece apontar para a dificuldade de desligamento da libido com o seu objeto de amor.

Nessa mesma direção, em seu artigo **Sobre a transitoriedade**, Freud (1916 [1915]) novamente aborda a questão do luto. Nele, o estudioso, descreve um passeio acontecido com um amigo e com um poeta. O estudioso observa que o poeta não sentia alegria ao apreciar o belo cenário que tinham à sua volta: “Tudo aquilo que, em outra circunstância, ele teria amado e admirado, pareceu-lhe despojado de seu valor por estar fadado à transitoriedade” (FREUD, 1916 [1915], p.317).

Posteriormente Freud (1916 [1915]) pôde entender que essa ideia de transitoriedade causou na mente de ambos uma espécie de revolta contra o luto. Assim, seu amigo poeta, possivelmente, sofrera uma antecipação do luto pela morte daquela beleza que os rodeava. Mesmo considerando ainda um enigma, mais uma vez o teórico tenta explicar, psiquicamente, como ocorre o luto:

Possuímos, segundo parece, certa dose de capacidade para o amor – que denominamos de libido – que nas etapas iniciais do desenvolvimento é dirigido no sentido de nosso próprio ego. Depois, embora ainda numa época muito inicial, essa libido é desviada do ego para os objetos, que são assim, num certo sentido, levados para nosso ego. Se os objetos forem destruídos ou se ficarem perdidos para nós, nossa capacidade para o amor (nossa libido) será mais uma vez liberada e poderá então ou substituí-los por outros ou retornar temporariamente para o ego (FREUD, 1916 [1915], p.318).

Esse desligamento, no entanto, é bastante penoso, pois a libido se apega aos seus objetos e não renuncia a eles facilmente, mesmo se outros se lhe apresentam disponíveis.

Freud (1915), então, indica o comportamento do homem quando a morte é de alguém a quem se ama: as esperanças, os desejos, os prazeres parecem não mais existir para quem está vivo. Há um vazio deixado pelo ente querido e, com isso, a vida empobrece e deixa de ser o ponto de interesse.

Outro momento em que a narrativa revela a possibilidade de se evocar lembranças desse objeto perdido, dificultando o investimento em outros, ocorre quando as escravas relembavam situações comuns que eram vivenciadas junto à sinhazinha:

Houve um momento em que tôdas se voltaram para a porta, como à espera de ver surgir a figurinha da menina com os cabelos repartidos no meio, o vestido decotado e a saia estufada que deixava transparecer as calças longas de renda, longas até cobrirem os pequenos sapatos prêtos. Era a visão encantadora, a miniatura de uma senhora, a futura dona delas tôdas que surgia entre os umbrais enegrecidos da sala da copa e vinha até elas. Mas naquele dia não viria, nem nunca mais [...] (PENNA, 1970, p.158).

Tal processo de luto, no entanto, é entendido de forma natural. O romance, devido a essa função de elo ocupada pela menina enquanto viva, parece indicar que além dessa perda objetual houve, inclusive, uma perda do canal que viabilizava a comunicação de sentimentos. Fato complicador considerando a importância de expressão da dor no processo do luto.

A história, por meio de Celestina, já indica ao leitor e confirma a reflexão defendida nesta pesquisa, que o nascimento da menina foi sentido como uma nova possibilidade de vida na fazenda, num momento em que todos já se sentiam desanimados e perturbados, talvez mesmo pela ausência desse canal:

[...] e justamente tinha aparecido quando todos da fazenda estavam já mais velhos e cansados, e viviam sózinhos entre êles, já separados pela experiência da vida e suas amarguras ocultas. Mas esta segunda menina que também achara a casa vazia de crianças, não pudera reanimar os rostos perturbados vindos ao seu encontro, e vivera entre os maiores como aquelas florinhas entre os arbustos e as árvores, sem nunca poder comungar inteiramente com êles. Corria e brincara pela casa, perante o amor contido de todos, passara por entre os braços e as mãos que não podiam estender-se para ela, atados pelo temor e pela sensação indefinida de perigo, no receio de provocar alguma coisa que não podiam saber ao certo qual era, mas sempre presente, a acompanhá-la noite e dia por tôda a parte (PENNA, 1970, p.171).

A metáfora da flor nos remete a uma tentativa de vida diante daquele lugar onde o medo era indefinido, onde não se comunicavam os sentimentos e de nada se sabia.

A morte da menina teria evidenciado, então, esse elo frágil que sustentava emocionalmente algumas personagens de forma geral? Elas

dirigiam seus olhares para a menina, enquanto esta estava viva. Com sua morte, onde poderia ser investida toda essa energia libidinal?

Retomando, Freud (1915), ao apontar o luto como um processo não patológico, viabilizou, portanto seu fim espontâneo. O psicanalista, ao refletir sobre o lugar que a guerra ocupa enquanto perda, afirma que quando o luto por ela tiver terminado, o alto conceito que se tinha referente à civilização, permanece, mesmo diante de sua fragilidade. Ele já apontava que todos iriam reconstruir o que a guerra tinha destruído e, talvez num terreno mais firme, e, de maneira mais duradoura. Sob esta ótica, o fim do luto poderia significar uma possibilidade de aprendizado e de reconstrução.

Para certos personagens, como Inácia e Celestina, essa perspectiva não estava na fazenda, mas sim fora dela, visto a opção de viverem suas vidas em outro lugar. Não se define, na história, como aconteceu esse processo fora do Grotão, pois conforme vão saindo os moradores, estes são esquecidos pela narrativa. Quem permanece, no caso Carlota, Frau Luiza (a governanta) e Manuel Procópio (amigo e morador), não entram em processo de luto para com aqueles que deixaram a fazenda.

O romance parece demonstrar essa possível reconstrução com a volta dos ex-escravos que após alforriados e sem perspectiva de sustento, retornam à fazenda. Manuel Procópio ficou responsável pela reorganização do Grotão, recebendo, aos poucos, os negros e os feitores:

[...] tendo em suas mãos apenas criaturas apavoradas diante da queda súbita de suas algemas, e que se sentiam mutiladas de forma irreparável, êle foi reconstituindo a máquina feita em pedaços. Lentamente, tal o organismo ferido de morte que reage e se põe a reviver vida vegetativa, até poder sustentar-se em agonia lenta de muitos anos, a vida da enorme propriedade agrícola se refez, dentro de outro ritmo, sem a antiga pujança, desaparecida para sempre (PENNA, 1970, p.446 - 447).

Este trecho parece revelar que ocorreu uma morte, no caso a morte da propriedade, mas que possibilitou uma mudança intermediada pela atuação do administrador. Houve uma reação que proporcionou uma reconstrução desse **organismo ferido de morte**. Aqui também, se percebe a reflexão de Morin (1997) sobre a degradação ser uma possibilidade de renovação constante da

vida. É como se a sobrevivência da fazenda estivesse fundamentada nessa desagregação.

Assim como a morte da menina e a morte da propriedade, pode-se pensar a morte do escravo Florêncio. Mesmo a narrativa descrevendo que ele foi encontrado enforcado em uma árvore; não existem evidências de um suicídio. A possibilidade de um assassinato é colocada em questão.

Nosso inconsciente não executa o ato de matar, mas pensa-o e deseja-o, mesmo por motivos insignificantes. Tal realidade psíquica não é menos importante do que a realidade de fato. Para os aspectos emocionais existem uma importância e uma gravidade envolvidas. Uma preocupação exagerada pelo bem estar de parentes, ou autorecriminações infundadas após a morte de uma pessoa amada, indicam, por exemplo, a extensão dos desejos de morte inconscientes (FREUD, 1915).

Freud (1915) reflete, então, sobre a atitude do inconsciente frente à finitude:

Qual, perguntamos, é a atitude do nosso inconsciente para com o problema da morte? A resposta deve ser: quase exatamente a mesma que a do homem primevo. Nesse ponto, como em muitos outros, o homem das épocas pré-históricas sobrevive inalterado em nosso inconsciente. Nosso inconsciente, portanto, não crê em sua própria morte, comporta-se como se fosse imortal. O que chamamos de nosso 'inconsciente' – as camadas mais profundas de nossas mentes, compostas de impulsos instintuais – desconhece tudo o que é negativo e toda e qualquer negação; nele as contradições coincidem. Por esse motivo, não conhece sua própria morte, pois a isso só podemos dar um conteúdo negativo. Assim, não existe nada instintual em nós que reaja a uma crença na morte. Talvez, inclusive, isso seja o segredo do heroísmo (FREUD, 1915, p.306).

O homem, portanto, assume duas atitudes opostas para se relacionar com a morte. Reconhece ser mortal, mas nega essa premissa, inconscientemente, porque a mesma é irreal.

Interessante, ainda, para esse estudo, é considerar certas atitudes de algumas personagens, em especial de Inácia, no que consiste a morte de Florêncio: ela, junto de sua irmã Sinhá-Rola e a amiga Celestina, estava na capela quando escutou um tiro, um disparo de arma de fogo. Viu, nesse instante, o Comendador entrar no pátio. Inácia, então, pensou:

Há muito tempo ela esperava ouvir um grito, ou mesmo um tiro, que deveria romper a tensão inexplicável que sentia naquela casa tão calma, mergulhada sempre em paz sonolenta, agora repentinamente vibrante e comprimida vontade de ferro, pesada e invisível, mas inexoravelmente presente (PENNA, 1970, 159).

Celestina, angustiada, não entendia o que estava acontecendo, mas percebeu que Inácia “[...] avançara para o futuro denodadamente [sic] para colhêr dados, para observar e viver intensamente o que se passava e adquirir conhecimentos de tudo a ferver em tôrno dela [...]” (PENNA, 1970, p.163).

Assim, a desconfiança da morte e do assassinato, investiu Inácia de vida. As palavras **vibrante**, **presente** e **fervilhar** remetem para essa questão. Mesmo depois, com a certeza da morte de Florêncio, não se percebeu aspectos referentes ao luto.

A personagem não tinha um vínculo afetivo com o escravo. Segundo Morin (1997), não houve uma dor porque não havia a presença de uma individualidade do morto. Diferente, como já discutido, em relação à morte da menina.

A narrativa traz outras referências de morte, como a do Comendador e a de um dos seus filhos. Carlota, quem recebe a notícia, se mostra indiferente⁸. Sobre a reação de outros personagens não há relatos significativos a respeito dessa morte.

Outra morte que poderia ser vista sob esse ângulo é a da escrava Dadade, pois é descrita de forma breve e sem envolver muitos mistérios. Salvo se não fosse a revelação, mais ao final da história, de seu nome: Felicidade. E também de algumas conversas entre Carlota e Celestina, que apontam para seu lugar na narrativa. Carlota, ao alforriar os escravos, esquece-se desta escrava, que foi a ama de leite de seu pai. As histórias contadas por Dadade a Celestina e a Carlota, quando as mesmas iam visitá-la, são bastante enigmáticas. A negra, a princípio, sempre chamava Celestina de Nanhã Clara (a avó do Comendador).

Em uma dessas visitas, Celestina escuta uma história sobre a Sinhá-Velha, que era a avó do Comendador: um dia a Sinhá-Velha, dizia Dadade, estava muito brava e mandou que todas as mucamas fossem embora. Viu,

⁸A personagem terá um desdobramento em seção posterior. Momento de reflexão sobre o seu comportamento.

então, entrar uma negra em seu quarto. Não a reconheceu, mas deixou que ela lhe prestasse cuidados. Perguntou quem era ela, mas não pôde entender as palavras ditas. Foi ficando, pois, com medo, mas não queria demonstrar. Ao tentar ver seu rosto, percebeu com susto que ela não tinha rosto (PENNA, 1970).

Celestina não compreendeu o que lhe foi contado, mas logo se lembrou das histórias de crueldade dos senhores:

Celestina lembrou-se então das terríveis lendas que cercavam a fazenda da serra, as histórias contadas sobre a crueldade dos antigos senhores, e estremeceu ao pensar no quadro de beleza serena, de formosa prosperidade que a velha paralítica sempre descrevia. Não era possível combinar a negra sem cara e toda aquela opulenta bondade que tudo transformava em riqueza e alegria. E teve medo que todos os seus sonhos se desvanecessem, como uma mentira indecifrável, uma inútil e cruel comédia (PENNA, 1970, p.115).

A história da escrava sem rosto, contada por Dadade, parecia querer indicar, para Celestina, as crueldades sofridas pelos negros e escravos por todos esses anos. Seria esse sem rosto um rosto de todos aqueles escravos?

Ao ir embora Celestina escutou de Dadade: “Não vá embora Nanhã Celestina” (PENNA, 1970, 115). Dessa forma, Dadade colocou em questão a verdade: ela sabia que não era a Nanhã Clara e, sim, Celestina que sempre a visitava, mas a verdade precisava ser encoberta para que permanecesse o elo entre elas, assim como as crueldades dos antigos senhores eram encobertas por histórias enigmáticas, contadas pela velha escrava. Talvez essa fosse a única forma possível que ela encontrou para revelar algo de seu conhecimento.

A descoberta da morte de Felicidade, por Carlota, foi vista como a verdadeira libertação: “Desde a ombreira teve a certeza de que a morte a tinha precedido em sua visita, furtivamente, e a anciã recebera já a sua libertação mais segura e mais alta” (PENNA, 1970, p.450). Assim, a irmã da menina morta percebeu essa morte como acolhedora.

Kovács (1992), em seus estudos, revela que essa pode ser uma possibilidade de entender a morte. A estudiosa reflete sobre a relação da morte com o desenvolvimento humano, e a todo instante afirma que há um entrelaçamento da vida e da morte, enganando quem acredita ser a morte um problema de final de vida.

A autora, ao iniciar seu estudo sobre as representações da morte, afirma que a mesma faz parte do desenvolvimento humano desde a mais tenra idade. Já nos primeiros meses de vida, a criança vive a ausência da mãe, sentindo que esta não é onipresente. Nesses primeiros momentos de ausência, a criança se sente só e desamparada. Essa primeira impressão fica marcada e ocasiona uma primeira vivência da morte, percebida como ausência, perda e separação, representações que, para a estudiosa, são as mais fortes.

Os momentos de ausência, no entanto, são breves, ou se prolongados logo são supridos por outra pessoa. Essa experiência da relação materna, tão acolhedora e receptiva, também é responsável por outra representação da morte, a da figura maternal que acolhe e proporciona conforto, conforme Carlota a percebeu.

Diante da morte dessa escrava, o senhor Manuel Procópio preocupou-se com o enterro, pois já não havia mais escravos para fazê-los. Libânia, a ama de leite da menina morta, prontificou-se a ajudar. Seguiram, então, para o cemitério dos escravos. Carlota acompanhou o miserável enterro de Felicidade.

Ao chegarem ao local, depositaram o corpo na cova e fechou-se com pedras que ali estavam abandonadas. O sentimento de Carlota ao se deparar com tal situação parece permeado por angústia e por uma estranha maldição:

[...] Carlota olhou em torno de si, sentiu estancar o sangue em suas veias e levou as mãos geladas à garganta, naquela solidão, naquele silêncio só por eles perturbado em sua indescritível grandeza. Teve então remorso e vergonha do abandono e da esquelética miséria daquilo tudo, da sua caminhada indigente pela colina, daquela impressão de fuga e de maldição que os acompanhava, sem uma cruz, sem um sacerdote, sem a bênção que tudo santificaria (PENNA, 1970, p.450).

A morte da Felicidade, portanto, mesmo sendo percebida por Carlota como libertadora, foi, ao mesmo tempo, miserável e maldita. A dúvida sobre o porquê em meio a inúmeros escravos, justamente, a Felicidade coube o esquecimento da liberdade, da condição de alforria, por sua morte ao final da história, foi inevitável.

Aponta-se, no entanto, que o esquecimento de Carlota em relação à liberdade de Felicidade (se entendida não somente como uma personagem, mas também como um se sentir feliz), tende a ser uma última tentativa de que

o Grotão pudesse ser um lugar agradável, onde as relações humanas poderiam ser reconstruídas.

Desta forma, a construção das personagens mediante as mortes ocorridas na história parece revelar para o leitor o que este quer esconder, ou seja, a intimidade da morte no decorrer de suas vidas, segundo as perspectivas teóricas apresentadas.

Partindo, pois, do pressuposto de que há dificuldade ou impossibilidade de se sentir feliz no Grotão, questiona-se que para além das vivências do homem diante da morte, a narrativa aponta para uma outra morte. Esta como tendência ou impulso que atrai o homem para uma morte que ocorre em vida, o que será discutido na próxima seção sob o signo de morte psíquica.

4 A MORTE PSÍQUICA EM EVIDÊNCIA

Vivo uma morte viva, carne cortada,
sangrante, tornada cadáver, ritmo
diminuído ou suspenso, tempo
apagado ou dilatado, incorporado na
aflição.
Julia Kristeva

A narrativa tem como eixo condutor, conforme já visto, a temática da morte. A história reflete a dissolução não só da fazenda, mas também de seus moradores, conforme já argumentado. Algumas personagens que estão vivas, como Mariana, Carlota e Celestina, por exemplo, aparecem, no decorrer da narrativa, como mortas em vida, no sentido de estarem destruídas em si mesmas, tendendo para uma autodestruição psíquica.

Kovács (1992), ao abordar as representações da morte, percebe que há momentos nos quais o sujeito se sente tão acuado que parece não viver. Surge, então, uma situação paradoxal, em que temos a percepção de que a pessoa está morta, embora esteja biologicamente viva o que ela indicou ser uma morte em vida.

A morte aqui discutida, portanto, não será mais a biológica, mas uma morte psíquica, ou seja, uma morte da alma, do espírito, da mente. Uma morte referente à esfera mental ou comportamental do indivíduo (HOUAISS; VILLAR, 2009).

Para a reflexão de tal morte na obra, tornam-se importantes os comentários sobre os conceitos de pulsão de morte e melancolia. Ambos tendo como embasamento teórico a psicanálise, em especial a discussão freudiana sobre essa abordagem. No que se refere à afecção melancólica, estudos desenvolvidos pelas autoras Julia Kristeva (1989) e Marie-Claude Lambotte (1997) auxiliam na apresentação.

Eagleton (2003) afirma que a utilização da psicanálise para a análise de uma obra pode se ater ao autor, ao conteúdo, à construção formal ou ao leitor. Considera que a investigação referente ao autor e ao conteúdo – motivações inconscientes das personagens, ou significação psicanalítica de objetos e acontecimentos do texto – tem um valor limitado, pois pode se tornar reduzida. Para o crítico, em tais análises, a constituição formal específica da obra tende a

passar despercebida. Indica, entretanto, que o próprio Freud utilizou dessas investigações, como em seu texto **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen**, onde ele examinava os sintomas conforme o faria na vida real.

O presente estudo se arrisca nessa limitação, porque conforme indicou Coutinho (1999) é na mensagem, é em seu conteúdo, que a narrativa de Cornélio Penna se destaca:

É o primeiro romancista brasileiro que, em mensagem, invade a problemática do ser em sondagem inteligível e extrema [...]. Submerge na problemática para auscultá-la em plena vibração, na mais interna das zonas, levando a nossa ficção a fundir-se com esse que é o mais dramático roteiro da inteligência no reconhecimento da condição humana (COUTINHO, 1999, p.420).

Assim, essa problemática seria o conteúdo do romance do escritor, pois ela “emerge da natureza da criatura, do instinto à consciência, para infiltrar-se nos romances. [...] Estruturando-se lentamente, erige os valores à sombra dos tecidos humanos e não poupa os conflitos...” (COUTINHO, 1999, p. 421).

A interpretação aqui realizada da obra literária, pelo viés da psicanálise, compartilha, especialmente, com a perspectiva de Green (1983). Ele considera que a crítica psicanalítica é uma prática teórica, isto é, que ela se baseia numa prática e numa teoria que se esclarecem conjuntamente.

Para o estudioso, a prática do crítico psicanalista tem o objetivo do estudo e da interpretação das relações entre o texto literário e o inconsciente psicanalítico⁹. O importante é que o crítico tenha feito na prática o percurso que o colocará diante, primeiro, de seu próprio inconsciente. Condição essencial para se falar do inconsciente dos outros, ainda que seja dos textos literários.

Nesse sentido, o crítico psicanalista ocupa somente uma parte do âmbito da crítica literária. Coloca em evidência somente um, dos inúmeros aspectos, que a obra literária pode proporcionar.

Green (1983) ao pensar sobre literatura e psicanálise, diz que o crítico psicanalista não lê o texto, mas o escuta segundo as especificidades da escuta psicanalítica. A escuta relaxada seria um exemplo. Ressalta que essa escuta não é negligente, ao contrário, está atenta a tudo o que se supõe perturbar a

⁹No caso, o autor se refere ao inconsciente como **lugar psíquico**, que possui conteúdos e mecanismos específicos de atuação de acordo com a teoria psicanalítica. Exemplos dessa atuação seriam os sonhos e os atos falhos.

expectativa do leitor. Assim, a partir dos vestígios encontrados, ele tenta quebrar a lógica racional do texto para descobrir a possível ligação que os encobriu. Convém ressaltar, a posição do autor, e compartilhada por esse estudo, quanto à utilização do método psicanalítico para a crítica de um texto:

[...] o analista reage ao texto como a uma produção do inconsciente. O analista torna-se então o analisado do texto. É nele que é preciso encontrar uma resposta para esta pergunta, e ainda mais no caso do texto literário, onde ele só pode contar com suas próprias associações. [...] O analista põe esta interpretação à prova de comunicá-la. Trata-se exatamente de uma prova, pois ele revela abertamente as falhas de sua leitura e os limites de sua auto-análise. [...] Interpretar é sempre assumir o risco interpretativo (GREEN, 1983, p. 215-216).

Nesse sentido, o risco interpretativo de **A menina morta** (1970) está em questão. E, conforme o próprio Freud (1907 [1906]) apontou em seu texto **Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen** (uma das primeiras análises de uma obra literária feita pelo psicanalista), a ciência, em especial a psicanálise, aprende muito mais com a criação literária do que o inverso: “[...] é a ciência que não resiste à criação do autor” (FREUD, 1907 [1906], p.54).

4.1 PULSÃO DE MORTE: UM ESTUDO DE PERSONAGENS

Cornélio Penna, ao escrever **A menina morta** (1970), apresenta ao leitor uma variedade de personagens e algumas delas permitem pensar sobre a atuação da pulsão de morte, e conseqüentemente da pulsão de vida. Convém ressaltar que, apesar da noção de pulsão não aparecer como um fenômeno clínico claramente tangível, a literatura, em especial essa obra, parece conseguir transitar por este conceito bastante complexo.

Freud (1920), em seu texto **Além do princípio do prazer**, datado de 1920, irá apresentar pela primeira vez o conceito de pulsão¹⁰ de morte. Sabe-se que não há unanimidade quanto à aceitação de tal conceito pelos psicanalistas, porque alguns o consideram constituído de uma noção

¹⁰Optou-se pelo termo pulsão, ao invés de instinto. A tradução de *trieb* para o português é devido ao fato de o termo pulsão colocar em evidência o sentido de impulso, demarcando a especificidade do psiquismo humano (LAPLANCHE; PONTALIS, 2008). O termo instinto será usado quando transcrito por uma citação direta.

controvertida. Não é o objetivo, no entanto, aprofundar nessa discussão, apenas apontar tal dificuldade.

Nesse ensaio o psicanalista introduz a ideia de que as pulsões são os princípios gerais que regem o aparelho psíquico¹¹, ou seja, a pulsão como sendo uma “carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem” (ROUDINESCO; PLOU, 1998, p. 628), portanto, tal conceito refere-se a uma demarcação entre o psíquico e o somático.

Freud (1920) vai expondo sua argumentação e alterando as opiniões diversas vezes. Logo no início, ainda considera que os eventos mentais são regulados pelo princípio do prazer:

[...] acreditamos que o curso desses eventos é invariavelmente colocado em movimento por uma tensão desagradável e que toma uma direção tal, que seu resultado final coincide com uma redução dessa tensão, isto é, com uma evitação de desprazer ou uma produção de prazer (FREUD, 1920, p.17).

Em seguida, considera incorreto pensar a dominância do princípio de prazer sobre o curso dos processos mentais, pois caso fosse assim, a maioria desses processos teria que ser acompanhada pelo prazer ou conduzir a ele, possibilidade que sua experiência contradiz. Conclui nesse instante:

[...] que existe na mente uma forte tendência no sentido do principio de prazer, embora essa tendência seja contrariada por certas outras forças ou circunstâncias, de maneira que o resultado final talvez nem sempre se mostre em harmonia com a tendência no sentido do prazer” (FREUD, 1920, p.19).

Assim, para discutir sobre a pulsão de morte, Freud (1920) parte da ideia de uma compulsão à repetição. O autor diz que, mesmo sob a dominância do principio de prazer, existem formas de tornar o que é desagradável num tema a ser lembrado e elaborado na mente. Ressalta que a compulsão à repetição também inclui experiências do passado nas quais não se encontra prazer algum, e que mesmo em nenhum tempo trouxe satisfação (FREUD, 1920).

¹¹Convém considerar que em seu texto **Projeto para uma psicologia científica** ele já indicava essa atuação no aparelho psíquico, mas ainda não nomeava de pulsão.

Dessa forma, Freud (1920) parece supor que existe realmente uma compulsão à repetição que está além do princípio de prazer, ou seja, o aparelho psíquico não tendo como objetivo único o prazer. Existe outra pulsão – a compulsão à repetição – que o fez refletir sobre essa ideia. Pondera, contudo, que em raros casos observam-se os motivos puros dessa compulsão.

De origem inconsciente, a compulsão à repetição seria um processo incoercível pelo qual o sujeito se coloca ativamente em situações penosas. Repete, então, experiências antigas sem necessariamente se recordar, pelo contrário, tem a impressão viva de se tratar de algo novo, motivado pela atualidade (LAPLANCHE; PONTALIS, 2008).

Na história, Sinhá-Rola e Inacinha são parentes pobres do Comendador, que é o dono da fazenda, o patriarca da família. Ele as abrigou em sua fazenda, e por muito tempo viveram dependentes financeiramente de seu primo por isso, sentindo-se sempre inferiorizadas e tristes.

Quando mais novas, o pai gastava dinheiro em salões de jogos. Com a morte da mãe, o sentimento de abandono, de menos valia, foi intensificado, pois presenciaram a partida do pai para a corte “sem sequer notar que elas o tinham seguido com os olhos lavados de pranto, e sacudiam os lenços mesmo quando ele já dobrara a primeira curva da estrada” (PENNA, 1970, p.67).

Ficaram, então, sozinhas em sua propriedade, até a notícia do falecimento de seu pai e que deviam sair da propriedade em uma semana, devido à chegada dos novos proprietários. Novamente um sentimento de abandono e tristeza é lembrado: “Ninguém as pôde ver então... e elas permaneceram alguns dias aterradas, com vontade de morrer ou fugir para o mato e entregarem-se à morte lenta, nas garras das feras!” (PENNA, 1970, p.68).

Interessante notar as palavras utilizadas pelo escritor para descrever esse momento de sofrimento, como **aterradas**, **morte lenta** e **garras das feras**. Escrita essa que direciona a análise para o tema da morte. Uma morte não só no sentido biológico, mas também psíquico, visto que essa vontade de morrer parece indicar, mediante essas palavras, uma morte em vida.

Um pouco de alívio ocorreu com a chegada do Comendador para buscá-las e levá-las para morar no Grotão e o que poderia ter significado uma solução, não foi assim percebido por elas:

E assim começara o seu cativo recebido com resignada amargura, renovado todos os dias por pequeninas coisas que feriam com suas minúsculas arestas aquêles corações cobertos de chagas incuráveis. [...] Nada mudara desde então, a não ser a idade a que tinham chegado, e que agora lhes pesava tanto com a ausência definitiva da menina morta... (PENNA, 1970, p.69-70).

E realmente assim se revela a postura de ambas durante a narrativa (**Nada mudara desde então**), ou seja, de um impulso à inércia. Freud (1920) afirmou que a pulsão é um impulso inerente à vida orgânica com o fim de restaurar um estado anterior de coisas. Relata que essa visão pode ser sentida como estranha porque acostumou-se a ver as pulsões visando a uma mudança e desenvolvimento, ao passo que agora ele reconhece nelas uma expressão da natureza conservadora da substância viva:

A entidade viva elementar, desde seu início, não teria desejo de mudar; se as condições permanecessem as mesmas, não faria mais do que constantemente repetir o mesmo curso da vida. [...] Toda modificação, assim imposta ao curso da vida do organismo, é aceita pelos instintos orgânicos conservadores e armazenada para ulterior repetição. Esses instintos, portanto, estão fadados a dar uma aparência enganadora de serem forças tendentes à mudança e ao progresso, ao passo que, de fato, estão apenas buscando alcançar um antigo objetivo por caminhos tanto velhos quanto novos (FREUD, 1920, p.48-49).

Partindo dessa articulação, ele diz, no entanto, que as pulsões sexuais não surgem com o intuito de retornar a um estado anterior, conforme a compulsão à repetição. As pulsões sexuais tenderiam mais a constituição e manutenção das unidades vitais. Baseia-se exemplificando com as células germinais que “trabalham contra a morte da substância viva e tem êxito em conseguir para ela o que só podemos encarar com uma imortalidade potencial” (FREUD, 1920, p.51).

Nesse momento, Freud (1920) direciona a dualidade das pulsões sexuais, que vão ao encontro da vida, isto é, resistente às influências externas e preservam a vida por um longo período de tempo, e por isso assimilada às pulsões de vida; e as outras, que tenderiam à morte. Nesse duelo de pulsão de vida e pulsão de morte, percebe, desde o início, que ambas estão associadas.

Na história dessas irmãs, existe, sim, momentos em que a pulsão de vida parece atuar, como a realização de alguns passeios que foram divertidos,

a comunicação e o elo existente entre elas mesmas. A escrita dessas personagens remete, no entanto, à sustentação de uma mesma posição subjetiva: tristeza, abandono e inferioridade.

A morte da menina somada à probabilidade do casamento de Carlota, irmã da menina e herdeira da fazenda, suscita nelas a possibilidade de reviver um novo desamparo. Elas julgam, então, que o melhor a fazer é sair da fazenda e Inacinha articula com o irmão do Comendador, o primo Visconde, para que elas possam viver em sua moradia.

Muda-se o lugar, mas permanece a mesma situação de dependência, mesmo aceitando a dificuldade financeira existente, atua a compulsão à repetição. Assim, mesmo com essa mudança permanece ainda esse sentimento de tristeza e inferioridade, como uma força que as impulsiona para o sofrimento, conforme se pode perceber no diálogo de Inacinha com a irmã:

-Minha querida – disse por fim Dona Inacinha – nós vamos sair dessa casa, e se sabemos para onde vamos, não sabemos o que nos espera... Novas tristezas, novas asperezas, e novos espinhos... Já sei – interrompeu ela, ao ver o gesto de protesto cansado e humilde da irmã. – Já sei: estamos acostumadas... a tudo, e há muito tempo que nos esquecemos de nós mesmas. De tal forma, minha irmãzinha, que até creio já não vivermos mais. Ficamos esquecidas aqui no mundo, sem ninguém precisar de nós, e a única coisa ao nosso alcance em benefício dos outros, é nos fazermos pequeninas para ninguém sentir a nossa presença... (PENNA, 1970, p.421).

Nota-se palavra como **novas**, mas que remetem a sentimentos antigos que são lembrados. Sentimentos estes que não lhes trouxeram prazer. Sentimentos que apontam para uma mesma posição subjetiva: a de tristeza, de dependência e de abandono.

Em sua argumentação, Freud (1920) observa que na atuação da pulsão de vida há muito mais contato com a percepção interna dos seres humanos, que surge rompendo com a paz e produzindo tensões cujo alívio é sentido como prazer. Chega a afirmar que o princípio de prazer parece servir à pulsão de morte, devido a esse alívio de tensões. A pulsão de vida é vista, então, como uma tendência unificadora e de aproximação entre as partes dos seres vivos.

O romance em questão proporciona inúmeras possibilidades de análise diante do pressuposto da organização psíquica fundamentada nas pulsões. A

pulsão de vida é uma delas e a situação do escravo José Carapina é um exemplo. Quando o escravo confecciona o caixão da menina morta, com tamanha tristeza, ele se remete à sua própria história de vida. Lembra de quando foi vendido para seu atual dono, o Comendador, e como se sentiu: “Viera de lá com a respiração cortada de soluços, e às vezes parecia ter sido essa uma irremediável desgraça sem fim e sem medida que lhe acontecera [...]” (PENNA, 1970, p.9).

Ao chegar à fazenda teve vontade de fazer igual aos outros negros que ali estavam de pouco: não falar e comer terra com o intuito de morrer, mas não conseguiu, pois a fome foi maior. Nesse momento onde há uma preservação da vida, ou um prolongamento da morte, conforme expressão utilizada por Freud (1920), a ação da pulsão de vida se mostrou atuante.

Tais lembranças, como a dor pela perda da menina, produziram tensões internas; no entanto, parece ser a própria dor a principal causa que fez José Carapina continuar a trabalhar no caixão:

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, e ele se apressava sem ser preciso que o feitor viesse ver se trabalhava mesmo, se cumpria bem as ordens recebidas (PENNA, 1970, p.10).

Pode parecer contraditório a pulsão de vida atuar justamente onde se tem a morte, mas a própria tensão vivenciada pelo escravo já é um indício de que essa pulsão está transitando no personagem.

A história parece nos mostrar que a morte da menina, mesmo ocasionando sofrimento em José Carapina, proporcionou possibilidade de vida. No contato com sua percepção interna o escravo viveu uma tensão psíquica, como se o narrador dissesse, ele sofre, mas ele vive: há uma pulsão de vida.

No que se refere à pulsão de morte, Freud (1920) conclui ser uma ação silenciosa e discreta, sem se mostrar necessariamente à percepção interna dos seres humanos. Entre as suas tendências está o retorno ao estado inorgânico ou sem excitação. Estado esse não necessariamente referente à morte biológica, mas ao estado psíquico do indivíduo. Esse retorno é percebido pelo psicanalista como o maior indício da existência da pulsão de morte:

A tendência dominante da vida mental e, talvez, da vida nervosa em geral, é o esforço para reduzir, para manter constante ou para remover a tensão interna devida aos estímulos (o 'princípio de Nirvana', para tomar de empréstimo uma expressão de Barbára Low [1920]), tendência que encontra expressão no princípio de prazer, e o reconhecimento desse fato constitui uma de nossas mais fortes razões para acreditar na existência dos instintos de morte (FREUD, 1920, p.66).

Em seu texto **O problema econômico do masoquismo**, datado de 1924, Freud (1924) afirma que o princípio de Nirvana pertence à pulsão de morte, mas que experimentou nos organismos uma modificação que se tornou o princípio do prazer. A fonte dessa modificação foi a pulsão de vida, que ao lado da pulsão de morte, apoderou-se de uma parte na regulação dos processos da vida. O princípio de Nirvana, então, expressa a tendência da pulsão de morte, o princípio de prazer representa as exigências da libido, e a modificação deste princípio, que seria o princípio da realidade, representa a influência do mundo externo.

Ele ressalta, ainda, que esses princípios podem tolerar-se mutuamente, embora conflitos possam surgir ocasionalmente pelo fato de os objetivos serem diferentes para cada um. Conclui que o princípio de prazer funciona como um vigia de nossas vidas.

A separação das unidades vitais, por exemplo, e a destruição também são tendências da pulsão de morte. Nesse sentido, Freud (1923) reafirma, em seu ensaio **O ego e o id**, datado de 1923, que as pulsões de morte e de vida se fundem, se misturam e ligam-se uma à outra, sendo a própria vida um conflito e uma negociação dessas pulsões. Assim, as pulsões de morte poderiam expressar-se, mesmo que em parte, como uma pulsão de destruição dirigida contra o mundo externo.

Ao admitir, então, uma provável ligação, fusão, entre as pulsões, coloca-se a possibilidade de uma defusão. Assim, para ele, parte dessa pulsão de morte permanece inócua devido à sua fusão com componentes eróticos; partes são desviadas para o mundo externo por meio da agressividade; outra grande parte continua seu trabalho interno sem estorvo.

Seu ponto de vista permite concluir que a pulsão de morte é por natureza muda, e que é da pulsão de vida que vem o clamor da vida. É o que o

psicanalista relata em seu artigo **O problema econômico do masoquismo**, datado de 1924:

No que se concerne ao campo psicanalítico de idéias, só podemos presumir que se realiza uma fusão e amalgamação muito ampla, em proporções variáveis, das duas classes de instintos, de modo que jamais temos de lidar com instintos de vida puros ou instintos de morte puros, mas apenas com mistura deles, em quantidades diferentes. Correspondendo a uma fusão de instintos desse tipo, pode existir, por efeito de determinadas influências, uma desfusão deles. Não podemos presentemente imaginar a extensão das partes dos instintos de morte que se recusam a serem amansados assim, por estarem vinculadas a misturas de libido (FREUD, 1924, p. 182).

Assim, o estudioso discute que a pulsão de vida e pulsão de morte apresentam-se numa constante fusão, complementando-se e funcionando sempre juntas. Aponta, também, para a possibilidade de desfusão, em que a pulsão de morte pode se encontrar livre, atuando de forma devastadora e destrutiva.

Cassorla (1992) pontua que nessa desfusão, quando a pulsão de morte se encontra livre, aparece o sofrimento, que pode manifestar-se tanto nas áreas somática, mental e social. O auge dessa desfusão poderia ocasionar, por exemplo, a morte emocional (a loucura como uma possibilidade). A morte física seria a última, visto que anteriormente já aconteceram mortes parciais ou totais nessas áreas. Lembra que tal divisão é didática, pois todas se interpenetram.

Consoante essas considerações, ele revela, inclusive, que nesse processo dialético de oposição e complementaridade, a pulsão de morte, se fertilizada pela pulsão de vida, permite o nascimento de uma agressividade, entendida como normal. Esta protege os indivíduos de algumas situações perigosas e permite que eles possam lutar para conquistar mais espaço vital. A falta dessa agressividade, ou dito de outra forma, desse vigor, poderia impedir, por exemplo, a capacidade de reprodução da espécie.

Laplanche (1985) observa que o essencial na afirmação de Freud, sobre a pulsão de morte, consiste no fato de que a agressividade está voltada primeiro para o próprio sujeito. Somente num segundo momento é que ela poderá ser dirigida para o exterior. Saliencia, ainda, que é a partir da luta dessas duas forças, ou seja, da pulsão de vida e pulsão de morte, que

secundariamente uma parte da destrutibilidade originária volta-se para o mundo exterior. Afirma, então, o primado da autoagressão sobre a heteroagressão.

Nesse conflito, que é inconsciente, a pulsão de vida tenderia ao crescimento, desenvolvimento, integração, reprodução e manutenção da vida, enquanto que a pulsão de morte levaria a um movimento de desintegração e estado inorgânico do indivíduo.

A observação de Freud (1924) sobre a associação da pulsão de vida e pulsão de morte em suas atuações nos condiciona a todo momento um ir e vir nessas pulsões. Nesse sentido, pode-se pensar sobre o momento da narrativa onde as escravas tentavam se organizar para irem onde a menina foi enterrada, na igreja de Porto Novo; local situado ao lado da fazenda, separado por um rio. Na ocasião do enterro elas não foram autorizadas a acompanhá-lo.

Saíram, então, sem fazer barulho e com intenso desejo de ver onde sua Sinhazinha estava:

Dentro em pouco estavam longe, dentro da mata ainda escura e caminhavam mudas, muito unidas, formando um só bloco esbranquiçado que se movia pesadamente nas trevas. Era um dragão fabuloso, cheio de escamas e de protuberâncias, todo de cinza e prêto, que se agitava seguro e muito rápido em marcha espectral, parecendo não tocar no solo da estrada com seus pés múltiplos e quase invisíveis. Agora estavam tôdas caladas, o pensamento fixo no desejo de chegar logo e tudo se desfazia diante delas e para trás nada ficava. Cada uma era só a idéia, o pequeno mundo fechado, trancado sôbre si mesmo, onde palpitava apenas a vontade de ver onde dormia para sempre a Nhandazinha (PENNA, 1970, p.62).

O trecho supõe um desejo. O escritor utiliza a metáfora de um dragão fabuloso para mostrar a força e a vida com que elas se apresentavam nessa situação. Uma tendência unificadora, da pulsão de vida, se coloca. Pulsão de morte fertilizada pela pulsão de vida conforme apontou Cassorla (1992).

Mais uma vez, convém observar, que é na morte da menina morta que acontece a vida. A morte, nesse caso, é a possibilidade de união e comunicação das escravas, visto que, muitas delas vinham de nações diferentes, escolhidas assim de propósito.

O impulso de visitar a menina morta foi, no entanto, interdito pelo feitor. Sabiam que iam ser severamente punidas e se sentiam culpadas. A

descrição de seu retorno para a fazenda vem afirmar a morte como possibilidade de vida:

Cercada pelos três homens as mulheres se uniram de novo, mas, pelos braços cruzados sôbres o peito e pelas cabeças trêmulas e curvadas, via-se bem que não era mais um bloco que tomava o caminho de retorno, cessara a vida que as unia, que fizera liga entre aquêles corpos negros agora envelhecidos e cansados..." (PENNA, 1970, p.64).

Analisa-se a vida nessa passagem como sendo a morte da menina que pôde proporcionar a união delas pela vida. A interdição, entretanto, parece ter sido um supressor da pulsão de vida que ali se encontrava.

Ao chegarem ao amplo terreiro foram conduzidas para uma sala dos fundos, longe da residência "onde se viam instrumentos de ferro enferrujado espalhados por tôda a parte, ao lado de grandes peças de madeira carcomida jogadas ao acaso no chão duro e cortadas de forma estranha e sinistra" (PENNA, 1970, p.64). Era a sala onde seus pares recebiam as punições, os castigos. Elas entraram sem qualquer hesitação:

Seus olhos brilhavam e lançavam olhares mortais umas às outras, onde se liam acusações alucinadas e sem perdão, e os grossos lábios arroxeados tremiam, agitados por mudas maldições. Os corpos se tocavam, e o cheiro que dêles se desprendia era sufocante, acre, mas eram inimigas implacáveis as carnes que se uniam, e as almas entravam em guerra de morte. [...] mas, em meio da loucura que fazia ferver as suas pobres cabeças, as negras, em algum canto recôndito e intocado de suas almas tumultuosas, que permanecia tranqüilo e consciente, tinham a certeza de que nada fariam quando saíssem daquele inferno, e continuariam a viver e a rir, sempre juntas! (PENNA, 1970, p.64-65).

Assim, as **almas em guerra de morte** parecem apontar para pulsão de morte. Concomitantemente aparece a pulsão de vida quando em suas percepções sabiam que iam continuar a viver.

A pulsão de morte pode ser percebida aqui como uma tendência à destruição. Tendência entre elas mesmas, pois uma desejava a maldição para a outra, se sentiam como inimigas numa guerra, onde matar ou exercer seu impulso agressivo seriam permitidos.

Sob outro aspecto, o da agressão do castigo realizada pelo feitor, também se percebe a pulsão de morte dirigida para o mundo externo. No caso, dirigido às escravas.

Freud (1924) percebeu que quanto mais se controla essa agressividade, ou seja, quando não há possibilidade de vazão, mais esta é dirigida contra o ego, contra o eu. Nessa direção é que se pensa a personagem, Celestina, a seguir.

4.1.1 Celestina: uma prisão em vida

Celestina, a parenta pobre da família de dona Mariana, passa muitos momentos na história, desenvolvendo uma agressividade contra si mesma. Ela foi morar no Grotão desde a morte de seus pais e nesse momento de luto pela morte da menina é apresentada com indícios autoagressivos.

No momento em que ela recolhia flores para levá-las ao lugar onde estava enterrada a menina morta, ficou sabendo por Libânia, a ama de leite da menina, que a ordem dada era que ninguém fosse colher flores e nem saíssem da fazenda naquele dia.

Na conversa de ambas, Celestina pensou que outras pessoas poderiam surgir com a mesma intenção de homenagear a menina: “Mas reagiu a êsses mesquinhos pensamentos que mais tarde a tornariam amarga e fariam o suplício de sua insônia...” (PENNA, 1970, p. 56). Reagiu, no entanto, com doçura, não exteriorizando tais pensamentos.

Qual explicação racional para uma futura amargura e insônia? O simples pensamento de que outras pessoas poderiam homenagear a menina morta causaria tamanho transtorno? Justamente diante dessas questões, onde a amargura é ressaltada, é que se pensa na possibilidade de uma agressividade dirigida para si mesmo, isto é, outro viés da atuação da pulsão de morte.

Nessa direção, em um dos seus momentos reflexivos, ela se lamenta de sua vida sem sentido:

Era amarga a sua vida, privada de tãda beleza e de tãda fôrça construtora, sem nada que a fizesse erguer a cabeça e enfrentar os pequenos obstáculos que se apresentavam diante de seus passos! E também ela entregou-se tãda à melancolia e ao desânimo, e o pranto

que retinha veio-lhe fluente, silencioso e escondido como convinha à sua posição de órfã e de parenta recolhida... (PENNA, 1970, p.88).

O sentimento de desânimo foi transformado, no entanto, em um choro silencioso compatível com sua posição de órfã e parente recolhida, denunciando uma menos valia. Para ela, o único choro possível teria que ser devido à morte da menina. Percebe-se, então, um retorno a si própria, quando ela se pergunta com humilhação:

Era uma pergunta que fazia sua própria alma, e que ela não podia responder sem humilhar-se ainda mais do que julgava merecer.
- Como podia lamentar-se, como podia chorar, sem ser pela menina que há tão pouco tempo representava tudo para ela? (PENNA, 1970, p. 89).

Julga que merece humilhar-se e isso é posto por ela como uma certeza e mérito. É a pulsão de morte se mostrando presente no sentido de um trabalho mais interno, como também Freud (1923) disse ser possível.

Nessa presença da pulsão de morte, a ausência do desejo é um aspecto importante. Aspecto inclusive que se aproxima da morte psíquica. Assim, é relatado que a personagem guardava uma quantia de valor para que, se um dia precisasse sair do Grotão, teria alguma reserva. O dinheiro era por ela gasto somente com a menina, mas com sua morte ela não tinha mais a quem se dedicar.

Ao se deparar com essa situação, pensa na viabilidade de comprar uma escrava e iniciar seus projetos a fim de viver mais independente. Logo tais pensamentos foram julgados, por si mesma, como inúteis:

Nada precisava agora, e viveria como pobre inválida recolhida a asilo suntuoso sem necessidades e sem desejos! Afastaria de si essas idéias que lhe vinham como águas perturbadas afogar-lhe o coração... e lembrou-se da jaculatória que lera em um livro religioso, herdado da mãe, ainda com os sinetes deixados por ela entre as folhas (PENNA, 1970, p. 109).

Acontece na narrativa um momento em que se poderia mudar de vida, mas isso não é realizado. E não há indícios de que seja algo externo, como poderia pensar ser a proibição do Comendador, por exemplo. Existe realmente, conforme descreveu o narrador, um sem desejo.

Para que Celestina pudesse viver, ou melhor, estar viva, era preciso que esses pensamentos inúteis não existissem. Inúteis, convém ressaltar, eram aquelas ideias de viver independente com seu dinheiro. Será que para estar viva era preciso se apresentar como morta? É o que aparece nesse trecho:

Teve medo, não de ir embora sem retorno, mas sim de voltar para aqueles lugares dos quais já se tinham despedido suas mãos e seus pés. Nêles tinham se apagado todas as marcas de sua triste personalidade, e talvez já significassem tudo para outras pessoas mais felizes cujos sonhos e cujas necessidades não conhecia, e agora os ocupavam. Era o sinal da morte... (PENNA, 1970, p.109-110).

Entende-se não como uma morte biológica, mas uma morte psíquica. Seu comportamento posterior de comprar uma coroa de biscuit para a menina se repete na atitude de dedicação à morta e não de uma mudança de sua vida.

As referências a essa personagem estão, na maioria das vezes, voltadas para um sofrimento mental. Depois, ou mesmo durante, as conversas que tem com os moradores da fazenda, situação cotidiana na história, ela se revela sempre amargurada.

Por exemplo, em diálogo com as irmãs Sinhá Rola e Inacinha a respeito da menina morta, ela se ausenta e vai para o oratório: “[...] e não pôde deixar de pensar com escondida amargura que sempre encontrara portas trancadas diante de si, em sua vida que já se ia tornando longa...” (PENNA, 1970, p.133). Ou seja, uma vida onde não existe comunicação, de portas trancadas, não há elos possíveis e por isso difícil de suportar.

Outro episódio remete Celestina para um sentimento de culpa: quando as moradoras da fazenda foram passear ao redor da mesma e, de repente, avistaram um grande touro querendo atacá-las. A moça pobre sentiu seus pés **pesados e mortos**, e por isso agarrou a saia de Sinhá-Rola e a puxou para baixo, fazendo-a cair (PENNA, 1970).

Sua atitude diante da situação parece reforçar o mau julgamento que faz de si mesma:

Parecia-lhe ser o seu gesto de há pouco a denúncia de seu verdadeiro eu, da profunda maldade que sempre suspeitara existir escondida em seu seio, e agora não sabia como continuar a viver e arrastar consigo aquele monstro sempre de tocaia que a ameaçava a todo momento pronto a saltar sôbre ela. Como agora lhe pareciam

merecidas as injustiças sofridas, as longas humilhações que tinham sido sua vida até ali, privada do apoio de todos os entes amados, e jungida pela sua incapacidade de compreender os outros, de saber-lhes os limites, a uma solidão que a desesperava... (PENNA, 1970, p.150).

A realização de sua atitude de puxar a amiga não foi feita propositalmente, visto sua perplexidade ao relembrar tal fato. Aparece, no entanto, em suas reflexões, a questão da culpa, da recriminação e do merecimento de sua vida e das humilhações sofridas.

Se não houve a intenção, pelo menos consciente, de machucar a outra, tal fato serviu para que ela confirmasse todos seus sentimentos de recriminações para consigo mesmo. Como se ela precisasse dessa atitude, inconscientemente, para continuar seu sofrimento.

Freud (1924) ao discorrer sobre o masoquismo moral, onde ele situou aquelas pessoas que encontram prazer na humilhação e na tortura mental, apontou a influência da atuação da pulsão de morte nesses casos: “[...] em certas circunstâncias, o sadismo, ou instinto de destruição, antes dirigido para fora, projetado, pode ser mais uma vez introjetado, voltado para dentro” (FREUD, 1924, p.182). É o que parece estar ocorrendo com a personagem Celestina, pois para o masoquista moral:

O próprio sofrimento é o que importa; ser ele decretado por alguém que é amado ou por alguém que é indiferente não tem importância. Pode mesmo ser causado por poderes impessoais ou pelas circunstâncias; o verdadeiro masoquista sempre oferece a face onde quer que tenha oportunidade de receber um golpe (FREUD, 1924, p.183).

Nessa direção, de uma necessidade de sofrer, uma das diversas passagens na narrativa é o desejo de Celestina de ficar doente, de agonizar até a morte.

Realmente, ela é acometida por uma grave doença, que tem como prognóstico a morte próxima. A notícia é revelada pelo médico, Pedro, que cuidou de Celestina quando ela estava acamada.

Nesse período, ela e o doutor iniciaram uma relação amorosa. Envolvimento, entretanto, que tem como a sua morte o elo da vida. Inicialmente já se percebe que Pedro se identifica com a moça mediante sua tristeza: “Já no quarto, ao ver os dois olhos muito abertos e perturbados, que o fitaram com

triste avidez, o moço médico sentiu estranha sensação de companhia, de alguém chegado enfim ao porto [...]” (PENNA, 1970, p. 308).

O que poderia ser entendido como uma paixão é descrita como **estranha sensação**, se referindo à companhia que encontrou ao ver seus olhos tristes. Celestina, realmente, é apresentada ao leitor, como uma pessoa que vive em constante prisão.

Assim, a doença não roubou a sua vida, mas a retirou dessas prisões de sofrimentos: “[...] inteiramente entregue à sua febre, à sua doença, que a roubava por algumas horas, quem sabe por alguns dias, a tôdas as suas prisões e a tudo que lhe pesava sôbre os ombros...” (PENNA, 1970, p.309).

Em sua recuperação, mas ciente de sua morte próxima, a narrativa vem apresentando a personagem mais alegre e mais segura em seus pensamentos e ações. Em suas conversas com Carlota, a irmã mais velha da menina morta, Celestina se sentia, na maioria das vezes, em grande sofrimento e indecisa quanto ao quê e como falar.

A enfermidade proporcionou uma mudança. Agora, ela era vista frequentemente sorrindo, o que era considerado até mesmo um milagre para sua vida. Até em diálogo com Carlota ela se mostrava mais segura:

[...] tenho passado algumas horas sózinha aqui no quarto, despreocupada e esquecida do futuro que já sei não ter mais... pude assim pensar livremente, e ver melhor o que se passa com os outros, e nada me perturba, nada me faz recear ou duvidar de meus sentimentos...” (PENNA, 1970, p. 336).

Na história, ela casou-se e foi embora do Grotão. Será, pois, que ela não tinha mais essa necessidade de sofrer conforme tentamos mostrar? Ao que indica, ela não precisava se colocar mais nessa posição porque o conhecimento da própria morte próxima já lhe possibilitava tal sofrimento.

Foi o que apontou Freud (1924) em suas observações clínicas de certos pacientes. Algumas neuroses não cediam, mesmo com todo esforço do tratamento. Acontecia, porém, do indivíduo se envolver em alguma desgraça, como um casamento infeliz, ou uma falência financeira, ou mesma uma doença orgânica grave. Em tais casos, ele percebe que uma forma de sofrimento foi substituída por outra, sendo o importante a possibilidade de manter determinado grau de sofrimento.

Isso parece aproximar-se com a história de Celestina. O sofrimento da morte próxima foi o que substituiu os outros sofrimentos e autoacusações. A morte como representação da acusação máxima.

Dessa forma, no entanto, ela pôde estar mais em vida. A morte, novamente, aparecendo como possibilidade de viver. A narrativa estaria nos mostrando, por meio de certos personagens, a possibilidade da morte ser um elo? E sobre a vitalidade? Essa talvez possa estar morta. É o que se discute um pouco a seguir a partir da personagem Mariana.

4.1.2 Mariana: o silêncio e a inatividade

A personagem Mariana, mãe da menina morta, tem a sua participação na história de forma peculiar, pois o leitor a conhece a partir das várias opiniões de outras personagens, além de algumas considerações do narrador. Assim, são raros os seus diálogos consigo mesma e com alguma outra personagem.

Interessante observar que, durante toda a narrativa, a aparição da **Senhora**, assim também denominada, é pouca, principalmente se considerarmos a extensão do romance. Fato que, no entanto, não diminuiu sua importância no contexto da história.

A personagem é descrita de uma forma que nos possibilitou pensar sobre a pulsão de morte, fato que invariavelmente nos direcionou, também, para a pulsão de vida. Convém ressaltar, que a articulação das pulsões com os aspectos de morte em vida apresentada pela Senhora na narrativa é apenas uma das inúmeras interpretações para essa personagem tão rica.

Nesse sentido, Martins (2010), sob outro ponto de vista, percebe que a personagem Mariana vivencia o luto, grande eixo condutor do romance “que explica as atitudes dos ali viventes e é ele que dá o tom do espaço nesse romance” (MARTINS, 2010, p.13). Na sua discussão sobre o luto reprimido, o estudioso esclarece como ele aparece influenciando, ou mesmo determinando, em algumas manifestações das personagens, sobretudo as da Senhora: “O luto reprimido da mãe da menina, D. Mariana, a leva à loucura, o que mostra os problemas de quem não completa esse processo” (MARTINS, 2010, p.57).

Pretende-se, nesse momento, apresentar outra possibilidade de entendimento das manifestações de comportamento dessa personagem,

considerando, para isso, a atuação das pulsões de vida e das pulsões de morte.

A trajetória da Senhora no romance vem trazendo diversos indícios dessa atuação. Na preparação do enterro da menina morta, logo no início da narrativa, Luíza, a governanta do Grotão, ressalta a falta de ligação que Mariana tinha com o mundo real e com as pessoas ao seu redor: “Seu vulto erecto percorria as grandes salas toscas [...] sem nunca permitir ligação muito real entre ela e o ambiente que a cercava” (PENNA, 1970, p.7-8).

Virgínia, prima do seu marido (o Comendador) e uma das moradoras da fazenda, diz do silêncio de dona Mariana, da sua ausência absoluta e fria: “Mas o silêncio, a ausência absoluta e fria da Senhora [...]” (PENNA, 1970, p.73). Situações que já apontam para a tendência de não ligação e desintegração presentes na pulsão de morte.

Em várias passagens, os moradores do Grotão percebem Dona Mariana como se estivesse doente, sem entender bem o porquê. Celestina, a parenta pobre e também moradora, ao passar perto do quarto da Senhora, toma precauções relativas a respeitar as necessidades de alguém que ali permanece muito doente (PENNA, 1970).

Luíza, mediante esta observação, pensa que a Senhora pode estar doente. Nesse momento da narrativa, suas palavras tornaram-se sem entendimento: “[...] e seu sotaque tornava quase ininteligíveis as palavras ditas com os dentes cerrados...” (PENNA, 1970, p. 144).

É como se o comportamento da dona do Grotão não fosse possível de ser compreendido, sem uma explicação plausível, demonstrando, conforme Freud (1920) veio abordando, a complexidade de entendimento da pulsão de morte. Um conceito obscuro que parece refletir na sua própria atuação.

No romance, Dona Mariana tem o hábito de ir para a clareira, lugar localizado na mata, distante da casa. Lima (2005) observa que a escolha desse caminho tem alguns desdobramentos simbólicos no texto, entre eles, a bifurcação do caminho masculino (em direção à corte) e o caminho feminino (em direção à clareira). Ressalta que o masculino e o feminino não dizem respeito ao sexo – homem e mulher – mas, sim, à função simbólica da linhagem entre a família do Comendador e à da Senhora, respectivamente.

A clareira é, então, para a mãe da menina morta, segundo o crítico, não apenas um momento em que ela se desliga do tempo, nem apenas um refúgio em busca da cena que vivera quando criança. Para ele, o local tornou-se um sagrado antagônico, ou seja, a oposição entre o masculino e o feminino se desdobrando em oposição de sagrados: o sagrado legitimado da capela (que é localizada dentro da casa), e o sagrado a legitimar a clareira.

Interessante, para esse estudo, ressaltar a posição de Mariana discutida por Lima (2005) nesse contexto. Para o teórico, ela não consegue instituir esse sagrado alternativo, devido à interdição do saber presente na fazenda do Grotão, e explicitada na figura do Comendador. Indica que, na Senhora, essa interdição se radicaliza na ausência de contato – na loucura –, sendo esta a única forma de escapar da ordem imposta.

Miranda (1979) diz que a escolha da clareira pela mãe da menina morta a imobiliza. Parte da análise de que ela se sente impossibilitada e impotente de habitar o outro espaço (capela e casa, por exemplo) e isso reflete a sua alienação definitiva, que seria a loucura.

Em sua ida nesse local, a descrição dessa personagem sugere uma ausência com o mundo externo e com o próprio mundo interno. Pensa-se, pois, em um repouso absoluto, em uma redução completa das tensões, ou seja, a manifestação da pulsão de morte. Para a criada Ângela, que a acompanha nesse trajeto, há um silêncio absoluto, um não se mover, quando é relatada a sua chegada à clareira:

[...] Mas esta não se movera e olhava vagamente para longe, talvez para lugar nenhum da terra, pois a luz não refletia em seus olhos abertos, sem brilho e sem alma no rosto de cera. Nada do que a cercava parecia interessá-la [...]. O silêncio era absoluto, e até os pássaros pareciam evitar aquele lugar taciturno, onde a sensação de vazio e de ausência se fazia sentir de forma insidiosa, que subia do coração ao cérebro [...]. Ângela imobilizara-se, tomada de susto pela estranha solenidade que compreendia confusamente haver na clareira, gelada pela solidão, tornada ainda maior pela figura toda de preto erguida diante dela, com o rosto sem vida voltado para o seu lado, mas sem vê-la” (PENNA, 1970, p. 132-133).

Notam-se, nesse trecho, expressões como, **sem alma, sensação de vazio e ausência e rosto sem vida** que remetem a uma morte que não é biológica. Percebe-se uma atração, uma impulsão para morte estando em vida.

Nesse sentido, de ausências de tensões, de quase um estado anorgânico, é que se reflete sobre como a descrição da narrativa permite nuances importantes para se pensar na complexa atuação da pulsão de morte nessa personagem.

Até a presente análise, essa atuação, em Dona Mariana, parece, realmente, seguir o contínuo caminho interno, um dos possíveis caminhos conforme abordado por Freud (1923), apontando para uma autodestruição.

Existe, pois, a possibilidade, ou a necessidade, da pulsão de vida e da pulsão de morte estar, na maioria das vezes, em associação, podendo se misturar ou ligar uma à outra.

Consoante esse pensamento é o que indica o trajeto da Senhora na narrativa, por exemplo, quando Dona Mariana vai ao quarto de Celestina. Relata-se que ela estava senhora de si, mas logo depois da breve, e rara, conversa, Celestina diz que teve saudades de sua companhia, instante em que a mãe da menina morta recua:

[...] fechou os olhos e tomou o ar de quem ganhava forças para mudar a direção dos próprios pensamentos ao reconhecer ter avançado em caminho interdito. Era preciso recuar, diziam claramente a linha de sua boca que se fechava com força e suas sobrelhas agora unida em uma linha reta (PENNA, 1970, p. 153).

Ainda nessa passagem, em que há em seus olhos um **terror glacial** a dominá-la, Mariana diz que não tem mais forças para sair de seu próprio quarto. Celestina, em ousadia, pergunta se ela está doente:

[...] Porém foi com surpresa que ouviu as palavras de Dona Mariana, agora levemente pálida, e parecia realmente enferma, subitamente envelhecida. Já não era a senhora bela e impassível que a todos impunha respeito e admiração. Era uma mulher perseguida, derrotada (PENNA, 1970, p. 154).

A própria Senhora, em seus ínfimos diálogos, diz: “- Estou realmente mal [...] Sinto-me perto do fim” (PENNA, 1970, p. 154). No trecho anterior em evidência, percebe-se um movimento da personagem em favor da vida. No simples ato de ir até outro quarto, existe uma tentativa de ligação com o mundo, de comunicação. Tendência da pulsão de vida. Houve, no entanto, um

grande dispêndio de energia, e foi preciso recuar, ou seja, não se comunicar, silenciar.

A pulsão de morte aparece iniciando seu trabalho de desligamento de si mesmo. Já há indícios de que a Senhora não mais refletia vida, que estava derrotada, doente, perto do fim. Fim este, como pode ser visto no romance, não como uma morte biológica, mas como uma autodestruição psíquica.

Nessa alternância de pulsão de vida e pulsão de morte é que caminha a narrativa em relação à Dona Mariana. Assim, quando há alguma tensão, algum conflito em que se pense numa tendência para a pulsão de vida, logo se percebe um impulso para a constância, para o zero – a pulsão de morte.

Em uma das poucas vezes que a Senhora comparece à mesa de refeição, ela não sente vontade de dar início à conversa, conforme fazia antes. Nesse sofrimento, no entanto, há um esforço de vida. Uma possibilidade de sentir, de se angustiar, de sofrer, de reagir, enfim, de viver.

Na ocasião, ela comunica o casamento da filha Carlota, mas se sente exausta com o esforço:

[...] Via-se estar agora exausta, e todo esforço feito para parecer natural se esgotara, repentinamente, e fugira com rapidez sem remédio por entre os seus dedos e por seus olhos e fechados com força, bem apertados. Devia ver diante de si o abismo agora aberto, sem fundo, sem amparo, e era forçada a caminhar para frente, sem poder recuar... [...] Mas, o extremo de sua angústia fatigada a levou a reagir, pois não seria possível descer mais fundo dentro de si mesma (PENNA, 1970, p. 176).

Um esforço para estar na vida é o que ocorre novamente em outra situação, quando, após a morte de Florêncio, um dos escravos da fazenda, Padre Estevão vai visitar a família: “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 Estevão [...]” (PENNA, 1970, p. 182).

Último sopro de vida será dado pela personagem nesse instante, quando ela pede a encomendação do corpo de Florêncio – situação que vai de encontro à posição de seu esposo e dos moradores do Grotão, deixando subentendido que sua morte não foi suicídio, mas assassinato. Interessante

ressaltar a força que lhe é necessária para estar presente, como se o ausente, um estar fora da vida, fosse o seu lugar. E, justamente, a narrativa assim o faz.

Logo após o ocorrido, Celestina, ao acompanhar a Senhora até o quarto, tem a impressão de estar carregando uma pessoa morta (PENNA, 1970). Dona Mariana, então, não participa mais da história, não se encontra presente na narrativa, apesar de viva. Revelam-se indícios de seu sumiço, como a suposição de ela ter estado, nesse período, em uma fazenda ao redor de algum parente, mas não há explicações. Lima (2005), ao analisar o fato, conclui que o que se sabe é um não saber.

Assim, a própria estrutura do romance, no sentido de que a Senhora não se encontra presente na narrativa nesse período, parece refletir essa ausência na vida. Mesmo com a pulsão de vida presente na personagem, os indícios da pulsão de morte se tornam mais fortes com a maneira ausente de se apresentar na vida, culminando com o seu retorno para a fazenda.

Essa volta já se inicia com a recomendação de Ângela, mucama de dona Mariana, sobre o silêncio e o cuidado, como para que não despertar alguém adormecido. A descrição da Senhora, nessa passagem, reflete quase um estado vegetativo de vida, em que o olhar assim se apresentava: “Denso, imoto, todo de luz cega e fria, morto como um espelho de cristal, ostentando o mesmo brilho e a mesma dureza” (PENNA, 1970, p. 455). O inorgânico parece se apresentar, nessa passagem, em especial, pela palavra imoto.

Nessa direção, de alguém sem contato com a própria interioridade (aspecto importante da pulsão de morte), Dona Mariana é descrita quase sem formas, como um corpo sem alma:

[...] 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... (PENNA, 1970, p. 455).

Notam-se certas expressões as quais parecem demonstrar uma falta de identidade, como **corpo sem formas e figura**. Outras também revelando uma tendência para a redução de tensões na personagem, como **incomensurável cansaço, boca era simples e funda sutura, e não fez qualquer movimento**.

Aspectos que remetem para a destruição de suas unidades vitais, ou seja, à pulsão de morte.

Green (1988) revela que o alívio na vida de alguns sujeitos seria um alívio de todo o desejo, ou seja, não seria o desprazer substituindo o prazer, mas o neutro. Para o crítico, foi isso que Freud quis evocar ao postular a pulsão de morte:

Não é a depressão que devemos pensar aqui, mas na afanise, no ascetismo, na anorexia de viver. É este o verdadeiro sentido de Para além do princípio do prazer. A metáfora do retorno à matéria inanimada é mais forte do que se pensa, pois esta petrificação do Eu visa à anestesia e a inércia na morte psíquica (GREEN, 1988, p.26).

O autor aponta, então, claramente, que é uma espécie de renúncia à vida que se aborda quando se discute pulsão de morte. Renúncia esta marcada para uma tendência à inexistência, à anestesia, ao vazio.

A narrativa aponta outra passagem da personagem Mariana nesse sentido: é quando Ângela vai ajudar a Senhora a sair da liteira:

[...] 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. [...] Dentro em pouco a doente obedecia com pesada passividade ao que lhe diziam, sem nunca tomar iniciativa de qualquer de seus movimentos e pôde descer para ser levada até o interior da casa (PENNA, 1970, p. 455).

Sua trajetória parece conseguir permitir visualizar a mistura, a ligação, que Freud (1920) considerou ser essencial quando se discute pulsão de vida e pulsão de morte. O seu retorno, no entanto, tende a demonstrar quase uma redução completa das tensões, ou seja, uma recondução ao estado anorgânico.

Assim, conforme o teórico ponderou, essa mistura se dá em quantidades diferentes, ou seja, quando ocorre a des fusão, e a pulsão de morte se faz predominantemente livre, aparecem situações de um não desejo. Uma inércia referente à morte psíquica. Conforme relatou Cassorla (1992) tais situações podem manifestar-se mentalmente, sendo a loucura o auge dessa des fusão.

Foi o que se percebeu com a história de Dona Mariana, situação na qual a pulsão de morte predominou em sua atuação ocasionando essa morte

emocional, esse estar ausente na vida, um silêncio e uma imobilidade com tendências autodestrutivas.

Miranda (1979), em seu estudo, revela o silêncio dessa personagem não apenas como última forma de interdição, mas como a única linguagem possível da loucura, “denúncia do vazio e do absurdo da existência que nenhuma linguagem consegue preencher” (MIRANDA, 1979, p. 105). Acrescenta que a posição assumida por ela, presa ao silêncio e à imobilidade, que remetem, respectivamente, à loucura e à morte, revelam o vazio da existência.

Esse silêncio, como única linguagem possível, a falta de voz interior da personagem no decorrer da narrativa, somada à evidência da tendência à pulsão de morte atuante, impulsionam a Senhora para uma espécie de lugar ausente na vida – um estar fora da vida – mesmo viva.

Ao se fazer esse breve percurso pela trajetória de Dona Mariana, percebe-se como as questões de imobilidade, inatividade e silêncio se encontram presentes. Tais aspectos aproximam para uma ausência na vida, no sentido de uma tendência para a constância, para uma ausência de tensões, inclusive psíquicas.

Mariana, ao chegar em seu quarto, foi deixada na poltrona, onde permaneceu com os braços pendidos e a cabeça baixa (PENNA, 1970). Dessa forma, é finalizada a história da personagem no romance, tendo o silêncio e a inatividade como sustentação.

Essa breve visão de Mariana, tendo como esteira o conceito de pulsão de morte, permite refletir sobre uma questão: qual seria sua descendência? A narrativa revela que por meio de Carlota, sua filha, cria-se uma oportunidade para que se possa pensar a esse respeito. Para isso, a melancolia será a base para discussão na próxima subseção.

4.2 MELANCOLIA: O VAZIO EXISTENCIAL EM CARLOTA

No romance, a morte da menina proporciona o retorno de sua irmã mais velha – Carlota- à fazenda. Ela estava na Corte em função dos estudos e a sua volta não é espontânea, existe uma determinação de seu pai para que prima Virgínia a busque.

Durante a narrativa, Carlota tem mais contatos com os escravos e os parentes mais distantes, como as primas. A história indica que ela teve poucos encontros com sua irmã. O instante de seu retorno ao Grotão, logo após o sumiço de Mariana, também aponta para esse pouco contato físico com sua mãe. Tais desencontros, no entanto, não significam necessariamente uma falta de relação.

As personagens, de forma geral, ficaram alegres e esperançosas com a notícia de sua chegada, pois a morte da menina tinha deixado um enorme vazio na casa. Como já dito, essa sensação se refere não somente ao luto da perda, mas também devido a sua funcionalidade como canal viável de sentimentos dos moradores.

A vinda de Carlota, então, é percebida, neste momento da narrativa, como uma possibilidade de vida para algumas personagens (Inácia, Sinhá-Rola, Virgínia, por exemplo), que estavam sofrendo pela perda da menina. Assim, quando o Comendador chama Virgínia para buscar sua filha, ela (a prima) se sente animada e “com a esperança de alguns dias de vida...” (PENNA, 1970, p.85).

Celestina, porém, logo antes da notícia, como um mau presságio “teve a revelação repentina de que o acontecimento ameaçador, presente e invisível no ar, agora se positivava” (PENNA, 1970, p.206). Mas por que ameaçador? O desenrolar da história revela que a filha mais velha não ocupou esse lugar vazio deixado pela menina morta. Celestina, em seus pensamentos, expõe essa suposta substituição:

[...] e pareceu-lhe que a vinda próxima da filha mais velha do Comendador se tornava de súbito acontecimento de tristes conseqüências, então mais desafogo, o elemento apaziguador por todos esperado. Era uma substituição odiosa o que se ia fazer [...] (PENNA, 1970, 172).

Se Carlota não ocupou esse lugar da menina morta, como o romance apresenta, então, o posicionamento subjetivo de Carlota? O questionamento de sua posição diante dos acontecimentos, aliado aos aspectos psíquicos apresentados pela personagem, leva a pensar sobre possíveis manifestações melancólicas, que serão articuladas a seguir. Ressalta-se, desde já, que não se

pretende elaborar qualquer diagnóstico, mas pensar sobre os enlaces possíveis de serem realizados entre Carlota e o referido conceito.

Para tal, tentaremos relacionar os fenômenos e mecanismos que estão envolvidos na melancolia, segundo o arcabouço teórico da psicanálise¹², tendo como objeto de investigação a personagem Carlota, que será posta em evidência.

É interessante indicar certos comentários realizados pelos estudiosos da obra, sobre a personagem, que são considerados pertinentes para o presente estudo, como o de Lima (1989) e Rufinoni (2010).

Lima (1989), em uma de suas inúmeras análises, percebe Carlota como a única que se mostra em processo de mudança. Por exemplo, inicialmente, em uma de suas primeiras referências, a história mostra que em sua chegada ela se dispõe a conversar com os negros antes mesmo de chegar dentro da casa. Processo que revela uma ligação com o mundo exterior.

O desenvolver da narrativa vem indicando, no entanto, que à medida em que a personagem vem conhecendo a verdade sobre o significado da menina morta, ou seja, a de ser a legalizadora das dores sofridas pelos moradores, e em especial, pelos escravos, Carlota modifica seu comportamento. Para Lima (1989), a partir daí, ela se encerra cada vez mais em seu isolamento e em sua melancolia. O crítico a caracteriza como “sonâmbula ou mesmo cadáver ambulante” (LIMA, 1989, p.279).

Analisa, ainda, que a alforria dos escravos por ela proporcionada indica menos um ato triunfal do que uma destruição, pois após a libertação se torna temida por todos: “Carlota, contudo não consegue ser generosa sequer consigo mesma [...]. Embora literalmente generosa, a sua melancolia não lhe aparece a aos outros senão como doença, proximidade da loucura [...]” (LIMA, 1989, p 280). Assim, o estudioso afirma que ela é por excelência, a personagem melancólica da literatura brasileira.

Nessa direção, Rufinoni (2010) esclarece que esse alheamento progressivo de Carlota é semelhante ao de sua mãe, que se encontra doente,

¹²Sabe-se que a melancolia é um conceito abordado por diversas áreas do conhecimento, e por isso, também, muito complexo. Inclusive, dentro de uma mesma abordagem teórica, há divergências. Para esse estudo, a seleção de textos sobre tal assunto, ao mesmo tempo necessária e limitadora, teve como guia a construção da personagem na narrativa, segundo a visão da pesquisadora.

ou mesmo, louca. Pondera, porém, que se existe alguma loucura na filha mais velha, este sintoma provém de um excesso de lucidez, pois se enxerga a verdadeira forma que ampara o sistema, ou seja, o sofrimento da escravidão.

Consoante à visão de Lima (1989), a autora também aponta a alforria como um ato de destruição: “E é num ato que denota antes destruição que desejo de renovação, que Carlota liberta os escravos dando início a um novo tempo, pressentido e amaldiçoado por todos” (RUFINONI, 2010, p.149). Assim, a liberdade é compreendida como ruína não somente pelos moradores e escravos, mas, inclusive, pela personagem.

Dessa forma, Rufinoni (2010) diz que é essa percepção de impotência diante da decadência do sistema escravocrata que faz de Carlota cativa do estado melancólico¹³. Estado esse que mediante a constante e excessiva busca de si mesmo, arrisca-se na fragmentação de si própria, de sua subjetividade.

Diante dessas opiniões, portanto, percebe-se como as questões de destruição, ou mesmo autodestruição, isolamento, loucura e doença são expostos. Aspectos que direcionam a reflexão para a afecção melancólica. Além do mais, em ambos autores, a palavra melancolia é usada explicitamente para a descrição da personagem.

A etimologia da palavra melancolia é grega, *melas* (negro) e *Kholé* (bile), significando bile negra. O termo, desde a Antiguidade, vem designar uma forma de loucura caracterizada por uma tristeza profunda, com manifestações de medo e desânimo (ROUDINESCO; PLOU, 1998). Lages (2007) ressalta a amplitude que tal palavra pode alcançar em termos de significado, podendo indicar desde uma propensão a um estado de tristeza temporário até casos mais graves de psicose.

Freud (1917 [1915]), pensando a melancolia como sendo um destino subjetivo, evoca tal discussão em seu ensaio **Luto e melancolia**, produzido em 1915, onde o teórico analisa a forma como o sujeito se depara com o objeto perdido. Já em 1895, porém, ele já se debruçava sobre tal questão em seu texto **Rascunho G**: “O afeto correspondente à melancolia é o luto – ou seja, o

¹³Ressalta-se que a discussão da autora sobre a melancolia em Carlota é buscada como um sintoma do processo social. Ela refere-se muito brevemente a respeito do significado psicanalítico da melancolia na personagem. Processo que o presente estudo pretende explorar um pouco mais.

desejo de recuperar algo que foi perdido. Assim, na melancolia, deve tratar-se de uma perda – uma perda na vida pulsional” (FREUD, 1895, p. 247). Dessa forma, o teórico inicia uma discussão a respeito das diferenças entre o luto e a melancolia.

Lambotte (2000) salienta, a respeito desse ensaio, que é de uma impossibilidade de investimento que se trata na melancolia. Como se o melancólico não tivesse estímulo necessário para conseguir exteriorizar esse investimento.

Partindo, então, da ideia de que a melancolia consiste no luto pela perda da libido (de um investimento pulsional), Freud (1917 [1915]) vai analisar, sobre os possíveis mecanismos que poderiam estar atuantes na melancolia. Para tanto, relata que as mesmas características encontradas no luto, tais como o desânimo, a falta de interesse pelo mundo externo e a inibição podem ser percebidas na melancolia, salvo a perturbação da autoestima.

Dessa forma, para Freud (1917 [1915]), assim como o luto, a melancolia pode constituir uma reação à perda de um objeto perdido, mas de natureza mais ideal:

Se perdeu o objeto enquanto objeto de amor, tendo ou não morrido. Pode até ter morrido, ou melhor, realmente houve uma perda, mas não se vê claramente o que foi perdido, nem o paciente, supomos, percebe conscientemente o que perdeu: sabe quem ele perdeu, mas não o que ele perdeu nesse alguém (FREUD, 1917 [1915], p.251).

Assim, ele sugere que a perda na melancolia esteja relacionada a uma perda do objeto não em nível consciente, isto é, ao inconsciente. Em sua reflexão Lages (2007) reafirma a visão do teórico dizendo que todo o drama do relacionamento do melancólico com o objeto perdido tem como cenário o inconsciente, com suas leis arbitrárias e ambíguas. O sujeito, então, não tem condições de realizar o luto do objeto perdido, e talvez também por isso, a sensação de uma tristeza que não passa é característica nessa afecção.

No romance, Carlota, em sua chegada ao Grotão, esperava encontrar todos de sua família a sua espera, em especial seu pai. O Comendador, entretanto, que segundo a narrativa tinha ido ao seu encontro, não estava lá para recebê-la. Assim, ao perceber a ausência do pai se entristece rapidamente, sem ao menos fazer qualquer pergunta:

[...] o seu rosto até ali iluminado de alegria ensombrou-se de repente e toda luz d'ele 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 muito forte (PENNA, 1970, p. 221).

Sua reação a esse desapontamento sofrido foi de tristeza, de um ensombrar, de uma ferida muito forte. A história ainda revela que após esse episódio ela preferiu se isolar em seu quarto, optando por não ir à mesa de jantar.

Interessante observar que a narrativa aponta o momento da refeição como uma espécie de entrada régia na vida da fazenda: “[...] ainda mais sendo a primeira refeição tomada com todos os habitantes da casa, uma espécie de entrada régia na vida da fazenda [...]” (PENNA, 1970, p.226). Sendo assim, a sua entrada foi realizada via isolamento. Comportamento esse indicativo de um dos aspectos melancólicos. Ao se isolar existe, também, um não querer saber, um permanecer ignorante diante da possibilidade de um investimento exterior, representado pela figura do pai, neste momento. Uma defesa psíquica, se entendido segundo a visão de Lambotte (1997) exposta a seguir.

A teórica, ao analisar o discurso melancólico sob três aspectos – o da inibição generalizada, o do desfalecimento especular da imagem e o do negativismo – considera este último, em uma parte de sua argumentação, sob a perspectiva da pulsão de morte¹⁴.

Para ela, o sujeito melancólico não nega a realidade das coisas, mas a sua relação com elas, ou seja, nega um investimento, colocando-se à distância. Essa suspensão da relação, que é característica do negativismo, já indica a desintração das pulsões. A autora, no entanto, afirma que mesmo com essa possibilidade de se aniquilar, devido à defusão, o negativismo oferece ao sujeito um meio de defesa contra o meio externo, entendido por ele como agressivo. É uma estranha relação com a realidade:

¹⁴Os apontamentos sobre a melancolia, realizados por Freud em seu texto **Luto e melancolia**, produzido em 1915, não tinham articulação com a pulsão de morte, pois esta só foi discutida a partir 1920. A partir desse período, em seu texto **O ego e o id**, ele acrescenta alguns comentários referentes à melancolia, agora tendo como base sua reflexão sobre essa pulsão. Para tanto, afirma o sentimento da melancolia como sendo uma pura cultura da pulsão de morte, pois nesse estado acontece a defusão das pulsões, ou seja, a pulsão de morte não fazendo elo com a pulsão de vida, aquela permanecendo livre para sua atuação.

A realidade, com todos os seus recursos, valeria assim para os outros, mas em nenhum caso para ele; é em torno desta estranha relação que o sujeito melancólico mantém com a realidade, realidade que ele afirma para os outros e nega para si mesmo (LAMBOTTE, 1997, p.434).

Nessa direção, outra questão se coloca, no que se refere à citação anterior do romance: é relativa à observação de Sinhá-Rola. Por que Carlota não se lembrou da mãe? Por que não sentiu sua falta? Mais intrigante é quando, em situação posterior, Carlota comparece ao almoço a pedido da prima Virgínia e ela ocupa justamente o lugar na mesa da Senhora, sem ao menos questionar sua ausência na casa.

Partindo da interpretação de que o momento da refeição significa a entrada da filha mais velha na vida da fazenda, esta premissa revela também que Carlota é ali inserida pela via da Senhora. Via essa que se pensou anteriormente permeada pela pulsão de morte.

Já durante a refeição, Carlota não consegue interagir, e fica presa em suas reflexões, sem, contudo, negar a realidade ao redor:

Era porém como se um véu translúcido tivesse sido estendido diante dela e a separasse de toda aquela gente em movimento e cujos lábios se agitavam ao mesmo tempo muito perto e muito distante, pois não compreendia completamente as palavras ouvidas e sobretudo aumentava cada vez mais a impressão de que não fazia parte daquele grupo de pessoas (PENNA, 1970, p.228-229).

Carlota então percebe o que lhe ocorre, mas não compreende. Existe um sentimento de exceção (**não fazia parte daquele grupo de pessoas**) aliado à sensação de se perceber estranha em sua própria língua (**não compreendia completamente as palavras ouvidas**). Indícios para se pensar em uma suspensão de investimento exterior, importante quando se discute sobre aspectos melancólicos.

Tal situação é vivenciada por ela como se nada fizesse sentido:

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 sinal para todos se levantarem [...] (PENNA, 1970, p.229).

A melancolia passa por essa falta de sentido, que no raciocínio de Lambotte (2000), por ser sem sentido, pode ser colocada em qualquer lugar, inclusive em coisas frívolas da vida.

Kristeva¹⁵ (1989) pressupõe que em tais pessoas existe uma dificuldade de integrar a linguagem, sendo esta repetitiva e monótona: “Na impossibilidade de encadear, a frase se interrompe, esgota-se, pára” (KRISTEVA, 1989, p.39). Talvez por isso o embaraço de Carlota com as palavras: “Só pudera responder depois de vencer sempre o embaraço que lhe prendia as palavras na garganta...” (PENNA, 1970, p.229). O dizer do melancólico, então, é como uma pele estranha, ou seja, ele se sente um estrangeiro em sua própria língua. (KRISTEVA, 1989).

Segundo a autora, esse estranhamento em relação à língua materna está ligado à impossibilidade de o sujeito melancólico perder simbolicamente sua mãe. Para Kristeva (1989) essa perda é uma necessidade biológica e psíquica, marcando o início da autonomia e individualidade no sujeito, que se não ocorrida pode proporcionar a melancolia:

A maior ou menor violência da pulsão matricida segundo os indivíduos e segundo a tolerância dos meios acarreta, quando travada, sua inversão sobre o ego: estando o objeto materno introjetado, em lugar do matricídio, isto resulta na condenação à morte depressiva ou melancólica do ego. Para proteger mamãe, eu me mato, ao mesmo tempo que sei – saber fantasmático e protetor – que é dela que vem isso, dela, Geena mortífera... Assim, meu ódio está salvo e minha culpabilidade matricida está apagada. Faço d’Ela uma imagem da Morte para impedir que eu me quebre em pedaços pelo ódio que tenho por mim quando me identifico com Ela, pois, em princípio, essa aversão lhe é dirigida como barreira individuante contra confusionista (KRISTEVA, 1989, p.33).

O ódio do melancólico é direcionado, então, para si mesmo e não para fora, visto a introjeção do objeto materno decorrente da impossibilidade do matricídio.

Lambotte (1997) também discorre sobre a importância da imagem materna. Para a teórica, em certos casos, a representação da mãe chega a cobrir a própria imagem do sujeito melancólico provocando sentimentos ambivalentes:

¹⁵A autora não distingue as particularidades entre depressão e melancolia. Ela tem como base, para a sua discussão, a estrutura psíquica comum delas, baseado na impossibilidade do luto do objeto.

Dotada de um poder absoluto reforçado ainda pela angústia da criança, a mãe representa para esta um personagem todo-poderoso que ela deve afastar para ganhar um espaço vital, embora aspirando permanecer-lhe completamente fiel. Amor e ódio dividem agora os sentimentos do sujeito melancólico, colorindo assim a afecção com uma andadura obsessiva até que o sujeito chegue a romper o impasse do tudo ou nada, a escolha de vida ou de morte cuja aposta se dirige tanto à mãe quanto ao sujeito (LAMBOTTE, 1997, p.177).

Assim, impossibilitado dessa perda materna, o melancólico perde o sentido da vida e o encadeamento das palavras. Nessa direção é que se pensa sobre Carlota.

Quando termina o almoço, Carlota não fica feliz como poderia se imaginar, devido sua dificuldade de interação. Ao contrário, sente-se prisioneira daquela situação:

Certo pêso enorme em suas pernas, o cansaço insuportável que lhe tornara os braços intumescidos [...] a mantinham prisioneira no mesmo lugar. Contudo a liberdade que teria dentro em pouco de se erguer, parecia-lhe estranha ameaça e infelicidade maior do que sentida ali prêsá (PENNA, 1970, p.230).

Nesse trecho, a liberdade parece ser entendida pela personagem como infelicidade e como ameaça. Estaria ameaçada pela vida? Ao que a narrativa indica que sim, pois ao ir para seu quarto, Carlota fica a espera de uma longa e grave doença:

Não se levantaria mais, pensou, e foi com mortal alívio que estendeu os pés, apoiou a cabeça no travesseiro e cruzou as mãos sobre o peito. [...] A fadiga era enorme, invencível, na imensa desolação de todo o seu ser e não via motivo algum para levantar-se, para caminhar, para viver...(PENNA, 1970, p.231).

Dessa forma, ela parece encontrar a morte como alternativa. Morte essa evidenciada na passagem pela maneira como a personagem se deita, lembrando a posição de um defunto. Concomitantemente se evidencia um excessivo sentimento de desânimo (**fadiga era enorme, invencível**) e incapacidade de qualquer realização (**não via motivo algum para levantar-se, para viver**), aspectos presentes quando se pensa na falta de autoestima.

Freud (1917 [1915]) observou que a grande diminuição da autoestima no melancólico está relacionada a um empobrecimento do ego, ou seja, o eu se torna pobre e vazio:

O paciente representa seu ego para nós como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível, ele se repreende e se envelece, esperando ser expulso e punido. Degrada-se perante de todos, e sente comiseração por seus próprios parentes por estarem ligados a uma pessoa tão desprezível (FREUD, 1917 [1915], p.251).

A perda no melancólico acontece relativa ao próprio ego, e não em relação ao objeto perdido. A espera da personagem por uma doença, e possível morte, poderia ser entendida, diante da argumentação do teórico, como uma punição a si mesma? Seriam esses alguns indícios de um aniquilamento, no sentido psíquico, presente em Carlota?

É o pai, que, ao bater na porta, retira-a daquele estado de morta-viva. Ele quer comunicar à filha a respeito de seu (Carlota) futuro casamento. A narrativa, muito brevemente, nos proporciona, então, pensar a respeito do posicionamento subjetivo da personagem em relação ao pai¹⁶: “Lembrou-se de ter dito às suas amiguinhas, na recreação, ser seu pai o homem mais bonito do mundo, e sentiu de repente inquieta vergonha...” (PENNA, 1970, p.232). Pode-se supor um sentimento de amor ela considerar seu pai o mais bonito, mas o que seria essa inquieta vergonha? Vergonha desse amor? Ou estaria indicando outro sentimento, o de ódio?

Em momento posterior, Carlota descobre que o pai fiscaliza as suas correspondências, inclusive violando-as. Ela, então, não consegue nem nomear, nem exteriorizar seus sentimentos:

Descobria-se prêsa, limitada, prisioneira de alguma coisa difusa e rastejante, que a cercava de forma invisível e a tolhia sem algemas sensíveis, semelhante a ameaças de cegueira ou de surdez, companheira dos velhos (PENNA, 1970, p.281).

Dessa forma, se considerarmos o sentimento de ódio da personagem - que por não estar de todo claro sugere um processo inconsciente - somado a

¹⁶Conforme tentará se evidenciar no decorrer de algumas passagens na narrativa, e descritas a seguir nesse estudo, supõe-se, no momento, o pai como sendo uma possibilidade de objeto original da hostilidade de Carlota.

essa impossibilidade de nomear seus sentimentos (**prisioneira de alguma coisa difusa**), a ambivalência do melancólico é exposta.

Freud (1917 [1915]), em **Luto e melancolia**, diz que na melancolia, as perdas que podem evocar a afecção vão além da morte. Inclui as situações de desconsideração, desprezo ou desapontamento, gerando, ou reforçando, para a relação, sentimentos ambivalentes de amor e ódio. Então, a relação do sujeito com o objeto, na melancolia, tem como complicador a ambivalência:

Esta ou é constitucional, isto é, um elemento de toda relação amorosa formada por esse ego particular, ou provém precisamente daquelas experiências que envolveram a ameaça da perda do objeto. Por esse motivo, as causas excitantes da melancolia têm uma amplitude muito maior do que o luto, que é, na maioria das vezes, ocasionado por uma perda real do objeto, por sua morte. Na melancolia, em conseqüência, travam-se inúmeras lutas isoladas em torno do objeto, nas quais o ódio e o amor se digladiam [...] (FREUD, 1917 [1915], p. 261).

Freud (1917 [1915]) atribui ao inconsciente a localização desse processo ambivalente. Kristeva (1989), com sua leitura a respeito do teórico, expõe de maneira clara essa lógica ambivalente:

‘Eu o amo (parece dizer o depressivo a propósito de um ser ou de um objeto perdido), mas o odeio ainda mais; porque o amo, para não perdê-lo, eu o instalo em mim; mas porque o odeio, esse outro em mim é um mau eu, sou mau, sou nulo, me mato.’ A queixa contra si seria portanto uma queixa contra um outro e a autocondenação à morte, um disfarce trágico do massacre de um outro (KRISTEVA, 1989, p.17).

Em **O ego em id**, Freud (1923) amplia sua ideia considerando que a ambivalência, presente no melancólico, é uma fusão incompleta das pulsões, proporcionando caminhos para os sintomas que percebemos nos indivíduos melancólicos, como, por exemplo, a tendência à autodestruição.

Nesse sentido, Green (1988) confirma essa leitura:

Uma desintração das pulsões está em ação. Disto decorre o perigo da crise, pois toda diminuição da mitigação das pulsões tem como efeito livrar as pulsões de morte de seus laços com o Eros das pulsões de vida. Sua emancipação lhes confere um poder destrutivo insuspeitado quando não são mais entravadas pelo jugo de Eros que até então conseguia ligá-las erotizando-as (GREEN, 1988, p.295).

Assim, também Kristeva (1989) percebe essa desintegração dos laços em várias estruturas e manifestações psíquicas, como a melancolia. Em sua leitura da pulsão de morte em Freud, afirma que o homem pretende a morte, quando, pois, não existe mais desejo:

O próprio desejo se dissolve numa desintegração da transmissão e numa desintegração dos elos. Quer seja biologicamente predeterminado, consecutivo a traumas narcísicos pré-objetais, ou de modo mais banal, em razão da inversão da agressividade, este fenômeno, que poderíamos descrever como um *desmoronamento da seqüencialidade biológica e lógica*, encontra a sua manifestação radical na melancolia (KRISTEVA, 1989, p.26).

Dessa forma, a estudiosa aponta que a falta de elo, sendo da palavra ou de desejo com os outros, faz o melancólico se aplicar golpes morais e físicos, sem, contudo, lhe proporcionar prazeres suficientes (KRISTEVA, 1989).

A narrativa vem demonstrando que Carlota se sente decepcionada em relação às atitudes de seu pai (como, por exemplo, o não comparecimento dele em sua chegada e as violações das correspondências). Conforme Freud (1917 [1915]) relatou, por meio do caminho da autopunição¹⁷, o melancólico consegue vingar-se do objeto original de sua hostilidade, visto não poder expressar sua agressão abertamente para com ele. De forma geral, a pessoa quem ocasionou tal desordem emocional se encontra em seu ambiente imediato (FREUD, 1917 [1915]). O que para o teórico levaria à tendência autoagressiva do melancólico.

Mais uma vez, um sentimento de indiferença é descrito como percebido em Carlota em relação ao pai, quando este se prepara para viajar. Em conversa anterior à saída do Comendador, ele não a deixa falar sobre o casamento e se posiciona, segundo a narrativa, como um juiz. Carlota, nesse instante, reflete sobre seus verdadeiros sentimentos referentes ao pai:

Procurou no fundo de sua alma a verdade sôbre seus sentimentos, porque nesse instante ódio surdo latejava em seu coração, pois era agora um homem estranho que tinha diante dela, a afastá-la com impaciência de seu caminho, e lhe parecia ser também escrava cuja venda estava em negócio... (PENNA, 1970, p.287).

¹⁷No decorrer do texto serão realizados apontamentos desse possível caminho de autopunição percorrido pela personagem Carlota.

Apesar dessa revelação a si mesmo, Carlota lhe fala sorrindo que o vestido já estava pronto. Interessante observar que logo após o ódio ela percebe seu pai como um estranho, defendendo-se, talvez, desse sentimento por ela presenciado. Esse fato só expõe ainda mais os indícios de ambivalência presentes em sua relação paterna.

Nesse sentido, a história esclarece que realmente havia uma impossibilidade de externalizar seus sentimentos. É quando o Comendador relata que ela será dona de tudo e ela desfalece “pois sabia que viriam talvez descobrir a verdade destruidora de tôdas as suas esperanças, a totalidade dos sentimentos retidos violentamente...” (PENNA, 1970, p.233). As palavras **sentimentos retidos violentamente** parecem indicar essa impossibilidade.

Esse trecho também nos direciona a uma pergunta: o que seria essa verdade destruidora? Verdade essa que Carlota não quer descobrir, chegando até mesmo a desmaiar? Talvez não exista uma resposta simples e objetiva, mas é interessante pensar que Freud (1917 [1915]), ao estudar a melancolia, tenha observado com perplexidade que o homem precisava adoecer para ter acesso a uma verdade sobre ele mesmo: “mesquinho, egoísta, desonesto, carente de independência, alguém cujo único objetivo tem sido ocultar as fraquezas de sua própria natureza [...]” (FREUD, 1917 [1915], p.252).

Lambotte (1997), a esse respeito, diz que a condição existencial do melancólico perpassa por essa denúncia da verdade. Situação, para a autora, paradoxal, porque o melancólico prefere permanecer ignorante, como por exemplo em seu comportamento de se isolar, do que se aproximar dessa verdade tão perniciosa. Para ela, quando o sujeito melancólico afirma não poder sustentar nenhum investimento é porque ele sabe dessa verdade, ou seja, que a relação com o objeto é manejada pela ilusão. Ilusão, no entanto, vital para a existência.

Carlota, então, vem tentando sobreviver àquele lugar e àquelas pessoas, tendo constantemente a sensação de que elas se mantinham afastadas. Preferia mais o quarto, em seu isolamento, do que aos outros lugares da casa, onde se tinha maior chance de interação: “As horas se passaram arrastadas, sem ninguém vir vê-la, e era uma espécie de felicidade morna o abandono em que a deixaram...” (PENNA, 1970, p.243). Ressalta-se, nesse trecho, a felicidade morna do abandono sentida pela personagem mediante a distância

que estava das pessoas (do mundo externo). Assim, sem precisar sustentar uma relação, ela não precisava ser um ser desejante. Posicionamento subjetivo que lembra a atuação da pulsão de morte, só que no caso, viabilizado pela afecção melancólica, conforme Lambotte (1997) discute em seu estudo sobre o negativismo.

Para a autora, a defesa do melancólico em relação ao meio e as ideias de aniquilamento de si mesmo já proporcionariam a ele uma sensação de estar morto ou de estar um morto-vivo:

[...] mais que ser uma defesa contra os investimentos exteriores sempre suspeitos de poderem desaparecer subitamente e assim abandonar o sujeito na surpresa, o discurso melancólico protege ainda o sujeito contra sua própria destruição confortando-o na posição excepcional que ele não pára de afirmar, aquela mesma que opõe à parte da comunidade na convicção de que já está morto (LAMBOTTE, 1997, p.378).

Assim, quando o sujeito se mantém à distância das possibilidades do mundo externo, ele também mantém à distância, sua própria existência, indicando um desejo suspenso (LAMBOTTE, 1997).

Lambotte (1997) afirma que esse negativismo não estaria significando um estado puro da pulsão de morte visto que, o ato de se recusar em um investimento, numa espécie de automatismo de repetição, já indicaria um dispêndio de energia. Este como um indicativo da pulsão de vida. Ressalta-se, no entanto, que é fácil observar a predominância da pulsão de morte sobre a pulsão de vida nessa afecção.

Em um dos poucos momentos de aparente pulsão de vida, Carlota toca o piano, porém, logo é repreendida pelos parentes, via olhares, devido ao esquecimento do luto vivenciado pelos moradores em relação à menina morta (PENNA, 1970, p. 245). Não é interessante ela ter se esquecido justamente do luto? Nesse sentido, Freud (1917 [1915]) relata um mecanismo inconsciente que revela a identificação do ego com o objeto perdido que ocorre na melancolia:

Existem, num dado momento, uma escolha objetal, uma ligação da libido a uma pessoa particular; então, devido a uma real desconsideração ou desapontamento proveniente da pessoa amada, a relação objetal foi destroçada. O resultado não foi o normal – uma retirada da libido desse objeto e um deslocamento da mesma para

um novo -, mas algo diferente, para cuja ocorrência várias condições parecem ser necessárias. A cataxia objetal provou ter pouco poder de resistência e foi liquidada. Mas a libido livre não foi deslocada para outro objeto; foi retirada para o ego. Ali, contudo, não foi empregada de maneira não especificada; mas serviu para estabelecer uma identificação do ego com o objeto abandonado. Assim a sombra do objeto caiu sobre o ego [...] (FREUD, 1917 [1915], p.254-255).

Dessa forma, o que seria uma perda do objeto, o teórico diz se transformar em uma perda do ego. E como há uma identificação com o objeto perdido, não há possibilidade de se fazer o luto.

Partindo desse pressuposto, ou seja, que o melancólico reage à perda de um objeto não realizando o luto desse objeto, mas deslocando esse investimento para o próprio ego, convém entendermos a dificuldade da personagem não somente em relação ao luto do outro, mas em especial a impossibilidade de tal processo em si mesmo.

O cotidiano na fazenda segue, mas parece que Carlota não consegue acompanhar os acontecimentos do Grotão. Sua excessiva vontade de tudo compreender e de se compreender, como seus sentimentos e pensamentos em relação ao casamento, revela um processo cognitivo acelerado. Paradoxalmente, no entanto, não consegue agir. Para Kristeva (1989), o fenômeno de retardamento motor observado no melancólico, contraditoriamente, pode ser acompanhado de um processo cognitivo acelerado e criativo. Com uma extrema lucidez, ele pode ser capaz intelectualmente de importantes construções, porém abstratas, isto é, não significa que ele terá facilidade de decisão ou escolha.

Carlota parece não estar muito envolvida com preparação do seu laço matrimonial. Ao experimentar o vestido é descrita com aspectos que sugerem uma imobilidade: “[...] e Carlota a tudo se submetera e a tudo se prestara, tendo sempre o mesmo sorriso imóvel nos lábios” (PENNA, 1970, p.272). Ela mesma tenta entender o que se passa com ela: “E quem era ela própria, se não podia nunca dizer seus sentimentos, tão confusas eram as idéias que se formavam e fugiam em sua mente?” (PENNA, 1970, p.273). Um eu não nominável, estranho a si mesmo é que parece indicar essa passagem da personagem.

Mais uma vez, ela se percebe estranha a si mesma:

O som de seu riso chegou aos seus ouvidos diferente, estranho, e teve de novo longo arrepio que não era produzido pelo ar agora parado e morno, atravessado apenas pelo bafo da casa fechada e cheia de gente adormecida. Parecia que tudo respirava de forma humana em torno dela, em ritmo quase imperceptível mas regular e constante. Só ela não acompanhava a vida de todo aquele imenso edifício [...] (PENNA, 1970, p.273-274).

Ressalta-se, novamente, um sentimento de exceção (**só ela não acompanhava a vida**), que parece permear toda a narrativa em relação a Carlota. Concomitantemente aparece, mais uma vez, o não reconhecimento de si mesmo (**o som de seu riso chegou aos seus ouvidos diferente, estranho**).

Dessa forma, a história vem revelando essa dificuldade da personagem em se reconhecer. Pontualmente, sem estar necessariamente explícito no romance, Carlota tenta buscar sua origem, que para ela é desconhecida, utilizando a via materna. É provável que essa constância de se sentir como uma excluída a remeta para essa procura.

A história, até então, não tinha revelado nenhum questionamento de Carlota sobre sua mãe. Uma carta recebida pela filha mais velha parece despertar para essa relação materna. Missiva esta que vem permeada por inúmeras dúvidas quanto ao seu verdadeiro significado: “Tenho medo de te ver” (PENNA, 1970, p. 246) era o que estava escrito. Mais interessante para a presente análise é a reação de Carlota ao perceber que a carta era de sua mãe:

[...] e tudo pareceu vir de outra pessoa, de alguém desconhecido, de uma estranha cujo sofrimento não a comovia e cujas dores lhe eram incompreensíveis.

[...] 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 leito e nêle se sentou (PENNA, 1970, p.246).

Primeiro ela percebeu a mãe como alguém desconhecida, logo depois era ela mesma a estranha. Carlota se sentiu conforme descreveu a mãe. Momento em que se pode questionar se a personagem não estava em busca de alguns pontos de referência para ela mesma.

Nessa direção, quando Freud (1917 [1915]) observa que na melancolia não se consegue identificar claramente o que o sujeito perdeu no objeto,

mesmo se este estiver realmente morto, coloca-se em evidência, segundo Lambotte (2000), a questão do sujeito em busca de pontos de referência. Eles são vitais para o melancólico, mesmo que indecifráveis.

Para a estudiosa, então, o melancólico se queixa do não conhecimento de sua identidade e a busca nos outros, como forma de estabilidade:

Não continuaria sendo sua própria imagem aquilo que busca o melancólico e, se suas escolhas se afiguram tão ávidas quanto lábeis, não seria porque elas suportam certos traços identificatórios graças aos quais o melancólico arranja para si um semblante de identidade? Compreenderíamos o comportamento a um só tempo voraz e inconstante de um sujeito que, por falta de um reconhecimento que não lhe teriam concedido, se vê conduzido a fabricar-se um, projetando as poucas peças do quebra-cabeças incompleto que ele possui na aparente estabilidade da identidade dos outros (LAMBOTTE, 2000, p.84).

Em um movimento de tentativas a fim de se sustentar na identidade de um outro, ele irá se deparar com dispersões, pois se a imagem do outro sofre alguma alteração, esta não mais serve ao seu modelo. Isso só ratifica ao sujeito a sua inevitável desilusão:

O melancólico se assemelharia a um ladrão que não acabaria de apropriar-se dos traços de outrem e que os abandonaria a partir do momento em que se desse conta de sua imperfeição em relação ao modelo ideal que ele traz nele (LAMBOTTE, 1997 p.219).

Nesse tempo, porém, de sustentação, ele pode ter uma folga de existência. Sem esse espaço de identidade, contudo, a efetividade da sua participação na ilusão social do reconhecimento intersubjetivo não lhe é permitida (LAMBOTTE, 2000).

Segundo Lambotte (2000), isso explicaria a relação desse sujeito com o corpo cuja dificuldade é de senti-lo e de apodera-se de sua imagem:

Um corpo proto-plásmico, um corpo furado por um vazio impossível de tapar, um corpo calcado no dos outros, é este o corpo melancólico, que ele próprio qualifica de corpo desconhecido, animado por uma vida estranha 'ao lado dele'. Mais que uma depreciação do corpo, trata-se para ele de uma presença inapreensível que dele foge constantemente (LAMBOTTE, 2000, p.93).

Essa dificuldade, então, de tomar consciência de seu corpo, de seu espaço e de seu limite remete para a aniquilação derivada da pulsão de morte. Esta desprovida de sua ligação com Eros, a pulsão de vida, dá curso livre para sua expansão (LAMBOTTE, 1997).

Portanto, ao buscar seus próprios traços, e não somente em relação ao corpo, o melancólico acredita poder reencontrá-los nos outros. A elaboração dos pontos de referência de sua identidade, realizada não sem sofrimento, pode ser considerada artificial devido a essa falta de sustentação, pensa a estudiosa. Para ela, então, o sentimento de exceção vivenciado pelo melancólico refere-se à busca de uma identidade:

Igualmente, as expressões não ter lugar, ser irremediavelmente diferente dos outros, ou ainda, não ter os mesmos direitos que os outros indicam, sob as cores de uma aparente culpabilidade, uma busca das origens jamais reconhecida, nem mesmo simbolicamente, cujas fontes, sob o golpe da fatalidade, caem nas mãos do destino (LAMBOTTE, 1997, p.157).

A história direciona Carlota para essa procura. A filha mais velha pergunta a Celestina se a prima tem alguma foto de sua mãe. A resposta negativa sugere uma quebra de relação entre as primas. Com o desenvolver da história, no entanto, observa-se que a procura continua.

Assim, a própria narrativa passa a identificar filha e mãe, sem que isso seja perceptível a Carlota. Um desses momentos é apontado por Libânia, quando a mesma sugere que a Sinhazinha fale de sua vontade de ir ao campo com dona Virgínia. Assim, Carlota é vista pela mucama:

Voltou para junto das jarras e tirou dois pequenos ramos que prendeu na fita da cintura cujas pontas lhe caíam até a barra da saia. Era agora a Senhora e tudo nela se apagara, se retraíra e entrara dentro das dimensões daquele grupo fechado, perdido nas colinas do vale do grande rio (PENNA, 1970, p.302).

Como se fosse preciso que Carlota se apropriasse de alguns traços da Senhora para se reconhecer. No caso, a referência de **tudo nela se apagara** parece ser um possível elo de similaridade entre elas. Pode-se pensar, também, o eu (Carlota) não conseguindo diferenciar do objeto (mãe).

A personagem segue, pois, a procura de si mesma, por meio da busca de sua mãe. Em conversa com a escrava Joviana, Carlota pede que a mesma

lhe conte mais sobre como era dona Mariana. Ao escutar sente-se renovada e com forças. Breve momento de vida, ou podemos nomear, segundo Lambotte (1997), breve período de sustentação de uma identidade, pois logo a seguir, ao se questionar do porquê da saída de sua mãe da fazenda, não se sente mais com aquela energia (PENNA, 1970, p.327-328).

Observa-se, que é somente nesse instante de uma busca de identidade, conforme estamos analisando, é que Carlota pensa sobre o paradeiro de sua mãe. Até então, a narrativa não apontava essa questão para a personagem. Era como se Carlota, até o momento, nem percebesse a falta da mãe, por isso, nossa hipótese de que a busca pela mãe, é uma busca pela origem de si mesma; ou seja, aponta para essa busca do eu, que no melancólico, segundo Freud (1917 [1915]) se torna pobre e vazio.

Em um passeio com algumas das moradoras do Grotão, Carlota vai até a clareira. Local bastante frequentado por Mariana. Lá, mergulhada em seus pensamentos tenta se encontrar ao ter na lembrança a mãe quando pequena, com quem ali estivera:

Carlota entretanto deixou-se ficar sentada, sôbre 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 e grave, que ali estivera muitos anos antes, sem pressentir ser aquela parada a cruz de seu destino, o ponto de partida de tôda a série sombria de tristezas e de incompreensão que a esperava naquele pouso. [...] Talvez tivesse perdido nesse lugar alguma de suas jóias 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 (PENNA, 1970, p.331-332).

O que Carlota poderia encontrar caso achasse algumas joias de sua mãe? O que ela procura em sua mãe? Ou, o que ela perdeu em sua mãe que a motiva tanto nessa procura? Essa talvez seja a descoberta que Freud (1917 [1915]) apontou em relação à perda no melancólico, isto é, pode até saber quem se perdeu, mas não se identifica o que se perdeu nesse alguém.

Ainda durante o passeio, ao ver Carlota na capela silvestre, a aproximação de comportamento com Mariana começa a ser percebida por todas:

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 segurou o vestido e caminhou rapidamente para o grupo, ao encontro de Dona Virgínia, de Sinhá-Rola e da senhora Luiza, à sua espera imóveis, a olhá-la assombradas. A senhora Luiza exprimiu em voz alta o que as três pensavam, arrepiadas:

- Mas é a própria Dona Mariana que vem ao nosso encontro! (PENNA, 1970, p.332).

Assim, Carlota começa aproximar-se de sua mãe, sem mesmo que para isso precise de algum contato físico ou qualquer interação. É a posição subjetiva de Mariana que evoca em Carlota essa possível aproximação, isto é, considerando que os aspectos psíquicos da Senhora estão permeados pela pulsão de morte, conforme supomos, os de sua filha também perpassam por essa direção, só que construída pela via da melancolia.

Depois desse evento, a personagem Carlota vem sendo apresentada diversas vezes com perturbação em sua autoestima:

- Não sou amada, Celestina – e começou a falar sem naturalidade, em repetido monólogo. Não era confidência, não abria a sua alma, não se entregara... – Eu queria ser outra. Queria ter nascido em outro lugar. Queria viver onde não houvesse sofrimento. Onde todos me olhassem através de olhos claros, onde as mãos fossem quentes e me procurassem... Queria ouvir outra língua, que não tivesse as palavras agora ouvidas, os sons que me ferem e me fazem fugir. [...] Tudo isto é demasiado para mim, tudo me faz medo, e sinto-me prisioneira, sufocada, perseguida por tudo e por todos que torturam minha mãe (PENNA, 1970, p. 336).

Nesse diálogo com Celestina, Carlota não se sente amada, pelo contrário, percebe-se perseguida e punida pelas mesmas pessoas que tinham torturado sua mãe. Em seu enunciado, no entanto, ela não diz de sua experiência afetiva (**não abria a sua alma**), revela somente que queria ouvir outra língua para que não se ferisse. Novamente uma forma de não interagir. Interessante indicar a observação de Kristeva (1989), sobre o melancólico, a respeito de um abismo separando a linguagem da experiência afetiva.

Para a estudiosa, ele consegue ser um observador lúcido, percebendo em todo momento suas desgraças e inquietações. Ao mesmo tempo, porém, parece que está dissociado de sua vida afetiva, dando a impressão de uma desintegração simbólica: “A palavra do depressivo é uma máscara – bela fachada, talhada numa ‘língua estrangeira’” (KRISTEVA, 1989, p.56).

Conforme disse Lambotte (1997), escutar um paciente com tal afecção é visualizar o desenvolvimento de um argumento filosófico analisado em todas as suas possibilidades, mas que será sempre reutilizado em novas problemáticas. Tal discurso, no entanto, é desvitalizado, pois existe uma dificuldade de estabelecer uma troca. Sua palavra versa lógica e impessoal, apesar de apresentar em seu conteúdo verdades eternas.

E assim, nessa dificuldade de se entender e de compreender afetivamente seus sentimentos é que Carlota percorre subjetivamente seu percurso na história. Há um episódio, em que ela vê o noivo agredindo o escravo, ato que vem a ser um exemplo: “Carlota teve vontade de correr, de gritar, de rasgar o seu vestido, mas apenas pôde manter-se imóvel agarrada ao balaustre e tinha certeza de que se dele desprendesse os dedos cairia no chão sem amparo” (PENNA, 1970, p. 354). Logo depois do acontecimento, seu noivo veio cumprimentar-lhe, mas ela não conseguia sequer estender-lhe a mão, se sentindo como uma morta.

Durante a visita do noivo, mais uma vez ela não consegue interagir (sustentar alguma relação), querendo ficar longe de todos, sozinha em suas reflexões: “Trazia a sensação de ter estado em reunião numerosa e agitada, onde todos falavam língua para ela desconhecida, e só teria podido tomar parte nela, com sinais de cabeça e sorrisos de incompreensão” (PENNA, 1970, p.355). Quando o noivo vai embora, ela se sente livre:

Carlota sentiu que se libertava, que retornava afinal dos confins crepusculares do mundo real e a inexprimível fadiga que lhe fôra infligida fê-la dormir de um só sono, como se tivesse caído morta em seu leito (PENNA, 1970, p.355).

As palavras **vontade de correr, de gritar, de rasgar o vestido**, citadas anteriormente, não são expressões claras de afetos. Sua dor, ou sua indignação em relação ao que viu, parece ser sentida no correr, no gritar e no rasgar e não em um sentimento de tristeza, por exemplo. O objeto de sua dor é inscrito em seu corpo, e não necessariamente em sentimentos. Ela se sente como morta, ou seja, quem sente é o seu corpo fadigado com o que foi vivenciado.

Percebe-se que ela compreende a gravidade da situação de agressão ao escravo, diferente de outras personagens que têm essa agressão como parte do cotidiano, conforme revelou Kristeva (1989, p.12): “Nas fronteiras da vida e da morte, às vezes tenho o sentimento orgulhoso de ser a testemunha da insensatez do Ser, de revelar o absurdo dos laços e dos seres.” Assim, Carlota tem acesso a essa verdade destruidora do homem, paradoxalmente, entretanto, não compreende a língua por eles falada.

A narrativa também aponta que a personagem não consegue sustentar uma relação com seus pais. Em conversa com Celestina, após ler as cartas enviadas por seu pai e outra por uma pessoa em nome de sua mãe (esta não se encontrava possibilitada de escrever), a filha do Comendador percebe que para um mínimo de diálogo, é necessário frear um pouco suas reflexões:

Carlota viu ser preciso esquecer de si mesma, e mais uma vez deveria deixar passar o momento de saber, de conhecer a si própria, de abrir a barreira sempre presente diante de si. E com doloroso desânimo afastou os pensamentos que a dominavam...
- Celestina, que se passa? Você bem sabe que somos duas irmãs, duas órfãs que se amparam mutuamente... (PENNA, 1970, p.361).

Nessa passagem, deixar de sair de si, de se conhecer, parece ser um grande esforço. Somado a isso, sua identificação com a prima é a de ser órfã, pois os pais de Celestina tinham morrido. Carlota, no entanto, tinha ambos vivos, mas se sentia desamparada. O que esse sentimento podia proporcionar em relação aos pais? Raiva? Segundo a história, este não parece um afeto evidente. A relação destruída com seus pais, nesse momento da narrativa, faz Carlota voltar a si mesma e não a eles:

Há muitos dias precisava entregar-se à sua própria fraqueza, precisava lamentar-se, gemer, queixar-se de tudo que a rodeava, que a encarcerava em vida, e a cercava de alto muro de incompreensão. [...] Sentia-se humilhada de ter andado de um lado para outro, a pedir que a ouvissem e lhe dessem alguma palavra de explicação ou de carinho. Tinha sido pobre mendiga, vista com repugnância e receio por aqueles a quem se dirigia, e todas se desvaneciam diante dela em sombras, entre hesitações e subterfúgios. Agora suas mãos estavam mutiladas e compreendia nunca mais poder voltar a ser a Sinhazinha vinda do Colégio para junto de seus pais e encontrara em sua casa apenas dispersão e ruína. O mundo se fechara diante dela e a terra estremecia sob seus pés... (PENNA, 1970, p.364).

O trecho e as palavras **humilhada, pobre mendiga e mãos mutiladas** evocam situações de injúrias contra si mesma, revelando aspectos da autodestruição. Carlota parece não conseguir transferir seus sentimentos para o objeto (no caso os pais) e os desloca para o ego. Não há, portanto, a diferenciação do eu com o objeto, por isso a autodestruição. Kristeva (1989), portanto, em suas reflexões, revela que qualquer perda para o melancólico ocasionará a perda do seu ser:

Posso assim encontrar antecedentes do meu desmoronamento atual numa perda, numa morte ou num luto de alguém ou de alguma coisa que amei outrora. O desaparecimento desse ser indispensável continua a me privar da parte mais válida de mim mesmo: eu vivo como um golpe ou uma privação, para contudo descobrir que minha aflição é apenas o adiamento do ódio ou do desejo de domínio que nutro por aquele ou aquela que me traíram ou abandonaram. Minha depressão assinala-me que não sei perder: talvez não tenha sabido encontrar uma contrapartida válida para a perda? Como resultado, qualquer perda acarreta a perda do meu ser – e do próprio Ser. [...] (KRISTEVA, 1989, p.12).

Percorrendo ainda esse caminho, em momento posterior, Carlota fica sabendo que seu pai e seu irmão estão doentes. A notícia é dada de forma clara por Libânia. Anteriormente, a Sinhazinha percebeu somente alguns indícios dessa possibilidade, quando Sinhá-Rola pediu que a menina não se ocupasse com coisas tristes. Não conseguiu, porém, decifrar o significado das palavras ouvidas na ocasião:

Carlota calou-se, e de novo a vergonha que fazia uma onda quente correr-lhe o corpo a tomou, e teve vontade de tapar os ouvidos, de fechar os olhos e não saber de mais nada. [...] Não prestara atenção no momento no verdadeiro significado dessas palavras e agora elas lhe 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, 1970, p.381).

A sua reação não foi de tristeza, nem de preocupação com o pai, por exemplo, mas de vergonha. Sentiu-se culpada, desprezível, por saber da notícia depois de todos. Mais uma vez existe um retorno a si mesmo, e não ao objeto (tristeza em relação a ele). Retorno esse inscrito no corpo e no sentido autodestrutivo, pois ela se reprova. Talvez por isso não consiga se reconhecer em sua própria casa.

A história vem apresentando as tramas da personagem no que se refere à sua relação com a família do futuro noivo. Em uma das visitas de Carlota à sua futura sogra, a irmã da menina morta tem que dominar o cavalo em que estava. Todos acompanham a façanha da moça, e aplaudem o seu feito. Carlota é descrita com muita raiva de si mesma: “E Carlota sentiu vir ao rosto todo o seu sangue, e teve ímpetos de se arranhar com as unhas, de ódio a si mesma” (PENNA, 1970, p.384).

Depois da cena, ela entra no quarto da Condessa, sua sogra, para uma conversa (a narrativa não registra o conteúdo). O que se sabe, por meio de dona Virginia é que Carlota saiu de lá em silêncio, e assim permaneceu até se trancar em seu próprio quarto. A percepção da prima em relação a Carlota é importante descrever:

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, 1970, p.392).

Uma morta viva, essa é a sensação de Dona Virginia em relação a Carlota. Observa-se, que a princípio, ela (Carlota) sente ódio de si mesma, com ideias de se autoagredir fisicamente, arranhando-se com as unhas. É no seu corpo, portanto, que esse ódio parece ser vivido. Um corpo pesado e sem movimentos, perto de uma morte próxima. Tal fragmento parece indicar aspectos de aniquilação presentes na pulsão de morte atuando via afecção melancólica.

Carlota, por meio de contrato, é investida de sua maioridade junto à informação de ser a única dona do Grotão. A narrativa a descreve como recebendo a notícia sem esboçar qualquer perturbação, calada e imóvel. Quando o amigo da família, Manuel Procópio, vem lhe oferecer ajuda, ela não consegue escutá-lo: “Carlota não pôde perceber o que dizia, dominada apenas pelo desejo avassalador de que um abismo a tragasse” (PENNA, 1970, p.406). Assim, em seu íntimo, ela não queria se deparar com a situação.

A partir daí, Carlota faz duas tentativas, sem sucesso, de ação no sentido de libertar os escravos¹⁸. Na primeira, onde havia uma multidão de cativos ao seu redor aguardando alguma fala sua, ela cai desmaiada e fica por algum tempo com febre. Na segunda, também com todos os escravos reunidos, ela percebe que o papel, importante para a ação, não estava em suas mãos. Manuel Procópio a retira de lá e tem a impressão de ter trazido outra pessoa. A situação é descrita como um novo fracasso da personagem. Sua possível relação com o mundo exterior parece estar sustentada pela inatividade. Aspecto importante quando se pensa a respeito da melancolia.

A alforria dos escravos, no entanto, é dada por Carlota em um dia qualquer, sem qualquer cerimonial. Convém ressaltar, que antes dessa libertação, em uma conversa com seu irmão que veio resolver alguns assuntos pendentes e não queria voltar à fazenda mais, ela deixa visível que ficará no Grotão até morrer:

- Mas não sei se a minha permanência nêle será para a vida ou para a morte do trabalho de nosso pai e de nossos avôs... Creio que vamos todos morrer lentamente, dia a dia, momento a momento, mas seremos os mesmos aqui... (PENNA, 1970. P.443).

Nesse momento da narrativa o Comendador já havia morrido, e Carlota aponta novamente para outra morte de seu pai, no sentido de uma não continuidade de seu trabalho. Além disso, ela parece também saber que o destino do Grotão será uma morte lenta, e todos que ali permanecerem assim se sentirão. Opta, entretanto, por ficar neste local.

Depois dessas mortes, isto é, a da fazenda e a do seu pai (morte simbólica), onde o ato de alforria dos escravos foi o gatilho, Carlota tem uma sensação agradável de destruição ao seu redor. A narrativa revela esse momento logo depois que a personagem desfaz seu noivado e vê a família do ex-noivo indo para Capital:

Deixou pender os braços e tôda a energia que ainda havia nela desapareceu. Não podia sequer mover os pés que lhe pareciam agora monstruosos e era com mêdo que sentia qualquer coisa extraordinária e brutal violar-lhe o coração. Com esforço conseguiu andar e seus vestidos varreram o caminho, como um grande manto

¹⁸A narrativa não deixa claro qual era a motivação da personagem. Esse é o sentido interpretado pela pesquisadora.

que se arrastasse pelo chão, despedaçando-se nas pontas das pedras e nos espinhos das moitas, e deixavam atrás de si farrapos negros salpicados de pequeninas frutas selvagens e rubras semelhantes a gotas de sangue... Entretanto, ergueu a cabeça e todo o seu corpo vibrou com surda e irreprimível alegria e a convicção inescrutável de que espalhava morte e a ruína em tórno dela, a encheu de sinistro orgulho (PENNA, 1970, p.451-452).

Carlota sabe, então, que permanecer no Grotão é se deparar com a destruição, mas isso a deixa orgulhosa. Morte e ruína parecem ser o futuro da fazenda, e mesmo assim, ou talvez por isso, ela prefere ficar ali, junto ao seu passado. Poder-se-ia entender tal atitude como autopunitiva?

De qualquer forma, essa escolha do passado revela o que Kristeva (1989) pensa sobre o melancólico:

Fixado ao passado, regressando ao paraíso ou ao inferno de uma experiência não ultrapassável, o melancólico é uma memória estranha: tudo findou ele parece dizer, mas eu permaneço fiel a esta coisa finda, estou colado a ela, não há revolução possível, não há futuro... Um passado hipertrofiado, hiperbólico, ocupa todas as dimensões da continuidade psíquica (KRISTEVA, 1989, p.61).

Assim, o passado, que na história poderia estar sendo representado pela fazenda, é o local em que Carlota prefere estar. Residindo no Grotão, ela permanece fiel a esse passado.

E é neste local que ela reencontra sua mãe. Encontro esse que ela mantém sua mesma posição subjetiva diante dos acontecimentos, ou seja, a de não compreensão afetiva: “Carlota a tudo assistiu, mas sua inteligência parecia prisioneira e era com penoso esforço que tudo acompanhava, sem compreender os horríveis detalhes, em incompreensível pesadelo” (PENNA, 1970, p.455).

A mãe, conforme já abordamos, retornou sem possibilidade de qualquer interação com outra pessoa. Tal fato, porém, não impossibilitou que Carlota pudesse ter nela algumas referências, algum suporte de identidade. Talvez não seja um simples acaso, que logo depois do retorno de dona Mariana, Carlota conseguisse compreender a linguagem de sua casa:

Entretanto para Carlota, tornada outra mesma em seu vulto, a vida se tornara um rio de sombra, rápido e profundo, a deslizar invencivelmente por entre margens crepusculares, e ela conseguira fazer de tudo um movimento, um instante eterno. Refugiado no

silêncio como a única solidão possível, ela compreendia agora a linguagem de sua casa e dos objetos que a compunham, na impossível reconciliação consigo mesma, na transposição de seu eu diante da eternidade de Deus, protegida por sua vontade que aceitara as suas próprias dimensões (PENNA, 1970, p.457).

A identidade da mãe, muitas vezes procurada para ser a sua, parece ter sido o suporte para que Carlota pudesse compreender sua casa, sem que necessariamente se reconciliasse consigo mesma. A essência de um não saber sobre si mesma, entretanto, ainda permanece.

Não foi somente com a mãe, porém, que Carlota encontrou um apoio de existência. Suporte esse, ressalta-se, que sugerimos ter como elo a morte psíquica, baseada na reflexão sobre a pulsão de morte. A frase final, que sela o seu possível estar na vida, aponta que a morte da irmã também foi importante:

- Eu é que sou a verdadeira menina morta... eu é que sou essa que pesa agora dentro de mim com sua inocência perante Deus... Aquela que morreu e se afastou, arrancando do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite, não sei mais quem é... e a mim me foi dada a liberdade, com a angústia, que será a minha fôrça! (PENNA, 1970, p.458).

A menina morta que Carlota diz ser, parece ser a **verdadeira**, ou seja, a que está morta e não aquela que funcionava como elo entre as personagens. A identificação é com a morte, é com isso que é indizível e não nomeável.

Concomitantemente, a frase de Carlota aponta para uma angústia. Uma dor, mas também uma esperança de que esse sentimento lhe dê algum acesso de sustentação com o mundo exterior. Um possível estar na vida, mesmo que angustiada.

Assim, como em Mariana, que supomos estaria predominantemente impulsionada pela pulsão de morte, Carlota, sua descendência, estaria também nessa mesma direção. A melancolia, outra imagem de uma morte psíquica, estaria sendo a forma pela qual tal pulsão parece estar se expressando em sua filha mais velha.

5 CONCLUSÃO

A dificuldade inicial – um caminho desafiante a percorrer sobre a pesquisa do romance **A menina morta** (1970), de Cornélio Penna – ainda permanece de forma mais instigante ao final desse estudo. Esta parece ser uma obra que a cada leitura realizada, permite muitas afirmações relativas e poucas afirmações absolutas.

Quando se investigou um pouco mais sobre o enredo da narrativa e o seu sem lugar no contexto histórico-literário da época – fins do Modernismo – verificou-se que, a classificação do romance como de conteúdo introspectivo dialogou intrinsecamente com a linha de pesquisa que este estudo representa, Literatura Brasileira: tradição e ruptura na medida em que o romance rompeu com a tradição classificatória da época.

Na esteira deste raciocínio, a investigação caminhou em busca do porquê da falta de reação – apatia – de alguns personagens diante da morte da menina como, por exemplo, de sua mãe. Constatou-se, que esta reação materna deveu-se em parte pela atuação da pulsão de morte.

Identificou-se, também, que, concomitantemente a esta pulsão, a narrativa trouxe a morte, em alguns momentos, como uma possibilidade de vida, conforme demonstrado em alguns exemplos, como a reflexão construída em torno da personagem Celestina. A proximidade da morte fez com que ela não mais vivesse a vida em constante sofrimento e autoacusações, ou seja, de certa forma, Celestina passou a valorizar um pouco mais a vida.

Na direção de um vazio existencial é que a personagem Carlota, irmã da menina morta, foi pensada, pois a mesma manifestou significativos aspectos da melancolia como não vivenciar o luto da perda. Confirmou-se, que o diálogo com o conceito psicanalítico de melancolia está permeado pela pulsão de morte.

Mais uma vez a literatura deu permissão para que se percebesse como o conceito psicanalítico, dito metapsíquico (pulsão de morte), atuasse na construção do sujeito e em suas reações emocionais.

Importante destacar, como já apresentado, que parece acontecer uma transmissão maternal, da atuação dessa pulsão no âmbito do não dito, isto é, a

pulsão de morte parece ser um elo entre mãe e filha, mesmo identificando que Mariana e Carlota só se encontram fisicamente no final da narrativa.

Essas constatações, a respeito das personagens, vêm a confirmar que a literatura pode servir para apresentar de modo estético imagens que a ciência conceituaria com muitas palavras, respondendo então, ao problema que originou o desenvolvimento deste estudo.

O retorno às questões discutidas por esse trabalho ao longo das seções, ressalta, uma, das inúmeras limitações desta pesquisa – as diversas perdas ocasionadas pelo ato da escrita: não se lê tudo sobre o tema; não se escreve tudo o que se leu; não se sabe, se o pouco do que se escreveu, vai ser entendido conforme se pretendia; e, ainda, a que considerar as limitações inerentes à pesquisadora, que certamente influenciaram a hermenêutica crítica do texto.

As perdas, no entanto, podem ser impulsos para a produção de questionamentos. O luto, ocasionado por uma perda, como dizia Freud (1917[1915]), pode ser uma rara ocasião para a reconstrução subjetiva do sujeito, e até mesmo a reconstrução de valores que se julgavam irrecuperáveis e irreconstruíveis.

Assim como a narrativa de **A menina morta** (1970) se constrói a partir de uma perda – a morte da menina – esta pesquisa também foi elaborada com algumas perdas. Houve, mesmo assim, ou talvez por isso, uma aposta na construção de algo diante dessa perda e desse não saber, sendo esta Dissertação a finalização, por hora, desse processo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Nota Preliminar Romances de um Antiquário, Diário de notícias, Rio de Janeiro, 1940. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958. p.171-175.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente**. 3.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ATAÍDE, Tristão de. Nota Preliminar revista Fronteiras, Recife, 1936. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958. p.3-5.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 46.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 5.ed. rev. e atual. v. 5. São Paulo: Global, 1999.

CASSORLA, Roosevelt Moises Smeke. Reflexões sobre a psicanálise e a morte. In: KOVÁCS, Maria Júlia. **Morte e desenvolvimento humano**. 2. ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992. p.90-110.

EAGLETON, Terry. A Psicanálise. In: _____. **Teoria da literatura: uma introdução**. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.209-266.

FREUD, Sigmund. Rascunho G. Melancolia (Sem data? 7 de janeiro de 1895). In: _____. **Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.p. 246-253.(Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. I).

_____. Projeto para uma psicologia científica (1950 [1895]). In: _____. **Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p. 335-454. (Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. I).

_____. Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen (1907 [1906]). In: _____. **“Gradiva” de Jensen e outros trabalhos**. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. p. 15-87. (Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. IX).

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia (1917 [1915]). In: _____. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos.** Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996d. p. 245-263. (Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XIV).

_____. Reflexões para os tempos de guerra e morte (1915). In: _____. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos.** Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996e. p. 283-312. (Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XIV).

_____. Sobre a Transitoriedade (1916 [1915]). In: _____. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos.** Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996f. p. 315-319. (Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XIV).

_____. Além do princípio do prazer (1920). In: _____. **Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos.** Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996g. p. 13-75. (Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XVIII).

_____. O ego e o id (1923). In: _____. **O ego e o id e outros trabalhos.** Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996h. p.15-80. (Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XIX).

_____. O problema econômico do masoquismo (1924). In: _____. **O ego e o id e outros trabalhos.** Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996i. p. 175-188. (Edição Standart Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XIX).

Fundação Alexandre Gusmão. Centro de História e Documentação Diplomática. Disponível em: <<http://funag.gov.br/chdd/index.php?option...id...>>
Acesso em: 24 de maio de 2015.

GREEN, André. Literatura e Psicanálise: a desligação. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes.** 2 ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 208-236.

_____. **Narcisismo de vida narcisismo de morte.** São Paulo: Editora Escuta, 1988.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

IVO, Ledo. A vida misteriosa do romancista Cornélio Penna. O Jornal. Rio de Janeiro, 1948. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958. p. LIII-LXVIII.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro**: depressão e melancolia. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.

KOVÁCS, Maria Júlia. Representações da morte. In: _____. **Morte e desenvolvimento humano**. 2. ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o modernismo. 2 ed. São Paulo: Duas cidades Ed34, 2000.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: tradução & melancolia. 1 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007

LAMBOTTE, Marie-Claude. **O discurso melancólico**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.

_____. **Estética da melancolia**. 2 ed. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LAPLANCHE, Jean. **Vida e morte em psicanálise**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

_____; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário de psicanálise Laplanche e Pontalis**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LIMA, Luis Costa. **A perversão do trapezista**: o romance em Cornélio Penna. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

_____. Sob as trevas da Melancolia: o patriarcado em A menina morta. Cap. IV. In: _____. **A aguarrás do tempo**: estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LIMA, Luis Costa. **O Romance em Cornélio Penna**. 2.ed. rev. e mod. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MADEIRA, Carlos Eduardo Louzado. **Uma estética de inextricáveis meandros**: sombras e lacunas na ficção de Cornélio Penna. 2009. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em:
<http://www.btdtd.uerj/tde_busca/processoPesquisa.php?...1&ed=655...>
Acesso em: 25 fev. 2014.

MARTINS, Dênis Pereira. **Figurações da morte em A menina morta de Cornélio Penna**. 2010. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010. Disponível em:
<http://www.uel.br/pos/letras/index.php?option=com_content...> Acesso em: 20 mar. 2014.

MILLIET, Sérgio. O Estado de São Paulo, 1957. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.p. 377-381.

MIRANDA, Wander Melo. **A menina morta**: a insuportável comédia. 1979. 142 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1979.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. 3. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PENNA, Cornélio. **A menina morta**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

RAMOS, Jozelma de Oliveira. **A construção estética do mistério em A menina morta**. 2013. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em:
<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/.../jozelmaoliveiraramos-dissertacao_1_p...> Acesso em: 20 fev. 2014.

RODRIGUES, André Luis. **Fraturas no olhar**: realidade e representação em Cornélio Penna. 2006. 274 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em:
<http://www.teses.usp.br/teses/.../8/TESE_LUIS_RODRIGUES.pdf> Acesso em: 15 abr. 2014.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLOU, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUFINONI, Simone Rossinetti. **Favor e melancolia**: estudo sobre A menina morta, de Cornélio Penna. São Paulo: Nankin editorial Edusp, 2010.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Nota Preliminar O anjo entre os escravos, Correio da manhã, Rio de Janeiro, 1955. In: PENNA, Cornélio. **Romances completos**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958.p.723-725