

A MENINA MORTA: A CENA MUDA

Este trabalho é parte de um capítulo da dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFMG, em novembro de 1979, sob o título "A Menina Morta — a insuportável comédia".

Desde a primeira leitura, torna-se evidente, n' A Menina Morta, de Cornélio Penna, ⁽¹⁾ o contraste entre a profusão da voz do narrador e a escassez da voz dos personagens. Estes são quase sempre reduzidos ao silêncio, e o parco emprego do discurso direto como técnica narrativa é prova disso, no nível sintagmático. Estabelece-se, então, entre a enunciação e o enunciado, uma oposição que pode ser formulada, respectivamente, pelos termos cheio/vazio. A cassação da voz dos personagens, no nível da enunciação, reflete, simetricamente, a impossibilidade de linguagem no nível do enunciado, isto é, a enunciação testemunha o interdito de comunicação como elemento essencial da problemática apresentada pelo enunciado.

Não se entenda, contudo, que, ao falar "no lugar" dos personagens, o narrador torne transparente, na sua fala, os moti-

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

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

O silêncio é o resultado da forma máxima de interdição — a da linguagem — e o assassinato de Florêncio, visto como um "drama surdo" (MM, p. 931, grifo nosso), pode ser considerado a metáfora dessa interdição: O enforcamento é congruente a não-fala, não-voz e visa à manutenção da ordem no Grotão. Por outro lado, Mariana, Carlota e a Menina são perigosas porque têm, metaforicamente, as bocas entreabertas (cf. MM, cap. CI). Falar é pois, denunciar a ordem, é desordem e se opõe a calar (calar é consentir); o impedimento do acesso à fala é sinônimo de morte, e Carlota, ao descobrir que sua correspondência é violada, sente-se prisioneira de algo "semelhante a ameaças de cegueira ou de surdez, companheira dos velhos" (MM, p. 1.083, grifo nosso). Relacionando todos esses dados e resumindo-os numa proporção, temos:

Boca entreaberta [possibilidade de linguagem]: desordem:: enforçamento e surdez [interdição da linguagem - silêncio]: ordem

A interdição da linguagem relaciona-se também às cartas que circulam pela narrativa. Dois atributos são comuns a essas cartas: a) elipse ou supressão da mensagem ou do conteúdo delas; b) curto-circuito no contato direto entre emissor e destinatário, que revela o elemento que impede a mensagem de ser recebida.

Mariana entrega a Virgínia uma carta para ser levada à Corte (o conteúdo e o destinatário não são revelados), mas o Comendador impede que ela chegue ao seu destino (cf. cap. XXIII e XXIV); de modo simétrico e invertido, Inácia recebe uma carta endereçada a Mariana (conteúdo não revelado) e a entrega ao Comendador, que mais uma vez age como obstáculo à livre circulação das cartas (cf. MM, cap. LI). As cartas enviadas a Carlota, por Mariana, são entregues a ela somente após passarem pelo crivo censor do Comendador. O conteúdo das cartas cuja leitura é permitida a Carlota resume-se, repetitivamente, à mesma frase — "Tenho medo de te ver" (MM, p. 1.039) —, lacunosa e enigmática como a narrativa na qual está inserida.

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

Comendador, e Carlota somente o apreenderá plenamente quando realizar, na prática, a verdade que ele enuncia.

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

Compelidos ao silêncio, despojados de um vocabulário capaz de articular o interdito e a opressão dos quais são vítimas, os personagens buscam em sons inarticulados — ranger de portas, estalar de tábuas, estampidos de garrucha, assovio e canto de pássaros, ruídos de vento e trovão, etc. — uma articulação que transforme esses sons numa linguagem passível de decodificação. É o que sucede, por exemplo, com Celestina:

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

Exemplo, no nível da enunciação, dessa linguagem cifrada num código aparentemente sem significado ocorre com os doces, que funcionam como uma linguagem a envolver sobretudo Carlota e a Condessa. A primeira visita da Condessa a Carlota é precedida por "grandes boiões de doces secos" (MM, p. 1.041), acompanhados de um bilhete e uma "bandeja de prata (...) com pãstéis de nata cor de ouro" (MM, p. 1.125), que Carlota nega responder e retribuir, a despeito do conselho de Virgínia, com o envio de goiabas confeitadas no Grotão. Toda visita da Condessa provoca, no Grotão, a retirada de sua prataria para o uso, demonstração proposital de opulência e poder (Cf. MM, p. 1.164), assim como a retirada dos doces das caixas onde são guardados.

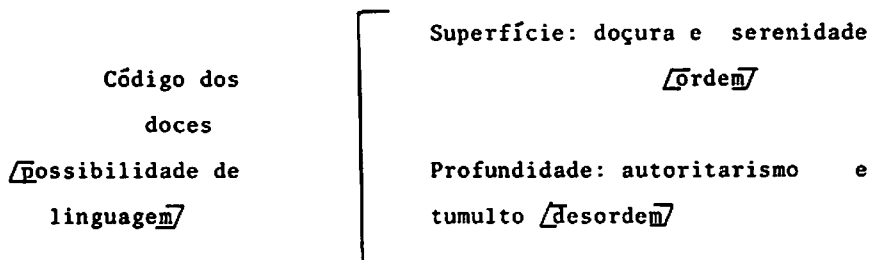
Ao lado da sua função de cortesia diante de visitas ilustres, os doces adquirem, na narrativa, a função de elemento mascarador que procura tornar aparentemente verdadeira uma relação falsa, fundada no autoritarismo. É interessante notar que o termo doçura aparece coordenado ao termo autoridade, no nível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

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

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

Servir-se de doces, ou oferecê-los a alguém — como no caso dos doces de laranja dados aos escravos por ordem do Comen-

dador (cf. MM, cap. LXVIII) —, é contribuir para a manutenção da ordem, impedir que a desordem aflore à superfície, "passar mel" nas bocas, provê-las de uma linguagem conveniente ao sistema do Grotão. Esquematizando:



Relacionados à mesma problemática que estamos tratando, os sons esparsos pela narrativa (nível do enunciado) podem ser classificados de negativos (maléficos ao sistema) na sua grande maioria, havendo nesse caso predominância daqueles que têm os escravos como emissores ou estão a eles relacionados. O tilitar das esporas do Comendador ocasiona automaticamente o aumento do ritmo no trabalho escravo (cf. MM, cap. V) e anuncia a onipresença da autoridade patriarcal, cujas vítimas mais "visíveis" são os escravos. Nesse caso, o som é congruente a ordem e se opõem aos sons emitidos pelos escravos. Assim, José Carapina deve amortecer o ruído dos pregos na feitura do caixão da Menina — rumor da sua crucificação (devoração)? —, para que o som não alcance a casa (cf. MM, cap. II); ameaças são ditas "em tom surdo" (MM, p. 804) às escravas que, trancafiadas na sala de suplícios, gritam pela Menina (já morta), e esse grito, abafado para que também não chegue à casa, pode ser lido igualmente como súplica à Menina e, em nível paradigmático, como acusação a ela pelos castigos então sofridos. O "bater surdo de tambores, talvez de algum quilombo, onde os negros sentissem

necessidade de desafiar os capitães-do-mato, indicando assim a sua presença nos longínquos grotões" (MM, p. 788, grifos nossos) é a única voz escrava, denunciadora da opressão, que alcança a casa e intervém no seu silêncio aparentemente tranquilo (aten-te-se para a proximidade fonética e semântica entre "grotões" e "Grotão").

A movimentação dos personagens pela casa é acompanhada por um código de sons que avisa a cada um a presença, ou proximidade, do outro. Mariana é anunciada pelo frufu dos seus vestidos (cf. MM, cap. I e XLII), Virgínia, pelo ruído forte dos seus passos e também pelo de seus vestidos (cf. MM, cap. VII), e a única "linguagem" encontrada por Justino para anunciar sua presença ao Comendador é constituída pelos espirros que dá (cf. MM, cap. VIII). A impossibilidade ou ausência de linguagem é exacerbada com a morte da Menina, pois apenas ela enquanto viva torna possível a existência de uma linguagem comum, que facilite a comunicação entre os moradores da casa e entre eles e os escravos: a Menina é linguagem, o que é percebido por Libânia, que, ao ver partir o seu fêretro, considera que "não mais saberia compreender a linguagem^m daquela gente agora estranha" (MM, p. 762), a se agitar dentro da casa enorme e vazia.

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

A volta da Mariana ao Grotão é anunciada a Carlota pelos guizos da liteira que a transporta, os quais passam a ressoar insistentemente dentro de sua cabeça (cf. MM, p. 1.288). São esses guizos que, literal e metaforicamente, orientam Carlota

em direção a Mariana, rumor estridente que revela a inutilidade de toda linguagem; são guizos da loucura, e sabemos que esta é "a ausência fundamental da linguagem" ². O silêncio de Mariana e de Carlota não é apenas a forma última da interdição, mas a única linguagem possível da loucura, denúncia do vazio e do absurdo da existência, que nenhuma linguagem consegue preencher. É oportuno salientar que, para Carlota, a apropriação do sentido dessa linguagem "louca" é a apropriação do nada, do "cadáver" da Menina ("— Eu é que sou a verdadeira menina morta...", concluirá Carlota na página final da narrativa).

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

(...) La possession même du sens s'averè être, ironiquement, une dépossession de détenteur. A son point d'aboutissement, la tentative d'empoigner le sens et de clore la lecture en faisant un déchiffrement définitif ne trouve, et ne donne à lire, que la mort.³

NOTAS

1. PENNA, Cornelio. A Menina Morta. In: —, Romances Completos. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958. As referências a esse romance, cujo título se resumirá à sigla MM, nas citações, são sempre dessa edição.
2. FOUCAULT, Michel. História da loucura na Idade Clássica. São Paulo, Perspectiva, 1978. p. 529.
3. FELMAN, Shoshana. La folie et la chose littéraire. Paris, Seuil, 1978. p. 315.