

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Júnia Carvalho Gaião de Queiroz

***Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso: a miséria e a Medusa
que moram em nós**

Belo Horizonte
2019

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Júnia Carvalho Gaião de Queiroz

***Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso: a miséria e a Medusa
que moram em nós**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras/Literaturas de Língua Portuguesa.

Área: Literaturas de Língua Portuguesa

Nível: Doutorado

Orientadora: Dra. Márcia Marques de Moraes

Belo Horizonte
2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Q3c Queiroz, Júnia Carvalho Gaião de
Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso: a miséria e a Medusa que moram em nós / Júnia Carvalho Gaião de Queiroz. Belo Horizonte, 2019.
157 f.

Orientadora: Márcia Marques de Moraes
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras

1. Cardoso, Lucio, 1912-1968 - *Crônica da casa assassinada* - Crítica e interpretação. 2. Sedução na literatura. 3. Mitologia na literatura. 4. Ficção romântica. 5. Ficção brasileira. 6. Literatura brasileira. 7. Crônicas. I. Moraes, Márcia Marques de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-3

Júnia Carvalho Gaião de Queiroz

***Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso: a miséria e a Medusa
que moram em nós**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas
Gerais, como requisito parcial para obtenção do título
de Doutora em Letras/Literaturas de Língua
Portuguesa.

Orientadora: Dra. Márcia Marques de Moraes

Professora Doutora Márcia Marques de Moraes (Orientadora) – PUC Minas

Professora Doutora Guiomar de Grammont – UFOP

Professor Doutor Johnny Mafra – UFMG

Professora Doutora Raquel Guimarães – PUC Minas

Professor Doutor Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas

Belo Horizonte, 30 de maio de 2023;

Dedico este trabalho, substancialmente, à possibilidade vislumbrada e defendida de sermos todos tão filhos do bem como do mal. Nesse sentido, dedico à mitologia, à filosofia e à psicanálise o meu mais profundo respeito pela contribuição para que toda dor seja compreendida e todo desejo seja respeitado. E a Lúcio, meu companheiro atormentado e presente nos últimos quatro anos, dedico minha esperança de que, algum dia, o ser humano se apodere dessa liberdade que aprisiona como verdade que liberta.

Agradeço a Eugenio Paccelli pela sensibilidade de abrir as portas da obra de Lúcio Cardoso aos meus olhos. Cumpri minha promessa, eis aqui o estudo que disse a você que um dia faria. Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas pela confiança em mim depositada quando de minha passagem do mestrado para o doutorado. Em especial, agradeço às professoras doutoras Márcia Marques de Moraes, minha orientadora e conselheira em todo o processo; e Raquel Guimarães, parecerista da primeira versão do meu trabalho e que convocou a autora que mora em mim. Agradeço à professora doutora Guiomar de Grammont, leitora atenta e generosa do meu trabalho na qualificação e na defesa da tese. Sou grata aos professores doutores Audemaro Taranto Goulart, que sempre acreditou neste projeto, mesmo quando ele ainda era uma semente; e Johnny Mafra, que me abriu o universo da mitologia com a delicadeza de um artífice da beleza. Agradeço à minha amiga e professora doutora, Ivone Lourdes de Oliveira, que sempre me estimulou a estudar e ampliar minha visão da ciência. Sou grata às professoras Cláudia Siqueira Caetano e Viviane Maia pelo estímulo recebido durante a feitura desta tese. Em especial, agradeço ao meu coordenador, professor Robertson Mayrink, cujo respeito e carinho me estimularam a continuar minha cruzada como professora. Agradeço aos colegas e amigos, Raphael Brian e Ângela Mourão, ao primeiro pela leitura sensível e generosa do meu trabalho, e à segunda pelo coração e pela voz que seriam emprestados para a gravação da minha carta a Lúcio Cardoso. Minha gratidão à Tucha, revisora competente e amiga, por seu trabalho nesse texto, mesmo estando em recuperação de uma cirurgia tão delicada. Minha gratidão à vizinha e amiga, Virgínia Guimarães, por me orientar nas muitas incursões pelo universo da psicanálise. Agradeço, também, aos funcionários da secretaria acadêmica do Programa, sempre tão atentos e solícitos para comigo. Obrigada a todos, não me esquecerei de vocês! Obrigada aos meus parceiros do Coletivo É!, que me apoiaram nesse longo trajeto, respeitando meus momentos de silêncio e reclusão em Ouro Preto, além de fazer frente a vários desafios em meu lugar. Agradeço à minha filha, Mariana Roque, de quem efetivamente roubei horas de conversas e carinhos para dedicá-las a este trabalho. Desculpe-me, filha, mas vai valer a pena, você verá. Agradeço aos meus pais, que me ensinaram a lutar por aquilo que quero e em que acredito. Agradeço aos amigos e familiares, exaustos de ouvir falar em Lúcio Cardoso, nas horas de lazer e conversas fiadas, mas sempre parceiros e na torcida pelo meu sucesso. Agradeço a meu marido, Paulo Gaião de Queiroz, pela paciência para com meu tempo investido na escrita e pela incondicional certeza de que eu venceria. Obrigada, querido. Agradeço, enfim, às palavras, companheiras inseparáveis no meu dia a dia, lanças certas em direção ao que, como vazio, me completa e me faz existir.

RESUMO

Neste trabalho, analisa-se, à luz da obra **Crônica da casa assassinada**, de Lúcio Cardoso, como a sedução – vista como sintoma do vazio de Eros – está presente na construção da personagem Nina Meneses e se desdobra na arquitetura do texto, resultando na análise das estratégias da narrativa que envolvem o autor e o leitor-modelo nos papéis de sedutor e seduzido. Em decorrência desse contexto, o estudo de caso dá margem a que Nina Meneses e sua cunhada, Ana, sejam associadas a outro duplo presente na mitologia: Atena e Medusa. O objetivo é identificar como a tormenta entre o bem e o mal, traduzida no pecado e no perdão divino, emoldura a obra do início ao fim e caracteriza as vozes narrativas que se levantam do texto. A metodologia utilizada envolve ampla revisão literária sobre o conceito de sedução nos campos da psicanálise, da mitologia e da filosofia, além de na própria obra; consulta à fortuna crítica do autor, escrita e eletrônica; e extensa análise do estudo de caso, com foco na comparação das personagens já citadas com o mito da Medusa. O autor conduz o leitor pelas mais de quinhentas páginas de a **Crônica** por meio de duas estratégias narrativas que envolvem, de um lado, respostas e revelações que não serão esclarecidas – criando um clima permanente de mistério, com caráter investigativo –, e, de outro, pela beleza poética da prosa, que oscila entre o precipício e o Olimpo, entre o inferno e o Éden. Na sedução erótica, estes são os dois componentes da conquista: o segredo ou a não entrega e o vislumbre do belo como promessa de satisfação do prazer. Finalmente, é importante referir-se às razões pelas quais o autor chamou de crônica um romance, razões abordadas com base na experiência de Cardoso como jornalista e como cronista criminal. Trata-se de uma obra de vulto que dá margem a outros incontáveis estudos e que, no caso específico deste trabalho, deixa como lacunas a riqueza da análise sobre o papel do cunhado homossexual/transsexual de Nina, Timóteo Meneses, na composição do livro e na interação com os demais personagens; o aprofundamento na discussão metafísica sobre o bem e o mal; e a insistência do autor em suas remissões à religião como contraponto à liberdade e ao prazer. Por fim, no trabalho apresenta-se uma modalidade diferente de conclusão, utilizando, a exemplo do que faz Cardoso, as características de uma carta, endereçada a ele próprio, e que contém questões e apontamentos de interesse da autora como pesquisadora e como escritora.

Palavras-chave: Lúcio Cardoso. **Crônica da casa assassinada**. Sedução na literatura. Eros. Medusa. Crônica e romance.

ABSTRACT

Based on Lúcio Cardoso's novel, **Crônica da casa assassinada** (The chronicle of the murdered house) this work presents an analysis of how seduction – seen as Eros's emptiness – is an integral part of the construction of the Nina Meneses character and pervades the text's architecture, leading to a review of the narrative's strategies that engage both author and model reader into the roles of seducer and seduced. Given such context, the case study allows for Nina Meneses and her sister-in-law, Ana, to partner with another existing duo in the mythology: Athena and Medusa. The aim is to establish how the torment between good and evil, embodied as sin and godly forgiveness, frames the novel from beginning to end and characterizes the narrative voices arising from the text. The methodology comprised an all-inclusive literary revision of the concept of seduction in the fields of psychoanalysis, mythology, and philosophy, as well as in the work itself; consulted the author's critical wealth, both written and electronic; and extensively analyzed the case study, pointing out a comparison between the two aforementioned characters and the mythological Medusa. The author takes the reader on a journey through the more than five hundred pages of **The chronicle** using two strategic narratives comprising, on the one hand, answers and revelations that shall be left unexplained – thereby creating an ongoing investigative climate of mystery –, and, on the other hand, the poetic beauty of the prose that alternates between the beginning and Olympus, and between hell and Eden. Relative to the erotic seduction, the following are the two components of the conquest: the delivery that can be either secret or not and a glimpse of the beauty as a promise that pleasure shall be met. Finally, it is important to call to mind the reasons why the author calls this novel a chronicle, as such reasons are approached based on Cardoso's experience as a journalist and criminal columnist. This is a colossal work that allows for countless reviews and, as far as this paper is concerned, leaves such gaps as a rich analysis of the role played by Nina's homosexual/transsexual brother-in-law, Timóteo Meneses, in formulating the book and in interacting with the other characters; the possibility of delving into the metaphysical discussion over good and evil; and the persistence of the author in referring back to religion as a counterpoint to freedom and pleasure. Finally, similarly to Cardoso's writing style, a distinctive conclusion is presented in this paper, using the characteristics of a letter addressed to himself and containing questions and notes that are of interest to the author of this paper in the capacity of researcher and writer.

Key words: Lúcio Cardoso. **The chronicle of the murdered house.** Seduction in literature. Eros. Medusa. Chronicle and novel.

SUMÁRIO

1 PORQUÊ, LÚCIO?	007
2 DE SEDUÇÃO E MISÉRIA	013
2.1 Uma crônica de sedução.....	016
2.2 Aprofundando a paráfrase.....	019
2.3 Eros na mitologia.....	026
2.4 Eros na filosofia.....	028
2.5 Eros na psicanálise.....	030
2.6 O jogo da sedução.....	034
2.7 Os duplos da casa assassinada no tabuleiro do jogo.....	041
3 O VAZIO DA SEDUÇÃO EM CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA	051
3.1 O leitor e sua galeria de máscaras.....	057
3.2 Um autor introspectivo.....	059
3.3 As vozes e o tempo.....	064
3.4 O interlocutor misterioso.....	071
3.5 A inconsistência de Nina.....	075
4 NINA, ANA E MEDUSA NO JARDIM DE PEDRA DOS MENESES	080
4.1 A Medusa.....	082
4.2 O estranho.....	085
4.3 A magia anímica de Nina e Ana.....	090
4.4 As estranhas reiteraões do mito no romance.....	098
4.4.1 <i>O jardim</i>	100
4.4.2 <i>A beleza, o horror e a pedra</i>	103
4.4.3 <i>O mar</i>	109
4.4.4 <i>Os cabelos</i>	111
4.4.5 <i>Os olhos e o espelho</i>	115
4.5 Complexo de Édipo.....	122
5 O CRONISTA DENTRO DO ROMANCISTA	135
6 MINHA CONSIDERAÇÃO FINAL	146
REFERÊNCIAS	150

1 POR QUÊ, LÚCIO?

Em agosto de 2004, fui oficialmente apresentada à Nina Meneses. Já ouvira falar de Lúcio Cardoso, mas apenas como uma grande paixão de Clarice Lispector. Ele era um escritor que tinha se tornado jornalista, voltado a ser escritor e, mais tarde, em razão das sequelas do acidente vascular cerebral que sofreu, começara a pintar. Sabia de sua grandeza por meio da voz dos poucos amigos que conheciam sua obra e, por ser admirado por Lispector, era, para mim, condição única e especial. Na época, um de meus colegas reputava à **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009) o lugar de melhor obra literária do Brasil. E foi tamanha sua insistência que, numa noite de vento forte, abri o livro emprestado por ele, coberto de grifos, anotações e pontos de exclamação. Era meu primeiro contato com Cardoso, e sua escrita me intrigou imediatamente. A mulher que me acenava no primeiro capítulo, construído em forma de páginas de diário, irrompeu “[...] como um sol visto de todos os lados [...]” (CARDOSO, 2009, p. 31) e, ainda que absolutamente misteriosa, seduziu-me. Ao longo das quinhentas e oito páginas do romance, esperei vê-la inteira em sua majestade prenunciada a cada capítulo. Mas a resposta encontrada no labirinto de vozes, ora consoantes, ora dissonantes, descortinava uma Nina dual, projetada como uma imagem ora nítida, ora pálida, nas paredes da casa onde ela escolheu morrer. Aos poucos, fui percebendo que era a forma narrativa que me provocava: era o mistério, embalado no texto, que me seduzia.

Terminada a leitura e exausta por acompanhar a construção de Nina por meio da polifonia de André, Valdo, Timóteo, Betty, Ana, além do farmacêutico, do médico, do padre e do Coronel Amadeu Gonçalves, dei-me conta do vazio que me tomava. Tal como o astro Sol que ilumina o planeta Terra, mas não pode ser visto a olho nu, a resplandescência de Nina era pura inconsistência. Nem mesmo em suas quatro cartas – uma dirigida a seu marido, Valdo, e as outras três ao amigo de seu pai, o Coronel – a personagem se revelava. Seu discurso vinha repleto de evasivas, e a sensação que eu tinha era a de estar diante de uma atriz em cena: “[...] uma italiana, atriz de teatro de segunda classe[...]” (CARDOSO, 2009, p. 98). Porém, mesmo perante a constatação do caráter fugidio escolhido por Cardoso a fim de designar a personagem e fisgar o leitor, tomei emprestado de ZILBERMAN (1989), a liberdade de migrar do lugar de quem encontra o que procura para outro que se transforma pelo efeito da arte:

[...] H. R. Jauss propõe uma inversão metodológica na abordagem dos fatos artísticos: sugere que o foco deve recair sobre o leitor ou a recepção, e não exclusivamente sobre o autor e a produção. Seu conceito de leitor baseia-se em duas categorias: a de horizonte de expectativa, misto dos códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas; e a de emancipação, entendida como a finalidade e efeito alcançado pela arte, que libera seu destinatário das percepções usuais e confere-lhe nova visão da realidade.

Dessa forma, como leitora, fui lançada diretamente ao centro da experiência estética que, por sua vez, é “[...] composta por três atividades simultâneas e complementares – a *poiésis*, a *aisthesis* e a *katharsis*¹ – cuja concretização depende da principal reação de que é capaz o leitor: a identificação” (ZILBERMAN, 1989):

A catarse constitui a experiência comunicativa básica da arte, explicitando sua função social, ao inaugurar ou legitimar normas, ao mesmo tempo que corresponde ao ideal da arte autônoma, pois liberta o espectador dos interesses práticos e dos compromissos cotidianos, oferecendo-lhe uma visão mais ampla dos eventos e estimulando-o a julgá-los (ZILBERMAN, 1989, p. 57).

Ler **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009) consistiu em uma catarse única provocada por um tipo de jogo do autor, cujo objetivo parece ser o de manter o leitor diante de um caleidoscópio em permanente movimento. Em razão disso, minha recepção – fator que pode ser associado ao olhar – deslocava-se, de momento a momento, conforme a versão que se anunciava na voz narrativa vigente em cada capítulo, tornando a experiência dessa leitura um salto no escuro, com todos os ganhos de quem se entrega ao mergulho para sair do outro lado transformado. Isso me fez pensar que, se algum dia eu tivesse de estudar uma obra literária, **Crônica da casa assassinada**, de Lúcio Cardoso (2009), seria o livro escolhido. Absolutamente seduzida pela obra, retomei-a em 2014 – dez anos após a primeira leitura – para que se tornasse o objeto de estudo desta pesquisa. Meu objetivo, desde então, não é mais compreender Nina, mas sim, identificar o caminho literário pelo qual o autor foi capaz, pela palavra, de reunir, na

¹A *poiésis*, de caráter produtivo, corresponde ao prazer de ser coautor da obra; a segunda, *aisthesis*, uma atividade receptiva, diz respeito ao efeito que a obra de arte provoca, favorecendo uma nova percepção do mundo em torno; e a terceira, a *katharsis*, de cunho comunicativo, concretiza-se por um processo de identificação do espectador com a obra, favorecendo um “[...] prazer afetivo resultante da recepção de uma obra verbal [...]” (ZILBERMAN, 1989, p. 57), o que propicia que ele assuma novas normas de comportamento social.

personagem, a beleza celestial de um astro-rei e a perversidade de um demônio como duplos, lançando o leitor no mais profundo abismo das almas que ela dilacera no percurso entre o Rio de Janeiro e Vila Velha, interior de Minas Gerais (ainda que, em cartografia, não haja tal localidade conforme descrita no romance).

Vi-me diante de uma estrutura ficcional, talhada por Cardoso (2009), que parecia ter como propósito a conciliação de perspectivas – convergentes e divergentes – com o aparente intento de confundir o leitor, em sua interpretação, mediante a tragédia de Nina². No ringue entre o bem e o mal, aos poucos se revela a origem humilde da bela, o engodo do casamento milionário, o périplo doloroso de sua chegada, partida, retorno ao casarão e, por fim, sua morte solitária. A estrutura trágica, tal qual ratificada pela poética aristotélica (LEÃO, 1979), auxilia-me a compreender o destino cruel que Cardoso (2009) escolheu para a sedutora Nina. Punida por sua essência, ela se esvai na carne que apodrece e enterra sua beleza e sua juventude para sempre.

Tornou-se imperativo analisar essa construção como um jogo, como estabelece Iser (2002), ou seja, um mecanismo (enunciativo) por meio do qual o autor dispõe de estratégias representativas para “[...] cobrir todas as operações levadas a cabo no processo textual [...]” (ISER, 2002, p. 107), tendo como vantagens o fato de que “[...] o jogo não se ocupa do que poderia significar [...]” (ISER, 2002, p. 107) e “[...] não tem de retratar nada fora de si próprio [...]” (ISER, 2002, p. 107). Para Iser (2002), o que move o texto é a resolução das diferenças. Em **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009), o leitor – que não se encontra em um jogo análogo ao xadrez, no qual há um ganhador, mas, efetivamente, em um espaço em que mantém uma posição análoga à posição do autor – fará parte de uma inter-relação, autor-texto-leitor, capaz de atuar, nessa dinâmica, para conduzir ao resultado final.

²Na concepção da poética aristotélica, a tragédia se caracteriza pelos elementos do reconhecimento, da peripécia e da catástrofe. Segundo a sua concepção, “[...] a peripécia é a mudança súbita da fortuna ou dos sucessos no seu contrário [...]” (LEÃO, 1979, p. 86). O reconhecimento, por sua vez, é a “[...] passagem do ignorar ao conhecer [...]” (LEÃO, 1979, p. 86). O reconhecimento pode se dar, segundo o preceito aristotélico, por sinais congênitos ou adquiridos, por objetos de uso pessoal, por lapsos de linguagem, por atitudes ou palavras que despertem a memória do outro, por silogismos ou outros tipos de raciocínio. A catástrofe constitui-se de ações violentas e dolorosas, como as dores veementes e as mortes em cena (LEÃO, 1979, p. 59).

O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de **imaginar e interpretar** faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto (ISER, 2002, p. 107, grifos do autor).

No texto ficcional, estabelece-se um contrato entre o autor e o leitor. Esse contrato preconiza a indicação de que o mundo textual (significado por palavras) precisa ser concebido “como se” fosse realidade, criando um mundo encenado, à imagem e semelhança de uma realidade identificável, muitas vezes verossímil, mas sem as consequências inerentes ao mundo real. Em **Crônica da casa assassinada**(CARDOSO, 2009), o autor parece jogar com a encenação dentro da encenação e, assim, as personagens transitam pelo casarão – espaço ficcional –, indo do bastidor ao palco, mas sempre ao redor de Nina, mesmo quando ela está ausente. Esse poder de sedução na construção da personagem e outras estratégias literárias de que Cardoso (2009) lançou mão para instigar o leitor a avançar até o final da obra, em especial porque ela começa pelo desfecho da trama, embalam a estruturação deste trabalho.

A partir daí, tornou-se fundamental investigar a sedução em suas origens, recorrendo à mitologia, à filosofia e à psicanálise para entender como esse processo se dá na psique humana. Esta pesquisa deu origem ao capítulo 2, em que busco compreender o que é a sedução e de que ela se alimenta, além de relacioná-la com os fundamentos do jogo, seja ele real, seja simbólico. A ideia é mostrar que, quando enlaçados, os partícipes do jogo sedutor entram em compasso de espera, paralisados ante a ação do objeto de seu desejo, eles mesmos objetos desse desejo. Dessa forma, Nina e toda a audiência da Chácara e arredores jogam o mesmo jogo, seguindo regras próprias que invalidam qualquer lei ou norma da cultura. Para a psicanálise, o regente do movimento de sedução é o vazio, espaço impreenchível da alma humana, que é, na mitologia, habitado por Eros, potestade primordial da Criação, pronto para subtrair dos sonhos dos amantes os elementos e as regras necessários ao ato do jogo.

No capítulo 3, o grande desafio é analisar de que forma o processo criativo do autor está imbricado aos fundamentos da sedução identificados sob a ótica da psicanálise, mediada pela

mitologia e pela filosofia. Em seguida, observo como Cardoso (2009) concatena as diversas vozes narrativas, o tempo e o espaço (ficcionais) para conduzir seu leitor pelas aleias de **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009). Trazido para a literatura – e aplicado à obra em si –, o laço da sedução envolve o leitor, que persegue a narrativa sedento, à espera da revelação daquilo que desconhece, que está escondido e do que apenas desconfia. É esse vazio que, na linguagem, se investe de silêncios, reiteraões e deslocamentos, o elemento estranho a ser analisado como estratégia do autor para seduzir o leitor de **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009). A sequência de falas dos personagens instiga o leitor a ir mais e mais além, na expectativa de compreender Nina, sempre encoberta pelo olhar de outrem (incluindo o leitor) e por sua própria voz, mediada pela encenação que utiliza para alcançar seus objetivos. Nina está ali, mas não está, pois é sempre outra na mesma, e sua imagem paira sobre a casa e seus moradores, sobre a cidade e seus habitantes. Volátil, etérea, inalcançável até o fim. Nina é mistério e não se entrega, como todo bom sedutor parece saber fazer. A narrativa se esfacela e se junta sem que o leitor tenha uma única verdade, exatamente porque as visões são muitas, às vezes complementares, às vezes contraditórias. Para tornar o quadro ainda mais complexo, existe um ouvinte oculto, a quem alguns dos personagens se dirigem, e que exerce o papel de um interlocutor que parece estar reunindo os pedaços da história, como um investigador, um repórter ou um escritor. Quem é esta voz que não fala, mas ouve?

No capítulo 4, o texto “O estranho”, de Freud (2014a), conduz a análise para mostrar que o duplo, formado por Nina e Ana, simboliza a Medusa que mora em todos nós. Neste trabalho, parti de alguns pressupostos considerados estranhos por Freud (2014a) e que, na narrativa, estão presentes de forma inequívoca. Em primeiro lugar, foi preciso abordar a categoria que envolve “[...] o animismo, a magia e o encantamento [...]” (FREUD, 2014a, p. 64) e que, na obra, mantém forte relação com outro ponto: a “[...] relação com a morte [...]” (FREUD, 2014a, p. 64). Nesse sentido, antecedida pela definição freudiana de “estranho”, no capítulo discorro sobre a mágica presença-ausência de Nina no universo cardosiano, bem como da sua casa assassinada, capaz de gerar uma irresistível atração, muitas vezes entendida e experienciada como um mergulho sem volta no perigo que ela representa. A relação com a morte, explícita na aliança onírica que se dá entre Nina, Ana – sua cunhada – e a casa dos Meneses, também reforça a soberania do estranho no texto de Cardoso (2009). É como se elas

se alimentassem uma da outra, trocando forças e fraquezas, antes de sucumbir ao peso da finitude do tempo. A casa e o pavilhão, como estruturas físicas, espelham o conflito entre as duas mulheres, trazendo a tensão presente entre vida e morte.

O segundo elemento que Freud (2014a) designa como uma das faces do estranhamento é a repetição não intencional que, em **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009), em virtude da reiteração de certas palavras, intrigou-me por sua insistência, o que corrobora minha defesa de que Nina e Ana – as Meneses – formam, juntas, a Medusa cardosiana. O texto “O estranho” (FREUD, 2014a) orienta minha identificação dessas repetições que carecem de ser colhidas no campo das palavras da casa assassinada: espelho, cabelos, olhos, jardim, a remissão ao mar e pedra ou petrificação, sendo que as duas últimas pertencem ao mesmo campo semântico. Juntas, elas se prestam a demonstrar como Nina e Ana andam juntas pela obra com Medusa. Enquanto seduz o leitor para que este, ávido, vire a próxima página e, dolorido, descubra que ainda não chegou onde deseja, Cardoso (2009) constrói sua própria Medusa: de um lado, a mulher belíssima que esconde, em seu corpo e em sua alma, o monstro que atemoriza e mata quem se aproxima dela; de outro, sua sombra, a silenciosa Ana, que depura, pela palavra, o ódio diante do que não possui e a inveja pelo que deseja tirar da cunhada.

Por último, ainda no capítulo 4, é imperativo abordar, como terceiro elemento, o “[...] complexo de castração [...]” (FREUD, 2014a, p. 64), que se apresenta inteiro no texto, brindando o leitor com estruturas belíssimas de linguagem que denotam toda a sensualidade vivida na completude da paixão e todo o terror que, em decorrência dela, habita o campo da dúvida, do medo e da culpa. O Complexo de Édipo, seguido do medo da castração, está presente na relação incestuosa de Nina com seu suposto filho, André; antes dele, com o pai do jovem, Alberto; no encontro de Nina com o amigo de seu pai, o Coronel; e também com o marido que ela escolhe, Valdo Meneses. Cardoso desdobra a história do herói tebano – estetizado, na literatura, por Sófocles (2004) – na tormenta que consome Nina, Ana e os quatro referidos homens. O fio que os aproxima denota escolhas inexoráveis, como se o destino não deixasse outra alternativa a essas personagens que, embora não se denominem pessoas ruins, tremem diante de si mesmas.

Reservei o quinto e último capítulo para me debruçar, com mais afinco, sobre Lúcio Cardoso e sua atuação como cronista no jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro. O objetivo é tentar

responder à questão: por que ele chamou um romance, de tamanho vulto, de crônica? Nessa perspectiva, abordo o impasse acerca do(s) gênero(s) literário(s) que o livro me apresentou.

Seduzir é um jogo cujo exercício permanente é não ceder ao seu objeto mais que um momento: o momento do triunfo, o momento em que a carne da vítima se torna pedra e, nessa condição, pode ser colocada onde o sedutor a deseja. Seduzir é encobrir a verdade incompleta e, em certa medida, até de si mesmo, para que a prática da conquista se perpetue como gozo e vitória sucessivos para sempre. Até o fim, deteriorando na cama, Nina se quer eterna. Mas será sempre prisioneira do que a alimenta e a consome. Até o fim, Cardoso (2009) manterá os leitores de **Crônica da casa assassinada** como estátuas que leem e só percebem que não terão a verdade quando já é tarde demais. O livro acabou, e o que resta é a incômoda suposição do logro e da percepção de que se esperou em vão.

Recorro, nesse ponto, a Calvino (1990, p. 16) e sua primeira conferência nas *Seis propostas para o próximo milênio*, a fim de falar da leveza como forma de encontrar a “[...] sintonia entre o espetáculo movimentado do mundo, ora dramático ora grotesco, e o ritmo interior picaresco e aventureiro [...]” que lhe motivava a escrever. Em sintonia com Calvino (1990), acredito que tornar leve um texto de natureza densa não é simplificá-lo ou reduzir sua essência, mas, sim, utilizar recursos versáteis para aproximá-lo de sua função existencial, algo que busque a “[...] leveza como reação ao peso do viver [...]” (CALVINO, 1990, p. 39). Tal como Calvino (1990), percebo nas frestas da literatura a beleza da palavra extraída da prateleira para cruzar o espaço vazio como repetição que renova. Nesse sentido, a conclusão do trabalho é uma reverência à literatura. No jardim dos Meneses, Nina levita sobre os canteiros. No porão, Ana realiza seus vaticínios. Nas asas de Pégaso, a cabeça decepada de Medusa eterniza as pedras. No romance, como na vida, a palavra é raio luminoso que rasga o espírito e, mesmo dotada de todo peso, pode ser leve como o vento.

2 DE SEDUÇÃO E MISÉRIA

Ai de mim! – nada existe neste mundo tão completamente invadido de sedução e tão maldito como um segredo. (KIERKEGAARD, 2010, p. 20).

O dia amanhece lento na Chácara dos Meneses. Das páginas do livro, a casa se ergue,

imponente como um monolito. De nada vale o sol rebrilhando no regato ou as violetas que sacodem suas pétalas roxas de orvalho. Pouco acrescenta o bonito recorte da serra do Baú ao fundo ou as alamedas cercadas por jardins. A silhueta negra do casarão cobre de sombra a cena que ameaça o leitor. Todos pedem socorro porque está em curso um assassinato. Como uma imagem refletida na água que, quando movida, embaralha cores e formas, a vida na Chácara se esvai a cada página virada e instiga o leitor a prosseguir como espectador atento desse caleidoscópio fúnebre. Eis aí, inteira em sua potência, a força misteriosa da sedução. Do seu segredo se nutrem sedutores e seduzidos que, em lados contrários, dependem, profundamente, um do outro, como no movimento do zanga-burrinho, em que ora um está embaixo, ora, o outro, em cima.

A sedução não é uma palavra vazia. Ela vem do latim *seductio* ou *seducere* (se + *ducere* = tirar do caminho) e seu significado é, em geral, indissociável do juízo moral ou religioso. Seus sentidos incluem “[...] desviar do caminho, afastar, separar, levar ao erro, encantar, atrair, fascinar [...]” (KOSSOVITCH, 1988, p. 77-78). Para Mezan (1998, p. 88), quando a palavra ganha a conotação de “[...] inclinar artificialmente para o mal ou para o erro, desencaminhar; enganar arditamente; e desonrar, recorrendo a promessas, amavios ou encantos [...]”, esta se recobre de uma feição ética, na qual a figura do sedutor aparece como um ser que merece ódio por seu caráter de “[...] embusteiro e fingidor [...]” (MEZAN, 1998, p. 88). Seduzir, nesse sentido, seria desviar alguém do caminho platônico do bem e da verdade, sem que se faça uso da força, mas antes, pelo contrário, utilizando-se de meios eficazes, muito bem calculados, que cobrem a armadilha com a capa da dissimulação inocente. Depois de enganada, a vítima cairá numa morte simbólica, adquirindo uma marca de desonra que a seguirá e que tremulará, para sempre, entre a vergonha e a derrota.

Por outro lado, quando a palavra esbarra no sentido de encantar, fascinar ou deslumbrar, termos que indicam também o deleite, ela ganha uma conotação estética. Há que se pensar no que o sedutor consegue tocar em sua vítima e que seja capaz de despertar nela “[...] sensações de raro matiz, emoções até então ignoradas [...]” (MEZAN, 1998, p. 88). Mas o deleite tem seus perigos. Assim, encantar pode ser, também, arrancar, já que fascinar contém a ideia de subjugar e dominar. Deslumbrar, por seu turno, é retirar o lume, cegar, a exemplo de Édipo que, enquanto vê, está cego e, ao se cegar, enxerga. O canto da sereia é doce e mavioso até que ela, então,

arraste o marinheiro para o fundo do mar, fazendo do deleite a morte.

Para Mezan (1998), existe, ainda, uma terceira conotação para a palavra sedução. Quando marcado pelo sentido de “[...] levar à rebeldia, revoltar e de subornar para fins sediciosos [...]” (MEZAN, 1998, p. 88-89), o termo ganha dimensão política. E já que o “Diabo é o sedutor por excelência, o líder da revolta dos anjos e o tentador de Eva no jardim do Éden [...]” (MEZAN, 1998, p. 89), o sedutor seria, pois, aquele que se recusa a obedecer à ordem social – ou à lei – e introduz, na relação com o seduzido, outra ordem, uma regra peculiar, e se faz, assim, detentor de um artifício capaz de levar a vítima a vislumbrar um prazer supremo, que cintila como uma joia rara que jamais será sua:

Seduzir é assim proceder com perfídia, a fim de ganhar um poder sobre o objeto da sedução, e colocar este último a serviço das finalidades do sedutor. O que a moral condena na sedução não é mais do que o prazer narcísico do sedutor, que por isto mesmo será concebido como agente de corrupção. O prazer que, enquanto deleite estético, o sedutor pode proporcionar ao seduzido será correlativamente estigmatizado como ilegítimo, e sua própria intensidade o configurará como mau, como pecaminoso, etc.; sobretudo, o trará para a esfera do ilusório (MEZAN, 1998, p. 90).

A sedução, porém, não é feita somente de engano e de ilusão. O ato de seduzir requer algo que seria adequado situar no campo do misticismo e da magia, pois o que explicaria a docilidade com que a vítima se entrega ao algoz? As promessas de futuro são vividas no presente, proporcionando um gozo antecipado e que escapa às palavras. Talvez seja no não dito que esteja o maior segredo. Gallard (1997) aponta para o que chama de “[...] desfocalização [...]” (GALLARD, 1997, p. 90-91), recurso que utiliza para explicar a multiplicidade de “[...] abalos afetivos [...]” (GALLARD, 1997, p. 90-91) que a experiência estética proporciona. Na arte, vem, em primeiro lugar, a “[...] focalização da atenção, a consciência seletiva, a discriminação do essencial e do acessório, do signifiante e do insignifiante, do sentido e do acaso, da figura e do fundo [...]” (GALLARD, 1997, p. 90-91).

Na desfocalização, perde espaço o essencial, que passa a ser ocupado pelo acidental, pelo detalhe, pelo que deriva na margem. Para exemplificar, o autor afirma que é isso o que a poesia faz com a linguagem. Na sedução, esse deslocamento traria, para o núcleo da cena, o fugidio do toque, do olhar, da meia-palavra, pois, afinal, assegura Gallard (1997, p.91), “[...] tudo pode ser signo, do gesto mais furtivo à postura menos estudada”.

Na própria substância da linguagem tudo faz sentido; tal palavra em lugar de um sinônimo, tal assonância, o timbre da voz, a fluência, o silêncio. Mas esses índices são por demais fugazes ou singulares para que um consenso se estabeleça sobre o que significam (GALLARD, 1997, p. 91).

Isso não implica que o sedutor relaxe a consciência, mas, antes, introduz, no ato de seduzir, uma “[...] disseminação perceptiva, que requer outro tipo de concentração e impõe como que uma indiferença completa em relação ao contorno desse novo centro [...]” (GALLARD, 1997, p. 92). Ao redor da vítima, ele se prolifera em insignificâncias e, com elas, tece a rede que cairá, como o pano, ao final do ato sedutor. Para a personagem Johannes, de Kierkegaard (2010)³, esse olhar oblíquo, quase despercebido, exceto pelo fato de que se encontra inteiro na cena, é o que conquista.

2.1 Uma crônica de sedução

A sedução – como categoria em análise – conduz o tecido de **Crônica da casa assassinada**, como o maestro postado diante da orquestra em dia de concerto, e se faz presente nas conotações estéticas, éticas, políticas e mágicas do romance. O fascínio que transborda do texto e confere tamanha beleza à construção da personagem Nina garante à experiência de leitura seu caráter estético (e diverso), tal como narrado por André, seu suposto filho, no primeiro capítulo de **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009), no qual ele se refere às lembranças da mãe que amou desesperadamente e que “[...] iam se multiplicando como sob o efeito de um entorpecente, desenlaçando-se como uma gigantesca espiral colorida, e onde avultava sempre, como um sol visto de todos os lados, a sua figura resplandecendo” (CARDOSO, 2009, p. 31). Ou, ainda, pela voz de Timóteo, o irmão mais novo de Valdo, marido

³Johannes é a personagem principal do livro *Diário de um sedutor*, de Kierkegaard (2010). Presumivelmente inspirada em seu próprio noivado com Regina Olsen, a obra trata a sedução como um jogo repleto de subterfúgios cuja espera do momento certo para agir é tão importante quanto os silêncios que se seguem a cada nova jogada do sedutor diante do seduzido. Para o protagonista, “[...] as pessoas nunca foram senão estímulos, e os lançava para longe de si do mesmo modo que as árvores deixam desmoronar as folhas – ele remoçava, enquanto morria a folhagem” (KIERKEGAARD, 2010, p. 18).

de Nina, que, ao reencontrar a cunhada quinze anos depois e verificar o quanto ela ainda é bela, diz-lhe: “[...] assim você deve se conservar, Nina, para desespero dos homens. Ah, o que eles devem amargar com a sua beleza!” (CARDOSO, 2009, p. 206).

É esse mesmo fascínio que entorpece o leitor, o que anuncia um perigo sub-reptício, do qual ele desconfia, quase tem certeza, mas recua, e assim desce e sobe no zanga-burrinho ao longo da narrativa. Essa dúvida permanente entre o bem e o mal, mesmo na presença de evidências de um lado e de outro, é o que empresta ao processo criativo de Cardoso (2009) seu caráter ético. A penumbra pode ser identificada nas páginas do diário de Betty, a governanta da Chácara, quando ela afirma que Nina existia “[...] com a exuberância e capricho de certas plantas venenosas [...]” (CARDOSO, 2009, p. 240), como se carregasse, consigo, um elemento de dissociação que contaminasse a casa. Isso deixava Betty confusa e incrédula, em especial quando ela pensava na patroa “[...] tão graciosa [...]” (CARDOSO, 2009, p. 240), o que fazia que a empregada se perguntasse “[...] se o demônio já não me atingira, e se já não estaria eu também tocada pelo inacreditável poder do seu fascínio [...]” (CARDOSO, 2009, p. 240). É de Valdo, esposo de Nina, outra observação importante nesse cenário: “[...] a figura de Nina estava para mim ligada a um desastre que deveria acontecer – quando? – não sei, mas como todos os desastres, na ocasião em que estivéssemos menos prevenidos” (CARDOSO, 2009, p. 343).

A insubordinação de Nina diante dos costumes e valores da tradicional família mineira que passa a integrar, trazendo, em sua companhia, a marca da exterminação que está associada à sua vida livre – como bem avalia Timóteo, seu cúmplice nessa destruição – aponta para uma forte conotação política do texto. A obra foi escrita na década de 1950 – os Anos Dourados⁴–, período em que a estrutura social brasileira passava por fortes transformações e revisões, dissolvendo as oligarquias rurais e transferindo, por conseguinte, o poder para os grandes centros urbanos. **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009) carrega consigo esse caráter combativo entre o novo e o velho, tensão que pode ser atestada como a migração de um tempo

⁴Após as duas grandes guerras, o mundo viu nascer a polarização entre os Estados Unidos e a União Soviética. No Brasil, o governo desenvolvimentista, de Juscelino Kubitschek, trouxe um estilo de vida mais moderno, que priorizava a tecnologia, a mídia e a produção em massa, o que impactou o aumento do consumo na classe média do País, em uma cópia tupiniquim do *american way of life*. Foi a época em que os movimentos civis ganharam corpo, reforçados pela luta feminista, racial e ambiental. E a beleza passou a ser considerada um mercado em potencial, influenciando os padrões da moda e da indústria cosmética.

a outro, caracterizando-se como um choque de valores que avilta a família Meneses e que o médico da cidade, em uma de suas primeiras visitas à Nina, no diagnóstico de sua gravidez, denuncia ao cruzar a sala do casarão:

[...] como se assistisse à demonstração de um espetáculo mágico, ia revendo aquele ambiente tão característico de família, com seus pesados móveis de vinhático ou de jacarandá, de qualidade antiga, e que denunciavam um passado ilustre, gerações de Meneses talvez mais singelos e mais calmos; agora, uma espécie de desordem, de relaxamento, abastardava aquelas qualidades primaciais. Mesmo assim era fácil perceber o que haviam sido, esses nobres da roça, com seus cristais que brilhavam mansamente na sombra, suas pratas semiempoeiradas que atestavam o esplendor esvanecido, seus marfins e suas opalinas – ah, respirava-se ali conforto, não havia dúvida, mas era apenas uma sobrevivência de coisas idas. Dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto o roía, como um tumor latente em suas entranhas (CARDOSO, 2009, p. 130-131).

Timóteo, cerrado em seu quarto, único espaço que lhe é reservado na casa, em razão de sua homossexualidade, também sintetiza essa transformação nos modos de vida da família, quando, quinze anos depois da chegada de Nina, decide voltar à sala do casarão para dispor um ramo de violetas nas mãos do cadáver da cunhada:

Acima do meu triunfo, acima de mim mesmo, até o centro onde aquela morte erigira a minha liberdade, diria: ‘Meneses, ó Meneses, lembrem-se de que tudo é pó, e tudo passa como o pó que é da terra.’ Faces, gritos, vinditas e imprecações – que adiantaria tudo isto quando a casa orgulhosa já não existisse? (CARDOSO, 2009, p. 468).

O aspecto mágico da sedução é o mais visível no texto do romance. Dificilmente, as vezes que compõem os capítulos da narrativa deixam de se referir ao elemento de magia que acompanha Nina em sua jornada pela casa. Aliás, a magia será a unidade estruturadora entre as personagens Nina e Ana, cunhadas, bem como a associação destas com o mito de Medusa. É Ana quem expressa, permanentemente, em suas confissões, esse olhar sobre a cunhada: “Coisa estranha, assim que nos sentimos libertos de sua presença, não houve entre nós nenhuma sensação de alívio. Como que nos achávamos irremediavelmente acorrentados ao sortilégio daquela mulher” (CARDOSO, 2009, p. 164).

Por outro lado, é nas narrações de padre Justino, o pároco da cidade, que o leitor encontrará descrito o monstro que habita o interior da personagem Ana, e que vem à tona, como

uma possessão, no leito de morte do jardineiro Alberto:

Havia sustado o choro, e riu baixinho – um riso tão singular que me fez estremecer. Depois foi se erguendo, e eram tão bizarros seus movimentos que eu a contemplava estupefato – levantava-se devagar, um tanto distorcida, como se aquele esforço lhe custasse uma alteração violenta dos músculos – e apoiava-se primeiro à borda da cama, depois à parede onde se viam estrias de sangue, e finalmente pôs-se de pé, cabeça voltada para mim. Agora ali estava, encostada como se fosse cair, os olhos brilhando (CARDOSO, 2009, p. 179-180).

2.2 A trama da sedução

Para acompanhar esse complexo processo sedutor, é preciso debruçar melhor sobre a trama que envolve, de um lado, Nina, acostumada à vida na metrópole e que se vale de sua beleza para atingir seus objetivos, sem respeitar tradições e valores que a sociedade impunha, como determinantes para seu tempo. De outro lado, está a tradicional família Meneses, de Vila Velha, no sul de Minas Gerais, em franca decadência financeira e moral. O conflito abarca a prostituição, o adultério, o incesto, a homossexualidade/transexualidade, o suicídio e o assassinato como temas oscilantes entre o pecado e o perdão na vida dos personagens.

Os irmãos Meneses – Demétrio, o mais velho, Valdo e Timóteo, o caçula – habitam uma Chácara distante da cidade, juntamente com Ana, esposa de Demétrio, e alguns empregados, dentre eles, a cozinheira Anastácia, a governanta Betty e o jardineiro Alberto. Mais tarde, a família cresce com a chegada de André, supostamente filho de Nina e Valdo, mas que, na verdade, é descendente de Ana e Alberto. A presença de Nina, na Chácara, é vista com curiosidade e deslumbramento por seus moradores e pelos habitantes, denotando a diferença entre os hábitos da cidade grande e os do interior de Minas Gerais, o que faz que ela seja, permanentemente, observada, em especial, pela cunhada, Ana.

Os outros personagens que orbitam, como estrelas menores, em torno do conflito central são os pretos antigos (falecidos), citados por Betty: Joana, Balbina, Casimiro e a mãe dos Meneses, dona Malvina (uma associação ao termo “mal”?), também falecida. Ganham vulto o farmacêutico (Aurélio dos Santos), o padre Justino (uma associação ao termo “justiça” e, por derivação, à “justiça divina”?), o médico (Dr. Vilaça) e o médico novo (não nomeado), que é trazido à Chácara por Valdo, a fim de acompanhar os últimos dias de Nina. Outros personagens,

citados poucas vezes e cujos perfis não são aprofundados, mas que compõem o cenário da obra, são: o Barão de Santo Tirso, a Baronesa (não nomeada) e Angélica, filha do casal; o marceneiro Mestre Juca e Mestre Quincas (que surgem, em cena, somente uma vez cada um, embora com o mesmo papel, o que leva à questão: por que o autor nomeou a mesma personagem com nomes diferentes?); o jagunço Chico Herrera (citado três vezes como um bandido perigoso na região); a vizinha, Donana de Lara, personagem também do livro **O viajante** (CARDOSO, 1973) – romance inacabado de Cardoso – e que já aparece citada, em **Crônica...**, e às voltas com seu conflito no livro não concluído, o filho doente; e a enfermeira Castorina, que parece ser quem ficou com o menino a quem Nina dá à luz no Rio de Janeiro o qual, como se verá numa alusão única na obra, parece se chamar Glael – menção que se pode apreender numa das confissões de Ana. É também, no Rio de Janeiro, que moram o pai de Nina e seu amigo, o Coronel Amadeu Gonçalves.

A narrativa é composta por onze trechos do diário de André e cinco do de Betty; cinco cartas de Nina e duas de Valdo, além de sete depoimentos dele; quatro narrativas do farmacêutico e quatro do médico; dez trechos das confissões de Ana; quatro narrações do padre Justino, além de um pós-escrito em uma delas; um depoimento do Coronel; e duas anotações do livro de memórias de Timóteo. Os personagens Demétrio, Alberto, o pai de Nina e a negra Anastácia falam pela boca dos outros, que utilizam, ou não, a reprodução de diálogos mantidos no passado. O livro começa por sua conclusão, um dos trechos do diário de André, que revela os últimos momentos de Nina. O penúltimo e o último capítulo trazem ao leitor, respectivamente, pelas perspectivas de Valdo e padre Justino, o desfecho do enredo da casa assassinada e de seus moradores após a morte de Nina, até onde são dados a conhecer pelas vozes narrativas. A questão é que a espiral, diferentemente de como a caracteriza Seffrin (2009), não parece colorida – embora as cores sejam elementos fortes na narrativa – e sim, composta de tonalidades de sombras, deixando ao leitor o enigma de tentar ver além delas, de ultrapassar a encenação de Nina e a de Ana. A tarefa seria impossível, salvo se mediada pela liberdade da leitura/recepção.

O enredo, reconstruído após a fragmentação das múltiplas vozes, mostra que, em uma viagem ao Rio de Janeiro, o fazendeiro Valdo conhece Nina, que vive com seu pai inválido e, para sustentar a casa, “faz programas”. Revoltada pelo fato de ter sido colocada como prêmio

(reificada) em um jogo proposto pelo Coronel ao seu pai, ela aceita sair com Valdo Meneses. Quando o pai morre, Nina concorda em se casar com o fazendeiro e, tempos depois, chega à Chácara para deparar com a ruína da família, a qual, até essa ocasião, considerava rica. A partir daí, entra em choque com o marido por se sentir enganada, criando arestas também com os outros, especialmente com Ana, que é tomada de inveja (e de uma certa humilhação) pela majestade da cunhada, e com Demétrio, que se apaixona perdidamente por ela, conforme conta padre Justino, no depoimento registrado no pós-escrito de uma carta escrita por ele e que se refere a uma das confissões de Ana:

Não, antes ela [Ana] apenas desconfiava, mas nunca tivera certeza. O que via eram apenas olhares vagos, distâncias, injustificáveis silêncios diante dela – mas que era uma ausência, um silêncio a mais ou a menos numa casa tão cheia dele? Agora, vendo o homem [Demétrio] estendido ao seu lado, olhos cerrados, ela não só compreendia tudo, mas até adivinhava detalhes do drama – noites que devia ter passado em claro, pensando na mulher deitada próximo e ao mesmo tempo tão distante, nos braços de outro – as vezes em que se levantara e, pé ante pé, fora ao corredor, a fim de escutar à porta alheia os rumores daquela posse que o obsedava – os momentos de implacável lucidez em que, diante do esplendor daquela mulher jovem, passara a mão pelos cabelos brancos, e contemplara aquela face só marcada pelo frio e pela avareza de sentimentos – e outras coisas, inumeráveis outras, que se confirmavam ali, enquanto ela o contemplava com um olhar quase de vitória. (CARDOSO, 2009, p. 503, grifos nossos).

Os aliados de Nina são Timóteo, que vive trancado em um dos quartos, vestindo as roupas da falecida mãe e louvando uma antepassada, Maria Sinhá, que se trajava e agia como um homem; a governanta Betty que, na verdade, chegou ao local como professora de inglês e tenta não se indispor com ninguém e cumprir todas as ordens que lhe são dadas e, por fim, o jardineiro Alberto, um jovem simples e belo, que chegou à Chácara, ainda criança, trazido por dona Malvina, mãe dos Meneses, o qual também é tomado de amores por Nina.

Durante um curto período, pouco depois de sua chegada a Vila Velha, Nina se muda do casarão para o Pavilhão que fica no jardim. Ali, vive seus melhores dias com o marido, mas se envolve com Alberto, com quem terá um caso e de quem parece ter ficado grávida. Um dia, Demétrio, apaixonado por ela, encontra o jardineiro jogado aos pés da cunhada e percebe o que está acontecendo. Ele ordena que o jardineiro abandone a Chácara e afronta Nina, que, fazendo-se de ofendida, nega o romance e decide voltar para o Rio de Janeiro. Desesperado com a notícia, Valdo tenta suicídio com um tiro, o que irrita ainda mais a mulher, que desconfia da

intenção do cunhado, Demétrio, de induzir a morte do irmão. É o que Valdo relembra em uma carta escrita à Nina, mencionando as impressões dela após o suicídio malogrado.

– Não foi uma tentativa de suicídio – continuou você [Nina] – e sim de assassinato. A quem pertence este revólver, Valdo, há quanto tempo se acha ele exposto a todos os olhares, ocupando o lugar mais visível, tentando-o, induzindo-o ao gesto daquela noite? Interiormente senti um abalo, pois aquelas palavras continham um ressaibo de verdade. O revólver pertencia a Demétrio, que se aproximara de mim certa noite, dizendo: ‘É um modelo antigo, muito curioso. Seu Aurélio garantiu-me que não poderia encontrar melhor em toda a cidade’. [...]. Durante algum tempo ele ainda fez a arma girar diante de mim, depois colocou-a sobre um aparador, em lugar bem visível. E na verdade eu o via sempre, desde que passasse defronte do móvel. A própria Ana, arrumando a sala um dia, perguntou: ‘Por que você não guarda este revólver, Demétrio?’ Ele respondeu um tanto secamente: ‘não. As armas devem ficar expostas para serem apanhadas no instante preciso’ (CARDOSO, 2009, p. 125, grifo nosso).

De fato, em um lance enigmático, Nina lança o revólver pela janela, e é Alberto quem o encontra, como expõe Ana na continuação de sua segunda confissão, cometendo, ele sim, o suicídio:

Em certo momento, como levantasse um pouco mais a cabeça, vi um objeto de metal reluzir em suas mãos. Aproximou-se ela [Nina] do peitoril da janela e, com um gesto brusco, atirou fora o que trazia – o objeto descreveu uma curva no ar e tombou sobre um dos canteiros. Alberto executou um salto de felino, e começou a procurar entre a verdura. Seus movimentos eram nervosos, como se o tempo urgisse. Mas de repente pareceu encontrar o que procurava, e que era o mesmo objeto que Nina atirara pela janela. Não tardaria muito em saber o que fosse, pois, indiferente à folhagem que pisava, Alberto ganhou a alameda. Quando passou junto à luz, quase defronte de mim, percebi que tinha um revólver nas mãos – uma pequena arma niquelada, que desde algum tempo via sobre o grande aparador da sala (CARDOSO, 2009, p. 165, grifo nosso).

A personagem Ana debate-se diante do fato de nada ter feito para impedir o suicídio do rapaz, desfecho que ela percebe próximo porque segue Alberto e vê quando ele levanta “[...] a arma à altura do coração, demorando, experimentando-a mais abaixo, mais acima, como quem ensaia uma cena” (CARDOSO, 2009, p. 166-167). Ana suspeita e, ao mesmo tempo, duvida quanto à possibilidade de que sua antagonista pudesse ter lançado a arma propositalmente, segundo um jogo interno de linguagem que fundará, insistentemente, sua tormenta entre o bem e o mal, como afirma na continuação de sua segunda confissão ao padre Justino:

Padre, eu sabia que ele ainda não se mataria naquele instante, que muitas lutas ainda seriam travadas no seu íntimo, que a idade pesaria de um lado, contra os desatinos de um coração ingênuo. Mas foi naquela circunstância, precisamente, que resolvi não intervir, deixando que se cumprisse até o final o destino daquele rapaz. [...]. Não sabia para quê, nem quando a usaria; apenas um dia poderia lançar-lhe em rosto aquela horrível verdade, e chamá-la de assassina [**Nina**], demonstrando que era sua a culpa, e que eu a vira atirar o revólver no jardim. (No entanto, à medida que o tempo passa, desnorteio-me, não me sinto mais segura do meu direito: saberia ela realmente o que estava acontecendo, quando lançara a arma fora? Ah, caso tivesse sido apenas um gesto inconsciente – e era, na verdade, praticamente impossível estabelecer o certo – a culpa retomaria quase inteira sobre meus ombros, e eu seria a criminosa, e não ela. Mas naquele instante, como não ceder à volúpia de jogar e arriscar tudo? Era praticamente minha única oportunidade de destruí-la [...]) (CARDOSO, 2009, p. 167, grifo nosso).

Nina se vai, e a Chácara viverá por quinze anos apenas com as sombras de sua presença. Pouco tempo depois, Alberto se mata com o revólver capturado no jardim. Porém, antes disso, certa noite, ele é assediado por Ana, e os dois se relacionam sexualmente, após o que ela engravida. A solução para esconder o fato da família é criar um estratagema. Ao confirmar a paixão de seu marido pela cunhada, ela se propõe ir ao Rio de Janeiro e trazer Nina de volta. Com a viagem financiada pelos dois irmãos, Ana permanece no Rio até seu filho, André, nascer. Bisbilhota a cunhada, mas não se encontra com ela, exceto depois do nascimento de André, quando a procura, afirmando que veio buscá-la. Nina diz que jamais voltará. Ana pergunta pelo bebê, e a cunhada diz que deixou a criança na maternidade. Ana responde que procurará pelo recém-nascido, regressando à Chácara com o próprio filho e apresentando-o à família como se fora de Nina e Valdo.

Passados quinze anos, Valdo recebe uma carta de Nina dizendo que está doente e voltará à Chácara. Incapaz de impedir o fato, aceita-a, e ela retorna. É nesse momento que se estrutura o ponto nevrálgico da narrativa – o incesto: Nina (então, a mãe) seduz André (então, seu filho) que é, de veras, parecido com o pai, Alberto, mas cuja mãe é, genuinamente, Ana. Eles mantêm um caso que vai se revelando, aos poucos, para todos os indivíduos da Chácara, em especial, para Ana, que (ainda) vive à sombra da cunhada, acompanhando cada um de seus passos, inclusive a leitura de uma carta que ela entende ser do verdadeiro filho abandonado por Nina: Glael. Esta, a propósito, é a única pista para o leitor de que Nina saberia que André não era seu filho, embora, em outro trecho da segunda carta a Valdo, seu marido, ela escreva que não foi sincera quando disse à cunhada que tinha deixado o bebê de ambos no hospital onde nasceu e

reclama que “[...] nem Ana, vindo ao Rio expressamente para isto, tinha o direito de arrebatarme o filho” (CARDOSO, 2009, p. 87). De volta à pista, eis aqui a passagem em que Ana Meneses surpreende a cunhada em seu quarto, em uma situação de fragilidade e desespero:

Nina estava sentada [...] e tinha um papel amassado entre as mãos, provavelmente uma carta. Vendo-a tão perturbada, não sei por quê, julguei que meu momento de triunfo havia chegado: aquele papel, aquela carta devia ser a prova de um delito, de um crime talvez, cuja revelação a aniquilaria para sempre aos olhos de todos. Que esperança louca foi a que então se apoderou do meu coração? Precipitei-me, tentei arrancar-lhe o documento das mãos, ela o defendeu como pôde e, vendo afinal que eu não tardaria a me apoderar dele, deixou escapar um grito, um único grito, e que era um nome de homem: ‘GLAEL!’ Imobilizei-me, sentindo ao mesmo tempo que ela designara um ser sagrado, que eu não conhecia, e que provavelmente era aquele filho verdadeiro, gerado em sua carne. Mentira então, não o abandonara ao anonimato, não o deixara entregue ao desinteresse de uma enfermeira qualquer? Não sei, porque naquela mulher tudo se contradizia, e havia nela um lado inteiramente mergulhado na sombra. Não tive coragem para insistir, e abandonei-a (CARDOSO, 2009, p. 506).

Eis uma questão curiosa nessa passagem, marcada pela menção a um nome misterioso: a personagem Ana, mesmo dominada pela mais profunda curiosidade em relação aos segredos da cunhada, perde a possível resposta para a sombra que paira sobre o conhecimento de Nina a respeito da sua maternidade (consanguínea) em relação a André. Ela parece desistir de lutar pela carta porque sabia que a revelação da existência de Glael, caso ele fosse o filho abandonado de Nina, colocaria em xeque sua própria mentira. Ao mesmo tempo, parece haver, nesse excerto, uma patente intencionalidade do texto em manter o mistério e, com isso, fazer que a verdadeira maternidade de Nina, sendo seu filho André, Glael ou um bebê abandonado (que não recebe nome) permaneçam envoltos na penumbra do incesto que, como no mito, acontece por uma “mistura” de laços parentais.

A partir da doença de Nina – um tipo de câncer externo, localizado no seio⁵, que cheira muito mal –, a personagem vai se degenerando aos poucos. Nesse processo, é acompanhada pelo médico local e pelo outro, trazido, depois, por Valdo, enquanto é mantida, permanentemente, fechada em um quarto do casarão, cuidada por Betty, até o dia da sua morte. Seu velório é o acontecimento que traz, finalmente, à casa, o ilustre Barão de Santo Tirso, sua

⁵Numa das crônicas que Cardoso publicou, em 2 de maio de 1952, na edição 14.083 do jornal *A Noite*, chamada “O amante”, a personagem Marfísio, que descobre que está com câncer e se encontra em vias de se casar com a namorada mais velha, por interesse, sonha com uma velha que tem uma ferida sangrando no seio.

família e toda a vizinhança local, esta, por sua vez, ansiosa por descobrir os segredos da família Meneses. Timóteo, para cumprir a promessa de levar violetas à Nina, ainda que em seu caixão, sai de seu quarto numa rede carregada por três pretos. Em uma passagem de seus *Diários*, Cardoso (2012) faz menção a uma cena real que ilumina a ficção por meio da promessa de Timóteo à cunhada:

Há coisas que quero escrever aqui para que elas nunca mais me saiam da memória. [...] O velório de apenas dois amigos (houve um momento, bastante longo, em que só eu fiquei ao lado dele...) durante a noite inteira. Ao amanhecer, minha ida, pelas ruas vazias, até o Mercado das Flores – e as violetas, úmidas, que depusitei entre seus dedos... (CARDOSO, 2012, p. 461).

Ao chegar à sala, Timóteo descobre André entre os presentes e atribui a essa presença a ressurreição de Alberto, homem a quem ele também amou em silêncio. Após dar uma bofetada no rosto do cadáver, ele sofre um AVC e é levado de volta ao quarto. Estranho notar que, mesmo após o evento, o texto ainda traz as memórias de Timóteo, que ele inicia dizendo não saber “[...] se é dia ou noite [...]” (CARDOSO, 2009, p. 479), porque isso não lhe importa, assim como nada mais importa, e ele então conta o episódio do velório, denotando claramente que o texto foi escrito após o AVC, que ele, inclusive, descreve:

Não sei o que se passou comigo naquele instante, mas foi como se dentro de mim tudo desabasse, como um enorme edifício que viesse por terra. Uma onda gelada subiu-me das entranhas, cercou-me o coração, e rápida penetrou nele como a ponta consciente de uma faca. Quis gritar, levei as mãos ao peito, e então ouvi um grito que rompia dos lábios. Tudo escureceu à minha volta, perdi o apoio e caí desacordado (CARDOSO, 2009, p. 486).

Como isso é possível? Em que momento Timóteo escreveu tais textos? Teria ele sobrevivido ao AVC e se mantido em condição de escrever memórias? Essa é mais uma das perguntas que a narrativa não ajuda a elucidar. Posteriormente à morte de Nina, está, definitivamente, decretada a morte da casa e o fim da família Meneses, uma ameaça progressiva que, só se concretiza, a partir do falecimento da protagonista. Após o velório, tanto André como Valdo partem da Chácara e nunca mais se veem. Demétrio, o mais velho, morre antes de Ana, assim como Timóteo. Os empregados abandonam a Chácara no decorrer dos anos seguintes e

Ana permanece no casarão até sua morte, sendo visitada, uma última vez no Pavilhão, por padre Justino, que ouve, com horror e comiseração, a sua confissão final.

Se a paráfrase da obra estudada é importante para desvendar os liames sedutores que foram utilizados para criar uma narrativa marcada pelo vazio e, conseqüentemente, pela busca do seu preenchimento, necessário se faz adentrar a representação desse vazio nos campos da mitologia, da filosofia e da psicanálise, áreas de conhecimento que, seguramente, podem mediar a compreensão de como esse processo se dá na relação entre autor, narrativa e leitor.

2.3 Eros na mitologia

Em **Crônica da casa assassinada**, Cardoso (2009) privilegia os vazios, tanto nos vácuos e enigmas das vozes narrativas quanto na não revelação de respostas que, por sua vez, vão perdendo importância à medida em que cresce a sensação de se estar diante de uma esfinge⁶ pronta para devorar o leitor que não consegue mais deixar de acompanhar o texto. É preciso recorrer a Eros para tentar compreender como é possível que o vazio seja tão sedutor. Quando Hesíodo (2003) escreve sobre a criação dos deuses, ele afirma que, no início, havia quatro potestades: a Terra, como origem sagrada e prolífera, aquela que gera e abriga; o Tártaro, o “[...] nevoento, um duplo especular e negativo da Terra [...]” (HESÍODO, 2003, p. 33), força obscura que se encontra em um abismo sem fim; o *Kháos*, a divindade que divide e inspira a separação e a fenda; e Eros, a força contrária a *Kháos*, ou seja, aquela que proclama a união, o acasalamento e a paixão. Toda a genealogia dos deuses, semideuses e seres do bem e do mal derivará desse quarteto.

Nas duas potestades, uma que une e outra que separa, uma que acasala e outra que dissolve o ninho, encontra-se a polaridade que se transforma em bipolaridade. É como um espelho que reflete o negativo diante do positivo, o escuro perante o claro, o verso detrás da frente. O igual se desdobra em duas partes, uma que fere e outra que abraça, uma que obscurece

⁶Na tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles (2004), a esfinge é a figura que aterroriza o povo de Tebas até que um enigma que ela propõe seja desvendado. Será Édipo, chegando à cidade depois de ter sido criado pelos reis de Corinto e de ter matado seu pai, o rei tebano, sem o saber, que enfrentará o monstro e o vencerá, tornando-se, assim, o herói que recebe, como recompensa, a mão de Jocasta, a rainha viúva que, na verdade, é sua mãe biológica.

e outra que ilumina. Mas é, sobretudo, no homem, quando revelado em sua inteira humanidade, que o pêndulo mais oscila. Porque não é fácil entrar na câmara escura e descobrir que é lá, nas profundezas do não-ser que está o ser e que este ser é também o que não se quer que ele seja, o que não se gostaria de encontrar ali. A partir daí, é impossível pensar o ser sem pensar no não-ser ou o contrário.

A descendência do *Kháos*, à exceção de Éter e Dia – diferentes porque são positivos e luminosos –, é procriada por cissiparidade, ou seja, é bipartida, gerada sem a necessidade do outro, sendo marcada pelas forças de negação da vida e da ordem. Mas é prolífica. Primeira divindade a aparecer, *Kháos* terá filhos, netos e bisnetos que apresentarão qualidades tenebrosas, capazes também de disseminar a cissura e a separação. Seu duplo contrário, Eros, é o princípio que “[...] instaura a procriação por união de dois elementos diversos e separados, masculino e feminino” (TORRANO, 1995, p. 46). É ele que aproxima, que reúne, que possibilita a procriação por união amorosa. Mas é estéril, não procria, não tem descendência⁷. De si mesmo, ele nada produz, está vazio. Para a psicanálise, Eros representa “[...] o princípio de ação, de vida, que se opõe à pulsão de morte (*tanatos*) e que se realiza na libido [...]” (LÉVY, 1998, p. 324). Ainda segundo o raciocínio de Torrano (1995, p. 43-44), com Eros, nenhum deus estará livre das vicissitudes da paixão e do desejo, todos eles verão suas mentes se dobrarem à força e ao fascínio acasalador e multiplicador da vida. Nessa dualidade de Eros, uma vez mais se encontra a tessitura entre o divino e o humano, nessa feita, colocando, em relevo, como desenhos no caleidoscópio da alma do homem, o bem e o mal, ambos tão distantes e tão próximos, habitantes da mesma morada⁸. Como o mito estabelece um sistema de relações do homem com a vida ou com as coisas (como palavra revelada), não se pode esquecer que ele atua como resultado de uma representação coletiva, transmitida por gerações e gerações, contendo, portanto, ideias subentendidas e que podem adquirir, conforme sua interpretação, diferentes matizes. Parece adequado recorrer ao conceito dos símbolos como “[...] entidades a

⁷Quando descreve o mito de Eros e Psiqué, Commelin (2011, p. 73) menciona que, após ser aceita na companhia dos deuses e de ter bebido néctar e comido ambrosia, Psiqué, já agora imortal, deu à luz uma filha de Eros, chamada Volúpia.

⁸De acordo com Commelin (2011, p. 70), o adversário de Eros, na sua força de união e de afinidade entre dois seres (no sentido da procriação), é Anteros, que representa a antipatia e a aversão. Diferentemente de Eros, esse deus promove a desunião, semeando a discórdia e o ódio.

que Jung chamou arquétipos e Freud chamou resíduos arcaicos [...]” (MAFRA, 2009, p. 27), ou seja, algo como “[...] formas mentais [...]” (MAFRA, 2009, p. 27) para as quais não se encontra explicação, exceto que sejam formas primitivas e inatas, herdadas do espírito humano ancestral, e que precisam, portanto, de uma equivalência ou conjugação capaz de juntar o símbolo ao que ele representa no real. Assim é com o bem e o mal, representados, por exemplo, pelos heróis e pelos monstros. E se a mitologia transpira as paixões e virtudes de homens e de deuses, falar de ódio e de amor é falar da vida cotidiana, é falar de todo o mundo, é mostrar, a cada ser, o que ele é.

2.4 Eros na filosofia

Em *O Banquete* (PLATÃO, 2009), os convivas homenageiam Eros, essa entidade grega relacionada ao amor e, em contrapartida, às paixões e desejos carnis. Sua origem permanece controversa. Ora aparece como uma divindade muito antiga, “[...] que emergira do Caos junto com Gaia [...]” (DAVIS, 2015, p. 279), a deusa Terra; ora “[...] em registros posteriores Eros aparece como filho de Afrodite [...]” (DAVIS, 2015, p. 279), a deusa grega do amor; e por fim, ele surge como filho de Poros (Caminho) e da mendiga Penia (Penúria), sendo concebido durante os festejos natalícios de Afrodite, com quem teve seu destino entrelaçado: tornou-se servo dela, vivendo sempre, herdeiro da miséria da mãe e para sempre desejoso do bem e da ventura. Entretanto, do pai recebeu “[...] o ardor por coisas boas e belas: coragem, decisão, energia [...]” (PLATÃO, 2009, p. 95). O resultado é um *daimon* com potência para tecer artimanhas e sortilégios, mas a quem escapa, rapidamente, o que conquista, pois está sempre carente do belo. Eros anseia pelo que não tem e, portanto, “[...] não pode ser belo, nem poderoso, nem pleno [...]” (SCHÜLER, 2009, p. 161), advindo de um vazio, esbarra em outro vazio:

O erasta busca no erômeno⁹ o que ele não tem, mas a isso, sem o erômeno, ele não teria acesso. Eros provoca a alucinação (o sonho acordado), mas leva para além do imediato. O vazio é um lugar de passagem, o buraco que os sofistas queriam capturar (SCHÜLER, 2009, p. 166).

⁹O erasta é aquele que se sente atraído por alguém, enquanto o erômeno é o alvo dessa atração.

Para falar de Eros, o poeta Aristófanes brinda seus convivas com o mito do “[...] gênero comum [...]” (PLATÃO, 2009, p. 63), possuidor de uma natureza dupla. Na verdade, tais seres constituíam-se de “[...] machos, que tinham dois sexos de homem, as fêmeas, que tinham dois sexos de mulher, e os andróginos, que, como seu nome indica, tinham ambos os sexos [...]” (PLATÃO, 2009, p. 63). Fortes, arrogantes e completos, esses duplos, detentores de “[...] uma unidade perfeita [...]” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 248), desafiaram os deuses e, como punição, tiveram o corpo separado em dois. Segundo Platão:

Como a natureza humana foi dividida em duas, cada uma das partes, saudosa, unia-se à outra, aos abraços, ardentes por se confundir em um único ser. [...]. Eros, que atrai um ao outro, está implantado nos homens desde então para restaurar a antiga natureza, faz de dois um só e alivia as dores da natureza humana. Cada um de nós é, portanto, a metade complementar de outro (um símbolo). [...] Ao desejo e à busca da totalidade corresponde o nome Eros (PLATÃO, 2009, p. 65-69).

Ao falar sobre amor, Comte-Sponville (1995) também recorre ao mito dos duplos e lembra que, quando Zeus os separou, “[...] estava acabada a completude, a unidade, a felicidade [...]” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 248). A partir daí, vagando pelo mundo, em busca da própria “cara-metade”, como crê o senso comum, os humanos não param de procurar o “todo que éramos”, o que gerou a expectativa do “[...] amor total, definitivo, exclusivo, absoluto [...]” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 249). Dessa forma, passamos a falar de um amor idealizado, único, capaz de libertar o ser humano de sua solidão original, mas não pela ausência de alguém e, sim, pela falta de si na parte perdida. Tudo porque cada qual teria seu par, e somente este par ocuparia o vazio que Eros passou a ocupar, ainda como vazio. Se o campo erótico é o da busca da completude, como quer Aristófanes, é somente porque deseja ser completo de novo. Com isso, o ser humano permite a entrada do *daimon*, deixando que ele seja capaz de atuar no erasta e no erômeno para dar lugar ao encontro dos duplos que moram no mito do amor perfeito, eliminando, de vez, a tristeza e o fracasso da solidão a que Zeus submeteu os ancestrais dos homens.

Quando a voz é dada a Sócrates, o penúltimo a se pronunciar no *Banquete* (PLATÃO, 2009), ele reproduz a fala de Diotima, a sedutora sacerdotisa de Mantinea, que destitui Eros de sua divindade, ao lembrar que todo desejo vem da falta, “[...] desejando o que ainda não está à

disposição, o que não está presente, o que ele próprio não é [...]” (PLATÃO, 2009, p. 87). E desejoso que é, Eros não pode ser Deus, porque este se caracteriza pela completude. Acostumado a interpretar discursos e oferecer tais “[...] interpretações a outros intérpretes [...]” (SCHÜLER, 2009, p. 161), Sócrates se coloca como aquele que nada sabe diante da figura feminina da Estrangeira, para quem Eros é, na verdade, um “[...] grande *démon*, e todo demônio ou demoníaco está entre um deus e um mortal” (PLATÃO, 2009, p. 93). Nele, os contrários “[...] agem unidos [...]” (SCHÜLER, 2009, p. 163), o que significa que Eros é capaz de operar tanto no erasta como no erômeno. Dessa forma, “[...] nenhum ser pode fugir da sua influência ou da sua força [...]” (COMMELIN, 2011, p. 6), pois ele é invencível. Para Diotima, na voz de Sócrates, Eros “[...] nunca repousa, nunca está saciado [...]” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 252-253), pois sua saciedade significaria o fim do desejo e, portanto, de sua razão de ser, fazendo da completude algo vedado e, conseqüentemente, inatingível:

O amor é a própria vida, mas enquanto ela tem perpetuamente falta de si, enquanto quer se conservar, enquanto não o pode, como se fosse cavada pela morte, como se fosse fadada ao nada. Por isso o amor não escapa da falta absoluta, da miséria absoluta, da infelicidade absoluta, a não ser parindo, como diz Platão: uns parem segundo o corpo, e é o que se chama família, outros segundo o espírito, e é o que se chama criação, tanto na arte ou na política como nas ciências ou na filosofia (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 255).

2.5 Eros na psicanálise

O amor, diz Plotino (2015, p. 25), “[...] se origina nas almas que anseiam enlaçar-se com algo belo [...]”, e é assim que ele se aproxima do divino. Mas, como já se viu, da mesma forma que Eros pode ser um deus, também pode ser um gênio – com o mesmo sentido de *daímon* ou demônio – ou, ainda, uma paixão da alma, entendida como uma perturbação ou uma aflição que a afeta. O que a presença da sedução parece anunciar é a negação do amor, que pode ser categorizado em três gradações: “a carência (*erôs*)” – pauta do presente estudo –, “o regozijo (*philia*)” e a “caridade (*agapé*)” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 310)¹⁰. A sedução estaria

¹⁰Segundo o autor, o amor é pobre, mas “[...] sempre, e a única riqueza [...]” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 310). Portanto, para ele, “[...] há várias maneiras de ser pobre no amor, pelo amor, ou de ser rico, antes de sua pobreza: pela falta, que é paixão, pela alegria recebida ou partilhada, que é amizade, enfim pela alegria dada, e dada em pura perda, que é caridade [...]” (COMTE-SPONVILLE, 1995, p. 310).

mais próxima de um movimento cujo fim é a posse de “[...] todos os prazeres, de todos os afetos e representações [...]” (BAUDRILLARD, 2004, p. 142), transformando sonhos em algo distante de seu desenrolar primário, em algo profundo e sutil que busca enganar o sonhador e evitar que ele perceba como está enredado em uma aposta sem fim nem origem, seja por via da pulsão ou do desejo.

É a teoria psicanalítica, por excelência, que pode apontar pistas para o entendimento dessas representações. Segundo Mezan (1998), quando Freud iniciou seus estudos para descobrir a etiologia das neuroses, ele escandalizou os médicos da época, dizendo que o seduzido seria alguém que sofreu um atentado sexual na infância, com excitação dos órgãos genitais, algo da ordem do masculino, que é direto e brutal. É assim que ele chega à ideia de que este traumatismo permaneceria no inconsciente, sendo, por exemplo, a causa das perturbações histéricas. No entanto, como para Freud, no “inconsciente não existe qualquer índice de realidade”, impossibilitando que se dimensione “[...] o que é verdade e o que é ficção investida de afeto”, o criador da psicanálise abandona a sua teoria da sedução em 1897, mas a retoma em estudos posteriores. A hipótese seguinte que ele levanta é de que a “sexualidade advém ao ser humano de fora para dentro”, mediante o contato com o adulto, em geral com a mãe que, por meio das carícias feitas no bebê, desperta sensações intensas de desejo na criança (MEZAN, 1998, p. 96-97). Contudo, mesmo após essa segunda hipótese, a sedução permanece um tema sombrio na obra de Freud, e é a Jean Laplanche que Mezan (1988) tributa o seu retorno a um lugar central na doutrina psicanalítica, a partir da classificação da sedução em três tipos: a sedução infantil, a sedução precoce e a sedução originária.

A primeira refere-se à mesma que Freud identificou em sua primeira interpretação da sedução, agregada à passividade da criança e o caráter perverso do adulto, o que torna a cena de sedução ainda mais agressiva, sobretudo incompreensível para a criança, que possui um universo de significações bem menos complexo do que o do adulto. A segunda, a sedução precoce, envolve o “[...] despertar das sensações eróticas mediante o toque da pele [...]” pela mãe, esta, por sua vez, desdobrando-se em cuidados ternos, mas carregados de “[...] significações inconscientes para ela [...]”, introduzindo algo em um “[...] psiquismo ainda despreparado para esta experiência [...]” (MEZAN, 1998, p. 100). Na sedução originária, o adulto apresenta à criança significantes verbais e não verbais impregnados de “[...] significações

sexuais inconscientes [...]”, de forma que sua introdução na cultura se dá por esses “[...] códigos de comportamento ou de valor [...]”, por sua vez impregnados de conotação sexual, “[...] que não deixam de ser captados, obscuramente, pela criança [...]” (MEZAN, 1998, p. 101), ocultando-se em algum lugar do inconsciente. Nessa teoria, declara o autor que

A sedução comporta igualmente duas facetas, que não deixam de fazer pensar no que denominei há pouco a face ética e a face estética dela; no caso da psicanálise, conviria falar numa face *traumatizante* e numa face *estruturante*. Traumatizante, a sedução é por seu caráter de enigma, porque carrega consigo a sexualidade e a introduz no psiquismo infantil; [...]. E a sedução comporta uma vertente estruturante, pois é por meio dela que o psiquismo infantil virá a dar sentido a uma série de sensações experimentadas de início sem discriminação, categorizando-as como sensações sexuais (MEZAN, 1998, p. 101).

No entanto, como aproximar essas duas vertentes da sedução e o comportamento de um sedutor que joga com sua presa, ambos já adultos e inseridos na cultura? Para explicar esse jogo, Mezan (1998) opta por seguir a segunda vertente, ou seja, a estruturante, na medida em que cabe ao sedutor despertar, no seduzido, alguma sensação erótica experimentada no passado, a partir daí desvendado e desnudo e que, agora, surge como promessa de realização prazerosa. Afinal, quando alguém diz o que se quer ouvir repetidas vezes, quando, em nome disso, esse alguém promete uma via de felicidade e plenitude, quando o toque desse alguém relembra, em alguma instância perdida, o que parecia proibido e, de repente, está liberto, como refrear o desejo de acreditar? Por outro lado, o sedutor – aquele que fala, promete e toca – também carrega suas significações inconscientes, impondo-se “[...] um trabalho de simbolização e de repressão [...]” (MEZAN, 1998, p. 102-103). Em geral, essa significação é de natureza narcísea¹¹, ou seja, quando seduz, o sedutor projeta o objeto narcísico no seduzido – que, por

¹¹Narciso era filho do rio Cefiso, cujas águas tranquilas escondiam grande potência sexual, forte o suficiente para seduzir qualquer ninfa que por ali passasse, como foi o caso de Liríope, mãe de Narciso. Ao nascer, a beleza do menino era maior que a dos deuses, fato suficiente para provocar a fúria deles, o que trouxe à ninfa grande temor, pois a deusa da vingança estava sempre “[...] pronta para punir os culpados [...]” (BRANDÃO, 2010, v. 1, p. 182-184) de qualquer afronta aos imortais. Assustada, ela procura o cego Tirésias, dotado da capacidade de adivinhação, que profetizou que Narciso “[...] viveria longos anos, desde que não se visse [...]” (BRANDÃO, 2010, p. 182-184). Mas ele se viu e, ao se ver, apaixonou-se por sua imagem. Segundo Brandão (2010, p. 190), existe uma outra versão sobre a paixão e a morte do jovem Narciso. Ele recorre ao mitógrafo grego Pausânias (séc. II d. C.), para quem a imagem que Narciso encontra na fonte de Téspias é a de sua irmã gêmea, que era parecidíssima com ele, e havia morrido prematuramente. Essa versão complementa a ideia de um Narciso apaixonado por seu duplo, desta vez, efetivamente, feminino, considerando-se, também, que, para Perrot (1998, p. 391-392), o mito literário dos Gêmeos está próximo do mito do Duplo e relaciona-se, ainda, com o do

sua vez, se identifica com o que cintila à sua frente. Trata-se de um momento de enorme concentração pulsional. A personagem André, o suposto filho de Nina e Valdo, em uma das páginas do seu diário, narra a noite em que sua mãe entrou em seu quarto, após um recital de piano ocorrido na sala de estar da Chácara. A cena é de um erotismo peculiar, em especial, porque trata de um encontro sensual incestuoso, mas que revela a significação de natureza narcísea a que Mezan (1998) se refere:

Afinal [Nina] emudeceu completamente e, na escuridão, senti apenas que suas mãos se moviam, desprendiam-se das minhas, alongavam-se e começavam a percorrer-me o corpo numa terrível e inesperada carícia. [...] Ah, podia ser que não houvesse nisto nenhuma intenção, que fossem simples gestos mecânicos, **possivelmente a lembrança de uma mãe carinhosa** – que sabia eu das mãos e dos seus costumes! – mas a verdade é que não podia refrear meus sentimentos e estremecia até o fundo do ser, desperto por uma agônica e espasmódica sensação de gozo e de aniquilamento (CARDOSO, 2009, p. 190, grifos do autor).

Quando faz essa projeção, o sedutor, mesmo sem o saber, está investido de uma falha desejante para a qual ele busca completude e que, na verdade, é a mesma falha que impulsiona o seduzido em direção ao seu algoz. No íntimo dos dois, obscuramente guardada, está “[...] uma angústia muito arcaica e extremamente dilaceradora: a do abandono” (MEZAN, 1998, p. 104-105). No caso da obra, tanto Nina foi abandonada na infância por sua mãe quanto André pela sua – pois Ana, sua mãe biológica, sempre o tratou com distância, e Nina, que ele entende ser sua mãe verdadeira, o abandonou no nascimento. Quando essa identificação especular acontece, ela “[...] será alienante e tenaz a ponto de sobreviver a quaisquer desmentidos da realidade [...]” (MEZAN, 1998, p. 105-105), mesmo que eles assumam formas como a humilhação, a traição e a mentira. Nesse sentido, a angústia primeva no sedutor é uma forma de energia; no seduzido,

Andrógino, o qual oferece a imagem invertida no caso dos gêmeos de sexos diferentes. Perrot (1998, p. 396-397), ademais, menciona a gemelidade relacionada à oposição entre o divino e o humano nos mitos de origem e à contraposição entre o mais forte e o mais fraco, levando à eliminação de um pelo outro. No mito de Narciso, narrado pelo mitógrafo grego Cônio (cerca de 30 a.C.), o jovem é descrito como ‘extremamente belo, mas orgulhoso para com Eros e em relação àqueles que o amavam’. Eis aí a grande ‘hamartía’ [falta, erro] de Narciso que, como Hipólito, ultrapassou o *métron* [linha invisível que separa o humano do divino] (o que Liríope temia) e, encastelado em sua beleza, comete uma *hýbris*, uma violência contra Eros, contra o amor-objeto e contra o envolvimento erótico com o outro (BRANDÃO, 2010, p. 189).

uma forma de fragmentação e dilaceramento. Para Freud, “[...] a angústia é o resultado subjetivo da presença de um excesso não-controlado de energia libidinal [...]” (MEZAN, 1998, p. 104-105). Em outros termos, “[...] essa energia transbordante que reúne sedutor e seduzido pode ser vista como uma identificação narcísea que funcionaria em ambos os sentidos [...]” (MEZAN, 1998, p. 106), realimentando-se de si mesma no corpo e na alma um do outro, de forma a realizar, integralmente, o desejo de ambos, tarefa que, na verdade, revela-se impossível porque “[...] o que está em jogo na sedução ‘adulta’ não é mais o suscitar do desejo do outro, mas a sua captura, através do auto-oferecimento como único e impossível objeto [...]” (MEZAN, 1998, p. 106).

Diferentemente “[...] da abordagem usual [...] depositada na língua [...]” (MEZAN, 1998, p. 106), a psicanálise não se deterá na avaliação moral do comportamento do sedutor e do seduzido. Para ela, não há mentira, “[...] traço inescapável das diversas acepções do termo na linguagem corrente” (MEZAN, 1998, p. 106), mas o que há é um movimento psíquico. Ancorada no campo do desejo, não da realidade, e entendida como forma de domínio e de subjugação, a sedução faz desse domínio um objeto de desejo e não uma realidade:

Ilusão de domínio, ele vale como representante da onipotência perdida, e nisto reside seu fracasso necessário. É por isto que, seja como reparação da ferida originária, seja como domínio imaginário, a sedução não encontra repouso, e sempre precisa recomeçar [...]. Nesta vertente sombria, o sedutor busca, no subjugar o seduzido, a sua própria alma, mas de modo tal que perde a sua e a do outro. [...] É portanto um desejo de imobilizar, e de se imobilizar também, que sustenta esta dimensão da sedução: e é do lado da pulsão de morte que devemos buscar seu sentido (MEZAN, 1998, p. 106).

2.6 O jogo da sedução

Visitado o campo do vazio que caracteriza a sedução pelo viés da palavra, da mitologia, da filosofia e da psicanálise, há que se deter sobre outro aspecto que a designa: o jogo. Na verdade, essa é uma das formas possíveis do desejo que impulsiona a sedução e faz pensar se quem seduz também é seduzido, melhor dizendo, se todo sedutor é uma vítima de si próprio. Descombes, conforme Baudrillard (2004), defende que o seduzido se reencontra no sedutor, pois percebe no outro que o seduz “[...] o único objeto de sua fascinação, a saber, seu próprio ser todo feito de encanto e sedução, a imagem amável de si mesmo [...]” (BAUDRILLARD,

2004, p. 78). Trata-se de um jogo cíclico em que não há parada, pois “[...] não há ativo nem passivo na sedução, não há sujeito ou objeto [...]” (BAUDRILLARD, 2004, p.78), nem fora nem dentro, pois não há como seduzir sem ser seduzido e não há como fugir desse ritual secreto de iniciação que tem, por regra, o desvio da verdade. A sedução é o desafio do engano, desafio que provoca uma relação dual que passa por signos ligados por um tipo de regra que substitui qualquer contrato ou lei que seja seguido pela sociedade. Esse pacto é o berço do jogo, campo em que a sedução faz seus lances. Segundo Baudrillard (2004, p. 95), “[...] seduzimos por nossa morte, por nossa vulnerabilidade, pelo vazio que nos persegue [...]”. Para o autor, desvendar o mistério é jogar com essa morte, desconsiderando olhares, gestos, saberes e sentidos, ou seja, o segredo é apostar todas as fichas em um desejo hipotético, mas, absolutamente, fascinante. Um desejo que é, ao mesmo tempo, expectativa e mito, “[...] uma emoção que não se compara à alegria secreta de jogar com o próprio desejo [...]” (BAUDRILLARD, 2004, p. 117), utilizando as mesmas armas do seduzido, porém voltadas contra ele, de tal forma que, só muito mais tarde, o engano será intuído.

Assim é a estratégia do sedutor: ele confere-se a humildade do espelho, mas de um espelho matreiro, tal como o escudo de Perseu onde a própria Medusa vem petrificar-se. A jovem vai cair presa desse espelho, que pensa nela e a analisa a sua revelia (BAUDRILLARD, 2004, p. 121).

Por isso, como afirma Kierkegaard (2010), a sedução é oblíqua, tal como o olhar oblíquo que seu personagem Johannes escolhe para iniciar suas vítimas no jogo sedutor que se anuncia. Ao mencionar a descoberta do diário escrito por Johannes, a voz narrativa que o introduz reconhece, no autor, a natureza poética, afirmando que essa nuance da poesia “[...] ele iria obter na circunstância poética da realidade” (KIERKEGAARD, 2010, p. 15) e que, retomada como reflexão poética, consistia no segundo prazer, sendo este a própria finalidade da vida de Johannes. Dessa forma, “[...] logo que a realidade perdia a sua importância como estimulante, ficava indefeso, e nisso consistia o mal que o habitava” (KIERKEGAARD, 2010, p. 16). Consciente desse fato, a personagem, “[...] com a ajuda das suas qualidades espirituais, sabia tentar uma jovem, sabia atraí-la para si, sem se inquietar em possuí-la, no sentido exato do termo...” (KIERKEGAARD, 2010, p. 17). Por essa razão, denotando seu jogo sedutor em sua visada de poesia e mistério, para Johannes, [...]as pessoas nunca foram senão estímulos, e

lançava-os para longe de si do mesmo modo que as árvores deixam desmoronar as folhas – ele remoçava, enquanto morria a folhagem (KIERKEGAARD, 2010, p. 18).

Certo da eficácia dessa ação, ele espera o momento exato do próximo lance, defendendo, diante de uma nova presa, que não é necessário que se tenha “[...] sofreguidão, nada de voracidade; o prazer deve ser bebido em vagarosos tragos; ela está predestinada, irei encontrá-la de novo” (KIERKEGAARD, 2010, p. 27). Segundo Grammont (2003):

O protagonista do Diário do sedutor não é um personagem comum, mas foi criado como um modelo arquetípico do sedutor, como o artífice do método, ou da arte da sedução. Um método que, apesar da distância cronológica, conserva sua atualidade. As estratégias propostas pelo sedutor poderiam ser eficazes mesmo hoje, depois de tantas revoluções nos costumes (GRAMMONT, 2003, p. 21).

Vista como um vestígio, uma provocação, um quase acaso que atravessa o espírito do sedutor e do seduzido, a estratégia da sedução determina um ponto cego e desconhecido a partir do qual o destino se cumpre peremptoriamente. A vida do sedutor e do seduzido será vivida com sobressaltos, com esperas e encontros, com desvios e recusas, ora com supressões e omissões, mas, sempre, com a roupagem de uma nova possibilidade. Dessa forma, a dúvida é a pedra preciosa da sedução. Sua intensidade varia; às vezes se desloca para a certeza, outras, para o total abandono da causa. Mas ela mantém a relação em suspenso, tal como nos momentos em que se jogam os dados à espera do resultado desconhecido. Os encontros escondidos dos personagens André e Nina, a fim de viverem sua paixão incestuosa, são cercados de mistério, embora a desconfiança/certeza do que está acontecendo paire sobre todos os outros personagens/narradores. Na primeira noite em que os dois visitam, juntos, o Pavilhão e têm a primeira relação sexual, após o encontro consumado, tomam lugar o temor de André e a frieza de Nina diante da possibilidade de serem vistos. Nessa sequência, é interessante notar como a forma literária erigida pelo autor está, intrinsecamente, ligada ao Complexo de Édipo¹² e, por

¹²Para falar do Complexo de Édipo, escolhi trabalhar com o texto de Pellegrino (1987), em virtude da sua abordagem original acerca do tema, alegando que a personagem de Édipo não sofreria de seu próprio Complexo, pois se afastou dos pais adotivos, sem o saber, para evitar o incesto e o parricídio. A chegada a Tebas, a morte de Laio e o casamento com Jocasta se dão sem que ele saiba racionalmente sua verdadeira origem, cumprindo o vaticínio dado antes do seu nascimento. Segundo Pellegrino (1987), Freud defende que todo menino, de três a cinco anos, deseja a mãe e, conseqüentemente, quer eliminar o pai, figura que impede seu acesso a ela. Ao querer a mãe, ele a quer falicamente, e seu pênis é o símbolo fálico. Por considera-lo objeto de completude, do qual se valerá e que adquire para ele “[...] um formidável valor narcísico [...]” (PELLEGRINO, 1987, p. 313),

consequência, à Lei do Pai ou Lei da Cultura, revelando o complexo de castração em toda a sua potência. Eis a voz narrativa de André, em uma das páginas de seu diário:

Não sei quanto tempo demoramos sobre o divã, mas já era bem tarde, quando ouvimos um ruído, provavelmente uma enxada ou uma pá que houvesse caído no escuro. Ora, poderia muito bem ser apenas o efeito de um rato em fuga desordenada, mas não sei por quê, lembrei-me exatamente da folhagem que vira mover-se do lado de fora, e imaginei que realmente nos seguiam. Foi aí que me trai, denunciando minha pusilanimidade: – *Acho que alguém nos espia* – exclamei, sentando-me no divã. Ela riu baixinho: – *Você tem medo?* Hesitei: – *E se for meu pai?* A resposta não veio prontamente – ela devia avaliar o quanto ainda existia em mim de covardia. Depois, com extraordinária calma, disse: – *Quem quer que seja, é melhor você partir. Não devem encontrá-lo comigo* (CARDOSO, 2009, p. 269).

Enquanto a sedução cuida de si, e apenas de si, por isso está “[...] do lado da aparência e do Diabo [...]” (BAUDRILLARD, 2004, p. 133), ela envolve suas vítimas em um sortilégio que deixa a impressão, por vezes desesperada, de que se esteve engendrado numa maquinação íntima e aniquiladora, na qual o espírito foi raptado. É muito raro que se encontre, na literatura,

reafirmando sua “[...] onipotência e completude [...]” (PELLEGRINO, 1987, p. 313). Porém, mesmo que se busque esse “[...] objeto mítico, imaginário, impossível [...]” (PELLEGRINO, 1987, p. 315), “[...] não existe nada que possa conferir a quem quer que seja a completude – a não ser a morte [...]” (PELLEGRINO, 1987, p. 315). Nesse prisma, ratifica o autor que o Complexo de Édipo, a partir do qual o homem buscaria o prazer sexual na representação simbólica da mãe, será contido pela Lei do Pai ou Lei da Cultura, ocasionando um corte que, mesmo diante do equacionamento do conflito edipiano e da inscrição do homem na cultura, demonstraria a impossibilidade da religação pelo cordão umbilical anterior ao nascimento, vetando à criança o mundo perfeito das ideias e a comunhão simbiótica do duplo que rejeita a separação no próprio parto. Na primeira etapa da fase fálica, meninos e meninas creem só existir o sexo masculino e, para eles, todos são dotados do pênis como objeto imaginário ou falo, presente nos meninos e cuja falta nas meninas é negada. Fundado o campo da negação da falta do pênis em meninas e mulheres, passa-se à segunda etapa da fase fálica, ou seja, quando essa falta é descoberta. Ainda assim, essa ausência não servirá como diferenciação entre homens e mulheres, mas como constatação de que se pode perder o falo, o que está demonstrado pela falta do pênis nas meninas. Essa descoberta imputará ao menino o temor de que essa perda se dê também com ele, “[...] perspectiva ou possibilidade que ele articulará ao complexo de Édipo [...]” (PELLEGRINO, 1987, p. 312-314), vinculado à figura do “[...] Pai terrível, implacável e castrador [...]” (PELLEGRINO, 1987, p. 312-314). Nasce, desse plano, o Complexo de Castração, e a saída para a superação do conflito, por meio da desistência da mãe em face da Lei do Pai ou Lei da Cultura, que interdita o incesto e garante ao menino a inscrição na dinâmica da sociedade humana. Para Pellegrino (1987), a lei é produto de Eros, pois é “[...] guardiã do desejo [...]” (PELLEGRINO, 1987, p. 312-314), a partir do momento em que subordina o menino ao princípio de realidade, que “[...] disciplina o desejo para guardar a vida, introduzindo, na espessura do corpo e da carne, o clarão do *Logos* [...]” (PELLEGRINO, 1987, p. 312-314). No caso das meninas, a castração é a porta de entrada no Complexo de Édipo. Ao perceber a ausência do pênis-falo em si e na mãe, esta perde o valor para a menina, que se volta para a fascinação que adquire a figura do pai. Invejosa do pênis como objeto imaginário fálico que ela não possui, essa criança adquire um grave sentimento de inferioridade, algo equivalente a um atropelamento da plenitude narcísea.

algum exemplo que fuja desse viés maléfico da sedução. O sedutor leva consigo a marca do diabo. É a ele, regente do vazio que se encontra no fundo da sedução, que se ata o segredo por meio de uma ação lenta, pendular, que extenua os sentidos e refaz o vínculo com o seduzido pela via da crueldade. A própria Nina reconhece, em si, essa marca quando diz ao marido, em sua segunda carta a ele: “[...] que culpa é esta que desde o nascimento me manchou a natureza?” (CARDOSO, 2009, p. 80).

Nessa relação, a única regra válida é a que se estabelece no novo acordo que aí tem lugar: o jogo. E é por meio dele que se explica sua natureza, pois

[...] a teoria do inconsciente supõe que certos afetos, cenas ou significantes definitivamente não podem ser postos em jogo. [...] O jogo, por sua vez, repousa na hipótese de que tudo pode ser posto em jogo. (BAUDRILLARD, 2004, p. 154).

Regido pelo narcisismo, que tem a propriedade de idealizar seus objetos, projetando neles a luz da perfeição ou do “[...] ideal de perfeição que sustenta a vibração narcísica [...]” (MEZAN, 1988, p. 93), o jogo da sedução leva os jogadores a uma reduplicação do sedutor e do seduzido, criando uma assimetria entre os parceiros. Nesse encontro, cada qual tem seu ganho narcíseo. Isso não significa, contudo, que o espelhamento que se dá seja completo, pois a sedução carrega, em geral, vários trunfos escondidos; característica peculiar, aliás, a quem gosta de jogar.

Mas o que é o jogo? Para Huizinga (1971), o jogo está na cultura antes mesmo da própria cultura, ou seja, acompanha o homem. É pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve, e reconhecer isso é reconhecer o espírito, “[...] pois o jogo, seja qual for sua essência, não é material [...]” (HUIZINGA, 1971, p. 6). Embora tenha caráter lúdico, o jogo pode ser extremamente sério, até porque uma de suas características mais marcantes é a amoralidade, nele não cabem conceitos como bem e mal ou verdade e falsidade, sendo impossível aplicar-lhe as noções de vício e virtude.

Ora, ao falar do jogo como uma função da vida, que se encontra isenta do juízo moral, o que, a princípio, parece perigoso, há que se compreender, então, como se dá a dinâmica do jogo e como ela envolve os seus jogadores. Para Huizinga (1971), a primeira das faces do jogo é que ele precisa ser voluntário; portanto, deve inspirar o prazer e o desejo de se fazer parte

dele. Esse livre-arbítrio do jogador leva à segunda marca do jogo: ele é uma “[...] evasão da vida real, ou seja, é jogado numa esfera temporária de atividade, com orientação própria [...]” (HUIZINGA, 1971, p. 11-12). É como um escape ou uma pausa na realidade, por um tempo que suspende o jogador a uma outra dimensão. Mesmo assim, nenhum jogo é para sempre: seu tempo está marcado, e os jogadores sabem disso. O terceiro viés encontrado no jogo é sua exclusão do “[...] mecanismo de satisfação mediada das necessidades e dos desejos [...]” (HUIZINGA, 1971, p. 11-12), o que o coloca em um âmbito desinteressado, com uma finalidade “[...] autônoma, que se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste nessa própria realização [...]” (HUIZINGA, 1971, p. 11-12) O que o autor defende, em suma, é que se joga, muitas vezes, sem uma finalidade específica, apenas pelo prazer de jogar; outras tantas, com objetivos que o próprio jogador cria e que podem ir se alterando ao longo do jogo, e, algumas vezes, o objetivo pode figurar como menos importante que o jogo.

Um quarto ponto em relação ao jogo ainda se faz necessário elucidar: o campo onde este se dá é de isolamento e de limitação. Joga-se dentro de um determinado limite de tempo e de espaço no qual, em suas formas mais elevadas, os elementos “[...] de repetição e de alternância constituem como que o fio e a tessitura do objeto” (HUIZINGA, 1971, p.13). Essa ordem que o jogo cria, que introduz no mundo uma perfeição temporária e limitada, exige obediência absoluta às regras e se lança “[...] como um feitiço: é ‘fascinante’, ‘cativante’ [...]” (HUIZINGA, 1971, p. 13). Mais uma vez, a regra é vista como circunscrição indiscutível e verdade inabalável diante da tensão entre perder e ganhar. Esse ambiente instável, sobre o qual compete ao cotidiano reclamar, a qualquer momento, seus direitos de realidade, pode ser interrompido em seu percurso devido à quebra de alguma regra, pela desilusão ou pela decisão de, tão e somente, sair do jogo.

Ora, algo nisso inquieta. Se o jogo é mesmo amoral, se não está submetido ao bem e ao mal, mas, ao mesmo tempo, pode manifestar-se como um feitiço, que qualidade de filtro poderá servir ao estudo da sedução como jogo? E que tipo de norma rege essa aposta? O jogo se define por um sistema de regras que dita o que é permitido e o que é proibido, só que definidos de forma arbitrária, ao mesmo tempo “imperativa e inapelável” (CALLOIS, 1990, p. 11-12). Se alguém foge a esse sistema, não irá sofrer uma penalidade oficial; simplesmente voltará ao seu lugar inicial e, desse lugar, poderá retomar o que as convenções tinham por objetivo banir:

O que se designa por jogo surge, desta vez, como um conjunto de restrições voluntárias, aceitas de bom grado e que estabelecem uma ordem estável, por vezes uma legislação tácita num universo sem lei (CAILLOIS, 1990, p. 11-12).

A lei, portanto, não interessa ao jogo, e este “[...] não obedece à dialética do livre-arbítrio que é aquela, hipotética, da esfera do real e da lei [...]” (BAUDRILLARD, 2004, p. 151). Em seu campo, ele opera com a própria regra, e ela é legal. Mesmo sendo regra, exatamente porque é feita pelos jogadores, ela pode apostar afetos e significantes antes inegociáveis. Mesmo sendo válida, ela pode ruir a qualquer momento. Para analisar essa dinâmica, no campo da sedução, basta imaginar o momento em que o encanto, como um sortilégio lançado entre sedutor e seduzido, esvai-se. A regra não impediu o desencanto. É ali que vítima e algoz provam, sem máscara ou meias palavras, que “[...] tanto o feiticeiro como o enfeitado são ao mesmo tempo conscientes e iludidos; mas um deles escolhe o papel do iludido” (HUIZINGA, 1971, p. 27). O jogo foi jogado, e o bem e o mal foram adicionados, temporariamente, numa bacia de cristal e gelo. Suspensos na relação dual, observaram o movimento pendular entre sedutor e seduzido, uma espécie de balé em que os dançarinos, como duplos no espelho, ocuparam lados opostos, simulando avanços e praticando recuos inatingíveis. Imersos no mais profundo mistério e na mais familiar estranheza, ei-los em pleno jogo, sem serem julgados por isso. Mas basta um deslize, uma falta, um movimento em falso, e o cenário se desconstrói. Então, o vazio assoma e aponta para a falta de sentido do esforço empreendido até então:

Tudo volta ao vazio, inclusive nossas palavras e gestos; mas alguns, antes de desaparecer, antecipando seu fim, tiveram tempo de exercer uma sedução que os outros jamais conhecerão. O segredo da sedução está nessa evocação e revogação do outro através de gestos cuja lentidão e suspense são tão poéticos quanto o filme de uma queda ou de uma explosão em câmara lenta, porque alguma coisa então, antes de findar, tem tempo de fazer falta, o que constitui – se existe uma – a perfeição do desejo (BAUDRILLARD, 2004, p. 96).

Onde o jogo se tornou secreto por excelência, a ponto de sua iluminação representar sua perdição? O mistério ou o simulacro são representações naturais do jogo. No entanto, “[...] quando o segredo, a máscara e o disfarce cumprem uma função sacramental [...]” (CAILLOIS, 1990, p. 24) é porque o jogo deixou de ser jogo e se tornou uma instituição. Assim, é preciso

que “[...] o componente de ficção e divertimento prevaleça” (CAILLOIS, 1990, p. 24) e não que o mistério seja venerado em seu lugar ou que o simulacro dê início à possessão. Talvez seja aqui, na ausência do lúdico que diverte e na presença do gozo pelo segredo, que, ao ser jogada, a sedução escape a esse domínio e profile-se, como esfinge, nos jardins da Chácara dos Meneses.

2.7 Os duplos da casa assassinada no tabuleiro do jogo

Cardoso (2009) é o artífice de um enigma que, como uma pedra jogada no lago, forma diversas ondas que se sucedem sem que se possa identificar, ao certo, onde a pedra caiu. Identificar e analisar a extensão dos espelhamentos contidos na sua obra é tarefa para muitos estudos. Por essa razão, o recorte escolhido parte de uma das pedras jogadas no lago: o conflito entre Nina/Timóteo e Ana/Demétrio. Aqui, como em outras obras do autor, para se apropriar do duplo, ele se utiliza de certo poder mágico, como uma ilusão capaz de, conscientemente ou não, invalidar o princípio de identidade e imprimir a essa ilusão a marca da multiplicidade.

Na ficção cardosiana existe uma miríade de formas que mescla, pelo viés da palavra, realidade e fantasia, sem se importar que o resultado seja uma galeria de anjos ou de demônios. Nina, Timóteo, Ana e Demétrio disputam, entre si, algo como o pomo de ouro ou da discórdia, oferecido pela divindade Éris¹³, a mais bela das deusas. Porém, aqui, a beleza, em jogo, está ao avesso e equivale ao monstruoso, ao perverso, ao tirânico. No *podium* dos vencedores, os quatro moradores da Chácara aguardam suas medalhas: de um lado está a rigidez para manter a tradição e a dignidade da família-casa, mesmo arruinada, representada por Ana/Demétrio; de

¹³ No casamento de Peleu e Tétis, a deusa da discórdia, Éris não foi convidada. Sua vingança foi enviar à festa um pomo de ouro com a inscrição de que ele estava destinado à mais bela das deusas presentes. A disputa ficou entre Hera, deusa do casamento; Atena, deusa da guerra; e Afrodite, deusa do amor, da beleza e do sexo. A discussão foi grande, e Zeus, então, determinou que o pastor Páris, filho de Príamo e Hécuba, reis de Troia, resolvesse a quem entregar o pomo. As três deusas foram conduzidas por Hermes, o mensageiro dos deuses, à presença de Páris. Cada uma delas tentou vencer a batalha pelo pomo a partir de uma promessa ao pastor. Hera prometeu fazer dele rei da Europa e da Ásia. Atena lhe garantiu a invencibilidade nas guerras. Mas foi Afrodite a vencedora, quando lhe ofertou a mais bela das mulheres, Helena, esposa de Menelau, rei de Esparta. Para cumprir sua promessa, Afrodite enviou Eros, que despertou uma forte paixão da rainha por Páris. Os dois fugiram para Troia e nasceu, disso, a famosa guerra entre os dois reinos. O mensageiro Hermes foi o mesmo que entregou as armas a Perseu quando foi enfrentar a Medusa.

outro, a dissimulação travestida de falsa liberdade, comprometida que está com uma alma atormentada pela cárie de Eros: Nina/Timóteo. A contraposição, convertida em espaço, toma forma de um lado pela casa dos Meneses, centro das atenções de Vila Velha e defendida por Demétrio e Ana em todas as instâncias; de outro, pelo Pavilhão, espaço esquecido e afastado da Chácara, mas cercado pelo que ali ainda havia de vida: o jardim, as estátuas das Estações, o canteiro de violetas e o regato. Foi esse conjunto que Nina escolheu para usufruir seus melhores momentos durante sua primeira estada na Chácara e único local que Timóteo se permite visitar, a fim de informar a ela que há uma trama em curso para levá-la de volta ao Rio de Janeiro. Esse espelhamento entre personagens e suas representações espaciais medeia o duplo que Cardoso (2009) escolheu para colocar Deus e o Diabo frente a frente, não como opositores, mas como irmãos que movem a teia discursiva de uma guerra. Nesse sentido, a narrativa reúne os aspectos ético e político da sedução.

Mas é preciso mergulhar um pouco mais no universo da construção dos personagens para compreender melhor o lugar de cada um no espelhamento de que vimos tratando nesta pesquisa. Primeiramente, vamos olhar para o duplo formado por Nina e Timóteo. Nina, cuja beleza e mistério encantam a todos, é citada por Cardoso (2012) antes mesmo de ter um nome. Uma minúcia interessante encontrada em seus *Diários* (CARDOSO, 2012), em agosto de 1951, é uma menção à cantora espanhola Niña de los peines – Menina dos pentes –, que Cardoso conta ter ouvido numa noite, durante uma visita do amigo e poeta Vito Pentagna, dono da Chácara onde ele escreveu parte da **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009). O disco de *cantejondo*¹⁴ é lembrado, pelo escritor, como de grande beleza, mas que traz profunda tristeza, “[...] como o gemido de uma raça secreta que se redescobrisse no exílio e no cativoiro” (CARDOSO, 2012, p. 369). Em outra anotação, datada de outubro daquele mesmo ano, portanto, após a menção à cantora, Cardoso (2012, p. 385) passeia por Barra do Pirai, “[...] a mais triste e desalentada das cidades do mundo”. Diante disso, ele imagina que é para um local

¹⁴*Cantejondo* é um estilo musical da região da Andaluzia, na Espanha, inspirado no flamenco e que, em português, significa “canção profunda”, simbolizando um “dialeto dos olhos”. A grafia de *hondo* (profundo) com “j” foi feita porque, em algum momento da história do idioma, a palavra original perdeu o “h”, tanto que o vocábulo *jondo*, sozinho, não encontra tradução no português. O poeta e dramaturgo espanhol, Federico Garcia Lorca, publicou um livro intitulado *Poema del Cante Jondo*, o qual Cardoso conhecia.

assim que regressaria o seu “[...] personagem sem nome de *Crônica da casa assassinada*.” (CARDOSO, 2012, p. 385).

Buscando alguma referência em **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009), vê-se que um dos narradores conta que, por retardar sua chegada à Chácara, Nina foi, primeiramente, endeusada pela população local, curiosa que estava em conhecer a escolhida do solteirão Valdo Meneses; em seguida, por sua demora em chegar, ela é desvirtuada e comparada a “[...] uma cantora de cabaré perseguida pelo insucesso [...]” (CARDOSO, 2009, p. 92) e, pior, “[...] uma cantora, e em pose não muito recomendável...” (CARDOSO, 2009, p. 92). Dessa forma, é possível imaginar que a cantora espanhola pode ter inspirado a escolha do nome de Nina, uma exilada na Chácara e, posteriormente, no Rio de Janeiro, prisioneira de uma vida sem pouso certo. Tal impressão é reforçada pelas repetidas menções feitas ao hábito de pentear os cabelos, comum na personagem.

Enigmática, sedutora, frequentemente associada a um tipo de deterioração interna cujos olhos ardentes denunciam, Nina é a oposição de tudo o que a casa dos Meneses representa no imaginário da família e da cidade. Nesse sentido, ela simboliza o duplo do que repele, mas que, na verdade, completa e reforça, porque os valores que traz, como renovação, representam o pior lado do que a moral vigente repudiava à época e, ainda hoje, repudia. O autor reveste a personagem de sedução e beleza que ela usa para alcançar seus objetivos; porém, essas características são mediadas por uma ameaça permanente. Basta ver, ao longo da prosa, o que contam sobre ela os narradores-personagens, como a governanta Betty:

Pela primeira vez, e de um modo insistente, insinuante, eu sentia o que realmente era a presença daquela mulher – um fermento atuando e decompondo. Possivelmente nem ela própria teria consciência disto, limitava-se a existir, com a exuberância e o capricho de certas plantas venenosas; mas pelo simples fato de que existia, um elemento a mais, dissociador, infiltrava-se na atmosfera e devagar ia destruindo o que em torno constituía qualquer demonstração de vitalidade. E precisamente como essas plantas, que num terreno árido se levantam ardentes e belas, viria mais tarde a florescer sozinha, mas num terreno seco e esgrouinhado pela faina da morte. E era inútil esconder: tudo o que existia ali naquela casa achava-se impregnado pela sua presença – os móveis, os acontecimentos, a sucessão das horas e dos minutos, o próprio ar. O ritmo da Chácara, que eu sempre conhecera calmo e sem contratempos, achava-se desvirtuado: não havia mais um horário comum, nem ninguém se achava submetido à força de uma lei geral. A qualquer momento poderia sobrevir um acontecimento extraordinário, pois vivíamos sob um regime de ameaça (CARDOSO, 2009, p. 239-240).

Enclausurado em seu quarto, Timóteo vê em Nina uma aliada para sua vingança contra a família que abomina, exceção feita à antepassada Maria Sinhá, irmã de sua mãe, que ele admira e cujo espírito crê que o domina. Na época em que viveu, essa antepassada da família também foi criticada e isolada por sua maneira de desafiar os valores da sociedade patriarcal e hipócrita que rege a cultura mineira, como conta Betty, em seu diário:

- Maria Sinhá vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos cavaleiros da fazenda. Dizem que usava um chicote com cabo de ouro, e com ele vergastava todos os escravos que encontrava em seu caminho. Ninguém da família jamais a entendeu, e ela acabou morrendo abandonada, num quarto escuro da velha Fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú (CARDOSO, 2009, p. 54).

Quando Timóteo revelou suas tendências transexuais, o irmão mais velho, Demétrio, ordenou, de imediato, que guardassem o retrato de Maria Sinhá no porão e, mais tarde, ameaçou o caçula de o declarar incapaz e, portanto, não apto a compartilhar dos bens familiares. Indignado, ele se encerrou em seu próprio quarto e ali permaneceu “[...] criando golfos e cavando anfractuosidades de massa cor-de-rosa, o que o fazia parecer com o esplendor de uma boneca enorme, mal trabalhada pelas mãos de um oleiro amolentado pela preguiça” (CARDOSO, 2009, p. 53-54). E é dali que ele planeja sua vingança – “[...] ataviado e livre [...]” (CARDOSO, 2009, p. 56), porém “[...] dentro de uma jaula [...]” (CARDOSO, 2009, p. 56) –, tornando-a mais palpável com a chegada de Nina, com quem estabelece contato nos primeiros dias, “[...] a fim de tratar de assunto da mais extrema importância” (CARDOSO, 2009, p. 59). As impressões de Nina sobre o cunhado sugerem a afirmação de sua loucura, mas eles estabelecem uma aliança que envolve interesses de ambos os lados: Timóteo quer o fim da família, destruída pela revelação de sua ruína, que ele poderia evitar com o tesouro constituído pelas joias da mãe, escondido a sete chaves em seu quarto; Nina quer vender tudo para viver ali como imaginou, ou seja, confortavelmente mantida em seus caprichos pela fortuna que julgou pertencer ao marido. Para isso, chega a pensar em um herdeiro, em uma de suas conversas com Betty, narradas pela governanta em seu diário:

- Mesmo arruinada, esta Chácara deve valer muito, Betty. Reparei que nos fundos existem pastos que vão até as serras. – São os pastos da antiga Fazenda Santa Eulália – respondi. E Dona Nina, erguendo-se a meio na rede: - Que não diriam eles, esses

Meneses antigos, se um dia eu tivesse um herdeiro para isto? (CARDOSO, 2009, p. 67).

Do outro lado do campo, está o duplo formado por Ana e Demétrio. Ela, escolhida como esposa do mais velho dos Meneses, viu-se preparada pela mãe para o casamento ainda menina, incorporando seu destino ao da família desde cedo. Por essa razão, no período pré-nupcial, ela é exposta, semanalmente, ao olhar do futuro esposo que, preocupado com as aparências familiares (especialmente, em relação ao Barão de Santo Tirso), queria um enlace digno para si. Nasce desse casamento um duplo no qual Ana, afastada de qualquer sonho ou desejo, é dominada pelo espírito da casa que Demétrio tanto enaltece, formando, com ele, a representação de tudo o que a construção simboliza, como o enraizamento da cultura mineira contra a qual Cardoso tanto lutou. Os comentários maledicentes na cidade de Vila Velha versavam sobre o arrependimento dessa mulher após o matrimônio, embora ela quase não fosse vista por ninguém, encerrada entre as paredes da casa, mas que teria sido visivelmente “[...] triturada pela vida sem viço e sem claridade que os da Chácara levavam” (CARDOSO, 2009, p. 46). Em sua primeira confissão ao padre Justino, Ana explicita o sentimento relativo à sua dominação:

Padre, acredito ter visto a presença tangível do diabo e, mais do que isto, ter alimentado com o meu silêncio, e a minha aquiescência portanto, a destruição latente da casa e da família que há muitos anos são as minhas (Padre, perdoe minha veemência, mas desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes – e sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos. Terei acertado, terei errado, não sei – a casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver [...]) (CARDOSO, 2009, p. 103).

Por seu lado, Demétrio, embora ciente das dívidas que assolavam a família e da decadência da Chácara, que, como ele mesmo afirma, “[...] não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada [...]” (CARDOSO, 2009, p. 63), ainda assim, enxerga a casa como a representação do espírito da família e é capaz de tudo para manter as aparências de um passado opulento. É de Betty, em seu diário, a definição do perfil do mais velho dos Meneses:

Mais do que isto: mais do que o seu estado natal, amava ele [Demétrio] a Chácara, que aos seus olhos representava a tradição e a dignidade dos costumes mineiros – segundo ele, os únicos realmente autênticos existentes no Brasil. ‘Podem falar de mim’, costumava dizer, ‘mas não ataquem esta casa. Vem ela do Império e representa várias gerações de Meneses que aqui vieram com altaneria e dignidade’ (CARDOSO, 2009, p. 62, grifo nosso).

Aliados no jogo do texto, Ana e Demétrio formam um duplo que encarna a tradição cercada pelos valores interioranos das montanhas de Minas Gerais, onde a liberdade é dissociada do rigor dos costumes. O olhar do outro, que pode ser mais ou menos nobre, é sempre o olhar do outro, perscrutando, pelas venezianas, notícias mais picantes para a crônica local. Dessa forma, a casa ganha vida e simboliza o contido, o obscuro, o secreto, o silencioso e o moralismo que sustenta o não-dito e o *mal-dito*. Conquanto, estranhamente, a Demétrio não é dada voz direta no texto e suas ações e opiniões serão reveladas por intermédio das outras vozes – ou das ondas formadas no lago. Talvez essa seja uma menção ao modo mineiro de ser que, no senso comum, caracteriza-se pelo hábito de jamais dizer o que pensa. Enquanto isso, sua esposa, esvaindo-se em confissões após a chegada da cunhada, traz à tona toda a inveja e o despeito que a movem, acossada pela ausência do amor, pelos ares da liberdade que vêm da metrópole, por esse pouco caso perante o olhar do outro, pela beleza e pela fascinação da vida agitada na cidade grande, com seus restaurantes, teatros e lojas, realidade que ela jamais viverá. Ana percebe a força dessa falta até mesmo quando vai ao Rio de Janeiro para o nascimento de André, pois, ainda ali, mantém sua reclusão em um hotel de subúrbio e vigia a cunhada de longe, conversando com porteiros e faxineiros, para acompanhar Nina, mesmo sem a ver.

Porém, mesmo abrindo seu coração, ela o faz em confissões endereçadas, primeiramente, a padre Justino e, mais tarde, a um interlocutor não identificado. Eis aí a forte presença da religiosidade opressora e dúbia que, de forma contundente, revela-se na narrativa de **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009) e que deriva em permanente sensação de pecado, mas sempre em busca da compreensão e do perdão divino. No pós-escrito de padre Justino, no último capítulo do livro, o texto dá margem à interpretação de que Ana e a casa são a mesma coisa. Quando afirma atender ao pedido de uma pessoa que ele não conhece e nem sabe o que procura, mas que tem sede de justiça (um interlocutor oculto), a narrativa prossegue com o padre lembrando-se da última vez em que viu Ana. Todavia, da forma como a ligação entre o primeiro e o segundo parágrafos se dá, a impressão é de que Ana é a casa:

Ainda tenho presente na memória a última vez em que a vi, quando ia a meio a triste epidemia que liquidou nossa cidade [Haverá, aqui, uma referência ao romance *Maleita?*]. A Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera. Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A caliça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subiam pelos degraus já carcomidos – e no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ainda ressumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tombadas, por tudo enfim que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações (CARDOSO, 2009, p. 495, grifo nosso).

Em seguida, padre Justino refere-se à Ana, quando a encontra no final de suas forças, estendida num catre no Pavilhão, local onde ela falecerá em sua presença, em uma descrição indissociável da que fez sobre a casa pouco antes e que comprova que as formas significantes que moldam a casa também moldam Ana:

(Ali estava ela, tombando, como devorada por um mal que vinha de suas próprias entranhas. Em meio à paisagem luxuriante e sem peias, conservava um estranho recato, como se estivesse voltada sobre as ruínas que a constituíam, e assim, cega, ainda meditasse sobre o nada existente no seu bojo, e desfiasse, isolada e dura, a memória dos tempos idos...) (CARDOSO, 2009, p. 499).

O padre finaliza seu pós-escrito, anunciando que “[...] a casa dos Meneses desaparecia para sempre” (CARDOSO, 2009, p. 507) e que “[...] um último vislumbre de sua existência ainda se mostrava naquele catre de agonizante” (CARDOSO, 2009, p. 507). Ana termina seus dias no Pavilhão, a construção que, mesmo em situação deplorável, ainda restou de pé na Chácara dos Meneses e que representa o espaço onde Nina foi feliz nos seus primeiros tempos em Vila Velha. Em um momento de dramaticidade, contido em sua segunda carta para Valdo quando, quinze anos depois, comunica ao marido sua volta à Chácara, ela reitera a alegria desse período:

Ah, Valdo, basta fechar um pouco os olhos para relembrar aquelas noites de verão, com cigarras que se demoravam pelos troncos antigos, e jasmineiros recendendo – uma paz de velha herdade sem problemas, de casa antiga e farta, que se assemelhava a tudo quanto eu sonhava nos meus devaneios da cidade (CARDOSO, 2009, p. 81).

A referência é clara ao Pavilhão, um âmbito distante da casa que ela passou a ocupar logo que entrou em choque com Demétrio e Ana, desfrutando da liberdade de ir e vir sem ser seguida pelos olhares raivosos do casal, como “[...] de Demétrio, trêmulo em seu despeito, e Ana, erguendo a cabeça quando passa ao meu lado, e, no entanto, espiando por trás de todas as venezianas que encontra [...]” (CARDOSO, 2009, p. 39).

O choque entre os duplos se dá, ao longo de todo o texto, na arena entre o novo e o velho, entre o belo e seu simulacro, entre o espetáculo e a mesmice. Quando juntos, entretanto, esses duplos compõem a totalidade do mal sem remissão, lançando, no mesmo abismo, quem inveja e quem é invejado, quem seduz e quem é seduzido, quem despreza e quem é desprezado. Trata-se de um embate mediado pela presença do mal e sem vitoriosos, tal como preconiza a falta narcísea, pois, nem com a presença da morte, ele se conclui, mas, ao contrário, permanece, na teia do texto como memória registrada em documentos que sobrevivem à história romanesca. Como desdobramento dos duplos, pode-se inferir, que tanto Ana e Demétrio simbolizam a casa, como Nina e Timóteo simbolizam o Pavilhão, sendo que a casa parece ter o poder de adoecer a esposa de Valdo e vice-versa, como observa o farmacêutico, na visita que lhe faz, quando descobre que ela está grávida:

[...] dir-se-ia, ante esse mundo que se ia desagregando, que um mal oculto a roía, como um tumor latente em suas entranhas. [...] Dona Nina achava-se estendida num divã [...] e naquele momento, com a testa molhada de suor, estava visivelmente pálida. Mas ainda assim forçoso era confessar que se tratava de uma criatura bela, de uma beleza mórbida e em declínio, como se vibrasse em uníssono com o espírito que presidia a casa toda (CARDOSO, 2009, p. 131).

Ao contrário de Ana, Nina terá sua morte consumada nessa casa grande, com um velório que, enfim, conduzirá ao local a família do Barão de Santo Tirso. O vaticínio de que ela não sobreviveria à monotonia da Chácara e à limitação de hábitos dos Meneses torna-se real. É de Betty a observação sobre isso, quando, em seu diário, escreve sobre ela no sentido de que “[...] esta vida da roça, parada, sem nenhum atrativo, não poderia de modo algum agradar a quem estivesse acostumado ao movimento da cidade” (CARDOSO, 2009, p. 135). Em outro momento, completa:

Vendo o ar de zanga com que ela me fitava, apressei-me a assegurar-lhe que não tínhamos bailes e nem teatros, que apenas uma ou outra vez o senhor Barão reunia em sua fazenda algumas famílias, mas que nós, os da Chácara, jamais comparecíamos a essas reuniões. ‘Por quê?’, perguntou ela, sempre ocupada em me auxiliar a remexer as caixas. ‘É o sistema de vida do Sr. Demétrio’, respondi. Deixou tudo, fitou-me com olhos duros: ‘Eu não quero viver segundo o sistema do Sr. Demétrio’, disse. Ergui apenas os ombros, imaginando a que lutas não teríamos que assistir, caso ela pretendesse realmente inaugurar um outro gênero de vida (CARDOSO, 2009, p. 112).

A própria Nina reconhece o choque de sua presença em face das tradições dos Meneses quando diz à Betty que “[...] essas velhas famílias sempre guardam um ranço no fundo delas” (CARDOSO, 2009, p. 66) e que, exatamente por isso, dificilmente, perdoariam o que ela representava: “[...] uma vida nova, uma paisagem diferente” (CARDOSO, 2009, p. 66).

Inquieta, febril, irritadiça, Nina passa a circular pela Chácara em constante mal-estar. Poucas coisas a distraem: apenas o jardim e, de forma marcante, o canteiro de violetas com as quais o jardineiro a presenteia. De mais a mais, acostumada ao diferente, também lhe atraem a figura de Maria Sinhá, a antepassada que se vestia de homem, e que expulsara, aos solavancos, o padre que teimou em dar a extrema-unção a um empregado da fazenda sem sua permissão. Além disso, também lhe cativam as visitas ao cunhado, Timóteo, a aberração dos Meneses; aquele que todos desejam esconder e que, antes de se encerrar em seu quarto para não ser deserdado pelo irmão mais velho, vivia livremente por Vila Velha, envergonhando a família com sua homossexualidade que, *a posteriori*, parece tornar-se uma identidade transexual caricatural.

A aliança entre Nina e Timóteo pode ser vista como a segunda representação do perigo de destruição da casa-família – a primeira parece ter sido Maria Sinhá. Com a chegada de Nina, Timóteo se fortalece, de modo que os Meneses passam a temer a aliança entre os dois, traduzida na previsão de uma vingança em comum. Para Valdo, não há inocência nessas visitas da esposa ao quarto do irmão: “Timóteo não descansará enquanto não nos destruir” (CARDOSO, 2009, p. 116).

É por isso que a tensão entre o velho e o novo traz à tona o conflito entre os duplos Nina/Timóteo e Ana/Demétrio, ao passo que, ao longo da narrativa, essa conflagração se estenderá, simbolicamente, à casa – onde morre Nina – e ao Pavilhão – onde sucumbe Ana. Por seu lado, Nina/Timóteo e Ana/Demétrio, diante do fim iminente, revelarão dúvidas sobre o

devir e, pálidos, adjetivo que Cardoso utiliza incessantemente para definir seus personagens, confrontam o medo do desconhecido, lutando entre o ceticismo e a possibilidade da ressurreição. No leito de morte, Nina conversa com André:

– Quem sabe – disse ela [Nina] ainda – quem sabe não seja isto o fim de tudo. Acontece tanta coisa, tanta gente se salva. E afogando-me em seu hálito ardente: - Você acredita que haja milagre, André? Acredita que haja ressurreição? [...] – Não, respondi, e eu próprio me assustei com a calma da minha voz. – O milagre não existe. E não há ressurreição para ninguém, Nina. O silêncio que sucedeu a essas palavras foi tão grande que senti como se houvesse baixado sobre nós um inesperado crepúsculo (CARDOSO, 2009, p. 32).

No catre em que Alberto dá seu último suspiro, Ana suplica por um milagre de padre Justino a favor da ressurreição do jovem que “[...] era bonito, era jovem, gracioso” (CARDOSO, 2009, p. 182) e que, ali, deitado, parecia “[...] um menino adormecido” (CARDOSO, 2009, p. 182). Em seguida, como que encarna o demônio, sua voz se modifica, e ela assume a força e a expressão de um homem, inventando o boato de que ele era santo e, portanto, poderia fazer renascer o jovem morto. Esse fato aterroriza padre Justino, que pede por sua alma, achando-a perdida diante dos olhos de Deus. No leito de morte, Ana pergunta: “- Padre, e eu, não estou salva também, não pequei como os outros, não existi?” (CARDOSO, 2009, p. 506).

Quanto a Demétrio, ainda distante do dia de sua morte, que não é descrita na narrativa, ele é visto, em certa ocasião, pela esposa como um moribundo enquanto dorme. Já seu irmão, Valdo, enxerga-o como alguém cuja

[...] morte não era um golpe vibrado por força superior e inelutável – era desafio de igual para igual, a que era necessário responder com a luta, ele, Meneses, também acrescido, mas, como todo ser humano, incerto do valor de suas armas (CARDOSO, 2009, p. 406).

Timóteo, no dia do velório de Nina, quando vai levar-lhe o buquê das violetas prometidas, vê ao redor do caixão o que chama de “[...] urubus postados no alto, à espera do momento oportuno” (CARDOSO, 2009, p. 484). Diante dessa constatação, ele enxerga, nos lábios da morta, a indicação do caminho para o inferno, “[...] um inferno miúdo, humano, elaborado com as fraquezas, os desejos e as infâmias de todo dia” (CARDOSO, 2009, p. 484). E é assim, transtornado pela necessidade de acreditar na imortalidade – mesmo indagando-se

no caso de algum dos Meneses nela crer –, que ele pede: “Deus, se é verdade a Tua existência, procede ao milagre. Dá-me o milagre, Deus do Céu, para que não me torne apenas o guardião de um cadáver à espera da sua hora de apodrecer” (CARDOSO, 2009, p. 484).

Assim, enquanto as noites caem sobre a Chácara e escondem atrás das portas seus habitantes amalgamados pela solidão, o sangue dos Meneses flui incessante e, como um monstro no escuro, anseia por mais um dia do combate entre o desaparecimento pelo hábito ou a perpetuação pelo escândalo. Mas sempre em rota de colisão com o pecado.

3 O VAZIO DA SEDUÇÃO EM CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA

A verdade tem uma estrutura, se podemos dizer, de ficção (LACAN, 1995, p. 258-259).

Se a sedução se constitui em miséria no campo das relações humanas, revelando-se, ao final, em um jogo sem vencedor, com regras próprias que escapam à lei e que tem como ponto de partida o vazio primordial e impreenchível da alma humana, na literatura, ela é importante elemento de transposição do real para o ficcional. Dizendo de outra forma: ela é a chave que, em geral, descerra, para o leitor, o desejo de persecução da nova ordem do mundo criada pelo autor e que pode ser considerada, no contexto freudiano, uma fantasia. Como o texto não permite trejeitos, olhares fugidios e sorrisos provocantes, em lugar dessas estratégias, tão comuns ao ato de seduzir, o autor dispõe da linguagem para tecer sua obra; e é ela – a linguagem – que deverá ser trabalhada, à exaustão, para garantir que a “[...] irrealidade do universo poético [...]” (FREUD, 1976, p. 80) seduza o leitor, trazendo-lhe, na forma do texto, algum tipo de satisfação, emoção ou promessa que a condição do mundo extratextual lhe mantém vetado.

O equilíbrio desse jogo se dá no encontro entre os silêncios, as repetições e os deslocamentos utilizados pelo autor – o que Cardoso (2009) faz com primazia – para representar, mesmo que de forma inconsciente, seus desejos insatisfeitos, assim como os do leitor, pois todo processo enunciativo carece de um enunciador e de um enunciatário, já que, para Freud (2014, 1976, p. 83), “[...] o feliz não fantasia nunca; só o faz o insatisfeito”. Ou, como afirma Robert (2007, p. 33), deve-se ao psicanalista a descoberta, na oscilação entre a

literatura e a psicologia, de “[...] uma forma de ficção elementar que, consciente na criança, inconsciente no adulto normal e tenaz em diversos casos de neurose, revela-se tão difundida e com conteúdo tão constante que devemos atribuir-lhe valor quase universal.”

Nesse movimento, o autor lança mão das formas inarticuladas que constituem os porões do seu inconsciente, conferindo fisionomia e cor ao romance que o fundador da psicanálise, pela voz de seu discípulo Otto Rank, denomina “[...] romance familiar dos neuróticos [...]”¹⁵ (ROBERT, 2007, p. 34). O romance familiar, que carrega, consigo, a intensidade dos desejos então libertos, pode ser também entendido como um “romance das origens” pois, além de trazer à luz os “[...] acidentes individuais e históricos de onde brota [...]” (ROBERT, 2007, p. 48), é também responsável por devolver “[...] a todo homem algo de sua primeira paixão e sua primeira verdade” (ROBERT, 2007, p. 48). Para isso, cria suas próprias regras, as mesmas que deverão ser aceitas pelo leitor, no pacto de leitura, quando este mergulhar no universo ficcional que o remete de volta a si mesmo.

Nesse sentido, sendo o “[...] complexo de Édipo um fato humano universal [...]” (ROBERT, 2007, p. 48), a autora defende que qualquer “[...] ficção, representação ou arte imagética [...]” (ROBERT, 2007, p. 48) caracteriza-se como uma representação velada desse fato, concebido como

[...] apenas um gênero ‘edipiano’ entre outros, com a diferença, porém – e para a literatura decerto não é uma diferença desprezível –, de que, em vez de reproduzir uma fantasia bruta segundo as regras estabelecidas por um código artístico preciso, imita uma *fantasia de saída romanceada*, um esboço de relato que não apenas é o manancial inesgotável de suas futuras histórias, mas a única convenção cuja coerção

¹⁵Segundo Robert (2007), Freud utiliza em toda a sua obra o conceito de “romance familiar dos neuróticos”. Na página 34, a autora faz uma nota de pé de página, onde ela escreve que “*Der Familienroman der Neurotiker* “foi publicado pela primeira vez no livro de Otto Rank: *Der Mythos der Geburt des Helden* [O mito do nascimento do herói], Leipzig e Viena, 1910, depois nos *Gesammelte Werke*, Londres, 1941, t. VII, p. 224. Freud tinha de certa maneira “dado” o pequeno ensaio a seu jovem discípulo, que se especializava na análise das mitologias. Entretanto, a descoberta do “romance familiar” não data de 1909, visto que Freud o conhecia bem antes; em todo caso, menciona-o em 1897 numa carta a Wilhelm Fliess e, em 1899, atribui-lhe o nome consagrado na literatura psicanalítica. Segundo a autora: “Em suma, o *romance familiar* pode ser definido como um expediente a que a imaginação recorre para resolver a crise típica do crescimento humano tal como o determina o “complexo de Édipo” [ed. bras.: “Romances familiares”, in “*Gradiva*” de Jensen e outros trabalhos. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. IX, org. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996]” (ROBERT, 2007, p. 34).

é aceita por ele. [...] O gênero, que em toda parte, aliás, determina modalidades estéticas da transposição, cede aqui suas prerrogativas ao romanesco puro, o qual tem por assim dizer um *conteúdo imposto* e uma *forma indeterminada*, suscetível de tantas variações quantas a imaginação for capaz de elaborar (ROBERT, 2007, p. 48-49).

Se “[...] o jogo do texto não é nem ganho, nem perda, mas sim, um processo de transformação das posições, que dá uma presença dinâmica à ausência e alteridade da diferença” (ISER, 2002, p. 115), é no centro desses desejos encobertos que se assenta o autor, indiferente aos apelos de informação e de compreensão do leitor, mas, ainda assim, capaz de o seduzir, instigado que está pela lapidação da palavra e pela intenção de trazer de volta, transformado, algum deleite ou temor de um tempo perdido:

[...] quando o poeta joga para nós o seu jogo, como se fôssemos espectadores, ou quando relata, como seus sonhos diurnos e pessoais, o que nós mesmos estaríamos inclinados a expor, sentimos elevado prazer, cujas muitas fontes provavelmente se confundem. Como o autor realiza tal coisa, eis aí o segredo que lhe é mais particular. [...] Podemos entrever duas classes de técnica: o poeta atenua o caráter egoísta do sonho diurno mediante modificações e encobrimentos e nos seduz por um ganho de prazer puramente formal, ou seja, estético. Chamamos de prêmio de incentivo, ou de prazer prévio, ao ganho de prazer que nos é oferecido para com ele possibilitar o desprendimento de mais prazer de fontes psíquicas profundas e copiosas. Sou da opinião de que todo prazer estético, que nos é proporcionado pelo poeta, traz em si o caráter dessa perda, e que o verdadeiro desfrute do trabalho do poeta advém da libertação de tensões anímicas. Talvez em não pouca medida contribua para esse resultado o fato de o poeta nos inserir em uma posição em que desfrutamos de nossas próprias fantasias sem qualquer censura ou vergonha (FREUD, 2014b, p. 90).

No texto “O desejo e a criação literária”, Passos (2011) apresenta uma nova mirada sobre essas reflexões freudianas, complementando-as com estudos lacanianos. Para ela, se “[...] no ato da criação literária, estão em jogo sujeitos, desejos e pulsões indestrutíveis (vida/morte) – aspectos imprescindíveis tanto para o autor e seu leitor, como para a experiência psicanalítica” (PASSOS, 2011, p. 95), cabe compreender melhor, na interpretação literária, “[...] certos traços do desejo e da pulsão [...]” (PASSOS, 2011, p. 95). Assim, para a autora,

em Freud, o desejo se vincula à teoria do inconsciente, persegue um objeto perdido e se relaciona com as noções de sonho, recalque, fantasma (o Outro imaginário, conforme Lacan). Insistente, sempre em busca de realização, configura-se distinto da necessidade (fome, sede) e da demanda amorosa. Seus liames com a palavra permitem a Freud chegar a um procedimento básico da psicanálise: a associação livre, ponte de acesso ao saber inconsciente. Quanto à pulsão, também presente na psiquiatria e na filosofia (Nietzsche), será observada a partir do texto freudiano e de uma de suas

traduções (*trieb*, em alemão, diferente de instinto, mais adequado ao comportamento animal¹⁶), acentuando-se seus elos com o psiquismo humano. Fundamental para o pensamento psicanalítico, pode ser entendida como uma descarga energética cuja fonte se encontra na atividade motora do organismo e do funcionamento inconsciente do homem. Não se confunde com a necessidade e, para Lacan, constitui um conceito que articula significante e corpo. Sua satisfação se encontra no próprio circuito pulsional, isto é, na realização do trajeto circular cujo fecho retorna ao ponto de partida. Descontínua, circular, sem objeto concreto pela impossibilidade de que este seja representado, a pulsão se caracteriza particularmente pelo vaivém em que se estrutura¹⁷ (PASSOS, 2011, p. 96).

Da mesma forma que a psicanálise faz uso do silêncio e de pontuações em sua escuta e, por conseguinte, essa escuta permite elaborar, por meio de palavras e imagens, o encontro de desejos, verdades singulares e o “sentido imaginário para a própria vida (do analisando), ignorando a regularidade do tempo cronológico” (PASSOS, 2011, p. 96-97), a crítica literária se debruça sobre o texto em busca de “articulações verbais, singularidades, desejo e efeitos de sentido poético ficcional no objeto analisado” (PASSOS, 2011, p. 96-97) que, de forma dissimulada ou não, estructurem os “[...] pilares da enigmática aliança entre criador, texto e leitor; ou, em uma palavra, entre sujeitos (incluindo, então, o inconsciente)” (PASSOS, 2011, p. 96-97).

Moser (2011) argumenta que Cardoso, bem como toda a sua geração, chancelada que estava pela culpa de trilhar um caminho sexual avesso ao que o catolicismo reinante determinava, buscava sua redenção por meio de uma escrita convulsiva, movida pela tentativa de estofar o vazio deixado pelo discurso da autoridade. Não havendo, pois, um acordo possível – nem sequer uma mediação –, o texto faz-se em partes, por vezes, lidas como perversas, indecorosas, ameaçadoras à moral vigente, formando, no enunciado, um estandarte dividido entre indignação e abundância. Ao fim e ao cabo, lá está o grande abismo irremediável, prova da vasta condição humana.

¹⁶Em seu texto, Passos (2011) usa como nota explicativa o *Dicionário comentado do alemão de Freud*, de Hanns (1986). Há, entretanto, polêmica a respeito da tradução. Cf., por exemplo, as considerações de Souza (2010, p. 250-269), em seu *As palavras de Freud: o vocabulário freudiano e suas versões*

¹⁷Na nota explicativa. 2, Passos (2011) refere-se a Lacan (1986).

Aqui, cabe pensar até mesmo na descoberta de algo que o próprio autor desconhecia a seu respeito. Tomado por um entendimento amplo do que suas lembranças e emoções despertam em sua alma, Cardoso (2012) chega a formular uma pista direta para os psicanalistas:

Acabo de descobrir uma coisa que fará talvez sucesso entre os psicanalistas: o medo, a perturbação que sinto diante de uma moça. As mulheres casadas não me dão tal impressão (Talvez venha daí o esboço das moças inconsistentes e fluidas que existem em meus romances?...)(CARDOSO, 2012, p. 467).

Embora nem sempre isso esteja claro, “[...] o desejo do autor se conforma nessa reestruturação de experiências em que seus fantasmas atuam ao lado da (e na) invenção verbal” (PASSOS, 2011, p. 107). Isso equivale a dizer que, ao codificar suas reminiscências em texto, o sujeito criador, por meio do engenho artístico, transfigura o que era recalcado em enunciação ficcional que, por seu turno, integra um produtor (enunciador) e um leitor (enunciatário). O pacto ficcional que os une é conjugado pelo “como se”. Assim, no curso da narrativa, Cardoso (2009) escreve em **Crônica da casa assassinada**, sobre sua aversão pela rigidez moral de seu Estado natal – e isso faz retomar o caráter político da sedução:

Ah, essa coisa deblaterada e informe a que chamam pecado, essa vitória dos fortes, e no entanto apanágio de tantos fracos e de tantos indecisos, de tantos algozes e de tantos carrascos que ao longo do tempo vêm tremulando seu pendão para oprimir e massacrar! Sombria lei de jesuítas, que em seu nome ergueram fogueiras e iluminaram infernos, como situá-lo, em estado de compreensão e de justiça? Ah, cama dos fracos, leito dos efeminados e dos tristes – ah! grande pecado maior de não ousar o supremo pecado, para se constituir humano e só, e divisar a Face una e resplandecente, no abismo oposto, que é feito de luz e de perdão! Que dizer a esses melancólicos guardiões de uma virtude sem frutos, que dizer a esses estetas do bem, a esses guerreiros sem violência, sem coragem e sem imaginação para a luta? (CARDOSO, 2009, p. 498).

É no apêndice dos *Diários* (CARDOSO, 2012) que se pode encontrar, em uma entrevista dada ao escritor e crítico brasileiro, Fausto Cunha, no *Jornal do Brasil*, em 25 de novembro de 1960, o que Cardoso (2012) localiza como a essência que o move pela narrativa de **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009) e que o ilumina para mimetizar seu repúdio à ordem estabelecida:

Meu movimento de luta, aquilo que viso destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra o jesuitismo mineiro. Contra a religião mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito. Ah, mas eu a terei escrava do que surpreendi na sua miséria, no seu imenso orgulho, na sua imensa hipocrisia. Mas ela me terá, se for mais forte do que eu, e dirá que eu não sou um artista, nem tenho o direito de flagelá-la, e que nunca soube entendê-la como todos esses outros – artistas! – que afagam não o seu antagonismo, mas um dolente cantochão elaborado por homens acostumados a seguir a trilha do rebanho e do conformismo, do pudor literário e da vida parasitária. Ela me terá – se puder. Um de nós, pela graça de Deus, terá de subsistir. Mas acordado (CARDOSO, 2012, p. 730-731).

Entretanto, em uma das suas anotações, datada de julho de 1962, nos *Diários* (CARDOSO, 2012), dois anos após a entrevista e poucos meses antes do AVC que sofreu, Cardoso (2012) fala sobre Minas Gerais segundo outra perspectiva, o que permite a assimilação de um sentimento dúbio, como se aquilo que precisasse ser destruído fosse exatamente um elo perdido.

Minas, esse espinho que não consigo arrancar do coração – fui menino em Minas, cursei Minas e os seus córregos, vi nascer gente e nome em Minas, na época em que essas coisas contam. O que amo em Minas é a sua força bruta, seu poder de legenda, de terras lavradas pela aventura que, sem me destruir, incessantemente me alimenta. O que amo em Minas são os pedaços que me faltam, e que não podendo ser recuperados, ardem no seu vazio, à espera de que eu me faça inteiro – coisa que só a morte fará possível. Há uma certa doçura na tristeza – a gente se compraz dela, amando (CARDOSO, 2012, p. 504).

Para a pesquisadora Lamego (2017, p.22), Cardoso utiliza “[...] técnicas do conto moderno, acrescentando ao fantástico, gênero europeu e americano, um toque local”. Dessa forma, ela explica que “[...] todo o esforço do autor está na tentativa exclusiva de conduzir o leitor, do início ao fim da história, à revelação do enigma proposto” (LAMEGO, 2017, p. 22). Ao longo da narrativa de **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009), o leitor encontrará um “[...] concerto para vozes dissonantes sob os alicerces de uma casa e de uma família em franca degradação moral” (SEFFRIN, 2009, p. 7), vozes essas que se relacionam sem se comunicar, ora complementares, ora alternadas, ora contraditórias, o que demonstra um aparato linguístico-estruturante capaz de confundir e de intrigar o leitor tanto na forma como no conteúdo. Se a intenção de Cardoso (2009) foi destruir Minas Gerais, seguramente ele fez mais

que isso, porque ressignificou seu intento. O *corpus* de sua escrita, incorruptível no desejo avassalador de assassinar, pela palavra, a moral religiosa que a casa e a família Meneses personificam no lugar de Minas Gerais, aliena-se do tempo cronológico em que a obra foi escrita para pairar, como uma espada, sobre a cabeça do leitor, remetendo-o à lassidão, irremediável, da morte e do vazio da vida.

3.1 O leitor e sua galeria de máscaras

No leitor “[...] o desejo se instaura de modo variado, seja por certa inserção da obra em sua vida, seja pela magia verbal que, produto de uma rede complexa, prende e excita o desejo da leitura” (PASSOS, 2011, p. 111). É no espelhamento entre o desejo do autor e do leitor que se dá a admiração, quando o “[...] querer parece desentranhar ângulos (afetivos) inusitados de cada sujeito” (PASSOS, 2011, p. 111). Tal simbiose é um dos vértices de sedução que se instaura por meio da relação autor-texto-leitor.

Essa relação passa tanto pela palavra, como pelo tema, pois a estrutura que rege a imaginação criadora é permeada por símbolos que pressupõem “[...] um círculo de iniciados que compreendam a linguagem utilizada [...]” (HUIZINGA, 1971, p. 148). Segundo esse autor, a linguagem poética “[...] difere da linguagem vulgar pelo uso de termos, imagens, figuras especiais, que nem todos são capazes de compreender” (HUIZINGA, 1971, p. 148-149), dando lugar a um jogo de palavras que, embora ordenadas harmoniosamente, geram um estranhamento, uma suspeita de que nem tudo pode ser visto de uma só vez, que algo se encontra escondido sob o texto, um mistério ou enigma que caberá ao leitor descobrir e cobrir de sentido. Diz Huizinga (1971, p. 148):

Seja no mito ou na lírica, no drama ou na epopeia, nas lendas de um passado remoto ou num romance moderno, a finalidade do escritor, consciente ou inconsciente, é criar uma tensão que ‘encante’ o leitor e o mantenha enfeitiçado. Subjacente a toda escritura criadora está sempre alguma situação humana ou emocional suficientemente intensa para transmitir aos outros essa tensão. [...]. Em termos gerais, pode-se dizer que essas situações surgem do conflito ou do amor, ou da conjunção de ambos. Ora, tanto o conflito quanto o amor implicam rivalidade ou competição, e competição implica jogo. Na grande maioria dos casos, o tema central da poesia e da literatura é a luta – isto é, a tarefa que o herói precisa cumprir, as provações por que ele tem que passar, os obstáculos que ele precisa transpor. [...]. Uma outra série de motivos de tensão

assenta no disfarce da identidade do herói. Ele se apresenta incógnito quer por estar deliberadamente ocultando sua identidade, ou por ele próprio a desconhecer, ou ainda, porque é capaz de mudar sua aparência conforme sua vontade¹⁸. Em outras palavras, ele usa uma máscara, aparece sob um disfarce, é portador de um segredo. Uma vez mais nos encontramos próximo do velho jogo sagrado do ser oculto que se revela apenas aos iniciados.

Como afirma Bosi (2014, p. 19), lidar com poesia e com ficção exige atenção para com “[...] uma variadíssima gama de fenômenos comuns à Psicanálise e à interpretação de textos”. Caberá ao autor e ao leitor o compartilhamento de desejos, sentimentos, paixões, sonhos e agonias em seus mais distintos estados de espírito e “[...] múltiplas formas: ostensivas, mascaradas, reprimidas, transfiguradas, sublimadas [...]” (BOSI, 2014, p. 19). Complementarmente, esse jogo se dará no âmbito do consciente e do inconsciente, da luz e da sombra, da memória e do esquecimento, a partir de um “[...] modo de criação do mundo [...]” (ISER, 2002, p. 106) ou de representação deste, o que leva à premissa de que “[...] os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo” (ISER, 2002, p. 107).

Ora, como o texto é ficcional, automaticamente invoca a convenção de um contrato entre autor e leitor, indicador de que o mundo textual há de ser concebido, não como realidade, mas *como se* fosse realidade. Assim o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo, mas apenas um mundo encenado. Este pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as consequências inerentes ao mundo real referido. Assim, ao se expor a si mesma, a ficcionalidade, assinala que tudo é tão-só de ser considerado como se fosse o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo (ISER, 2002, p. 107).

Essa “[...] obscuridade dos efeitos, provocados pela obra estética no receptor, como a falta de compreensão que o inquieta diante das ‘técnicas’ empregadas pelo artista [...]” (PASSOS, 2011, p. 100-101) parece ser, ao mesmo tempo, a razão de sua atratividade. Isto é, para além do conteúdo, existe algo, na forma narrativa, que estabelece “[...] ligações complexas [...]” (PASSOS, 2011, p. 102) entre o que se deseja e o que representa o real:

¹⁸A constituição da personagem Nina Meneses e a maneira como ela transita pelo texto – como se verá adiante – indicam bem como se dá esse tipo de disfarce com que Huizinga (1971) designa o herói que oculta sua identidade. No caso da bela, o que se esconde é sua natureza, que ora resplandece, ora apodrece.

Persiste a ideia segundo a qual a verdade se estrutura como ficção, no sentido de que a primeira não se encontra apenas no factual, mas em sua propriedade narrativa. E aqui entra o autor, pois, ao transformar vivências ou fantasias em discurso artisticamente ordenado, a linguagem se oferece como o elo possível entre ele e o texto e com ela aflora toda a tradição de dizer. O desejo – sempre recaído imaginariamente sobre o outro – pode seguir as trilhas da tradição ou subvertê-la e as ficções acabam parte de um modo peculiar de realidade (PASSOS, 2011, p. 104).

Para dizimar, simbolicamente, com a aprovação, ou não, de quem quer que seja, seus demônios mais ferozes, Cardoso (2009) criou uma galeria de personagens que carregam, todos eles, a mesma bandeira: ora como aliados, ora como inimigos, ora como meros espectadores da cena. E mesmo que Nina seja a catalisadora dessa luta, pois domina com Timóteo, Ana e Demétrio, o campo de jogo da **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009), sendo pivô e solução da ruína, é o tormento que toma a alma dos personagens e da própria casa que arrasta o leitor pelo conflito, ávido de uma explicação que não encontra e que, na verdade, parece ser a angústia que move a mão de Cardoso em direção à grande dúvida que, conforme Brandão (2011, p. 35), o assola:

Lúcio, como os escritores católicos de seu tempo, questionava os valores do cristianismo, mas sofria com seu peso, tentava uma saída para viver sua religião, procurando um espaço para sua humanidade excluída. O conflito jamais resolvido entre seus ideais e a realidade de sua escolha sexual, faz o escritor oscilar permanentemente entre o todo e o nada, na linhagem dos poetas barrocos que não conseguiram sair, por livre vontade da coerção de uma religião impossível de viver, impossível de se reconciliar, se não pela recusa de si mesmo, pela castração de suas próprias pulsões, no real do corpo. Assim o corpo que surge na ficção de Lúcio é o lugar onde a castração incide, aí, no real do corpo e não a castração simbólica que faz um corte, não no corpo anatômico, mas no excesso que se multiplica no corpo da palavra, no corpo da escrita. Daí uma escrita excessiva, barroquizante, repetitiva, semelhante a uma teia, onde o escritor se prende.

3.2 Um autor introspectivo

Mineiro de Curvelo, o escritor Lúcio Cardoso nasceu em 1912, passando sua infância em Belo Horizonte. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1923, de onde voltou para a capital mineira pouco depois, a fim de estudar, ficando até 1929, quando fixou residência definitivamente no Rio e viveu ali até sua morte, em 1968.

Segundo Moser (2011, p. 178), durante a infância, em Minas Gerais, Cardoso – “[...] filho caçula de Joaquim e Nhanhá Cardoso [...]” – sempre tivera um comportamento dissonante em relação aos ditames de uma sociedade conservadora e restrita a quaisquer desvios ou extravagâncias: Cardoso recusava-se “[...] a ir à escola, era obcecado por estrelas de cinema e brincava de boneca.” (MOSER, 2011, p. 178). Não raras vezes, seu pai – outrora rico criador de gado e que perdera todo o patrimônio em dívidas – injuriava sua segunda esposa, mãe de Cardoso, dizendo: “[...] ‘você e a comadre criam esse menino na barra da saia, como se fosse mulher, e o resultado é o maricas que se vê [...]’” (MOSER, 2011, p. 178).

Com 22 anos de idade, Cardoso, com o auxílio do amigo escritor, Augusto Frederico Schmidt, lançou seu romance inaugural intitulado *Maleita*. De pronto, diz Moser (2011), sua obra foi recebida, com calor, por um grupo de intelectuais. Segundo Moser (2011), ao perscrutar a *psique* humana, conjugada aos conflitos e às convenções sociais, Cardoso viu sua produção ser incluída nos padrões de uma estética introspectiva.

Romancista, poeta, jornalista, tradutor, roteirista, dramaturgo e, mais tarde, artista plástico, Cardoso era, antes de tudo e, metaforicamente falando, um jogador cuja experiência de vida, dedicada à arte em suas mais variáveis vertentes, foi marcada por uma intensa necessidade de desafiar o *status quo*, em especial, os valores morais de sua época. Reconheceu publicamente as mazelas humanas e escreveu sobre elas, não como mera crítica ou combate, e, sim, com a premissa de que a natureza do homem se encontra, irremediavelmente, condenada ao mal e que é sobre essa luta, mediada pela linguagem, que vale a pena criar. Mas era um sedutor e, entendido assim, pode-se supor que performatizava a sedução por meio de sua vivência e de sua ficção. Forçoso é lembrar que um dos importantes fatores que determinam a sedução é que ela se vale de uma certa destreza intersubjetiva para atuar e, quando termina, não deixa vitoriosos, mas sim, regras próprias que não se ocupam com as prescrições sociais.

Não é fácil desembaraçar a trama entre a vida e a gênese literária de um escritor. Esses caminhos se entrecruzam, a exemplo do que escreve Moser (2011) sobre os bastidores do jogo sedutor de Lúcio Cardoso:

Ele era notavelmente bonito, luminosamente espirituoso e de uma criatividade sem fim. ‘O Lúcio jorrava!’, disse outra [amiga]. Costumava se sentar em cafês, escrevendo uma página atrás da outra, arrancando uma folha da máquina de escrever

e começando outra no mesmo instante. Escreveu seu romance *Inácio* em meros quatro dias. ‘Que talento verbal, meu Deus, Lúcio Cardoso’, recordava outro amigo. ‘E que capacidade de trabalho, apesar da vida noturna e boêmia. Levantava-se cedo e escrevia, escrevia. O que dele está publicado não é nem a metade do que produziu’ (MOSER, 2011, p. 185).

Segundo o biógrafo de Clarice Lispector, além da capacidade da escrita, algo mais marcava a vida pessoal de Cardoso:

Era um escritor nato, um conversador nato e um sedutor nato. Em seu primeiro encontro com Luiz Carlos Lacerda, um adolescente que viria a se tornar um conhecido cineasta, rabiscou um poema para ele e depois levou-o a seu apartamento. Lacerda, jovem e ingênuo, concluiu que eles viveriam felizes para sempre. Alguns dias depois ficou desolado quando foi ao apartamento de Lúcio em Ipanema, viu a luz acesa, tocou a campainha e não teve resposta. Depois de esperar durante um tempo viu outro rapaz sair e compreendeu que para o escritor aquela fora uma noite e nada mais. [...]. Lúcio nunca teve um relacionamento duradouro como o personagem de seus livros, ele parecia nunca querer ter um, embora estivesse sempre apaixonado por homens diferentes (MOSER, 2011, p. 185).

Cardoso mantinha, como hábito, a prática de registrar suas impressões em cadernos. Segundo a versão revista dos seus *Diários*, publicada em 2012, sob a coordenação do pesquisador Ézio Macedo Ribeiro, essa escrita compreende três períodos da vida do escritor: 1942 a 1947; 1949 a 1951; e 1951 a 1962, sendo o derradeiro trecho datado de outubro deste último ano.

Tais escritos, de enorme densidade introspectiva, filosófica, religiosa e moral facilitam, em muito, o trabalho dos pesquisadores sobre o entendimento do que o autor queria com sua obra e dá pistas valiosas para entender seu jogo literário. Entretanto, tal como prevê a liberdade da recepção, não são capazes de dar conta do que sua escrita desencadeou entre seus leitores, que ora o viam como um mestre, ora como um demônio, mas sempre escravo de suas paixões. De toda forma, ler os *Diários* de Lúcio Cardoso (2012) é uma viagem à sua alma atormentada pelo mistério da morte e do pecado, que culminam na eterna luta entre o bem e o mal, o que representa a face ética da sedução que o autor emprega em seu texto. Além disso, Cardoso reconhece a presença de seus próprios fantasmas, presentes em sonhos e memórias da infância, chegando a citar Freud numa das passagens:

Jamais me canso de indagar a origem dos sonhos, pelos menos desses sonhos desgarrados e fulgurantes, que surgem com toda a força de fatos já vividos, e à sua mistura de pessoas e de situações, inserem esse clima profético que tanto nos abala assim que despertamos. A origem deles nem é tão clara como quer Freud, nem tão obscura quanto supomos – é uma criação híbrida de sentimentos que nos são constantes e de instintos de previsão que modelam espectros e cenas de alta tensão, com formas comuns e habituais que seriam ligeiras se não fossem impulsionadas por essa carga de alta voltagem (CARDOSO, 2012, p. 490).

A narrativa de seus sonhos é uma constante nos *Diários* (CARDOSO, 2012). Neles, a presença das casas onde morou e que visitou na infância, incluindo seus porões e jardins, são frequentes. As cores e os odores também são fortemente relembrados por ele ao acordar. Sobre esse caráter onírico e sinestésico do texto de Cardoso (2012), Lamego escreve:

Em suas histórias, as casas seculares com escadarias e cubículos estreitos; os velhos sobrados em bairros fétidos, mobiliados por peças antigas impregnadas de histórias, rancores e ressentimentos, são cenários recorrentes. É na intimidade das quatro paredes, no espaço da casa paterna, que encena a tragédia familiar e pequeno-burguesa. Seus livros e contos geram os sentimentos de enclausuramento, dor, dúvida e angústia na convivência familiar neste espaço, quando as subjetividades se opõem e se dilaceram em desejos opostos, como aquela ideia do mar aprisionado entre as rochas (LAMEGO, 2017, p. 22-23).

É o próprio Cardoso que, ainda em seus *Diários* (2012), localiza a presença desses espaços como lembranças da infância, quando, por exemplo, diz que sonhou outra vez com sua casa em Belo Horizonte: “Os quartos, a atmosfera. Começo a me espantar – que Deus me livre dessa obsessão, se ela tem um sentido clínico – que viceje, Deus meu, sendo uma verdade” (CARDOSO, 2012, p. 437). O autor repete a forte impressão da casa em sua vida, recordando-se, mais adiante, da casa no Rio de Janeiro, a qual também habitou ainda menino:

Mas a casa, porém, a casa onde eu morava e que vira há um mês atrás, não existia mais, era um montão de ruínas, pronto a ceder lugar a um novo arranha-céu. Através do tabique olhei, aflito, a desordem que ia lá dentro e surpreendi de pé, ainda, um resto do porão onde outrora tantas vezes me escondera com meus sonhos e meus brinquedos impossíveis (CARDOSO, 2012, p. 457).

Em seus textos e anotações, ele percorre uma casa interior, cujas paredes oscilam entre um Deus cruel e um Deus de beatitude, entre a fé que parece colada ao seu espírito agônico e a

fé que ele quer, de toda forma, negar, seja para escrever, seja para viver. O conflito religioso e ético de Cardoso ultrapassa a fé católica e se pauta pela metafísica; é um tormento que não o abandona, lançando-o no abismo da dúvida sobre o que espera cada ser humano após a aventura da vida. Assim, Moser (2011) ilumina essa questão, defendendo o que se segue:

A fé vacilante deles [dos escritores nascidos e criados em matriz católica, tais como Lúcio Cardoso e seus contemporâneos que partilhavam da mesma conflagração: Mário de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, entre outros] pode ser atribuída a circunstâncias pessoais, circunstâncias interiores; a homossexualidade de Lúcio Cardoso, por exemplo, era uma característica que o situava à parte dos ensinamentos da Igreja (MOSER, 2011, p. 193).

Cardoso vacila ante os liames da crença esfacela, não sem contrições, o conceito tradicional e monoteísta de Deus. Aliás, como o enuncia em algumas entradas dos seus *Diários* (CARDOSO, 2012), “O Deus” é referido, linguisticamente, de forma distanciada, uma vez que a expressão é grafada com um artigo definido anteposto ao substantivo, e não, como seria habitual, sem artigo ou com um determinante “meu” – pronome possessivo da primeira pessoa do singular – indicando apropriação ou intimidade com a divindade.

Em outros trechos, o autor assinala que a fé é “[...] um absurdo, um estado de loucura, um movimento sem provas. [...] porque a partir do momento onde a fé é verdadeira, não há mais romance possível” (CARDOSO, 2012, p. 387). Tal afirmação coincide com as proposições de Lukács (2000), pois Cardoso (2012) parece assentir que, diferentemente da epopeia, o herói do romance é atravessado pela perplexidade da vida contingente, ou seja, aquela que não tem seu rumo pré-traçado pelos deuses. Dessa forma, e já que a vida é matéria-prima para a criação literária, a incerteza que move o gênero romanesco é um contraponto à fé devotada, já que a fé seria hostil ao mundo fraturado que fecunda o gênero romanesco e que Lukács (2000) engendra como a epopeia de um mundo sem deuses. Quanto a isso, Cardoso (2012) reúne as pontas que, antes, separou:

A liberdade, a única liberdade autêntica, é a de se ser homem, mas totalmente, com as nossas faces conjuntas do bem e do mal. Todo ser autêntico é um ser implantado na sua forma total – e para entendermos o Cristo, e a essência mesmo do cristianismo, nós temos necessidade do mal. Cristo, sem o mal, sem a presença do mal, é um desenho sem sombra (CARDOSO, 2012, p. 453).

Ao fundo de tudo, para o autor, está o homem e sua natureza em toda a sua fragilidade e grandeza, parte como um ser divino, parte um *daimon*, que vive sempre entre um deus e um mortal. Sem se preocupar em que momento cada um dos dois seres atua, porque essa atuação sobrevirá como artimanha ou sortilégio, Cardoso constrói seus personagens plenos do vazio que os preenche como um vento poderoso, levando-os – e ao leitor – à plenitude da falta, da incerteza e do desconhecido. Esse movimento torna evidente, em Cardoso, a consciência da impossibilidade de conclusão da obra literária em si ou de seus personagens. Ainda assim, ele se entrega ao ofício da literatura, parturando a representação do homem como um ser total:

Se me perguntassem hoje qual é o fim extremo da minha obra, diria que é o Homem, ou melhor, reintegração na sua forma decisiva e total, sem amputações, com seus lados de sombra, de conflito e de pecado – de tal modo TOTAL que, mesmo se Deus permanecesse não nele, mas [à parte] dele, ainda assim lhe sobrasse uma parte de grandeza e só ou abandonado, ele ainda fosse no universo como uma obra inteira e sem dilaceramentos. Deus, sem dúvida, seria uma questão de dialética, mas o homem não seria uma forma sem conteúdo, uma sombra sem consistência, e sim uma Criação perfeita e segura, respondendo ao seu Criador (CARDOSO, 2012, p. 452).

Nesse sentido, vale mencionar sua tendência a aprofundar e até reutilizar seus personagens, tenham eles os mesmos nomes ou não. Trata-se de um traço de estilo, como se, vez por outra, fosse necessário, novamente, dar vida a algum ente que ainda tenha o que dizer ou que, como esse homem total, precise ser melhor conhecido ou compreendido. Em sua obra, esta se tornará uma característica recorrente.

Veza por outra, seus leitores são surpreendidos por uma menção ou inserção que causa estranhamento e que, se investigada, inevitavelmente, estará associada a uma passagem, a uma característica, a um local ou a um nome próprio, além das extraordinárias repetições de elementos, cores e objetos que intrigam e que, nem sempre, podem ser explicadas, mas que, certamente, mantêm íntima correlação com a vida e com as reminiscências de Cardoso. É como se o autor jogasse luz sobre uma palavra para que ela, soberana, iluminasse o caminho da recepção.

3.3 As vozes e o tempo

Munido da própria palavra, interseccionada pela de outrem, o romancista poderá criar, pela via da linguagem e seus diversos tons, um híbrido de “[...] duas linguagens sociais no interior de um único enunciado [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 156), o que pode representar um processo voluntário ou não. Como já fora aclarado por Passos (2011), os meandros do inconsciente, por vezes, inscrevem o autor na superfície da obra graças ao significante linguístico. Quando é intencional, esse híbrido linguístico, que parece caracterizar a arte literária, não costuma fugir à premissa de trazer à tona “[...] duas consciências linguísticas: aquela que é representada e aquela que representa [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 157) e inclui

[...] não apenas duas consciências sociolinguísticas, duas épocas que, na verdade, não estão inconscientemente misturadas (como no híbrido orgânico), mas [que] se enfrentam conscientemente e lutam sobre o campo do enunciado (BAKHTIN, 2014, p. 158).

É assim, “[...] estilizado de ponta a ponta, pensado, pesado, distanciado [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 162), que o romance se esbate como um processo em que sua forma interna é, segundo Lukács (2000, p. 82),

[...] a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida. A imanência do sentido exigida pela forma é realizada pela sua experiência de que esse mero vislumbre do sentido é o máximo que a vida tem para dar, a única coisa digna do investimento de toda uma vida, a única coisa pela qual essa luta vale a pena.

Cabe aqui uma visita mais que necessária a Bakhtin (2014), no que tange à pessoa que fala no romance. Para o autor, o discurso romanescos precisa levar em conta que é circundado por múltiplas línguas – o que também pode ser compreendido como linguagem e que ele chama de plurilinguismo –, sendo capaz de se materializarem “[...] nas figuras das pessoas que falam [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 134), ou seja, nos sujeitos ficcionais, fazendo com que, no romance,

o homem seja “[...] essencialmente o homem que fala [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 134), e sua palavra (socialmente determinada) seja objeto de representação verbal e literária.

Dessa forma, “[...] o discurso do sujeito falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas *representado artisticamente* e, à diferença do drama, *representado pelo próprio discurso* (do autor)” (BAKHTIN, 2014, p. 135) que, por sua vez, traz uma cadeia de outros discursos. Bakhtin (2014) ainda defende que o sujeito que fala no romance, assim como sua linguagem, tem essência social e não se fundamenta no destino e no discurso individual, fatores indiferentes quando se trata de um romance. Para além desses dois pontos, argumenta que “[...] o sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um *ideólogo* e suas palavras são sempre um *ideograma* (BAKHTIN, 2014, p. 135)”

Pode-se afirmar ainda, seguindo o raciocínio bakhtiniano, que, quando o homem, inserido que se encontra em um contexto social, utiliza, como arcabouço para sua obra, diversificados gêneros discursivos cujas características, respectivamente, são estáveis, vide o “[...] diálogo familiar [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 153) até “[...] as grandes obras verbal-ideológicas (literárias, científicas e outras) [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 153), pode-se encontrar ali, de forma velada ou aberta, a palavra, por assim dizer, de outrem:

O romance serve-se duplamente de todas as formas dialógicas de transmissão da palavra do outro, elaboradas na vida cotidiana, e nas relações ideológicas não literárias as mais variadas. Em primeiro lugar, todas essas formas são representadas e reproduzidas nos enunciados familiares e ideológicos – dos personagens do romance, e também dos gêneros intercalares – nos diários, nas confissões, nos artigos de jornal, etc. Em segundo lugar, todas as formas de transmissão dialógica do discurso de outrem podem igualmente depender indiretamente dos problemas da representação literária do sujeito falante e de sua palavra com uma orientação para a representação da linguagem, submetendo-se com isso a uma transformação literária precisa (BAKHTIN, 2014, p. 154).

Por outro lado, a Eco (1994, p. 17) não interessa, em absoluto, o “[...] autor empírico de um texto narrativo [...]”, pois, para ele, a voz que narra não é, necessariamente, a do autor e, sim, a do narrador. No entanto, ele explica que existe uma “[...] entidade, em geral difícil de identificar [...]” (ECO, 1994, p. 20) e que ele classifica como “[...] autor-modelo [...]” (ECO,

1994, p. 20) que atua “[...] de modo a criar uma simetria com o leitor-modelo¹⁹” (ECO, 1994, p. 20), o seu correspondente dialético. Esse tipo de autor muitas vezes não “[...] se evidencia [...]” (ECO, 1994, p. 21) ou está “[...] presente apenas numa série de pequenos traços [...]” (ECO, 1994, p. 21), perfazendo o que “[...] toda teoria estética chama de ‘estilo’” (ECO, 1991, p. 21):

Contudo, o termo ‘estilo’ diz muito e pouco. Leva-nos a pensar que o autor-modelo (para citar Stephen Dedalus), isolado em sua perfeição, ‘como o Deus da criação, permanece dentro ou atrás ou além ou acima de sua obra, invisível, refinado, fora da existência, aparando as unhas’. Por outro lado, o autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo (ECO, 1994, p. 21).

Esse autor-modelo, que atua “[...] para nos dizer que as descrições apresentadas devem constituir um estímulo para nossa imaginação e para nossas reações físicas” (ECO, 1994, p. 23), está para o leitor-modelo como o sedutor para o seduzido. E embora haja casos, como o de **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009), em que se encontram, juntos, “[...] autor-modelo, autor empírico, narrador e entidades ainda mais vagas, colocadas no texto narrativo com o propósito explícito de confundir o leitor” (ECO, 1994, p. 24), a intenção do autor-modelo será, sempre, a de incluir o leitor-modelo, fazendo que o jogo do texto crie essas “[...] entidades que se tornam claras uma para a outra somente no processo de leitura, de modo que uma cria a outra” (ECO, 1994, p. 30). Dessa forma, caberá ao leitor-modelo seguir os passos interpretativos (ou as regras do jogo) que lhe são impostos pela voz que vem da estratégia textual empregada pelo autor-modelo (ECO, 1994, p. 31).

O que Cardoso (2009) parece empreender em **Crônica da casa assassinada** é dar ao leitor “[...] a ilusão de que a narrativa é conduzida por um outro que não o autor, como no teatro,

18 Segundo Eco (1994, p. 14), o leitor-modelo difere do leitor empírico: aquele que lê como quem reflete, no texto, suas próprias paixões “[...] as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto”; transformando, para Eco (1994), o que ele chama, metaforicamente, de “jardim pessoal”. Nessa compreensão, o leitor-modelo é “[...] uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15), ou seja, o leitor é preconizado pelo texto e é, portanto, o resultado de uma proposta estético-textual.

onde o termo [*mimèsis*] encontra, aliás, sua origem (*mimeisthai*)” (COMPAGNON, 2003, p. 103). Ainda assim, como

[...] pretensa imitação da realidade, tendendo a ocultar o objeto imitante em proveito do objeto imitado, ela [a *mimèsis*] está tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance, e o romance ao individualismo [...] (COMPAGNON, 2003, p. 106).

É assim que Cardoso (2012) parece saber, exatamente, o que queria obter de seu leitor-modelo:

Sim, gostaria que meus leitores se transportassem a um estado de tão alta emoção passional que isto lhes destruísse o equilíbrio e eles se sentissem fisicamente doentes. As grandes emoções interiores sacodem até o âmago a estrutura física do ser – e como não há maior ambição para um escritor do que causar a emoção mais violenta – e a mais perigosa – gostaria que aqueles que porventura me acompanhassem se sentissem dominados, violentados até a saturação, e me rejeitassem com asco, o que seria uma demonstração da minha força – ou então me aceitassem como um mal irremediável, o que seria um sinal inequívoco da minha profundidade (CARDOSO, 2012, p. 532-533).

A procissão de moribundos que transita pelo interior da casa assassinada na expectativa de seu fim é o avesso do alegre cortejo funerário de *O Vilarejo dos Moinhos*²⁰, conto que Akira Kurosawa (1990) reproduz no filme *Sonhos*. Ali, o diretor roteirizou oito de seus sonhos de infância e da fase adulta, levando, para as telas, episódios repletos de medo, lirismo e perdas ancestrais. Mas o desfile que se adivinha na Chácara dos Meneses é circular, e os personagens vêm e vão no tempo da narrativa, parecendo não sair do lugar, tal como nos sonhos em que se corre sem conseguir avançar. Já foi visto no início deste capítulo que Cardoso (2012) registra, com muita frequência em seus *Diários*, os sonhos dos quais tem lembrança, alguns bastante frequentes, a exemplo dos que envolvem suas casas da infância, afirmando que são “[...] sonhos alucinantes: perseguem-me, incessantes, as velhas visões de crime” (CARDOSO, 2012, p. 475).

²⁰O conto, presente no filme de 1990, mostra um turista (o próprio Kurosawa) que chega a um vilarejo sem nome e ali encontra um velho que defende a natureza contra a ação do homem. De repente, numa estrada iluminada, surge um cortejo fúnebre cujos participantes, plenos de cores, gestos e sons, homenageiam o folclore local, além de imprimir ao cenário uma bela surpresa.

Sonhos – as paisagens e as coisas de antigamente. Na casa do Dr. Olavo, as violetas e os miosótis. E aquele ar de grande casa fechada, com escadas e passagens misteriosas, por onde se deita às vezes um galho indiscreto de mangueira. Ah, quem sou eu, que assim não perco nunca de vista o que foi – o que é essa infância, sempre presente – o que é essa fixidez de imagens que só se afastam para regressar mais vivas? (CARDOSO, 2012, p. 474-475).

A polifonia, sempre mediada pelas dúvidas metafísicas do que são a vida e a morte e sobre qual o papel do Cristo nesse jogo, é o caminho fragmentado escolhido pelo autor para seduzir seu leitor-modelo. Em uma passagem dos *Diários*, Cardoso (2012, p. 260) diz ser “[...] preciso [ter] paciência, pois toda reconstituição – de um crime, como de uma virtude – requer habilidade e nervos longamente experimentados”. E acrescenta:

O segredo é simples, não se arrisca tudo no jogo. Ou dizendo de outro modo, não podemos romper totalmente com os laços que nos prendem aos pontos de origem. Isto dito assim pode parecer um tanto enigmático, mas confesso que não é fácil exprimir o pensamento que me ocupa. Somos como parcelas de um único todo, lançadas numa pista inclinada – quando menos voltamos o olhar para trás, mais nos distanciamos de nossa verdadeira essência. Qualquer coisa que fosse mais ou menos o contrário do conselho que o anjo deu à mulher de Ló (CARDOSO, 2012, p. 261).

Em uma clara referência à Edith, esposa de Ló, que é transformada em estátua de sal quando se volta para olhar a destruição de Sodoma e Gomorra, no vale do Jordão, Cardoso (2012) transgride o ensinamento de que quem contraria Deus peca e precisa ser punido. O autor incendeia o repouso e a ordem, coloca o pecado como núcleo da alma e faz levantar, como na mitologia grega, um Deus silencioso e humano. Esse permanente conflito do autor com as escrituras sagradas e com esse Deus compassivo e bondoso eclode na tessitura de sua escrita, engendrando um espelho de duplos que se prolonga para além de Nina e de seu magnetismo, e forma um labirinto perverso e difícil de adentrar. É a própria personagem que vaticina, em uma referência à Chácara, que “[...] um pouco de fantasia, aliás, não faz mal a esta casa. Ela sofre de realidade demais” (CARDOSO, 2009, p. 137).

Nesse labirinto, o jogo literário de Cardoso (2009) no romance, cujo ponto de partida é a construção fragmentada da narrativa, tanto em termos do tempo não cronológico, como da diversidade de gêneros narrativos e discursivos que a compõem – de confissões a páginas de diário –, dá-se em um campo de vozes complementares e dissonantes. O véu de mistério que

envolve o romance deixa em suspensão o leitor, intrigado que está diante do não-revelado contido na polifonia e dos gêneros intercalados. Essa fragmentação com que o autor determina as vozes narrativas de **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009), traz o desengano ao leitor que, perplexo, terminará sua leitura tal como o texto: em pedaços.

Basta um pouco de atenção a algumas das narrações, em especial às que se referem às páginas de diário de André, para entender que existe outro fole insuflando a construção labiríntica do texto: o tempo que cobre a narrativa. O hábito claramente expresso por Cardoso em seus *Diários* – de reler, de voltar, de reescrever e de acrescentar trechos às suas anotações – está presente no diário de André. Dessa forma, a escrita que vem se desenvolvendo no tempo passado, de repente é interrompida por parênteses que deixam evidente que aquela anotação específica foi feita *a posteriori*, embora nem sempre os parênteses tenham essa finalidade. Da forma como esses apêndices são inseridos no texto, o leitor poderá assimilar que tanto a inserção pode ter sido feita redação horas como anos depois. A passagem seguinte comprova que André retornou à Chácara muito tempo depois dos acontecimentos que envolveram sua paixão pela mãe:

(Escrito à margem do Diário: Tudo já se passou há muito, os casebres não existem mais, o vale é ressecado e triste. Deste alto onde posso contemplar todo o campo da Cruz Vazia, procuro através da bruma, que esta sim, é a mesma, os traços do adolescente que fui – e nada sinto, nada ouço, nada vejo, porque meu coração já não é leve, e nem a pureza, que outrora foi minha, renova mais a música daquele momento.) (CARDOSO, 2009, p. 216).

Da mesma maneira, a voz narrativa de André se debruça sobre a reflexão que envolve a extensão de sua paixão por Nina, reflexão propiciada pela temperança do tempo transcorrido:

(Escrito à margem do caderno: Tantos anos decorridos, e ainda hoje me assaltam dúvidas: teria ela realmente me amado, ou procuraria em mim apenas a reminiscência de alguém? [...]. Repito, até hoje não sei ao certo se foi a mim ou se foi a um espectro que ela amou – de qualquer modo, e disto tenho certeza, foi ela a única mulher que eu amei.) (CARDOSO, 2009, p. 332).

É ainda de André, em seu diário, a reminiscência da sensualidade presente em seus encontros com Nina, revisitada muitas vezes, mas sempre como eco de sua primeira experiência como homem:

(Escrito com a mesma letra à margem do caderno, tinta diferente: Tantos anos passados, e eu ainda não esqueci. Amar, amei outras vezes, mas como se fosse um eco desse primeiro amor. Não são pessoas diferentes as que amamos ao longo da vida, mas a mesma imagem em seres diferentes. Também me desesperei de outras vezes, até que me desesperasse não mais do amor, mas do fato humano. E agora que este pobre caderno veio novamente ter às minhas mãos, entre outros restos dessa casa que não existe mais, digo a mim mesmo que realmente não há grande diferença entre aquele que fui e o que sou hoje – só que, com o tempo, aprendi a domar aquilo que no moço ainda era puro desespero; hoje, calado, sofro ainda, mas sem aquela escuridão que tantas vezes me atirou contra as quatro paredes de mim mesmo, enfurecido – e que no seu desvario era apenas a tradução adolescente desse fundo terror humano de perder e ser traído, que nos acompanha, ai de nós, durante a existência inteira) (CARDOSO, 2009, p. 355).

É essa citação, exatamente, em que André fala sobre a descoberta do caderno e de outros restos dessa casa que não existe mais, que dá indícios de que ele talvez seja o investigador que volta do passado para reconstruí-lo, tão longe e tão perto de si mesmo, que sua voz se estende a todas as outras, ecoando ainda pela casa mnemônica como as sombras que dançam sobre sua infância.

3.4 O interlocutor misterioso

Em **Crônica da casa assassinada**, Lúcio Cardoso (2009) abre uma galeria de personagens para a visita dos leitores, que caminham guiados por narrativas fragmentadas em diferentes tempos e que conferem à obra um tom permanente de confidência. Ora se dirigem a um padre, ora a um diário (cujo eu, enunciador, projeta-se para um tu, enunciatário, criado para ser o outro de si próprio), ora a outra personagem por meio de carta, ora a um leitor desconhecido, ora a um interlocutor oculto, misterioso, e que vem à luz de maneira mais palpável no último capítulo da obra. Porém, ao final, o leitor ainda permanece sem saber quem é este interlocutor ou o que ele está buscando. Uma das alternativas possíveis é inferir que este – figura em que se mesclam a acuidade do investigador, o silêncio de um padre, a isenção de um analista – pode ser o próprio autor o qual, como um demiurgo, elabora a construção do romance num campo de seres falantes. Uma segunda possibilidade – menos plausível –, mas permitida pela liberdade da recepção, é que seja Glael, o suposto filho de Nina, a quem o autor, em seus *Diários* (CARDOSO, 2012), quis dedicar uma obra própria, não concretizada. Existe,

ainda, a possibilidade de esse interlocutor ser André – e essa bem verossímil –, que é tido como herdeiro dos Meneses sem o ser, que foge durante o velório de Nina e que Valdo, seu pai, afirma nunca mais ter visto, mas que pode ter voltado, anos depois, para resgatar a história da mãe e buscar consolo para seu coração atormentado.

Como quarta alternativa, poderia se pensar no leitor – de todas, a visada mais instigante –, convidado pelo autor para acompanhar o texto, de tal forma que é como se fosse um ouvinte onisciente, capaz de escutar e de juntar todas as vozes narrativas. Algo assim como o que faz o diretor Wood Allen, em *A rosa púrpura do Cairo* (1985)²¹, só que ao contrário. Aqui é o leitor que é convocado a adentrar o texto e, só então, imiscuído na narrativa como um interlocutor isento – a exemplo do que faria um padre ou um psicanalista – se torne capaz de apreender o segredo da casa assassinada. Eis aí a sedução em estado puro, na medida em que o leitor, ao se ver debruçado sobre a narrativa, pode reconhecer-se na obra, assim como o seduzido se reconhece diante do que lhe apresenta o sedutor, promessa esta recolhida da alma do próprio seduzido e que é compartilhada por seu algoz. De toda forma, esse ouvinte misterioso está ali, envolvido pelos véus das narrativas e documentos que ele parece juntar como um quebra-cabeças. No caso do pós-escrito de padre Justino, a presença desse ouvinte misterioso é bem evidente, tratando-se de alguém desconhecido para a personagem:

Sim, resolvi atender ao pedido dessa pessoa. Não a conheço, nem sequer imagino por que colige tais fatos, mas imagino que realmente seja premente o interesse que a move. E ainda mais do que isto, acredito que qualquer que seja o motivo dessa premência, só pode ser um fato abençoado por Deus, pois a última das coisas a que o Todo-Poderoso nega seu beneplácito é a eclosão da verdade. Não sei o que essa pessoa procura, mas sinto nas palavras com que solicitou meu depoimento uma sede de justiça. E se acedo afinal – e inteiramente – ao seu convite, é menos pela lembrança total dos acontecimentos – tantas coisas se perdem com o correr dos tempos... – do que pelo vago desejo de restabelecer o respeito à memória de um ser que muito vagou

²¹*A rosa púrpura do Cairo*, lançado em 1985, é o quarto filme do diretor Woody Allen e recebeu o prêmio de melhor roteiro no Globo de Ouro, tendo sido indicado ao Oscar nessa mesma categoria, em 1986. A história se passa no período da Grande Depressão, uma época dolorosa na vida dos cidadãos norte-americanos. Cecília, uma garçonne que vai ao cinema para sonhar com os filmes e astros que vê na tela, é surpreendida, um dia, pela interlocução com o galã do filme que ela assiste e que desce da tela para se aproximar da moça. Interessante que do filme, em preto-e-branco, o ator passa para o mundo colorido em que Cecília vive. Começa aí uma paixão, em paralelo ao doloroso impasse de escolher entre a realidade e a ficção que atinge também o espectador. De um lado está a personagem aventureira que desce da tela; de outro, o ator que lhe deu vida; em terceiro lugar, o diretor, criador de ambos os personagens, projetando neles suas emoções, medos e anseios; e, por último, nós, espectadores, que saímos da sessão confusos com o que vimos.

neste mundo, por faltas que nem sempre foram inteiramente suas (CARDOSO, 2009, p. 495).

O padre continua seu pós-escrito, desta vez se dirigindo diretamente ao seu interlocutor, que agora, pelo excerto anterior, sabe-se que, efetivamente, solicitou informações ao padre, que muda de voz durante o escrito e confirma que o tempo da narrativa é outro:

Mas ah, será melhor para nós, talvez, a fim de que eu poupe essa narrativa de minha própria emoção, e reproduza com fidelidade a emoção de quem a fez, que eu vá resumindo os tópicos essenciais do que ouvi naquela tarde que já se vai fazendo tão recuada no tempo (CARDOSO, 2009, p. 499).

Ou ainda quando avança nos fatos narrados e localiza, com toda clareza, que o objeto sobre o que narra é um romance. Dessa forma, embora esteja dentro da obra, ele se coloca como espectador, lado a lado com o interlocutor enigmático que o escuta:

(Creio, meu amigo, que estamos atingindo o cerne de toda a história. Por mais longe que se procure, por mais descontraídos que sejam os caminhos que se percorram, sempre teremos como ponto culminante os acontecimentos dessa época – eles são o alicerce do edifício, a viga mestra, a mola em torno da qual tudo gira.) [...]. Está vendo, está assistindo plenamente ao levantamento das linhas essenciais deste romance? (CARDOSO, 2009, p. 500-501).

Vale observar como, nesta última citação, o romance se debruça sobre a “crônica”, perfazendo o caminho da metanarrativa contida dentro e além da obra. Embora a carta desse personagem denote, com mais intensidade, essa presença oculta, a forma como outra personagem, o farmacêutico da cidade de Vila Velha, abre sua narrativa, faz vigorar a ideia de ele estar prestando um depoimento com caráter policial:

Meu nome é Aurélio dos Santos, e há muito tempo que estou estabelecido em nossa pequena cidade com um negócio de drogas e produtos farmacêuticos. Minha loja pode mesmo ser considerada a única do lugar, pois não oferece concorrência um pequeno varejo de produtos homeopáticos situado na Praça da Matriz (CARDOSO, 2009, p. 45).

Da mesma forma, em sua segunda e terceira narrativa, o médico não esclarece onde está exatamente, nem a quem se refere, mas ainda assim fala com esse mesmo interlocutor oculto sobre o que se passou na Chácara dos Meneses em outros tempos:

Pesa-me a consciência, no entanto, ocultar fatos que poderiam elucidar alguns daqueles mistérios que na época tanto abalaram nosso povoado. Pensando bem, este é o motivo por que me encontro aqui, reajustando sobre o passado essas lentes, que apesar de trêmulas só procuram servir à verdade (CARDOSO, 2009, p. 144).

Mais adiante, na continuação de sua narração, o médico de Vila Velha parece ter sua memória instigada pelo interlocutor secreto e, em consonância a uma questão específica posta por este, responde:

No entanto, creio poder precisar exatamente o dia a que o senhor se refere. Neste ponto, suas indagações são úteis, pois obrigam-me a situar lembranças que flutuam desamparadas ao sabor da memória. [...]. Seria inútil referir aqui todas as palavras que trocamos – e nem creio que isso possa auxiliá-lo em seu objetivo. (CARDOSO, 2009, p. 243).

Se o padre, o farmacêutico e o médico se dirigem, claramente, a esse interlocutor misterioso, mas presente, a personagem Ana escreverá para um leitor que ela desconhece e que nem sabe se terá acesso a suas confissões, o que leva à indagação se este leitor não seria uma menção ao leitor do texto, ou seja, cada um de nós, que, convocado pelo artifício sedutor da dúvida posta na voz que enuncia, irá em frente para verificar seu enunciado:

EU, Ana Meneses, escrevo estas coisas e não sei a quem as dirijo. [...] Mas a verdade é que eu não sei a quem escrevo e nem a quem poderiam interessar essas linhas simétricas e cheias de compostura que vou traçando laboriosamente sobre o papel (CARDOSO, 2009, p. 270).

Mais à frente, na continuação de suas confissões, Ana Meneses continua afirmando não saber a quem se dirige, mas verbaliza o vocábulo “leitor”, o que pode induzir que se pense de fato no leitor da narrativa:

SOU eu, ainda. Neste quarto onde não penetra nenhum rumor vindo de fora, escrevo, como sempre sem saber a quem, e isto, que no princípio me causava tanto mal, agora me traz uma certa tranquilidade. Quando não sei a quem me dirijo, digo as coisas melhor, não há peias nem embaraços, e o que rememoro sai desataviado e sem fantasia. [...]. Porque, convenhamos e nisto serei rápida para não enfastiar meu provável leitor: o que me interessa é exprimir o terrível desinteresse de viver, isto a que alguém, num momento de assomo de lucidez, chamou muito sensatamente de tarefa para medíocres (CARDOSO, 2009, p. 367).

André, em seu diário, também faz rápida menção à possibilidade de que seu caderno seja lido por alguém no futuro, prevendo as interpretações que nascerão desse leitor que ele então apenas imagina e que pode ser ele mesmo, tempos depois da escrita:

Deitei-me a seu lado – que me perdoem a exuberância de minúcias, mas prometi a mim mesmo, a fim de conservar na memória uma imagem perfeita, fazer subsistir do acontecido tudo o que me fosse possível [...]. Dirão aqueles em cujas mãos tomar um dia este caderno: delírio, mocidade (CARDOSO, 2009, p. 403).

Dessa forma, alguns dos personagens de **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009), falando em primeira pessoa, mas guiados pela voz que parece conhecer o prosseguir da história –, assumem seus lugares no campo do jogo para o grande embate com o leitor-modelo. E é aí, e somente aí, que o jogo começa, porque para “[...] caminhar pelo bosque da narrativa [...]” (ECO, 1994, p. 16) é preciso “[...] observar as regras do jogo, e o leitor-modelo é alguém que está ansioso para jogar” (ECO, 1994, p. 16). Dessa forma:

[...] só quero dizer que qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal (como já escrevi), todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho (ECO, 1994, p. 9).

3.5 A inconsistência de Nina

Mesmo se delineando como o centro do conflito na Chácara dos Meneses, Nina sofre da incondicional ausência de estofamento a que Cardoso se refere quando afirma ter descoberto algo que faria brilhar os olhos dos psicanalistas. Mas a engenhosidade do jogo sedutor com que ela é construída está na forma como a imaginamos, ou seja, na recepção ativa do leitor-modelo, que vai se encantando com a beleza da criação dentro da beleza da forma e, ao fim, é capaz de fazer do vazio o inteiro. Nesse momento, saber quem é Nina já não mais importa, pois o que ela revela, numa dimensão estética e humana, é como o mistério, com seu visgo de promessas e subterfúgios, torna potente o sedutor e indefeso o seduzido. As informações e indícios sobre Nina vêm, em sua quase totalidade, das vozes de quem a observa atuar, e isso equivale a dizer

que, não obstante a mão demiúrgica do autor, são deixadas pelo caminho reentrâncias difíceis de preencher no que tange ao mover da personagem. Sempre dissimulada, ela é descrita como uma mulher lindíssima, acostumada aos bons tratos e ao luxo, moradora da capital carioca, dona de uma liberdade que faz seu pai associá-la à mãe que os abandonou, “[...] uma italiana, atriz de teatro de segunda classe, que regressara cedo à Europa [...]” (CARDOSO, 2009, p. 98).

Mas, mesmo quando fala, a voz de Nina encena. Em sua primeira carta a Valdo, ela oscila entre a intenção de “reclamar aquilo que julgo de meu direito” (CARDOSO, 2009, p. 37) e as evocações de si como “uma cachorra abandonada na estrada” (CARDOSO, 2009, p. 36) e de “uma mulher abandonada pelo marido” (CARDOSO, 2009, p. 38), mesmo tendo sido ela quem abandonou a Chácara, o marido e o filho no hospital. Das lamentações, ela passa às acusações e às exigências, como quando dispara: “se não puder obter dinheiro, como imagino que irá alegar, venda alguns desses móveis inúteis que entulham a Chácara, venda essas velhas riquezas mortas, e produza o necessário para dar subsistência a quem vive ainda” (CARDOSO, 2009, p. 44). De forma clara, Nina joga com as emoções de seu marido, ora colocando-se como vítima, ora como credora.

A governanta Betty localiza, em sua primeira narrativa, a característica manipuladora da patroa, diante da descoberta da ruína da família Meneses: “Algumas lágrimas brilhavam em seus cílios – dessas lágrimas fáceis, convenhamos, que mais tarde aprendi a vislumbrar tantas vezes em seus olhos” (CARDOSO, 2009, p. 65). É Betty que também registrará, mais à frente, suas dúvidas sobre o caráter etéreo das intenções de Nina, quando escreve que “[...] sabia-se tão pouco a respeito daquela criatura bizarra!” (CARDOSO, 2009, p. 317), criatura esta que, segundo a governanta, “escapava sempre a qualquer conjetura, do mesmo modo como em sua presença jamais se encontrava o que fosse firme e francamente delineado” (CARDOSO, 2009, p. 317).

É da própria voz narrativa de Nina que surge, em sua segunda carta a Valdo, outro apelo de vitimização claramente manipulador, quando ela fala sobre como sofreu a “mais extrema penúria” (CARDOSO, 2009, p. 79) durante uma paralisia nervosa, após a qual decidiu voltar para a Chácara. Porém, sua voz, contrariamente ao tom que anseia por piedade, torna-se incisiva quando ela afirma não ser uma pecadora e apela ao marido:

Dirá você que estou louca, que pretendo fingir um papel que ninguém mais leva a sério. Mas é preciso, Valdo, que você acredite, é preciso que você leve a sério meu papel, porque tenho necessidade disto, e não saberei viver do modo como tenho vivido até agora. Será que meu destino é ir de porta em porta, protestando minha inocência? (CARDOSO, 2009, p. 80).

André, o filho seduzido, também se refere ao caráter ardiloso da mãe em uma das páginas de seu diário, contando sobre a noite em que Nina lhe promete uma visita no quarto após o sarau ocorrido na sala do casarão: “Seu tom de voz era tão significativo, tão intencional, que não pude deixar de estremecer – mentira ou não, de que estranhos recursos de malícia e de fingimento aquela mulher era dotada, como sabia [...] compor a atmosfera precisa de um engano!” (CARDOSO, 2009, p. 186). A percepção da personagem reaparece quando, na visita que se concretiza, Nina fala a André sobre o passado, perguntando-lhe se ele se recorda de alguma coisa e ele observa: “E se bem que seu olhar se aprofundasse no meu, e ela emprestasse a máxima gravidade à sua pergunta, eu sentia que havia nela um tom falso, e que dizia aquilo como se representasse uma comédia estudada de antemão” (CARDOSO, 2009, p. 193). Mais adiante, em um encontro sensual com a mãe, ele se assombra com a inconsistência da mulher que tem diante de si e afirma que ela “[...] não era a mesma que eu conhecia, se bem que em seu olhar brilhasse ainda o traço de uma lágrima – era uma outra mulher sendo a mesma [...]” (CARDOSO, 2009, p. 264).

Em sua primeira carta ao Coronel, quando parece sugerir seu retorno ao Rio de Janeiro após sua segunda estada na Chácara, Nina confessa o artifício de ter chegado ali mal vestida: “Mas vou mais longe, confesso que fabriquei, que modelei com perícia aquele exterior modesto, a fim de tocar o coração de meu marido. Queria vê-lo perturbar-se e dizer no íntimo: “Como, esta é a pobre Nina que eu tanto maltratei?” (CARDOSO, 2009, p. 198). E mais adiante, na mesma carta, ela conta como reagiu após seu rápido desmaio na sala de estar do casarão, ao se defrontar com Ana e Demétrio:

Recolhi-me ao quarto desde esse primeiro momento, sob pretexto de que não me achava bem; na verdade apenas queria ganhar tempo, analisar a situação, gozar, quem sabe, o meu triunfo. Pois estava certa de que vencera, e aquela vitória me era o mais caro dos prazeres (CARDOSO, 2009, p. 200)

Já em sua segunda carta ao amigo distante, o Coronel, em que ela relembra a tarde em que ele lhe deu um relógio que, na verdade, ela queria receber de um conhecido do homem e que se achava presente ao encontro, o que fez com que ela atirasse a joia no meio da rua, Nina finaliza a mensagem com uma constatação:

Mas estamos chegando ao fim, e evidentemente essas recordações são inúteis. Através delas, e depois desse tempo, você já terá decerto aprendido quem sou eu na realidade. Um ser fantástico e sem sentido, mas cujos gritos fingidos, às vezes, confundem-se com os gemidos da verdade. (CARDOSO, 2009, p. 326).

Antes de encerrar a carta, a personagem ainda tem tempo para afirmar ao amigo que crê que “não inventamos nada, quase sempre apenas antecipamos uma cena que mais tarde seremos obrigados a representar de fato” (CARDOSO, 2009, p. 327). Essa fala, lida de outro modo, faz lembrar como o diretor Eduardo Coutinho, no documentário *Jogo de cena* (2007)²², criou uma nova camada de recepção, ao colocar para além da vida real – que, diante da câmera, é encenada pela personagem “real” –, o ator que se torna personagem e o espectador que se confunde perante a interpretação dentro da interpretação. É exatamente do Coronel que vem essa constatação, quando ele reencontra Nina em sua última ida ao Rio de Janeiro e percebe que ela está mudada:

Era o mesmo tom antigo, o mesmo artifício, a mesma coisa de sempre [...]. Mas se eu não podia elucidar coisa alguma, pelo menos podia perceber no seu jogo de cena a intromissão de um fator até aquela data inédito para mim: uma pressa, uma ânsia, quase um excesso em patentear seus últimos e mais conhecidos recursos. [...] A pressa não era uma causa, era uma consequência – ela apressava-se por alguma coisa. E essa alguma coisa, força era convir, ia desenhando aos poucos diante de mim não uma realidade que se pudesse chamar de viva, mas ao contrário, esmaecida, apenas como um prenúncio da verdade inteira que flutuava por trás de sua face (CARDOSO, 2009, p. 359).

²² O longa-metragem *Jogo de Cena* (2007), do diretor Eduardo Coutinho, trabalha com pelo menos três camadas de representação: as personagens com suas histórias reais; as atrizes que encenam essas personagens; e as histórias contadas pelas personagens, vividas no âmbito do real. Porém, quando interpretadas pelas atrizes, as narrativas podem ser, aos olhos do espectador, tanto uma experiência real quanto imaginária. Essa dúvida denota que o diretor parece não reduzir o roteiro a uma busca pelo verdadeiro e pelo falso, já que, quando uma pessoa se apropria da história do outra, o ato de narrar mescla o real e o ficcional.

Mais adiante, é do marido de Nina a constatação dos ardis da esposa para obter o que deseja e, em sua fala, a personagem chega a utilizar o verbo “assistir”, que pode perfeitamente colocá-lo como espectador da cena:

Da cama, onde continuava sentado, eu via suas costas sacudidas pelos soluços, e a verdade é que aquilo não me emocionava tanto quanto seria de se esperar; assistindo-a, eu indagava a mim mesmo se tudo não passaria de mais uma das suas habituais comédias (CARDOSO, 2009, p. 231).

Os recursos sedutores da encenação de Nina, na tentativa de atingir seus objetivos, revelam-se na promessa que faz ao Coronel, a Valdo, a André e, possivelmente, a Alberto e que está registrada, explicitamente, no diário de André: “De agora em diante estaremos sempre juntos. Espere. Você verá como serei inteiramente sua...” (CARDOSO, 2009, p. 386).

Ana Meneses também recorre a esse modo cênico da cunhada, quando se indaga até que ponto, numa conversa mantida entre as duas sobre a maternidade de André, Nina estaria sendo verdadeira: “Que poderia eu supor, tratava-se de uma comédia no gênero daquelas em que ela era perita, ou realmente se achava assim distante de tudo o que se passara?” (CARDOSO, 2009, p. 274). No pós-escrito da carta de padre Justino, ele também menciona a característica de encenação de Nina, quando relata um diálogo mantido com Ana, sobre a maternidade de André:

Vendo-me silencioso, Ana tocou-me no braço: - Padre, e durante este tempo todo ela [Nina] deixou André enganado, pensando que cometia o mais horrível dos pecados... – É possível? – não pude deixar de gemer, sufocado. Então Ana, num último esforço, ergueu ainda mais o busto: - Padre, entre todos não é este o pior, o mais nefando dos crimes? Esse menino, não o terá ela levado ao desespero, pelo remorso de uma falta que realmente não cometeu? (CARDOSO, 2009, p. 506).

Mas é no segundo depoimento de Valdo, quando Nina já não mais vivia, que se encontra a síntese dessa encenação:

Agora as perguntas se acumulavam em meu pensamento e, todas elas, como se guardassem um sinal único de identidade, tinham a mesma origem e rumavam ao mesmo fim: ela. O que fora, o que representara para mim, quem era realmente. Sobretudo isto: sua verdadeira personalidade, seu ser despojado e vivo, aquele que decerto só em momentos muito difíceis viria à tona. Pois agora eu me achava convencido de que não a conhecera realmente, ou que pelo menos o que existia nela de mais real sempre escapara à minha percepção. E aquilo me inquietava, era como um ponto doloroso a latejar em minha carne, sem que eu soubesse como desfazer-me dele, ou pelo menos como atenuar essa dor incômoda. Entre tantos sentimentos de frustração

que a vida em comum sempre nos trouxera, acrescentava-se mais este. Ah, eu quase me irritava, e a raiva surda, que em outros tempos fora meu sentimento mais constante em relação a ela, reapossava-se de mim, compreendendo que ainda naquele derradeiro instante ela fugia, abandonava-me, deixando-me a sós com minha imensa perplexidade (CARDOSO, 2009, p. 435).

É assim que, diante de Valdo – e de todos os personagens que tentam decifrá-la –, Nina se ergue como a esfinge perante a constatação do enigma que, revelado, não se revelará. Dessa forma, ela se lança em direção ao último ato da peça: o abismo trágico da morte e do silêncio. Na queda, leva, consigo o leitor que, mesmo dotado de todas as armas da recepção, queda-se, fulminado, pela verdade: ao final da narrativa, Nina é uma imagem cada vez mais esfumada e, talvez por isso, presente para sempre.

4NINA, ANA E MEDUSA NO JARDIM DE PEDRA DOS MENESES

Toda grandeza gera a violência, toda violência gera a solidão. O monstro é a esperança do homem (CARDOSO, *Diários*, p. 538)

Tanto quanto explicar o funcionamento do mundo, a mitologia revela a alma humana em sua intensidade vilã e heroica. De um lado, os mortais, sempre inquietos em seus devaneios de poder, inveja e luxúria. De outro, os deuses e semideuses, convertidos em entidades supremas, ora amigas, ora inimigas, que se movem de acordo com os próprios vícios, estranhamente semelhantes aos de suas sombras, homens e mulheres que são alvos de castigo, ventura ou sedução. A simbologia contida nos mitos de todos os tempos e culturas só produz sentido se medida pelo viés de humanidade que permeia suas histórias. Os símbolos são nomes ou imagens que soam familiares no cotidiano, mas adquirem conotações especiais, como pensamentos e ideias totalmente novos que extrapolam o significado óbvio e aceito pela sociedade como inquestionável. Um símbolo sempre implicará “[...] alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós [...]” (JUNG, 2016, p. 18). Para Jung, essa “[...] coisa misteriosa [...]” adquire um aspecto “[...] inconsciente [...]” e pode levar à reconstrução de ideias para além do alcance da lógica e da razão, ampliando o limite da percepção que o homem tem do mundo.

Por outro lado, Jung lembra que não é porque algo escapa da consciência que deixa de existir, mas pode, simplesmente, ser perdido de vista e continuar influenciando “[...] nossas

mentes conscientes [...]” (JUNG, 2016, p. 35). O mito e seus símbolos têm o poder de reencontrar um fio subliminar que, refeito, ativa a memória, de onde podem surgir recordações e associações que teimamos em esquecer. É nessa perspectiva que o autor se aproxima do sonho, que não tem sintaxe, adquirindo-a apenas como narrativa do sonhador em vigília. No texto “Lembranças encobridoras” (FREUD, 1976), o autor defende a presença do esquecimento na relação com o desagradável, com o intolerável, com aquilo que dói, assusta ou perturba. É como se esquecer fosse uma forma de dizer: não suporto. E o insuportável gerasse “apagões” que, por sua vez, serão convertidos em sintomas futuros, a princípio, inexplicáveis, mas revelados na escuta psicanalítica:

Além do esquecimento normal, Freud descreveu vários casos de ‘esquecimento’ de lembranças desagradáveis – recordações que estamos prontos para perder. Como observou Nietzsche, quando o orgulho está em jogo, a memória prefere ceder. Assim, entre as recordações perdidas, encontramos várias cujo estado subliminar (e que não podemos reproduzir voluntariamente) se deve à sua natureza desagradável. Os psicólogos chamam isso de conteúdos *recalcados* (JUNG, 2016, p. 39-40).

Constituídos como uma das matérias-primas da psicanálise no trato do inconsciente, os sonhos ganham ampla conotação na mitologia e, muitas vezes, são chamados de visões, imprimindo a personagens míticos o poder de antever o futuro ou de interferir no passado. Eis aqui um motivo amplamente justificado para que o estudo da literatura se detenha sobre a interpretação dos mitos: a forma escrita desfigura a mitologia “[...] de algumas de suas características básicas como, por exemplo, suas variantes [...]” (MAFRA, 2009, p. 25), dando-lhe uma forma fixa, além de distanciá-la das circunstâncias e do momento de fatura da narrativa. Pode-se criar aqui uma analogia entre o consciente e a forma escrita do mito em contraposição ao inconsciente e às variáveis mitológicas implícitas no texto. Assim como o homem oculta de si mesmo as memórias que rejeita pela dor ou pelo medo, o que motivaria sua migração para o inconsciente, o mito secciona uma forma de leitura, transformando-a em verdadeira. Por isso, compreender a presença da mitologia e de sua simbologia na literatura não é uma tarefa fácil, melhor dizendo, não se podem encontrar as pegadas mitológicas em um gênero ou obra literária, sem olhar para o que Jung denominou, apropriando-se do termo freudiano, de inconsciente, ou, mais especificamente, para o que Freud chamou de recalque. Trata-se de minerar a palavra, de

triplicar os pontos finais em reticências para, em seguida, decifrar o enigma que perpassa os tempos do homem, do mito e da literatura. Pronto para devorá-los.

4.1 A Medusa

A mitologia recorre, com frequência, aos monstros para representar os horrores do eterno duelo entre o ódio e o amor ou entre o bem e mal. Foi assim com Medusa. A Górgona, uma das três filhas de Fórcis e sua esposa, Ceto, nasceu da linhagem do mar. Bisneta de Poseidon, ela vivia “além do Oceano, na extremidade do mundo, perto da morada da Noite”, a deusa das trevas, por sua vez filha de Kháos. Era mortal, ao contrário das irmãs, Euriale e Estenó, e possuía uma beleza impressionante, sendo os cabelos seu principal atributo de sedução. Ambicionada por muitos homens, teve a infelicidade de ter entre eles o bisavô, Poseidon, que, transformado em pássaro, levou-a ao templo de Atena e a violou, fato que ofendeu profundamente a deusa da sabedoria, da guerra, das ciências e das artes. Furiosa, Atena transformou a linda moça em um monstro, cujos cabelos eram agressivas serpentes, e cujos olhos ganharam a sina de “[...] converter em pedra todos que a fitavam [...]” (COMMELIN, 2011, p. 125). O castigo incluiu o exílio de Medusa nos arredores do lago Tritônis, na Líbia. Foi ali que Perseu²³, filho de Zeus e Danae, a encontrou para matá-la. Ajudado por Atena – que lhe emprestou um escudo reluzente como espelho –, e por Hermes – que cedeu ao jovem seus sapatos alados –, Perseu entrou na gruta onde Medusa vivia e, tendo o cuidado de “[...] não olhar diretamente para o monstro [...]” (BULFINCH, 2006, p. 153), guiou-se por sua imagem refletida no escudo-espelho, cortando-lhe a cabeça. Segundo Brandão, “[...] do pescoço ensangüentado da Górgona saíram os dois seres engendrados por Poseídon, o cavalo Pégaso e

²³ Um oráculo previu que Perseu mataria o avô, Acrísio, e este, apavorado, prendeu a filha, Danae, numa torre. Zeus, encantado com a beleza da moça, travestiu-se de uma chuva de ouro e a fecundou. Quando soube do fato, Acrísio mandou que mãe e filho fossem colocados num baú, e este fosse atirado ao mar. O baú foi encontrado por um pescador, que levou os dois para a ilha de Séfiro, onde o rei Polidectes os tratou gentilmente. Mais tarde, já homem feito, Perseu é instado a matar Medusa, tarefa que parecia impossível, para salvar a mãe de um casamento forçado com Polidectes (BULFINCH, 2006, p. 152).

o gigante Crisaor [...]” (BRANDÃO, 2004, v. 1, p. 239).

Do lado de fora, espalhadas pelo caminho, jaziam as estátuas de pedra dos que ousaram mirar o monstro nos olhos. Fim da maldição? Longe disso. No saco em que Perseu colocou a cabeça de Medusa, seus olhos brilhavam mais que nunca. Depois de decapitada, ela ainda manteve o poder de petrificar seus inimigos, servindo como arma poderosa na guerra e nas grandes conquistas, ao ornar a égide de Atena. Estranho fato este: depois de morta, Medusa continua viva e, mais que isso, exercendo seu poder que é, ao mesmo tempo, morte e salvação. Vítima, Medusa está impedida de amar de novo, já que com ninguém pode cruzar seu olhar. Na ausência do amor, sua dor se transforma em vingança. A ira toma conta do monstro, que coleciona estátuas de pedra no lugar de pretendentes. Sina da ambiguidade que é a “[...] representação do Outro na sua absoluta e terrífica diferença [...]” (DUMOULIÉ, 1998, p. 620). De um lado, Medusa representa a morte e guarda os Infernos, podendo tornar-se a própria encarnação do diabo. É a “[...] figura do Outro assustador, da negatividade absoluta [...]” (DUMOULIÉ, 1998, p. 621), uma máscara que corrobora sua “maléfica estranheza”. De outro, guarda a grandiosa beleza que seduziu tantos homens, entre eles Poseidon, agente de sua desgraça.

A petrificação é, na maior parte dos casos, uma metáfora. Em uma de suas cartas a Nina, depois que ela abandona a Chácara e volta para o Rio de Janeiro, Valdo, seu marido, louva o velho espírito da família Meneses, segundo ele “nosso único ânimo e sustentáculo: este ainda é o mesmo, integral como um alicerce de ferro erguido entre a alvenaria que cede” (CARDOSO, 2009, p. 122). Ao recorrer à força desse espírito sobre os moradores da casa, ele os petrifica quando afirma: “Você nos encontrará imutáveis em nossos postos, e a Chácara instalada, a esse respeito, em sua latitude habitual” (CARDOSO, 2009, p. 122). Melhor dizendo, pode-se ler os personagens da Chácara, nessa visada, como uma galeria de estátuas marcadas pela rigidez do “espírito de Minas”, uma certa releitura do “espírito dos Meneses”.

Voltando ao mito de Medusa, ele indica, portanto, uma jovem que foi punida por ser linda ou por ser violada pelo bisavô. Ou pelos dois motivos. Mesmo que Atena quisesse manter sua supremacia sobre a formosura de Medusa ou lavar a honra de seu templo, fato é que a presença da jovem incomoda a deusa, permitindo questionar até que ponto o escudo que ela

entrega a Perseu para enganar a Górgona não é o mesmo que lhe mostra ali, antes da punição, o seu duplo negativo. Melhor dizendo: a ira da deusa dá corpo ao seu duplo negativo, que é imposto à Medusa e, assim, personifica-a. Mais que isso: como deusa da sabedoria, mas também da guerra, talvez Atena tenha logo percebido que exilar seu monstro equivaleria a perder poder e, assim, enviou o semideus Perseu para trazê-la de volta, agora como parte de sua égide para sempre. O bem parece sempre conter o mal e vice-versa. Para Brunel, serpentes são atributos de Atena, além do fascínio de seus *olhos esverdeados* que, ao mesmo tempo, são capazes de “petrificar” pela sedução ou matar pelo disparo de raios de fogo, quando a deusa está imersa na ira e na guerra. Para Dumoulié, essas “[...] conotações tendem a revelar que Atena e Medusa sejam duas faces indissociáveis de um mesmo poder sacro” (DUMOULIÉ, 1998, p. 622). Trata-se de um jogo de duplos, no qual o reflexo (como espelho) é de novo essencial. Assim como Narciso, a Górgona foi vítima desse reflexo, sua cabeça é “espelho e máscara”, tanto da violência que lhe é imposta pela cultura de seu tempo – e da qual Atena é juíza – quanto da marca que ela passa a carregar: a marca do diabo.

Há que se recorrer novamente a Freud que, em texto intitulado *Das Meduzenhaup (A cabeça de Medusa)*, de 1922, defende que a cabeça da Górgona é um “[...] fetiche por excelência que oferece a imagem da castração [...] (DUMOULIÉ, 1998, p.623)” para a criança, quando esta descobre o sexo materno e nega-o. Dessa forma, as serpentes significariam “[...] uma profusão de falos e a petrificação, uma ereção consoladora[...] (DUMOULIÉ, 1998, p.625)”. Nessa visada, resta saber quem será capaz, diante do inevitável monstro que habita cada alma feminina, de manter com ela “[...] relações de perigosa intimidade, sem deixar-se iludir pela máscara [...]” (DUMOULIÉ, 1998, p. 625):

A partir daí o mito de Perseu ganha novo sentido: relata o feito do herói, que por ter vencido a mulher ‘castradora’ e se ter apropriado do fetiche (considerado agora em seu aspecto confortador e fálico) da cabeça da Medusa, pôde conquistar Andrômeda, a assustadora virgem, e matar o monstro marinho, o duplo maléfico da mulher (DUMOULIÉ, 1998, p. 623).

4.2 O estranho

Para compreender a estranha correlação entre a Medusa e o duplo formado por Nina e Ana, na **Crônica da casa assassinada**, foi preciso recorrer ao texto “O estranho”, no qual Freud (2014a, p. 33) tenta definir o conceito recorrendo à palavra alemã *Unheimliche* conceitua o vocábulo como o “que causa medo, ao que suscita medo e horror”. O autor atribui, ainda, à determinação do termo a ausência de um núcleo comum e lembra que seu entendimento carece de contribuição estética, pois esse campo prefere “se ocupar do belo, do grandioso, do atraente – portanto, dos modos de sentir positivos –, de suas condições e dos objetos que o suscitam, em detrimento do contrastante, do repulsivo e doloroso” (FREUD, 2014a, p. 34).

Em busca do melhor sentido para a palavra, Freud (2014a), lembra que o estranho se relaciona com o que não é familiar, com o “estrangeiro, alheio” (FREUD, 2014a, p. 36), com o novo, com aquilo que precisa ser mantido “escondido, oculto, de modo que os outros não consigam saber” (FREUD, 2014a, p. 39) ou ainda “com tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz” (FREUD, 2014a, p. 41). O monstro que habita a sacerdotisa e que Atena traz à luz como Medusa ou seu espelho – como resultado de sua inveja em relação à beleza da moça ou da experiência sensual vivida por ela e que se contrapõe à virgindade escolhida pela deusa – é claramente uma revelação do que permanecia oculto e assim se torna estranho. Da mesma forma, em um dos trechos da confissão de Ana Meneses, cunhada de Nina, ela revela como a casa, vista como um sujeito-coisa, estranhamente tem vida e atua sobre as impressões e ações de seus ocupantes:

Padre, acredito ter visto a presença tangível do diabo e, mais do que isto, ter alimentado com o meu silêncio, e a minha aquiescência portanto, a destruição latente da casa e da família que há muitos anos são as minhas (Padre, perdoe minha veemência, mas, desde que entrei para esta casa, aprendi a referir-me a ela como se se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes – e sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos. Terei acertado, terei errado, não sei – a casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver [...]) (CARDOSO, 2009, p. 103).

Por outro lado, Freud encontra entre os vários significados apresentados no texto para o termo *Unheimliche* um que é idêntico ao seu oposto, *Heimliche*, sendo que essa significação “não é unívoca, mas pertence a dois circuitos de representações que, sem serem contraditórios, ainda assim são bem diferentes: por um lado, significam o que é familiar e agradável; por outro, o que está oculto e clandestino” (FREUD, 2014a, p. 41). Dessa forma, “*heimlich* é uma palavra que desdobra o seu significado tendo em vista uma ambivalência, até, finalmente, coincidir com o seu contrário, o *unheimlich*. O *unheimlich* é de certa forma uma espécie de *heimlich*” (FREUD, 2014a, p. 43).

Freud então registra duas conclusões essenciais ao seu estudo: a primeira é que, se para a psicanálise, “todo afeto de uma moção de sentimento, [...], é convertido em medo pelo seu recalque, entre os casos do que provoca medo haverá um grupo no qual se mostra que o que provoca medo é um recalque recorrente” (FREUD, 2014, p. 62). Para o autor, é exatamente isso que seria o estranho. A segunda conclusão freudiana é que, “se esta for realmente a natureza secreta do estranho, assim entenderemos que o uso da linguagem faz com que se transponha o *Heimliche* em seu contrário, *Unheimliche*” (FREUD, 2014a p. 62), a partir do momento em que, dessa forma, o estranho “não é realmente nada novo ou alheio, e sim algo de há muito familiar à vida anímica, que a ela só se tornou estranho pelo processo do recalque” (FREUD, 2014a, p. 62).

Durante a narrativa de Lúcio Cardoso, Nina Meneses surgirá todo o tempo atrelada a essa categoria do estranho, sendo vista como um ser sobrenatural e mágico, que tem uma natureza secreta e maléfica, “[...] uma espécie de anjo exterminador” (CARDOSO, 2009, p. 463), representando aqui uma categoria do estranho que é uma ameaça sub-reptícia ao espírito dos Meneses, espírito este que corresponde à estagnação dos costumes e valores da sociedade patriarcal e feudal de Minas Gerais. O que ela traz à luz na Chácara e na vida da família é o que ali se encontra recalcado: a sexualidade proibida, o não dito, o orgulho, o amor, o direito ao riso e ao gozo. Por isso, todos serão afetados por essa revelação, em especial Ana Meneses, a silenciosa sombra da casa, acostumada a calar-se e a ocultar-se de todos os olhares, resignada com seu destino medíocre e sem cor. É ela que, como a pior das Medusas, destila seu veneno para além de suas confissões, inicialmente destinadas ao padre local, e depois a um leitor

qualquer, transfigurando-se no duplo que, de tanto invejar a cunhada, ilumina a obscuridade do monstro que Nina esconde.

A inveja, constituída como um fenômeno do comportamento humano a ser descoberto ao longo da vida, é quase sempre tida como fraqueza e vício. Achincalhada pela arte e pela ciência, a inveja é considerada um dos sete pecados capitais, e sua presença não é bem-vinda onde quer que seja, pois consiste em algo bem maior do que simplesmente desejar o que o outro tem. Trata-se de uma dor mais vasta, porque implica também desejar que o outro deixe de possuir o que possui e, ainda, ambicionar ter o que o outro não tem como forma de superá-lo. É nessa miséria que Cardoso lança Ana Meneses, a sombra silenciosa que vigia Nina e, detrás das janelas e portas da chácara, de cabeça baixa e espírito em chamas, lança toda sorte de maldições sobre a cunhada, invejando sua majestade inalcançável. Pendular entre essa inveja e o medo do inferno – medo que vai perpassar a voz narrativa de quase todos os personagens da **Crônica da casa assassinada** –, Ana circula silenciosa pela casa, pelo jardim, pela igreja da cidade, em busca de respostas para o que nem sabe ainda perguntar. É de padre Justino, o pároco local, quando percebe sua presença ao final da missa, a observação que marca, no texto, essa dicotomia:

Antes mesmo de terminar a bênção eu já a havia visto, meio resguardada por uma das colunas laterais da igreja. Como tenho a vista fraca, e seu vulto escuro se confundisse a tantos outros de mulheres que ali vão ter, procurei encontrá-la de novo com o olhar, e vi então que se esquivava de mim. Isto deu-me certeza de que se tratava dela, pois que outra mulher daquela paróquia poderia obedecer a sentimentos alternados, procurando-me e fugindo de mim ao mesmo tempo? Era ela – e se bem que tivesse vindo expressamente para se avistar comigo, evitava-me, sem coragem para revelar francamente sua intenção. Essa carência de naturalidade era um dos traços fundamentais de sua natureza; para mim, representava ela o que eu chamava de ‘espírito dos Meneses’, sua vontade de permanecer nos limites de um sólido realismo, de jamais ultrapassar uma determinada esfera de bom senso, essencial ao manejo usual das coisas deste mundo (CARDOSO, 2009, p. 173).

Ana discorre sobre o ódio e o despeito que a outra lhe inspira, ruminando sua dor na tessitura da palavra que oscila entre o bem e o mal e toda a culpa que essa dúvida acarreta numa sociedade patriarcal e moralista do interior de Minas Gerais. Diz ela, dirigindo-se ao pároco local, padre Justino, em uma de suas confissões: “Não podia mais tolerar aquela mulher, vê-la

absorver dia a dia o que existia de vivo em torno de nós, apoderar-se sem nenhum respeito, sem nenhum pudor, das graças que me eram negadas” (CARDOSO, 2009, p. 157). A fala da governanta Betty, em uma das páginas de seu diário, descreve bem essa qualidade da sedução que Ana denunciava em sua cunhada:

Quantas e quanta vezes, absorvida num afazer mecânico, pensara no mistério dessa existência [de Nina], aventura e conjeturas que só poderiam ser absurdas. Diziam tanta coisa, sussurrava-se ainda mais e, ao certo, sabia-se tão pouco a respeito daquela bizarra criatura! (CARDOSO, 2009, p. 317, grifo nosso).

É por meio desse hiato que o jogo sedutor que envolve Nina é jogado segundo suas próprias regras, repetindo-se incansavelmente, por vezes, de forma inconsciente, por vezes, de forma absolutamente planejada. Mas ele não deixa de provocar o arrepio de que algo estranho se encontra no campo do que é tão conhecido o que, como afirma Freud, significa que “essa espécie de algo que provoca medo seria precisamente o estranho, e com isso deve ser indiferente se ele próprio é originalmente amedrontador ou se foi revestido por outra afecção” (CARDOSO, 2014a, p. 19-20).

Nesse sentido, o que deveria permanecer oculto e, no entanto, aflora, traz à tona uma situação que pode ser associada ao texto *Lembranças encobridoras*, outro título de Freud, lembranças estas que são descritas como as primeiras tidas na infância e que também podem ser vistas como “resíduos de lembranças relativas à vida posterior” (FREUD, 1976, p. 351). Freud ainda trata as “lembranças encobridoras” como aquelas que devem “seu valor enquanto lembrança não a seu próprio conteúdo, mas às relações existentes entre aquele conteúdo e algum outro, que foi suprimido” (FREUD, 1976, p. 351) ou, ainda, a uma recordação “cujo valor consiste no fato de que representa na memória impressões e pensamentos de uma data posterior cujo conteúdo é ligado a ela por elos simbólicos ou semelhantes” (FREUD, 1976, p. 346-347). Evidentemente que, no campo dessas lembranças, pode se encontrar o berço do conhecido que se torna estranho. Porém, quando se dirige ao paciente, o psicanalista diz que a lembrança encobridora “não pode ser mais ser considerada inocente, já que, como descobrimos, está destinada a ilustrar os mais importantes pontos críticos da sua vida, a influência das duas mais poderosas forças motrizes – a fome e o amor” (FREUD, 1976, p. 347). No caso de um escritor,

essa certeza não pode balizar seu texto, pois, como já foi visto em Passos, embora o que foi recalcado em geral esteja presente na obra autoral, isso não está ali como forma de autoconhecimento ou cura, mas sim de uma manifestação estética que se realizará também no âmbito da recepção.

Voltando ao estranho, Freud prossegue sua investigação e aponta uma gama de fatores que tornam o estranho amedrontador: “o animismo, a magia e o encantamento; a onipotência do pensamento; a relação com a morte; a repetição não intencionada e o complexo de castração” (FREUD, 2014, p. 64). E já que, para Freud, “o autor pode também criar outros mundos para si, que, menos fantásticos que os do universo dos contos de fadas, se apartam do mundo real pela aceitação de seres espirituais mais elevados, demônios ou espíritos de mortos” (FREUD, 2014, p. 74), este estudo utilizará três categorias do estranho para comparar a Medusa ao duplo de Nina e Ana. A primeira foca o animismo, a magia e o encantamento, sempre relacionados às duas personagens. Ao observá-las a partir do olhar freudiano do texto *O Estranho*, a pretensão é espelhá-las ao mito de Medusa, ou seja, demonstrar que a passagem de Nina pelo casarão – revestida que está da mais suprema beleza física em contraponto à decadência e ruína da família-casa – constitui-se de uma presença estrangeira e monstruosa, portadora da denúncia-revelação do mal que existe ali, até então escondido pela obediência surda aos padrões morais da época que Ana tão bem representa. Nina é o estopim. Ana é o artefato bélico. As duas juntas formam a explosiva Medusa cardosiana. Exatamente por isso, como no mito, elas aparecem identificadas a várias formas de sortilégios e malefícios, o que ressoa estranho porque, segundo Jung:

Estamos de tal modo habituados à natureza aparentemente racional do nosso mundo que dificilmente podemos imaginar que nos aconteça alguma coisa impossível de ser explicada pelo senso comum. O homem primitivo, ao se defrontar com esse tipo de conflito, não duvidaria da sua sanidade – pensaria em fetiches, espíritos ou em deuses (JUNG, 2016, p. 49).

A segunda categoria do estranho refere-se à repetição não intencionada de palavras e expressões, além de suas derivações, que possibilitam correlações evidentes com o mito. Nesse sentido, a pesquisa apontou para seis termos recorrentes utilizados por Lúcio Cardoso e que se

prestam a evidenciar as semelhanças entre os contextos da Medusa e das duas personagens de **Crônica**: jardim, petrificação ou pedra, mar, cabelos, olhos e espelho. A terceira categoria evidencia, no campo de Eros, a falta edípica e suas manifestações levadas às últimas consequências. Dessa forma, seria impossível não abordar o Complexo de Édipo na leitura absolutamente original que Pellegrino (1987) faz dele, descrita no item 2.2. A escolha se deve à proeminência da ocorrência dessas três categorias, embora todas as outras citadas por Freud em relação ao estranho possam ser identificadas na narrativa de **Crônica da casa assassinada**.

É chegado o momento de deixar a casa, espaço sólido de quietude e de segredo, para percorrer o jardim, suas estátuas de pedra e os canteiros de violeta, até chegar ao pavilhão para descobrir, no espelho, o sortilégio contido nos olhos e nos cabelos da dupla medusa cardosiana.

4.3 A magia anímica de Nina e Ana

Para Freud, os processos anímicos envolvem um certo tipo de telepatia, que se faz presente toda vez que alguém “compartilha o saber, o sentir e o vivenciar do outro, tendo-se aí a identificação com outra pessoa, [...], havendo portanto uma duplicação do eu, uma divisão do eu ou uma mutação do eu [...]” (FREUD, 2014a, p. 54). Surge daí a ideia do sócia, “[...] originalmente uma garantia contra o sucumbir do eu, um ‘desmentido enérgico do poder da morte’ [...]” (FREUD, 2014a, p. 54). No caso de **Crônica**, tem-se o animismo presente na constituição do duplo Nina-Ana, a partir do momento em que as duas mulheres se encontram pela primeira vez e se completam no campo da falta.

No jantar em que a ruína da família é declarada por Demétrio, atingindo em cheio as expectativas de Nina ter se casado com um homem rico, as duas cunhadas estabelecerão, ao longo do texto, um vínculo que vai durar até a morte, vínculo este mediado pela soberba e pela inveja, mas, sobretudo, pela obstinação de Ana em defender a casa e pelo sistemático ataque de Nina ao que ela representa. É Valdo quem enuncia o cotejamento entre os duplos:

Ah, imaginava eu comigo mesmo, como Ana havia assimilado o sistema dos Meneses; como se incorporara à austeridade da Chácara, e aprendera a ser calada e parcimoniosa de gestos. Nina, ao contrário, jamais se adaptara, vivia no ambiente como uma perpétua excrescência, sempre pronta a partir, voltando sempre (CARDOSO, 2009, p. 410).

Esse embate está explícito na carta que Nina escreve ao Coronel e que veio como um pedido de Timóteo, o cunhado que vive recluso no quarto, vestindo as roupas e usando as joias da mãe: “Nina, é preciso destruir esta casa. Ouça-me bem, Nina, é preciso liquidar os Meneses. É preciso que não sobre pedra sobre pedra” (CARDOSO, 2009, p. 205). Mais à frente, em uma das páginas do diário de Betty, esta relembra um diálogo mantido com Nina, em que a patroa teria dito:

– Betty, não posso me resignar a ser outra criatura. Tenho de seguir o meu caminho até o fim, tenho de ser eu mesma, contra tudo e contra todos. Foi Timóteo quem disse: ‘Nina, você é quem nos vingará.’ Como posso traí-lo agora, submetendo-me? (CARDOSO, 2009, p. 319)

O espaço dessa luta se dá entre a obscuridade da casa e a luminosidade dos jardins, correspondendo ambos a descrições que oscilam entre a ruína, o apodrecimento e o abandono, de um lado, e a força na natureza se sobrepondo ao caos, de outro. A própria Nina reconhece, em uma passagem, também narrada por Betty, esse caráter maléfico que a circunda:

– Você talvez imagine que eu seja uma criatura má. Quase todo mundo imagina isto. É sempre fácil julgar os outros. Mas posso lhe garantir, Betty, que as aparências sempre estiveram contra mim, nesta vida só tenho sido má por inconsciência ou impossibilidade. – Calou-se um minuto, como se pesasse as próprias palavras. – É verdade que nunca me preocupei em ser exatamente boa, mas... (CARDOSO, 2009, p. 318)

Ora, quanto à Ana, em sua primeira confissão, ela afirma que sua alma se incorporou à da casa da Chácara depois que se casou com Demétrio, fazendo que seu corpo tenha se esvaído “[...] como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver” (CARDOSO, 2009, p. 103). E é deste lugar que ela vigia Nina, como uma presença onisciente pronta a

surrupiar da cunhada, à força e em silêncio, o que a vida lhe negou e foi selado por seu destino. Essa presença não passa despercebida a Nina, e é dela a observação contumaz sobre Ana quando retorna à Chácara, quinze anos depois, e a encontra na sala da casa: “[...] Ana, que eu via incrustada àquele ambiente, como se também fosse uma peça ou um detalhe dos móveis, tão firme como se representasse um juiz consciente da mais inapelável das sentenças” (CARDOSO, 2009, p. 199). E mais adiante, incomodada com a presença da cunhada, Nina retorna de um mal-estar súbito e dá com ela parada por perto:

Reabri os olhos e dei com o vulto de Ana, não muito distante, e que me fitava sempre com uma expressão dura (Essa expressão, que poder tinha de arrastar-me a um clima antigo, que eu não podia precisar qual fosse, e no qual sofríamos como se estivéssemos encadeadas uma à outra...). Fitei-a também: alguma coisa havia se passado com ela, não havia a menor dúvida. Ao partir, eu deixara apenas uma mulher tristonha e sem graça; agora, tinha diante de mim um ser envelhecido precocemente, enrugado, batido, modelado como sob a fúria de um incêndio interior. Durante algum tempo contemplei aquela visão, estupefata – e então, devagar, julguei que um sorriso – indefinível, pois não sei se havia nele desdém ou acusação – clareava aquela fisionomia com uma luz vagarosa e baça (CARDOSO, 2009, p. 199).

Da mesma forma, a voz narrativa do padre Justino torna essa simbiose mais evidente, quando, numa visita a Valdo, anseia por responder à pergunta deste sobre o que é o inferno, dizendo que “o inferno é isto, esta casa, esta varanda, este sol que uniformiza tudo” (CARDOSO, 2009, p. 281) e, não o fazendo, pouco depois indaga ao seu interlocutor se ele acredita no demônio, ao que Valdo responde, dando com Ana no limiar da porta:

Eu o vi tremer, tremer, e olhar para o fundo da varanda como se adivinhasse a presença de alguém. ‘Acredito’, respondeu numa voz tão apagada que mal pude ouvi-lo. Levantei por minha vez a cabeça, como se obedecesse a uma ordem sua – e foi aí que eu a vi, modestamente vestida, encostada à porta da sala e contrastando estranhamente com o ar radioso do meio-dia (CARDOSO, 2009, p. 282).

Em outro momento, quando é chamado por Ana para fazer um milagre e ressuscitar Alberto em seu leito de morte, padre Justino descreve a mulher quando ela ainda se encontra na igreja, esperando para falar com ele e irem juntos à Chácara:

Mais uma vez, e porque se colocasse quase defronte à luz que vinha de uma das janelas laterais, observei seu tom esverdeado, de quem estivesse sofrendo de qualquer moléstia biliar – nela, como sob o ímpeto de uma modelagem brusca e sem cautela, tudo era sombra, um excesso de sombra – a um ponto que, vendo acumulada naquela face o sinal de tantas iras e de tantas decepções reprimidas, não pude deixar de estremecer e indaguei: - Veio para se confessar? (CARDOSO, 2009, p. 174)

Padre Justino é a personagem que mais percebe Ana como o duplo do mal que mora em Nina. No pequeno porão que Alberto, agora morto, habitava e onde se davam os encontros entre ele e Nina, o padre enxerga em Ana, ali presente, outra criatura, primeiramente como se ela estivesse distorcida e, em seguida, masculinizada na voz e na postura. A descrição da personagem remete a uma figura tomada por algum outro espírito em nada parecido com o perfil aparentemente medíocre e invisível que a caracteriza durante a narrativa:

Na penumbra daquele porão mal clareado pela luz de uma lamparina, fitei-a – e ela também me fitou – e pude ver então que uma mudança havia se operado nela, e que já não parecia mais a criatura que eu conhecia, e sim um outro ser, alto, magro, e estranhamente calmo em seu desígnio. Não sei quanto tempo durou este olhar, mas tenho certeza de que me pareceu ocupar um tempo infindo, durante o qual, como num jogo de prestidigitação, houve um extraordinário trabalho de recomposição em sua personalidade (Foi aí, foi neste instante, que eu descobri que os seres mudam, não são arquiteturas fixas, mas forças em propulsão a caminho do seu estado definitivo.) Do lugar em que me achava, e que era um pouco abaixo do centro do quarto, mais próximo portanto da porta de saída, eu a vi rodear o catre devagar – seu próprio modo de caminhar era diferente – e postar-se do lado de lá, quase à cabeceira do morto, de onde dominou o espaço que agora nos separava, numa atitude ereta e cheia de firmeza. Havia nisto, e esta foi a constatação que mais me impressionou, um tom profundamente masculino, e até mesmo sua fisionomia, que comumente o desespero tornava maleável, adquirira um tom de escultura esverdeado e duro, com olhos claros por onde espiava uma presença que me era inteiramente desconhecida (CARDOSO, 2009, p. 181).

Por outro lado, a forma como Nina é construída no texto, desdobrada em cartas, depoimentos, diários, narrativas, confissões e memórias de nove personagens, além da voz dela própria, prende o leitor pela profusão de detalhes da sua beleza estonteante, mas insiste na forte impressão de que, por trás de tanta beleza, se esconde um tipo de demônio, uma força do mal, um ser que veio para dizimar, pela via da sedução, qualquer coisa ou pessoa além dela mesma, já destinada à condenação. A menção a esses poderes mágicos é trazida pela voz de todos os

personagens que descrevem Nina, sempre associada a um certo tipo de dúvida – e que simboliza o temor diante dela e de suas intenções – sobre quem verdadeiramente ela é e sobre o que de fato deseja. A governanta Betty assinala como, desde o momento em que a viu pela primeira vez, o sentimento de que havia em Nina algo terrível e que escapava à sua compreensão se fez presente:

Creio que fui eu a primeira pessoa a vê-la, desde que desceu do carro e – oh! – jamais poderei esquecer a impressão que me causou. Não foi um simples movimento de admiração, pois já havia deparado com muitas outras mulheres belas em minha vida. Mas nenhuma como esta conseguiu misturar ao meu sentimento de pasmo essa leve ponta de angústia, essa ligeira falta de ar que, mais a certeza de me achar diante de uma mulher extraordinariamente bela, forçou-me a reconhecer que se tratava também de uma *presença* – um ser egoísta e definido que parecia irradiar a própria luz e o calor da paisagem. (*Nota à margem do manuscrito*: ainda hoje, passado tanto tempo, não creio que tenha acontecido outra coisa que me impressionasse mais do que esse primeiro encontro. Não havia apenas graça, sutileza, generosidade em sua aparição: havia majestade. Não havia apenas beleza, mas toda uma atmosfera concentrada e violenta de sedução. Ela surgia como se não permitisse a existência do mundo senão sob a aura do seu fascínio – não era uma força de encanto, mas de magia. Mais tarde, à medida que se degradou, fui acompanhando em seu rosto os traços do desastre, e posso dizer que nunca houve vulgaridade nem rebaixamento na nobreza de seus traços. Houve uma metamorfose, uma substituição talvez, mas o que era essencial lá ficou e, morta, sob seu triste lençol de renegada, ainda pude descobrir o esplendor que vi naquele dia, flutuando, insone e sem guarida, como a luz da lua sobre os restos de um naufrágio (CARDOSO, 2009, p. 60)

A confusão diante de beleza tão misteriosa acomete também o farmacêutico local quando enxerga Nina chegando à estação de Vila Velha:

Vinha carregada de malas e, posso jurar, jamais havia visto mulher tão bela em minha vida. Não era muito alta, e bem se poderia dizer mais magra do que seria de se desejar. Notava-se, à primeira vista que era uma pessoa nervosa, e acostumada a bons tratos. A pureza dos traços – o nariz, apenas, era ligeiramente aquilino – unia-se uma atmosfera estranha e tormentosa, que a tornavam logo à primeira vista um ser irresistível. Todo mundo – as janelas se achavam cheias, assim que a notícia de sua chegada correu como um rastilho – indagava que coisa fervia em seu íntimo, para que seus olhos fossem assim tão melancólicos, e sua atitude cálida, tão sem insistência (CARDOSO, 2009, p. 92)

Quando é chamado à Chácara e descobre a gravidez de Nina, o farmacêutico reforça sua constatação anterior: “Mas ainda assim forçoso era confessar que se tratava de uma criatura

bela, de uma beleza mórbida e em declínio, como se vibrasse em uníssono com o espírito que presidia a casa toda” (CARDOSO, 2009, p. 131). E é de Valdo, o marido traído e ciumento, um apelo impotente a padre Justino, quando escreve a ele uma carta:

Nada posso dizer à minha mulher, até este instante, que desabone sua conduta. Porta-se como todo mundo, conversa, passeia – e no entanto, Senhor Padre, há nela qualquer coisa dúbia, e por que não dizer, perigosa. Não poderia apontar o que fosse, porque não consiste em elementos precisos. É como se estivesse pronta a uma revolução ou a um assalto, sem poder indicar a data precisa. Adivinhamos a atmosfera subversiva, mas não existe nenhuma prova que possa condená-la. [...] E a verdade é que de há muito verifiquei que era ela portadora de certos elementos de mal-estar, ou melhor, atuava sobre os outros (e sempre atuou) de um modo arbitrário, cínico e até mesmo, para ir mais longe, criminoso. [...] Essa mulher não se deterá nunca, pela simples razão de que ela não sabe se deter; é um elemento desencadeado, uma força em ação, e decerto terminaria seus dias atada a uma fogueira, se ainda vivêssemos nos dias sombrios da Inquisição (CARDOSO, 2009, p. 227)

Também Ana, que vive atormentada tanto pela presença como, *a posteriori*, pela ausência de Nina, é capaz de em determinados momentos estranhá-la e, em outros, compreendê-la, mergulhada que está no belo e no mal, como afirma em uma de suas confissões:

Aquela mulher, evidentemente, trazia em si alguma coisa que transcendia minhas possibilidades. Diante dela, não a reconhecia, era como se a visse pela primeira vez – e não pude deixar de reconhecer que era bela, muito bela ainda, com aquelas palavras singulares ardendo em seus lábios, de tão poderoso efeito que pareciam banhá-la numa luz já oriunda do inferno (CARDOSO, p. 277).

Ou ainda quando, antes de seguir a cunhada e o sobrinho até o Pavilhão, e com o coração aos pulos, Ana enfrenta, perante a imagem de Nossa Senhora das Graças uma dúvida metafísica:

Decerto o problema supremo é este, Deus e o homem, mas por mais que faça não posso imaginar Deus afastado do amor, de qualquer amor que seja, mesmo o mais pecaminoso, porque não posso imaginar o homem sem o amor, e nem o homem sem Deus. Talvez por isto é que, em última análise, Nina não me assuste – o que odeio nela é ter interferido em meu caminho (CARDOSO, 2009, p. 286).

Novamente, em sua quarta confissão, ao assistir a uma cena de harmonia que envolvia Nina, Valdo e André, a personagem Ana sintetiza a fúria de seus sentimentos silenciosos em relação à cunhada, denotando claramente seu despeito e sua inveja daquilo que lhe foi negado pelo destino e que a torna, ao mesmo tempo, rival e cúmplice de Nina:

Do lado de fora, isolada daquele quadro harmonioso, pensei comigo mesma que eles [Nina, Valdo e André] tinham toda a aparência de uma família feliz. Aparência apenas, porque em todos eles havia um elemento destrutor que os corroía. Ah, podiam gozar daquela felicidade de se encontrarem juntos – sozinha eu assistiria a tudo como a um espetáculo que me houvesse sido vedado. E ainda daquela vez o ciúme encheu-me o coração e, como tantas vezes já o fizera no decorrer da vida, contemplei minha cunhada com inveja – ela era a vitoriosa, e o seria sempre. Até mesmo seu próprio mal, essa doença que a corroía, transformava-se num motivo de preponderância e de domínio. Que Deus viesse em meu socorro, e atribuisse o castigo que ela merecia. Que demonstrasse o quanto havia de injusto e de pecaminoso na sua vitória (CARDOSO, 2009, p. 377, grifo nosso).

No livro de memórias de Timóteo, ele tenta qualificar a presença de Nina na Chácara dos Meneses, ao mesmo tempo em que dá a medida do atributo estético que orna o ser que ele adora para além da vida e da morte, como um ser anímico que ultrapassa a carne e atinge em cheio o cerne da alma:

(Aqui paro um momento, e é evocando sua própria visão [de Nina] que indago: que é a beleza? A beleza é uma destinação de nossos fluidos íntimos, um êxtase secreto, um afinamento entre o mundo interior e a existência cá fora. Um dom de harmonia, se assim posso me exprimir. Nina jamais se destacou de um ambiente, qualquer que ele fosse – compunha-o, com essa simplicidade dos seres inocentes, a quem foram atribuídas todas as graças.) Desde o primeiro minuto senti que ela era um desses seres insubstituíveis, com uma força ativa e transcendente que nos aconteceu como um pé-de-vento nos apanha na extensão da noite. Que carnalmente fosse ela, e tivesse um nome, e viesse trazida pela mão de outro – que tangida pelas próprias leis internas não demorasse nunca – que importava tudo isto? São esses, precisamente, os seres que em qualquer sentido não demoram nunca. E a verdade é que encarnava para mim, de modo completo, o ser que desde há muito eu esperava. Agora que não existe mais, poderia chamá-la pelo nome, baixinho, como se pretendesse vê-la de volta, mas isto para mim não designaria a personalidade que significou, sim a tradução humana e truncada do poder com que se projetou em nosso meio. Reduzo o tempo, anulo palavras: logo à primeira vista, com esse faro especial de que são dotadas certas vítimas, os Meneses souberam que se achavam diante de uma espécie de anjo exterminador (CARDOSO, 2009, p. 463, grifo nosso)

Mas é de André, o filho que vive o amor proibido com a mãe, que vem, no quarto onde Nina fenece, a descrição mais exata de como ela se incorporou à casa dos Meneses, sofrendo, ela também, a força do amálgama que reúne destruidores e destruídos, um jogo sem vencedores, que independe de quais armas sejam utilizadas e de qual lado os oponentes se encontrem:

E então, depois de algum tempo em que contemplei o corpo sem propriamente compreender o que representava, é que senti que ela realmente começava a morrer, porque sua presença, como um fluido que se esgotasse, também principiava a se afastar das coisas, a desertar dos objetos, como sugada por uma boca enorme e invisível. Tudo o que significava seu calor refluía dos objetos que ela tocara em vida e que guardavam até aquele momento a marca inesquecível de sua passagem. Como sob o efeito de uma droga, eu olhava para todos os lados e via escorrer essa presença dos móveis, da cama, das janelas, dos cortinados, como fios baixos, ligeiros córregos de luto, depois em fontes que iam subindo, solenes e fartas, enovelando-se ao longo das cortinas, unindo-se a todas as águas presentes e compondo, afinal, o rio único de lembranças e de vivências que agora ia desaguar no imenso estuário do nada (Houve um instante em que, alucinado, procurei deter esse alento que se escapava – e abracei-me a uma sombra que escorria da parede, e que se desfez sem rumor ante meus olhos, a um último signo de vida que ainda sobrava no tapete, e o pelo ficou morto entre meus dedos, a um sopro que elevava enfim o véu da janela, e nada retive senão uma ponta de pano amassada entre as mãos – a tudo finalmente que partia, e que poderia sobrar como uma lembrança de sua existência, e que também se ia, fluido, silencioso, desaparecendo como se obedecesse a uma lei emanada do Alto.) (CARDOSO, p. 433)

Dessa forma, sob o efeito da mágica percepção de quem as observa ou, ainda, sob o efeito devastador de suas falas – várias advindas da personagem Ana e quase nenhuma de Nina – as duas figuras femininas mais proeminentes no romance **Crônica da casa assassinada** tomam seus lugares frente a frente, convertendo-se em uma só, arrebatadas pelo conflito do bem e do mal, da vaidade e da inveja, da disputa e da cumplicidade silenciosa. Nina e Ana encarnam a força da escuridão e a pujança da iluminação, e é por isso que se arrastam juntas para a ruína. Em sua terceira confissão, Ana dá-se conta de que, apesar de suas dessemelhanças, as duas são uma só. É a falta daquilo que uma tem de sobra e que falta à outra que vai determinar o fim de ambas:

Ela havia se colocado defronte de mim e mais uma vez seus olhos me perquiriam desconfiados. Certamente não era pelo que representávamos, míseras mulheres encerradas num quarto, mas pelas lembranças que o passado trazia ao nosso rosto, pelo que havíamos sido e agora nos convertia em espectros. E era verdade então que aquela

mulher o havia amado [**o jardineiro**], que possuía um coração como outra pessoa qualquer. Todas as suas traições, todas as suas misérias poderiam ser resgatadas por esse único sentimento verdadeiro – e era ele, a sua sombra, o que nos unia agora, uma defronte da outra, tão idênticas como se fôssemos irmãs (CARDOSO, 2009, p. 301, grifo nosso).

Talvez seja na voz narrativa de padre Justino que a chave desse mistério venha a se revelar, sem que nenhum dos lados eleve as duas mulheres à condição de vencedoras, mas demonstrando que uma não pode existir sem a outra. Numa conversa com Ana, na varanda da casa assassinada, depois de dizer que “[...] nada existe de mais diabólico do que a certeza [...]” e que “tudo que é firme e positivo é uma negação do amor” (CARDOSO, 2009, p. 291-292), padre Justino resume o que é para ele a salvação e o pecado diante da maior das paixões e que parece mover as duas mulheres, ou seja, a “paixão da carne, que de todas é a mais feroz, pois lavra calada no interior como um câncer maligno” (CARDOSO, 2009, p. 293):

– Quero dizer que nossa essência é deste mundo mesmo, e imaginarmos toda a salvação como nossos pobres olhos é diminuir a grandeza de Deus. Calculemos primeiro nossa derrota, que é a parte do homem, depois o triunfo, que é a parte de Deus. Pois não pode haver triunfo sobre a inexistência – que é a virtude sem luta, a conquista sem fermentação? – e sem a existência do pecado não há triunfo (CARDOSO, 2009, p. 293).

O animismo, evidenciado na aliança entre Nina e Ana, as aproxima da Górgona, na medida em que o mito separa o monstro da deusa, reunindo-as depois; e Cardoso reúne Ana e Nina no casarão condenado para separá-las com a morte que o autor determina como o fim predestinado tanto aos que praticam o bem como o mal.

4.4 As estranhas reiteraões do mito no romance

Segundo Freud, as repetições não deliberadas podem tornar estranho “[...] algo que de outra forma seria inofensivo e impõe a nós a ideia da fatalidade, do inevitável, ali onde só falaríamos de ‘acaso’” (FREUD, 2014, p. 57). Nesse sentido, é importante esclarecer que, para

o psicanalista, o ato de repetir o idêntico está relacionado ao inconsciente anímico, na medida que esse domínio advém de impulsos pulsionais e depende “[...] da natureza mais íntima das pulsões, que deve ser suficientemente forte para expulsar o princípio do prazer” (FREUD, 2014, p. 58-59). Dessa forma, Freud defende que certos aspectos da vida anímica podem se tornar demoníacos quando exteriorizados a partir das aspirações da criança ainda pequena, fator que vai dominar o “[...] decurso da psicanálise dos neuróticos” (FREUD, 2014, p. 59).

Ao analisar elementos de repetição presentes em **Crônica da casa assassinada** (2009), evidentemente eles ganham vulto, em especial se vistos à luz dos **Diários** do autor. A tentativa é a de justificar o achado das semelhanças entre símbolos presentes no mito da Medusa e na construção das duas personagens cardosianas, trazendo ao leitor a perspectiva do desvelamento desse “acaso” como forma de representação do mesmo e eterno combate entre o bem e o mal. Segundo Jung, símbolo “é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós” (JUNG, 2016, p. 18). Para esse psicanalista, a palavra ou imagem simbólica extrapola seu significado manifesto e, por isso mesmo, traz consigo um aspecto inconsciente “[...] que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão” (JUNG, 2016, p. 19).

As repetições ou reiterações evidenciadas regularmente em uma obra extensa como a de Cardoso pedem alguma interpretação, pois como “símbolos oníricos” tornam-se “mensageiros indispensáveis da parte instintiva da mente humana para a sua parte racional, e a sua interpretação enriquece a pobreza da nossa consciência, fazendo-a compreender, novamente, a esquecida linguagem dos instintos” (JUNG, 2016, p. 60). Esses elementos simbólicos, encontrados à exaustão ao longo da narrativa de **Crônica da casa assassinada**, são o jardim, a petrificação (e suas derivações), o mar, os cabelos, os olhos e o espelho.

4.4.1 O jardim

Na maior parte das tradições dos povos, o jardim representa “um símbolo do Paraíso terrestre, do Cosmo de que ele é o centro, do Paraíso celeste, de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas” (CHEVALIER, 2015, p. 512). Ele também apresenta, nas civilizações ameríndias, o caráter de resumir, em si mesmo, todo o universo. Entre os astecas, ele reúne “não só o que existe de belo e de exaltador no mundo – flores, fontes, montanhas, rios e alamedas – mas também os seres temíveis e, até, as monstruosidades da natureza” (CHEVALIER, 2015, p. 514). Da mesma forma, no livro do Gênesis, Deus Cria o jardim do Éden para dar morada ao homem, e ali o Criador faz “brotar da terra toda a árvore agradável à vista, e boa para comida; e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore da ciência do bem e do mal” (GÊNESIS, cap. 50, v. 9, p. 2). Mas proíbe o homem de comer da árvore da ciência e do bem, caso contrário morrerá. Entretanto, o livro dos Cantares de Salomão traz, ainda no Antigo Testamento, as delícias do amor entre o rei e sua amada, possíveis graças à desobediência de seus ancestrais, Adão e Eva, que comeram do fruto proibido. O livro faz menção a uma macieira no jardim, que pode ser comparada à árvore da ciência do bem e do mal, cujo fruto condenou o homem original ao exílio do Éden:

Qual a macieira entre as árvores do bosque tal é o meu amado entre os filhos: desejo muito a sua sombra, e debaixo dela me assento, e o seu fruto é doce ao meu paladar. Levou-me à sala do banquete, e o seu estandarte em mim era o amor. Sustentai-me com passas, confortai-me com maçãs, porque desfaleço de amor (BÍBLIA SAGRADA. A. T. **Cantares**, cap. 2, v. 3-5).

Na ilustração que acompanha a décima edição de **Crônica da casa assassinada** (2009), ambos os lados da alameda central que leva à casa são cercados por jardins. Mas é do lado esquerdo de quem chega que se encontram o regato, o canteiro de violetas, a clareira com as estátuas das quatro estações e o Pavilhão. O tanque está colocado exatamente em frente à casa e pode ser visto da varanda, do cubículo e dos quartos de Demétrio, Valdo e Timóteo. Esses espaços externos foram tratados, ao longo da obra, como os de preferência da personagem Nina, embora, em um momento de mau-humor, ela confidencie à governanta Betty que detesta paisagens e se sente “muito melhor num quarto assim fechado” (CARDOSO, 2009, p. 135).

Mas, no lado de fora, ela parece transitar com mais desenvoltura na maior parte do tempo, como observa a personagem André, em seu diário, ao se referir à primeira ida deles juntos ao Pavilhão: “Nina, no entanto, avançava com segurança, como se se tratasse de um itinerário que não lhe reservasse nenhuma surpresa, e que já houvesse palmilhado inúmeras vezes, em épocas e provavelmente em situações diferentes” (CARDOSO, 2009, p. 266). Talvez aqui também não seja acaso o fato de ser com o jardineiro – portanto aquele que vive fora da casa e cuja origem, como se verá mais adiante, permite um espelhamento entre os dois –, que ela manterá uma tórrida paixão.

Se a casa será seu túmulo, é lá fora, coberta pela luz da tarde ou pelas noites de luar, que se revelará o lugar de sua vingança e, não por acaso, as quatro estátuas das estações, mesmo em ruínas – e cuja sucessão marca “[...] o ritmo da vida, as etapas de um ciclo de desenvolvimento: nascimento, formação, maturidade, declínio [...]”, assim como ilustra “[...] o mito do eterno retorno”, simbolizando a “[...] alternância cíclica e os perpétuos reinícios” (CHEVALIER, 2015, p. 401) –, serão as testemunhas de sua atuação sistemática sobre suas presas. É na clareira, cercada pelas estátuas de pedra, que, muitas vezes, Nina terá seus encontros com o jardineiro Alberto e, quinze anos depois, com o filho André, sendo seguida por Ana numa e na outra época. Em contrapartida, as montanhas de Minas, representadas na ilustração pelos pastos e pela Serra do Baú, atrás da Chácara, oprimem as vistas e o coração de Nina, a ponto de ela confidenciar à Betty que não se sente bem ali desde que chegou: “Talvez seja o ambiente desta casa. Tenho medo de não suportá-lo. Ah, Betty, se você soubesse como sou infeliz!” (CARDOSO, 2009, p. 113).

O jardim é mencionado por alguns dos narradores de **Crônica** como um espaço que também vai se desintegrando, em paralelo à degradação da casa. No dia da chegada de Nina é no jardim que ela e o marido superam sua primeira briga, conforme anota Betty em seu diário, e é também esse passeio que dará origem ao canteiro de violetas que o jardineiro Alberto planta para ela:

O certo é que, terminada a discussão entre Dona Nina e o Sr. Valdo – ainda era cedo para que eles se aprofundassem nos desentendimentos – desceram os dois ao jardim, enquanto esperavam o almoço. Nada sei do que fizeram ou do que conversaram

naquelas longas idas e vindas pelas alamedas cobertas de areia grossa – vi apenas que a patroa, quando voltou, tinha nas mãos um pequeno molho de violetas. “Foram-me dadas por Alberto, o jardineiro”, disse, como se quisesse evitar que supuséssemos as flores um presente do Sr. Valdo (CARDOSO, 2009, p. 62).

Em outro momento, pouco depois da chegada de Nina, Betty tem uma esperança passageira de que a presença de um herdeiro traria a recuperação da Chácara e cita novamente o jardim, o Pavilhão e as alamedas como passíveis de retomarem sua antiga glória. E ainda mais à frente, na terceira confissão de Ana, ela fala sobre um tempo remoto, em que a Chácara resplandecia cercada por seus jardins:

Por exemplo, caminhando, constatava que aquela alameda era longa demais, que os canteiros não tinham nenhum trato, que além, entre as folhas, a Chácara repontava suja e triste. Desde quando, em que exato momento ela se petrificara, qual o motivo que a tornara muda, ela, que sempre primara pela vivacidade em meio às suas flores? Lembrava-me ainda dos tempos de Dona Malvina [**mãe dos irmãos Menezes**], desde cedo com a tesoura de podar nas mãos, um preto empurrando a cadeira de rodas na areia que fulgia ao sol da manhã. Ainda havia vitalidade, ainda havia saúde percorrendo os alicerces agora podres (CARDOSO, 2009, p. 295-296, grifos nossos).

Da mesma forma como Nina veio relutante para a Chácara – onde Ana jazia desde o casamento com Demétrio –, Medusa foi irremediavelmente confinada a uma gruta nos arredores do lago Tritônis, na atual Líbia, que, segundo a lenda, após alguns terremotos, encobriu a cidade perdida de Atlântida, por sua vez, um domínio de Poseidon – avô da Górgona e seu detrator. Anteriormente ela habitava o templo de Atenas, deusa da guerra. As áreas ao redor da gruta passaram a abrigar uma enormidade de estátuas que representavam a perdição de todos que ali vinham em busca do monstro e terminavam transformados em estátuas de pedra, ou seja, também é do lado de fora que ela expõe suas vítimas. Segundo Dumoulié, tanto na **Teogonia**, de Hesíodo, quanto na **Odisseia**, de Homero, a “Medusa é guardiã de pavorosos lugares; seja nos noturnais confins do mundo, seja nos Infernos” (DUMOULIÉ, 1998, p. 621). Em seguida, o autor afirma que, ao personificar o inimigo terrível e a morte, na simbologia cristã a Górgona “[...] se torna uma encarnação do Diabo” (DUMOULIÉ, 1998, p. 621). Eis aí a aliança que vincula Nina, Ana e a Górgona pelo viés da palavra “jardim”.

4.4.2 *A beleza, o horror e a pedra*

A insistente designação de uma face pérfida para a personagem, encoberta pela radiante formosura e poder de sedução de Nina, o que, muitas vezes, faz que as vozes narrativas que tentam descrevê-la a comparem a um demônio, é uma remissão à Medusa. Ambas as personagens, uma mitológica e outra ficcional, reúnem, em sua descrição, o belo e o horrendo, o claro e o escuro, o revelado e o oculto, o puro e o impuro, sempre juntos. Nada que Cardoso não reconhecesse como pêndulo fundamental da natureza humana, e que o leva a mencionar, em seus **Diários**, algo que ele admira na literatura russa: “Dostoievski ou é satânico ou é divino, mas é sempre angélico” (CARDOSO, 2012, p. 46). É em uma das páginas do diário de André, após a afirmativa de Nina de que é má e não presta, que essa dicotomia se revela e se resolve: “Ah, que importava naquela altura que ela fosse boa ou má? [...] Fora dela, que representavam esses conceitos para mim? Ela, somente ela tinha importância, e era o peso e a medida do que para mim fosse o bem e o mal” (CARDOSO, 2009, p. 400-401).

Esse poder paralisante é o segundo elemento que reúne Nina, Ana e Medusa. Independentemente do motivo que encolerizou Atena e causou o castigo de Medusa, o fato é que a deusa condenou a jovem a se tornar um monstro. E em todas as descrições do mito, a beleza que ornava a sacerdotisa de Atena é inquestionável. Foi essa beleza que condenou Medusa, seja pela paixão que despertou em Poseidon, seja pela rivalidade involuntária com a deusa a quem servia. A partir da punição, qualquer pessoa que pusesse seus olhos sobre a moça viraria pedra, o que determina sua solidão absoluta em meio à grande quantidade de estátuas de pedra fora da gruta onde passou a viver.

No mito, Medusa foi transformada em “[...] um monstro tão cruel, com um aspecto tão assustador que nenhum ser vivente poderia olhá-la sem se transformar em pedra” (BULFINCH, 2013, p. 184). Porém, há um paradoxo que se apresenta em termos deste poder. Como afirma Dumoulié, “[...] o fascínio que ela exerce é provocado por uma mistura de beleza e horror; na Antiguidade, sua cabeça tinha a função de máscara apotropaica, uma espécie de talismã que salva e mata ao mesmo tempo” (DUMOULIÉ, 1998, p. 620). Tanto que, após a decapitação, sua cabeça passou a integrar a égide de Atena, arma poderosa para petrificar os inimigos e fortalecer a legião de seguidores da deusa em seus combates. Para Dumoulié, portanto, “a

cabeça da Medusa é espelho e máscara. Espelho da violência do grupo que aplica a um indivíduo a marca diabólica. Assim, ela representa bem a imagem da morte para aquele que a percebe” (DUMOULIÉ, 1998, p. 622).

Segundo Chevalier – e como se verá adiante neste estudo – é digno de nota que a petrificação se dê pelo olhar. Foi assim com a mulher de Ló, que se voltou, contrariando a ordem dada, para olhar a chuva de enxofre e fogo que caía sobre Sodoma e Gomorra. E foi assim com tantos homens antes de Perseu, o vencedor na captura de Medusa. Ao simbolizar um castigo “infligido ao olhar indevido”, Chevalier define a petrificação como o resultado de:

[...] uma ligação que permanece depois da falta cometida – o olhar que se fixa – ou de um sentimento de culpa excessivo – o olhar que paralisa; ou ainda do orgulho e da cobiça – o olhar possessivo. A petrificação simboliza o castigo do descomedimento humano (CHEVALIER, 2015, p. 716).

Então, a beleza que petrifica pode se dar tanto no campo da conquista que desafia e, portanto, seduz, como na cárie da graça que falta, que é vazio, que é ausência e, diante do belo, transforma-se em inveja. Cardoso, em seus **Diários**, assim define o artifício da beleza como forma de sedução: “A beleza corporal é ótima ‘qualidade de seleção’. Os espiritualistas a injuriam demais. É certo que ela não é tudo – mas que apelo colossal, que teimosia, que impossibilidade de renúncia ela coloca diante de nós!” (CARDOSO, 2012, p. 152). Se aqui a beleza é anunciada como recurso sedutor, portanto, como aquilo que inebria e paralisa, é de Afrodite, que reina no campo do belo, do amoroso e do sexual, que vem a possibilidade de desfazer o efeito da petrificação²⁴.

²⁴Na mitologia grega, Pigmalião era um escultor de grande talento. Certo de que as mulheres tinham muitos defeitos, “resolveu abster-se de sexo e permanecer solteiro” (BULFINCH, 2013, p. 109). Por isso, esculpiu uma estátua de marfim retratando uma linda jovem por quem se apaixonou. Tratava-a como a uma mulher que tem vida, a mulher perfeita, embora seu contato fosse somente com a pedra fria. No festival de Vênus ou Afrodite, na mitologia grega, ele pediu aos deuses que lhe dessem uma esposa “[...] como a minha virgem de marfim” (BULFINCH, 2013, p. 109). Afrodite apiedou-se de Pigmalião e transformou a estátua em uma moça de carne e osso, de nome Galatéia, com quem Pigmalião se casou e teve uma filha. Em contraposição ao poder da sedução, Afrodite traz o poder do amor realizado. O contraponto da pedra fria é o abraço caloroso e terno.

Segundo Jaffé, desde tempos imemoriais, a pedra tem uma importância fundamental na simbologia das sociedades antigas. Para a autora, “pedras naturais e em forma bruta eram, muitas vezes, consideradas morada de espíritos ou deuses, e essas culturas utilizavam-nas como lápides, marcos ou objetos de veneração religiosa” (JAFFÉ, 2016, p. 313). Portanto, para ela, conferir à pedra um caráter de escultura foi “[...] uma primeira tentativa de dar à pedra maior poder expressivo do que o oferecido pelo acaso ou pela natureza” (JAFFÉ, 2016, p. 313).

Ao tratar do poder de petrificação que reside em Nina, que é amplamente citado por todas as vozes narrativas da **Crônica**, a narrativa enreda o leitor numa sequência de metáforas, nas quais a beleza que inebria anda lado a lado com a maldade que assusta e paralisa. Na primeira narrativa do médico, antes de sair para atender a um chamado na Chácara, ele reflete sobre o que se dizia em Vila Velha sobre a beleza de Nina:

Diziam-na perigosa, fascinante, cheia de fantasia e de autoridade – e eu, que já vira nosso estreito círculo ferver e aquietar-se em torno de tantas personalidades diferentes, indagava de mim mesmo o que caracterizaria aquela, para que durasse tanto ao sabor do vaivém geral das conversas. “Talvez apenas porque seja uma mulher de fora, e uma bela mulher”, pensava (CARDOSO, 2009, p. 68)

Mais adiante, em um encontro com Nina no jardim, o médico reconhece o encanto da mulher: “[...] como me pareceu bela, cem mil vezes mais bela do que antes, mais bela do que todas as mulheres que eu tinha visto até aquela data” (CARDOSO, 2009, p. 74). Entretanto, pouco depois, ele constata um aspecto estranho: “Mas na sua beleza – e eu de vez em quando examinava-a furtivamente – havia um signo qualquer de fatalidade” (CARDOSO, 2009, p. 75).

Da mesma forma, quando escreve a Nina quinze anos depois da sua partida da Chácara, seu marido Valdo menciona os moradores da casa como se fossem estátuas, dizendo a ela que os encontrará como os deixou: “Você nos encontrará imutáveis em nossos postos, e a Chácara instalada, a esse respeito, na sua latitude habitual” (CARDOSO, 2009, p. 122). O excerto evidentemente trata do “espírito dos Meneses”, mas seria ingenuidade imaginar que o recurso comparativo utilizado pelo narrador é um acaso.

A voz narrativa de Ana Meneses, em outra circunstância, enfatiza o estado letárgico em que encontra o jardineiro Alberto no jardim, certa da paixão do moço pela cunhada:

Junto ao tanque ele se deteve automaticamente, de costas, como se não houvesse reconhecido minha voz. Repeti o chamado, ele se voltou, veio chegando devagar, as mãos caídas ao longo do corpo. Tive a impressão de que se achava adormecido ou sob algum poder hipnótico. Friso esta expressão – poder hipnótico – para que o senhor possa compreender desde já a que grau de submissão aquela mulher o colocara (CARDOSO, 2009, p. 159-160).

Mais adiante, Ana explicita melhor como viu Alberto naquele dia, ao sacudi-lo para que falasse o que estava acontecendo: “[...] era como se tentasse abalar um corpo de mármore, cuja alma um poder oculto arrebatara para longe dali” (CARDOSO, 2009, p. 160). E na continuação de sua confissão, Ana se desespera diante da paixão do jardineiro pela cunhada: “[...] que raiva, que desespero por não poder completar o vazio que o dominava, por não ter poderes para anestesiá-la naquela mente envenenada a imagem da mulher que o obsedava!” (CARDOSO, 2009, p. 168).

Em seu diário, André também registra esse poder da personagem sobre ele, quando a mãe o visita numa noite, e ele a enxerga após acender a luz do quarto: “Jamais vira ser tão belo, e não era uma beleza isolada, uma soma de seus traços e perfeições – era um conjunto formado de tudo o que participava dela, desde os cabelos, os olhos, a pele, até a menor vibração que escapava do seu ser.” (CARDOSO, 2009, p. 193). E ele vai adiante: “Paralisado, eu não ousava dizer coisa alguma, se bem que sentisse se irradiando dela uma força que me queimava e me atraía. Percebendo o que se passava, tomou-me pela mão e começou a arrastar-me: [...]” (CARDOSO, 2009, p. 264). Ou ainda, mais à frente, no leito de morte de Nina, quando se desespera diante da inexorável perda do seu amor e lamenta: “Um vácuo fez-se em mim, tão duro como se fosse de pedra. Senti-me sorvendo o ar, caminhando, existindo, como se a matéria que me constituísse houvesse repentinamente se oxidado” (CARDOSO, 2009, p. 404). O poder de sedução presente em Nina – e que parece arrastar todos que a olham para um espaço de magia e de terror – tem como recurso inegável a sua beleza, e todo o seu esforço parece caminhar em direção ao preenchimento da falta fálica. Ela mesma, em uma carta que escreve

ao Coronel, conta da observação feita por Timóteo quando de sua volta para a Chácara: “- Assim você deve se conservar, Nina, para desespero dos homens. Ah, o que eles devem amargar com a sua beleza!” (CARDOSO, 2009, p. 206). Como se deduz do que é apontado em toda a obra, não há amizade, amor ou luxúria que a contente. Nina petrifica o outro porque está petrificada em sua falta.

Na carta que escreve a padre Justino, Valdo, marido de Nina, diz que ela jamais deveria ter voltado para a Chácara. E é impressionante como a dúvida sobre a consciência ou não de Nina a respeito de seu poder pernicioso insiste em pesar na narrativa dos moradores da Chácara. No texto, Valdo parece atormentado pelo medo de que seu filho, André, esteja sendo corrompido pela mãe. Além disso, é impressionante como localiza em sua paixão a imagem de sua morte simbólica, como se soubesse que seria arrastado à miséria e à ruína. Ele diz:

Nina não é culpada, eu sei, talvez não seja consciente dos atos que pratica, mas o mal está irremediavelmente argamassado à sua natureza, e tudo o que vem dela respira um insuportável ar de decomposição. De que modo brutal não amei eu esta criatura, no tempo em que a amava, para reconhecer e aceitar assim os signos da minha própria morte, e as possibilidades da minha destruição? Ou – e aqui não ousa mais do que sugerir, sem ter coragem para ir muito longe – não terá sido precisamente isso, a imagem da minha morte, o que nela me arrebatou de modo tão decisivo? E no entanto, apesar de tudo isto, achava-me sem o direito de fazer um gesto, imóvel, aniquilado. Teria novamente de assistir ao desentendimento criado pela sua presença – e mais uma vez veria o drama rondando a minha porta, sem que nada pudesse fazer para impedi-lo, inerte como uma vítima que houvesse atraído sua própria desgraça (CARDOSO, 2009, p. 229-230).

A falta também está presente nas confissões da personagem Ana, a falta para a qual não há recurso ou solução, porque é cárie em sua origem. À Ana faltam a graça e a beleza com que Nina é contemplada, o que despertará a inveja daquilo que não somente ela não tem, mas não quer que Nina tenha. Estranhamente, no entanto, é somente após a chegada de Nina à Chácara que Ana começa a ser notada pelos demais moradores. O momento em que essa rivalidade se inicia é testemunhado por Betty, durante o primeiro jantar em família, depois que Demétrio critica a quantidade de roupas e chapéus trazidos pela cunhada, conforme Betty anota em seu diário:

– Desculpe, Nina, mas é que todos aqueles chapéus e vestidos são inúteis na roça. Você sabe que estamos na roça, não é? Aqui – ele **[Demétrio]** apontou com um gesto displicente – as mulheres se vestem como Ana. A patroa não pôde deixar de olhar a pessoa que ele designava, e acho também que foi desde aí, desse olhar largado de alto e cheio de espantoso desdém, que a inimizade para sempre surgiu entre ambas. De pé, um pouco afastada da mesa, um sorriso assomou-lhe aos lábios – e continha ele todo o veneno existente neste mundo. Dona Ana, sentada, sofria aquele exame de cabeça baixa: vestia-se com um vestido de um preto desbotado, sem enfeites, e inteiramente fora da moda (CARDOSO, 2009, p. 65, grifo nosso).

A transformação de Ana em personagem “visível” é nítida na conversa que ela mantém com Demétrio e que versa sobre a paixão do marido por Nina. Ao vê-la, ele se assusta, acostumado ao modo submisso e sem voz da esposa. É a própria Ana quem descreve, em sua primeira confissão a padre Justino, a reação do marido:

Ele se apoiara à janela e eu o segurei freneticamente: ‘Diga-me, você me despreza, não é? Você me despreza!’ Ele se desprende com um gesto nervoso, impaciente, e como adivinhasse a tempestade que se aproximava, indagou com estranheza: ‘Que é que você tem hoje? Nunca a tinha visto assim...’ Nunca. De pé, lamentável, eu era como uma criatura abandonada pelo seu criador. Também eu poderia dizer que nunca me sentira daquele modo. Os sentimentos mais descontraídos percorriam-me o ser, atordoavam-me como se estivesse embriagada (CARDOSO, 2009, p. 107).

De sombra, Ana passa a uma mancha escura e confessa ao padre que “desde esse momento senti-me como se fosse outra mulher. Vivia como todo mundo, e como vivera até aquele momento, mas um fogo interior me queimava sem descanso” (CARDOSO, 2009, p. 107). Eis aí o olhar que se fixa perante a falta, como afirma Chevalier. E é a partir desse momento que Ana se tornará o duplo de Nina e, sem perdê-la de vista, a acompanha por onde quer que ela ande, “através das portas entreabertas, junto às vidraças descidas, de qualquer modo que pudesse vislumbrar sua silhueta estranha e magnética” (CARDOSO, 2009, p. 108). Enredada nessa perseguição sem descanso, Ana não tem paz nem quando a cunhada se ausenta, durante o primeiro período na Chácara, ao se mudar para o Pavilhão. Novamente é Ana quem confessa sua inveja:

Mas, coisa curiosa, sozinha agora no prédio grande da Chácara, eu não tinha mais sossego, imaginando o que estaria fazendo minha cunhada, quais seriam seus propósitos e pensamentos. A todo momento examinava os sapatos antigos que calçava, as velhas

roupas sem graça, meus modos exatos, meu sorriso sem juventude – e vinha-me uma curiosidade doentia de saber como se trajava Nina, como aprendera a discernir e escolher aquelas coisas, seus hábitos, o que nela tanto atraía os homens. Foi esta curiosidade que me revelou a presença tácita do demônio. Não me julgue, Senhor Padre, nem pense que precipito as coisas através de um raciocínio estreito. À força de farejar, de espreitar, de seguir como um animal cauteloso e faminto, acabei descobrindo a pista infernal que me levaria a este fogo onde hoje me queimo (CARDOSO, 2009, p. 108).

Na mesma noite em que o farmacêutico vai à Chácara e verifica que Nina está grávida, ao final da consulta ele é abordado por Demétrio, que lhe pede sigilo sobre a conversa. Em sua terceira narrativa, o farmacêutico estranha o teor da abordagem sobre Ana, feita pelo mais velho dos Meneses naquele momento:

Compreendendo meu silêncio, perguntou-me ele então se eu havia reparado em sua esposa, Dona Ana. Afirmei que sim, e ele quis saber se eu não a achara um tanto pálida. Declarei que nada observara especialmente, mas que sempre achara Dona Ana um tanto pálida. ‘Não, não’, disse-me ele, ‘agora está muito mais do que de costume’. Calou-se, como se estivesse procurando o modo exato de me informar do que estava se passando. ‘Bem’, disse depois de algum tempo, ‘noto que ela não é mais a mesma, parece agitada, febril’. (CARDOSO, 2009, p. 133).

Ao longo de suas confissões, Ana reforçará sua transformação, reiterando que não é mais a mesma mulher e sim, outra, tomada por fortes sentimentos, como quando escreve a padre Justino, em sua segunda confissão, e diz que dentro dela “cessara de existir a mulher antiga, e, aceitando aquela morte, eu aceitava o meu drama, a minha paixão e a existência de tudo que girava fora da órbita comum que orientava aquela casa” (CARDOSO, 2009, p. 171). Ao fim e ao cabo, Nina e Ana se integram e se tornam uma só criatura, assim como preconiza a capacidade humana de ser Deus e o Diabo, mesmo que essa revelação esteja trancada a sete chaves nos porões do inconsciente ou na candura de um olhar sereno que fulmina e petrifica.

4.4.3 O mar

Segundo Chevalier, o mar é, “ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte” (CHEVALIER, 2015, p. 592), pois “tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (CHEVALIER, 2015, p. 592). Exatamente por esse caráter dúbio e complementar, caracteriza-se como um cenário de inconsistência e pode ser associado a uma natureza ambivalente e incerta. Dali pode surgir tanto Afrodite, deusa da beleza, do amor e da sexualidade – nascida do esperma de Urano, misturado às águas do mar, quando seu filho, Cronos, corta o membro viril do pai – quanto os mais temíveis monstros que habitam as profundezas das águas marinhas. Seguramente o mar pode metaforizar o inconsciente freudiano, universo revoltado e obscuro por baixo de uma superfície bela e serena. Segundo Chevalier, “a Bíblia certamente conhece alguma coisa do simbolismo oriental das águas primordiais, mar ou abismo, temíveis até mesmo para os deuses” (CHEVALIER, 2015, p. 593). Exatamente por isso, é comum que os textos sagrados tratem o mar como um espaço frequentemente representado como “[...] o símbolo da hostilidade de Deus” (CHEVALIER, 2015, p. 593). Segundo o autor, “entre os místicos, o mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões” (CHEVALIER, 2015, p. 593).

O mar é o segundo elemento de associação entre Nina, Ana e a Medusa. Sabe-se que Nina veio de uma cidade litorânea, o Rio de Janeiro. Sabe-se também do grande encantamento de Cardoso pelo mar, permitindo a constatação feita pela pesquisadora Valéria Lamego de que, em relação a dois contos do autor, *A ilha e Junto ao mar*, “não há na literatura brasileira uma visão tão intimista quando o espaço é o mar ou a praia” (LAMEGO, 2012, p. 26). Essa proximidade com o oceano pode ser deduzida da narrativa de André, que associa a personagem Nina, por duas vezes, a uma anêmona, animal marinho invertebrado que se assemelha a uma flor, mas que possui células urticantes em seus tentáculos, com a capacidade de paralisar sua presa no instante em que seu veneno é disparado: “[...] e ela, isolada, começou a respirar longe de mim, sozinha em sua constituição, isolada de nossa fuga, apenas mulher – e adormeceu, exausta, como uma anêmona que se fecha, uma recusa ou uma condenação formulada” (CARDOSO, 2009, p. 269). E, ainda, após um encontro no Pavilhão, enquanto observa a mãe, a personagem André volta a citar o animal:

E a esta atmosfera **[do mal]**, era impossível deixar de reconhecer, pertencia o ser que eu amava. Não por isto a que ela chamava de pecado, mas pelo próprio fato de existir, de respirar, de ser enfim ela mesma, com essa essência esponjosa e morna das anêmonas-do-mar. Porque a verdade é que só ali Nina se realizava integralmente, florescia, recendia e brilhava, como um objeto sempre novo entre aquelas coisas carcomidas pelo tempo. Era a ela que designava o odor subterrâneo e mofado. Então era preciso reconhecer que aquela criatura frágil encarnava o mal, o mal humano, de modo simples e sem artifício (CARDOSO, 2009, p. 337-338, grifo nosso).

Interessante notar que, quando conta a entrada de Timóteo na sala do casarão onde Nina está sendo velada, Valdo ressalta, na descrição do estado do irmão, uma assimilação com o mundo marinho:

E, coisa estranha, naquela figura espetacular, que parecia aglomerar em si todo o esforço da inatividade, do ócio e do abandono, havia qualquer coisa marinha, secreta, como se escorresse sobre ele o embate invisível das águas, rolando a esmo a massa amorfa que o compunha, e onde repousava, mortal e silenciosa, a palidez de distantes solidões lunares (CARDOSO, 2009, p. 474).

Por seu lado, ao ser transformada em monstro, a punição de Medusa é atribuída ora à competição em beleza com Atena, ora à profanação do templo da deusa por seu irmão, Poseidon, o deus do mar. Foi ele quem violou a jovem sacerdotisa, tornando-a indigna de ali permanecer pelo resto de sua vida. Portanto, Medusa veio do mar e foi violada pelo deus do mar, que também era seu avô, denotando sua linhagem marinha. Segundo Dumoulié, depois de punida, a Medusa passa a incorporar a mulher castradora, aquela que detém o “[...] fetiche (considerado agora em seu aspecto confortador e fálico)” (DUMOULIÉ, 1998, p. 623), e é somente depois de sua decapitação que Perseu pode conquistar Andrômeda, pois é com a cabeça da Górgona que ele vence o monstro marinho prestes a devorar sua amada. Interessante repetição do ciclo, “[...] já que o monstro se torna mais vivo depois de morto” (DUMOULIÉ, 1998, p. 620), interessante presença do duplo maléfico da mulher personificada na Medusa.

4.4.4 Os cabelos

Ao longo de toda a narrativa da **Crônica da casa assassinada** (2009), a personagem Nina aparece associada à beleza de seus cabelos avermelhados e brilhantes, atributo que faz dela permanentemente, alvo de admiração e, no caso de sua cunhada, Ana Meneses, de uma inveja avassaladora. A simbologia do termo “cabelo” está associada, segundo Gheerbrant e Chevalier (2015), à manutenção de relações íntimas com o ser ao qual pertence, mesmo depois de separado do corpo. Por essa razão, quando, nas famílias antigas, mantinha-se o hábito de guardar cachos de cabelos depois de cortados, a ideia preponderante ia além da recordação e adentrava o espaço da sobrevivência do dono da madeixa. No mito bíblico de Sansão, o corte do cabelo equivale à condenação da perda de sua força e virilidade, perda agravada pela traição empreendida por sua amada, Dalila. E vários rituais de magia negra utilizam cabelos em suas práticas, com a justificativa de que até mesmo um fio deles pode imprimir à mandinga um efeito garantido. Para Chevalier e Gheerbrant (2015), “o corte e a disposição da cabeleira sempre foram elementos determinantes não só da personalidade, como também de uma função social ou espiritual, individual ou coletiva” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 153). Por isso, em algumas danças rituais muito antigas, algumas pessoas participavam “[...] com os cabelos desgrenhados; e essa era também a atitude dos feiticeiros em seu ofício, e a dos aspirantes à entrada nas lojas das sociedades secretas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 153).

Interessante notar que os autores mencionam a Górgona quando citam o significado dos cabelos soltos em várias mitologias, inclusive a grega, como “[...] na maior parte dos casos, uma característica das divindades terríveis” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 154). De toda forma, para esses autores, “o cabelo é um vínculo, o que lhe permite ser utilizado como um dos símbolos mágicos da apropriação, e até mesmo da identificação”, sendo considerados também “como a morada da alma, ou de uma das almas.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 154). E vão adiante: “como a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com frequência, um sinal da disponibilidade, do desejo de entrega ou da reserva de uma mulher” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 155).

No mito, Medusa “[...] fora uma linda donzela cujo cabelo era o dote mais glorioso [...]” (BULFINCH, 2013, p. 184), atributo que foi transformado por Atena em um conjunto de

serpentes sibilantes, ornando a cabeça de um monstro punido exatamente por sua beleza. Vale lembrar aqui que, segundo Dumoulié (2015), “serpentes são atributos da deusa Atena, “como atesta a famosa estátua de Fídias”²⁵ (DUMOULIÉ, 2015, p. 621). No nascimento da deusa, uma chuva de ouro teria caído sobre Atenas, simbolizando os poderes que ela carrega consigo: iluminar e fecundar. Segundo Chagastelles (2016), é por essa razão que “[...] em certas festas de Atena se ofereciam bolos em forma de serpente e de falo, símbolos da fertilidade e da fecundidade” (CHAGASTELLES, 2016, p. 7).

Para Dumoulié, “já que a ambiguidade é a marca do sagrado, os mitos têm a função [...] de criar diferenças e oposições, de separar as duas faces do sagrado” (DUMOULIÉ, 2015, p. 620). Dessa forma, para ele, “[...] no que toca aos textos mais antigos, conformes ao espírito mítico, Medusa é uma representação do Outro na sua absoluta e terrífica diferença” (DUMOULIÉ, 2015, p. 620). Mais uma vez, a indicação é de que ela seja o duplo de Atena, na medida em que vive e morre pela deusa.

Na narrativa da **Crônica** (2009), quando Ana Meneses relata, em sua primeira confissão, o dia em que viu Nina sentada ao sol, penteando os cabelos e, seduzida, se aproximou e passou a mão pela cabeça da cunhada, a personagem reforça, por meio do diálogo que se segue, a força do atributo dos cabelos no poder de sedução de Nina, reconhecido por ela mesma:

Ela estremeceu àquele contato e voltou-se; ao deparar comigo, hesitou, acabou sorrindo. ‘Está achando bonito?’, indagou. Respondi que sim, confusamente, sem ter coragem para me aproximar mais. E no entanto, o que turbilhonava no fundo do meu coração!

²⁵ A obra, que não sobreviveu ao tempo, é atribuída ao escultor Fídias (480-430 a.C.), que dirigiu as obras do Partenon, em Atenas. O que se pode ver nas cópias, feitas em tamanho menor do que as estátuas originais, que mediam de 10 a 12 metros de altura, é uma figura humana que busca a perfeição idealizada, presente no rosto sereno de Atena. Ela veste uma túnica, que adere ao corpo e tem um ligeiro movimento, e em seu peito direito descansa uma serpente. Atena é também conhecida como a ideia de uma grande mãe e apresenta uma forte ligação com seu pai, Zeus. Ao engravidar sua primeira esposa, Métis, um oráculo previu que nasceria um neto do Deus que iria roubar seu trono e seu poder. Zeus então engoliu Métis. Mas quando a gravidez chegou ao fim, Zeus começou a sofrer fortes dores de cabeça tão atroz que convocou o mitológico ferreiro Hefesto, seu filho com Hera, para abrir seu crânio com um machado. Precedida por seu grito de guerra, Atena saltou da cabeça do pai, inteiramente armada.

‘Cuido deles’, continuou ela numa displicência quase voluptuosa. ‘Os homens adoram cabelos bonitos.’ Fez um movimento rápido, ondeando ao sol, com clarões de cobre, a cabeleira bem-tratada. ‘Está vendo?’, tornou a indagar. E com densa malícia: ‘Eles gostam de alisar uma cabeleira assim, de levá-la ao rosto, aos lábios...’ Fitou-me e, vendo meu embaraço, concluiu: ‘Oh, como são terríveis os homens!’ ‘Cale-se!’, bradei, remoída por um intolerável mal-estar. Então ela se levantou, veio até mim: ‘Você gostaria de ser assim, não gostaria? Confesse, que não daria neste mundo para ter cabelos iguais aos meus?’ (CARDOSO, 2009, p. 107-108).

No primeiro capítulo, que traz a conclusão do diário de André, ele relembra a última vez em que viu a mãe viva, depois de vários dias, durante os quais ela não permitia que ninguém entrasse no seu quarto de moribunda e conta de quando enxergou a cabeça de Nina “[...] abatida sobre um monte de travesseiros, os cabelos despenteados, como se há muito não cuidasse deles.” (CARDOSO, 2009, p. 23). E, mais adiante, fala de seus cabelos “embaraçados” e “endurecidos pela febre” (CARDOSO, 2009, p. 24). Somente neste capítulo, a palavra “cabelo” aparece nove vezes, sendo que, em uma delas, o jovem percebe nos cabelos da mãe “[...] a única coisa que ainda parecia ter vida: através das ondas que iam se refazendo, uma nova primavera, misteriosa e transfigurada, recomeçava a escorrer em seu sangue” (CARDOSO, 2009, p. 25).

Betty, em seu diário, também menciona a potência dos cabelos de Nina, associando-os ao brilho de seus olhos: “Havia na varanda um resto de crepúsculo amarelo e quente. Sua palidez, seus cabelos quase ruivos exaltavam o brilho líquido dos olhos, enquanto as linhas sobressaíam com nítida impressão de força” (CARDOSO, 2009, p. 66). Em contrapartida, quando o médico da cidade visita Nina já muito doente, ele nota como aquela mulher lendária estava cercada de uma “existência sobrenatural” no seu leito de morte, causada não por uma doença comum, mas que representava “[...] um fato marcante, um diálogo de consequências imprevisíveis, porque não era travado em torno de dados pertencentes apenas a este mundo” (CARDOSO, 2009, p. 387). E então ele a descreve: “Emagrecera muito, e os cabelos, de um tom avermelhado de cobre, que eu sempre vira tão cuidadosamente penteados, desfaziam-se em duas ondas emaranhadas sobre os ombros.” (CARDOSO, 2009, p. 388).

Em contraposição aos cabelos escuros e sempre amarrados num coque, com os quais Ana transita pelas páginas de a **Crônica**, os cabelos de Nina resplandecem ao sol, atrelados que estão ao fascínio que exercem sobre homens e mulheres. No mito, inicialmente maravilhosos,

os cabelos da sacerdotisa, agora convertidos em serpentes mortais, atemorizam seus enfrentadores tanto quanto os olhos do monstro. Mais uma vez, ei-las unidas pela reiteração desta palavra-chave.

4.4.5 Os olhos e o espelho

No texto *O estranho*, Freud recorre à narrativa “O homem da areia”, contido em **Contos noturnos**, para reforçar, além da incerteza do leitor “[...] sobre se ele tem diante de si determinada figura de uma pessoa ou algo como um autômato [...]” (FREUD, 2014, p. 44), a importância da presença do protagonista como aquele que “[...] arranca os olhos das crianças” (FREUD, 2014, p. 45). A dúvida que invade o leitor diante do texto paira entre saber se ele se encontra em um “[...] mundo real ou em um mundo fantástico [...]” (FREUD, 2014, p. 48), não em relação à diferenciação entre o real e o ficcional, mas, dentro da ficção, na corda bamba que leva de um mundo criado a outro mundo também criado, ambos no âmbito da ficção. O fato é que Hoffmann “[...] escolheu para cenário de suas representações um mundo em que, por exemplo, atuem espíritos, demônios e espectros [...]” (FREUD, 2014, p. 48-49). Assim, para Freud, o medo de perder os olhos sobressai na narrativa, e ele explica por quê:

[...], a experiência psicanalítica nos faz lembrar tratar-se de um terrível medo infantil, o de perder os olhos ou de feri-los. Muitos adultos conservam essa pusilanimidade, e nenhum outro dano a órgão algum é temido como o dos olhos. Prega um ditado popular que algo ou alguém é como a menina dos olhos. O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos nos ensina que o medo em relação aos olhos, o medo de cegar-se é com suficiente frequência o substituto para o medo da castração. E também o autocegar-se do mítico ultraje de Édipo vem a ser apenas uma forma atenuada para a pena da castração [...] (FREUD, 2014, p. 49).

No jogo de duplos da narrativa escolhida por Freud para amparar suas reflexões sobre a categoria do estranho, o autor justifica sua atenção para com a importância dos olhos e sua relação com o medo da castração, quando afirma que “[...] é compreensível que órgãos tão preciosos como os olhos sejam vigiados com um medo de condizentes dimensões, podendo-se

ademais asseverar que nenhum segredo mais profundo e nenhum significado mais profundo se lhe ocultem por trás do medo da castração” (FREUD, 2014, p. 50).

Para além dessa leitura freudiana, Chevalier e Gheerbrant (2015) atribuem ao olho a simbologia da percepção intelectual, sendo, dentre todos os órgãos dos sentidos “[...] o único que permite uma percepção com um carácter de integralidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 656). Dessa forma, “a imagem percebida pelo olho não é virtual, constitui uma cópia, um duplo, material, que o outro registra e conserva” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 656). Segundo os autores, que pesquisam o significado do termo em diversas culturas, “os bambaras²⁶ dizem: *a visão é o desejo; o olho é a cobiça, e enfim o mundo do homem é seu olho*. Por isso, metaforicamente, o olho pode abranger as noções de beleza, luz, mundo, universo, vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 656).

Mas aqui é preciso derivar o conceito de olho para o de olhar, pois é nesta derivação que se encontra o sentido necessário para compreender a ligação entre os duplos de Nina e Ana e de Medusa e Atena. Segundo os autores, “o olhar é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia.” E ainda: “O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como se exprime” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 653). Indo um pouco mais além nessa análise, os autores afirmam que:

As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. É com efeito curioso observar as reações do *fitado* sob o olhar do outro e observar-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 653).

Recorrendo ao mito de Medusa, é impressionante como vários traços comuns aproximam Atena de sua sacerdotisa após a metamorfose que esta sofre. Além das serpentes,

²⁶Os bambaras constituem um povo do oeste da África que vive nas regiões de Mali, Guiné, Burkina Faso e Senegal.

associadas que estão aos cabelos do monstro, e que foram analisadas no item 4.4.4 deste capítulo, há que se deter sobre a importância dos olhos como fator de espelhamento entre as duas. Segundo Dumoulié (1998):

Além do mais, o olhar fascinante é uma das características da deusa [**Atena**] “de olhos esverdeados”, cujo pássaro junto de si é uma coruja de olhos arregalados. Finalmente, por ter a cabeça de Medusa em sua égide, na guerra e nos momentos de cólera, ela adquire o pavoroso aspecto do monstro. Em *A Eneida* (II, 171), por exemplo, a deusa mostra todo o seu furor lançando raios de fogo pelos olhos. Todas essas conotações tendem a revelar que Atena e Medusa sejam duas faces indissociáveis de um mesmo poder sacro (DUMOULIÉ, 1998, p. 621-622, grifo nosso).

Encarnando a representação do sagrado e do profano, assim como do belo e do terrível, o mito de Medusa lança ao seu observador o desafio de compreender o que veio primeiro: a divindade ou o demônio? A perfeição ou a aberração? Para que o monstro seja trazido à luz, é preciso que a deusa deixe seu lugar na ordem e na serenidade, assumindo seu grito de guerra e seu furor perante o inimigo. E o inimigo de Atena pode ser, de um lado, sua inveja e seu despeito, e de outro, sua negação frente à sensualidade presente na beleza que inspira e seduz. Esse espelhamento reflete, mais do que dois lados, o todo que compõe a natureza humana.

Enquanto no mito a sacerdotisa precede a Medusa, ou seja, a beleza que existe nela é percebida primeiro e incomoda a ponto de ser destruída, na Chácara dos Meneses, a falta de graça de Ana que, até então, parece conformada com seu papel de fantasma no casarão, antecede o reconhecimento da beleza de Nina. Como um sol, Nina ilumina a pobreza e a sombra da cunhada, que já vivia ali como parte das paredes da casa, tão apagada como quando sua mãe traçou seu destino de moça preparada para ser um dos Meneses. Esse encontro dos duplos, desenhado no olhar das duas mulheres e testemunhado pela governanta Betty durante o primeiro jantar em família, marcará para sempre a inimizade entre elas. Enquanto Nina, absoluta em sua posição de estrela de primeira grandeza, observa Ana que, sentada, de olhos baixos, mergulha em seu vexame de ser apenas uma sombra inexpressiva, é como se esse espelhamento determinasse uma guerra. Desde então, os olhos de Ana seguirão incessantemente a cunhada, transbordando curiosidade e admiração, mas também inveja e maldição. Segundo Chevalier e

Gheerbrant (2015, p. 654), “o olho humano, como símbolo de conhecimento, de percepção sobrenatural, possui às vezes particularidades espantosas” e, por isso, é válido recorrer aqui ao que os autores denominam como “mau-olhado” que

simboliza uma tomada de poder sobre alguém ou alguma coisa, por inveja e com uma intenção maldosa. O *mau-olhado* é a causa, diz-se, *da morte de metade da humanidade. O mau-olhado esvazia as casas e enche as tumbas*. Têm olhos particularmente perigosos: as velhas, as jovens recém-casadas. São especialmente sensíveis a ele: as crianças, as parturientes, as jovens recém-casadas, os cavalos, os cães, o leite, o trigo. [...]Existem meios de defesa contra o mau-olhado: véu, desenhos geométricos, objetos brilhantes, fumigações odoríferas, ferro vermelho, sal, alúmen, chifres, crescente, mão de Fatma (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 655).

Vale lembrar que, como objeto brilhante, o espelho que reflete a imagem lançada sobre ele, podendo devolver ao emissor seu próprio olhar de inveja, rancor, admiração ou bem-querer. Por outro lado, é possível associar o olhar de Ana sobre Nina a um caráter maligno, sendo a primeira sempre comparada pelas vozes narrativas a uma velha sem cor e a segunda, a uma bela mulher recém-casada, que chegou para ocupar seu lugar na Chácara, mas acaba roubando a cena e arrebatando todos os moradores com sua luz até que sua ruína pessoal tome lugar. É assim que André a descreve em seus últimos momentos:

Nina, vendo meu silêncio, levantou-se um pouco sobre os travesseiros, suspirou e pediu-me que lhe trouxesse um espelho. ‘Queria consertar o meu rosto’, disse. [...]Corri à procura dos objetos perdidos e voltei a sentar-se ao seu lado, desejando examinar em seus últimos refulhos a alegria que ainda poderia sentir. Ela tomou primeiro o espelho e, devagar, como se pretendesse evitar um susto, procurou ver a imagem que nele se refletia – olhou-se durante algum tempo, depois suspirou e ergueu os ombros, como quem dissesse: ‘Que me importa? Algum dia tenho de me resignar a não ser mais bonita.’ (CARDOSO, 2009, p. 23-24).

É essa beleza perdida no espelho que o próprio André vê se esvaír do cadáver da mãe, quando levanta o lençol que cobre seu rosto e constata: “Bem se via que morte não era uma brincadeira, que o ser estabelecido originalmente, e toscamente modelado em barro pelas mãos de Deus, ali irrompia de todos os disfarces, para se instalar onipotente em sua essência mais verídica” (CARDOSO, 2009, p. 35). Da mesma forma, mais adiante, André reforça a forte

impressão que os olhos da mãe lhe trouxeram: “Lá se achava ela, a cabeça apoiada a uma pilha de travesseiros, os cabelos desfeitos, os olhos abertos (Foi a primeira coisa que eu observei: os olhos bem abertos.)” (CARDOSO, 2009, p. 399).

Despida de sua veste majestosa, Nina se revela sob o olhar do filho apenas como uma mulher coberta por uma aura intransponível de rigidez e violência. Mas essa violência nem de longe se assemelha àquela, cujo caráter marcante é a vivacidade de seu temperamento e que surge, por exemplo, quando, ao saber que está em curso um plano para expulsá-la da Chácara – que lhe é exposto por seu cunhado, Timóteo -, faz que ela atire objetos ao chão. Ela relembra esse fato em sua segunda carta a Valdo: “Acho que meus olhos cintilavam, que toda eu tremia, e que meu aspecto geral, diante do chão juncado de cacos, estava longe de ser tranquilizador” (CARDOSO, 2009, p. 84-85). Esse mesmo olhar, Valdo afirma conhecer bem quando, ferido pela bala com que atentou contra a própria vida, observa na esposa que o olha de cima:

Como eu a conhecia bem, Nina, precisamente nessas ocasiões em que a cólera a tomava, e em que seus olhos, brilhantes, giravam em torno, enigmáticos, como os de um animal que se sente em perigo. Como eu a conhecia assim, e como a amava, toda fremente, prestes a se lançar sobre o primeiro objeto que pudesse lhe servir de arma” (CARDOSO, 2009, p. 124).

Da mesma forma, quando vai conversar com a esposa sobre sua preocupação em relação a André e à proximidade entre eles, Valdo considera outro tipo de olhar que recebe de Nina:

Levantou os olhos para mim, e sua fisionomia continuou perfeitamente impassível. Lembrar-se-ia ela de outras situações semelhantes, e ante aquelas palavras iniciais, compreenderia o que já se passava comigo? De qualquer modo, só ao imaginar isto paralisou-me certo embaraço. Ela esperava, olhos sempre fixos em mim (CARDOSO, 2009, p. 230).

Também Ana é capaz de trazer a capacidade enigmática do olhar de Nina sobre as impressões que causa aos seus interlocutores. Num embate entre as duas, travado a partir do sentimento de Nina em relação ao jardineiro, Ana se surpreende com os olhos da cunhada:

Levantou-se, e seus olhos pousaram sobre mim – ah, seus olhos, e eu, quase esquecida de meus propósitos, examinava neles a claridade agressiva e cambiante que havia seduzido tantos homens. Nunca os tinha visto assim tão frente a frente, tão próximos, esses olhos que em meus calados ciúmes havia imaginado vorazes e cheios de perfídia. Verificava agora que eram olhos comuns, quase infantis, possivelmente um tanto assustados diante dos mistérios deste mundo (CARDOSO, 2009, p. 298).

Depois da chegada de Nina, o espelho passa a ser também um companheiro de Ana Meneses e simboliza seu próprio reconhecimento sobre a mediocridade que a caracteriza:

Olhei-me depois no espelho e assustou-me a minha palidez, meus vestidos escuros, minha falta de graça. Repito, repito indefinidamente, era a primeira vez que aquilo me acontecia e eu fitava minha própria imagem como se estivesse diante de uma estrangeira. Aquilo não durou mais de um minuto – era eu, eu mesma, aquele ser que se contemplava do fundo do espelho, meus olhos, minhas mãos, os lábios que se moviam em silêncio. (CARDOSO, 2009, p. 106-107).

Atormentada pela constatação de sua insignificância, Ana se sente modificada, como se estivesse se debatendo “[...] dentro de um elemento viscoso e mole [...]” (CARDOSO, 2009, p. 154) e que ela desconhecia até então:

Repito, ignoro o que esteja se passando comigo – surda, causticada, vagueio entre as pessoas sem coragem para expor o que se passa no meu íntimo, mas suficientemente lúcida para ter certeza de que um monstro existe dentro de mim, um ser fremente, apressado, que acabará por me engolir um dia. (CARDOSO, 2009, p. 154-155).

É esse monstro que padre Justino verá incorporar-se à Ana na noite em que visita o porão para dar a extrema-unção ao jardineiro morto e que o leva a fitá-la, no que é retribuído, e constatar “que uma mudança havia se operado nela” e que “até mesmo sua fisionomia, que comumente o desespero tornava maleável, adquirira um tom de escultura esverdeado e duro, com olhos claros por onde espiava uma presença que me era inteiramente desconhecida” (CARDOSO, 2009, p. 181). Também André, que a tem como tia, identifica esse olhar petrificante em Ana, quando ela retorna da varanda após o jantar. Durante “[...] um minuto,

toda de escuro, estacou ante a mesa desarrumada. Daí, paralisante, seu olhar pousou sobre mim – e era impossível a quem quer que fosse duvidar da horrível linguagem que transmitia” (CARDOSO, 2009, p. 382).

Como teme, o monstro que habita Ana tomará conta dela. É o que ela mesma narra em sua terceira confissão, quando, diante do espelho, confirma sua danação:

Muitas vezes sucede-me parar diante de um espelho, e olhar de um modo quase brusco a minha figura. Sou eu mesma, não há nenhuma dúvida, porque o vulto se movimenta assim que eu me movimento, e traja antigas roupas sem graça que eu conheço tão bem, e que são invariavelmente as minhas, com as minhas mãos, meus olhos, minha boca. Apesar de tudo, no primeiro instante não posso deixar de indagar com certa curiosidade: de quem é aquele rosto? E aos poucos, com uma lentidão onde há visível crueldade, vou recompondo a fisionomia que conheço tão bem, e que, é inútil dizer, tanta repulsa me causa. Ah, como me detesto, como me desprezo, que tremenda hostilidade interna delinea minha figura exterior. Aquela saia cor de rapé, aquela blusa desbotada e sem nenhum enfeite, aquele modo relaxado de pentear os cabelos, são as provas do quanto considero minha pessoa mesquinha e vil. Não existe, ai de mim, nenhum sentimento cristão nesta afirmativa. Eu me detesto inutilmente, como se detesta uma víbora ou um sapo, mas também não implica isto nenhuma condescendência com o resto do mundo, pois detesto igualmente os outros, não porque os sinta melhores do que eu, mas porque também a meu ver são ridículos e desprezíveis. Detesto tudo e todos, e é em momentos assim, imóvel diante do espelho, que compreendo exatamente qual é a extensão da frieza que me habita – qualquer coisa funda e sem consolo, opressiva, estagnada, tal como se no meu íntimo tudo houvesse se crestado e, com a força dessa queima, houvesse se perdido qualquer possibilidade que existisse em minha alma, de ternura e de perdão (CARDOSO, 2009, p. 270-271).

A forte impressão causada pelos olhos de Nina em todos os personagens de **Crônica** e, algumas vezes, pelos olhos de Ana, caracteriza-se como um dos elementos que compõem o estranho freudiano, colando-se à descrição das duas mulheres e ganhando corpo no texto como elemento de magia, obsessão e sedução. Se o olhar é o espelho da alma, Ana e Nina refletem-se no mesmo espelho para trazer aos olhos o sol e a escuridão, mediados pela cárie do duplo que jamais se completará. É isso que faz das duas vozes um eco narcíseo cujo epicentro não mora na casa assassinada, nem no jardim, nem no Pavilhão, nem nos embates surdos e violentos, mas sim no olhar mais íntimo de cada uma sobre a outra e sobre si mesmas, sabedoras de sua guerra inútil. Mais uma vez, depostas as armas, não sobrarão nenhum vencedor, pois o olhar que acalenta também pode ser o que extermina.

4.5 Complexo de Édipo

A psicanálise é capaz de reeditar mitos e tragédias como a de Édipo porque também transita pelo vazio primordial, pela ausência que preenche a vida, pela impossibilidade do encontro com o “duplo”, pela solidão humana. Ao tratar do *Complexo de Édipo*, Pellegrino fala sobre o partejamento do filho das “águas maternas”, paraíso perdido da plenitude e da saciedade, e da figura do pai, que emerge com o poder castrador entre o desejo do filho e a ilusão de completude narcísea representada pela mãe. Na castração simbólica – metáfora corporal da angústia vivida pela criança no ato do nascimento, no desmame e no controle esfínteriano – a criança perde a mãe definitivamente, o que “[...] instaura, por mediação da Lei, da ordem do simbólico, a presença, no coração do ser do homem, da falta, da cárie, da carência que o nascimento inaugura [...]” (PELLEGRINO, 1987, p. 315-316). O falo simbólico ocupa o lugar do “centro do desejo, que é vazio”, provocado pela experiência de nascer num “meio que não lhe serve de chão” e que imediatamente provocará uma angústia para a qual não existe remédio:

O primeiro movimento do infante, após o nascimento, é refugar a realidade, fonte, para ele, de uma ansiedade catastrófica. [...] Ela [**a criança**] recua, frente a uma realidade que não a acolhe, buscando abrigo no passado. Para Freud, um dos fantasmas originários é, exatamente, o fantasma da vida intra-uterina. A criança, ao nascer, em função da angústia, desnasce (PELLEGRINO, 1987, p. 318, grifo do autor).

A negação da realidade remete a criança à busca dessa felicidade primordial, regida pelo princípio do prazer e que é representada, em sua inteireza, pelo ventre da mãe. Mergulhada no que Lacan chama de uma atividade alucinatória, cuja carência pode ser simbolizada nos sonhos, a criança vivencia então uma sensação imaginária de função fálica, que “[...] visa à negação da falta e à expansão do narcisismo [...]” (PELLEGRINO, 1987, p. 319). Essa passagem simboliza um renascimento que obriga a criança a “[...] sair de si – e de sua abastança narcísica – para buscar o mundo externo e os objetivos externos”. Não se pode mais viver de ilusão, e negar a negação da realidade só é possível por meio do “simbólico”. É simbolizando as construções imaginárias no mundo real, “[...] segundo as leis que o regem e, acima de tudo, segundo as leis

da linguagem e da cultura [...]”, que o ser humano consegue manter vivo o sonho, “centelha do desejo” por meio da qual é “[...] possível acender as fogueiras que iluminam o rosto do mundo [...]” (PELLEGRINO, 1987, p. 320-321). Vejamos:

O símbolo, por um lado, atesta a perda da coisa simbolizada. Só simbolizo aquilo que perco. [...] A palavra é a ausência da coisa, embora a represente e a invoque, evoque – ou convoque. [...] O real é impossível – diz Lacan –, e tem razão. O real – ser-em-si – é transcendente a nós, e não se rende ao humano discurso. [...] O código linguístico, as regras e prescrições da cultura, a Lei que os preside e organiza, tudo isso gera a possibilidade de infinitos discursos sobre o real. Ele próprio, mudo e quieto, traz em seu coração o mistério do Cosmo (PELLEGRINO, 1987, p. 321-322).

Inscrita na sociedade dos homens, resta à criança fechar a porta do quarto onde o princípio do prazer habitará inconsciente. Trancada por muitas chaves, a desorganização da memória esquecida ocupa todos os espaços, exceto um. Se ali sonhos e alucinações parecem perdidos para sempre, atrás deles, ainda mais escondido, está o vazio original, a partida do duplo, o abandono do útero, o des-nascimento. Como na caverna de Platão, não são as sombras que ocupam o cômodo e sim, as ideias originais, simbolizadas no mundo real, ali sim, também, como sombras. É onde moram os desejos, e eles constituem um “[...] mundo primeiro, fálico e onipotente [...]” que, embora perdido, traz na possibilidade da linguagem a sua realização, uma vez que, ao comemorar “a coisa simbolizada”, representa-a “[...] no objeto, material ou simbiótico, que a substitui [...]”. Nessa transposição há uma transformação, um deslocamento no qual o vazio está mais presente que nunca. Caso ele não existisse, haveria necessidade de fantasiar a continuidade da vida intrauterina, para depois negá-la e, em seguida, simbolizá-la numa transformação do real? Sem falta não há desejo, o vazio é e sempre será o lugar de Eros. Quando essa transformação não se dá, “[...] certos significantes excluídos do universo simbólico deixam de integrar-se ao inconsciente para brotarem do real, sob forma alucinatória [...]” (PELLEGRINO, 1987, p. 323, 326).

Ora, embora Freud tenha tomado emprestado da tragédia rei tebano os princípios do incesto e do parricídio para construir o *Complexo de Édipo*, a tragédia aponta para o interior do quarto no qual Édipo escondeu seus desejos. Ali o útero idílico foi substituído por uma morte concreta: seu abandono e condenação ao extermínio. Quando é confrontado com o parricídio e

o incesto, o rei não suporta a luz de tamanha verdade, não a verdade dos atos que comete, mas a da imensidão de sua falta. Jocasta passa a simbolizar a morte, o vazio total, aquele em que Eros, sem nenhum limite, avança em direção ao amor impossível. Édipo não tem um útero para voltar, pois este mesmo útero, além de o expulsar, tentou matá-lo. A dor do infanticídio suplanta a dor do nascimento e, tal como Narciso quando encontra o amor, Édipo também se perde. Para ambos, o espelho é uma sentença não necessariamente da morte física, mas sim da castração e da impossibilidade da vida sem o objeto do mais profundo desejo. Segundo Brandão:

sob esse aspecto, o mito do mais belo dos homens assemelha-se ao de Édipo. Ambos se arruinam, no momento em que a (anagnórisis), o ‘conhecimento’, os conscientizou acerca do objeto de seu amor: Narciso está apaixonado por sua própria *imago*, imagem, *umbra*, sombra, e Édipo descobre que sua amada é sua própria mãe. Desse modo, a tragédia de Sófocles *Édipo Rei* é alicerçada no horror do solipsismo, além de evocar o tabu da vaidade (BRANDÃO, v. 2, p.193).

O conceito lacaniano, releitura das teorias freudianas, explicita o complexo de castração como aquele que provoca o medo do menino diante de “[...] um risco de corte mutilante [...]” (PELLEGRINO,1987, p.315) do pênis, “[...] eixo central de sua expansão narcísica [...]” (PELLEGRINO,1987, p. 315). Esse temor faz que a criança desista de “[...] sua paixão incestuosa [...]” (PELLEGRINO,1987, p. 315) e aceite “[...] a interdição do pai, que proíbe o incesto” (PELLEGRINO,1987, p. 315). Não obstante isso, para Lacan, na verdade, esse corte será feito na “[...] sua relação narcísica com a mãe” (PELLEGRINO,1987, p. 315), implicando a perda “[...] da abastança fálico-narcísica, seja para a criança, que deixa de ser o falo da mãe, seja para a mãe, que deixa de ter o falo, encarnado na criança” (PELLEGRINO,1987, p. 315).

Pois bem, é evidente, na teia textual de a **Crônica da casa assassinada**, que esse partejamento da criança “[...] das águas maternas [...]” (PELLEGRINO, 1987, p. 315), a ser promovido pelo “[...] pai simbólico [...]” (PELLEGRINO, 1987, p. 315), não é levado a cabo, deixando à narrativa o poder de materializar, sob a égide do pecado cristão, o gozo da sonhada completude que o mito do duplo, narrado por Aristófanes, oferecia. É no diário de André que esse reencontro com Nina, quinze anos mais tarde, fica evidente:

Talvez a qualquer outra mulher não me sentisse tão identificado assim. Não somos pessoas diferentes, esta é a razão, somos uma única e a mesma pessoa (Porque o Deus

do amor é um deus hermafrodita – reunindo na mesma criação dois sexos diferentes, esculpiu a imagem do ente de sabedoria e conhecimento que da sua dualidade faz o paradigma da perfeição.) Mulher e mãe, que outro ser híbrido poderia condensar melhor a força do nosso sentimento? Amá-la é reintegrar-me no que fui, sem susto e sem dificuldade. É a volta ao país de origem. Amando-a como homem, sinto que deixo de ser eu mesmo para completar esta criatura total que deveríamos ter sido antes do meu nascimento (CARDOSO, 2009, p. 331).

A angústia da hora do nascimento – ou o vazio de Eros – levanta-se, impiedosa, à medida que Cardoso, pela via da palavra, dá forma a um amor idealizado ou erótico, na tentativa de libertar a personagem da solidão original que o assola pela ausência da parte perdida:

Nascimento é exílio amargo, críspação de angústia no corpo, auge de um despedaçamento que vulnera a carnalidade mais íntima do infante. [...] A criança, ao nascer, esbarra numa muralha de angústia, feita de poderosas, vertiginosas e explosivas excitações que lhe atravessam o corpo. A criança, diante disso, reflui. Ela recua, frente a uma realidade que não a acolhe, *buscando abrigo no passado*. Para Freud, um dos fantasmas originários é, exatamente, o fantasma da vida intra-uterina (PELLEGRINO, 1987, p. 317-318).

Em **Crônica da casa assassinada**, a narrativa tangencia os vazios com que a falta edípica (ou a inveja fálica) marca o destino ficcional da personagem Nina. Sua grande beleza, seu poder de sedução e de dissimulação são elementos que contracenam, no texto, com a capacidade de a personagem ser uma maçã podre e, dessa forma, destruir tudo e todos ao seu redor. É de Valdo, marido de Nina, em sua carta a padre Justino, o pároco local, um dos excertos que determinam esse poder, quando se refere à mudança que percebe em seu filho, André, após a chegada da mãe: “Tratava-se de Nina, e era a influência corruptora de sua personalidade que começava a atuar em roda de mim – essa mesma influência que, outrora, vira estender-se de modo tão capcioso e cheio de fascínio”(CARDOSO, 2009, p. 229).

Tratando-se de Nina Meneses, o atributo “fálico” a que o texto insistentemente recorre é sua grande beleza física, atrelada que está a uma capacidade mágica de esconder qualquer coisa suspeita e obscura, como um perigo latente, porém fascinante, que instiga e amedronta, afasta e aproxima, e que se constitui no campo do jogo textual entre sedutor e seduzido, entre vencedor e vencido. E como esse processo edípico se dá no âmbito do feminino?

Segundo Pellegrino (1987, p. 314), a menina, ao sentir-se prejudicada pela falta do pênis-falo, passa a desvalorizar a figura feminina, representada pela mãe, e a valorizar “[...] a figura do pai, dotado de falo e, portanto, cheio de poder e fascinação”. Ainda para o autor:

A inveja fállica, de homens e mulheres, pode deslocar-se para qualquer coisa que teria significado fállico, isto é: qualquer coisa que implique plena expansão narcísica e pleno sentimento de completude. Esta coisa pode ser a inteligência, a beleza física, a força do corpo, a voz, a produção artística, o canto, a fama, a glória, o dinheiro [...]. Dado que o falo é um objeto mítico, imaginário, impossível, uma vez que não existe nada que possa conferir a quem quer que seja a completude – a não ser a morte –, a inveja fállica, que é o desejo de possuí-lo, será sempre presente, numa tentativa de retorno a uma atitude narcísica também impossível (PELLEGRINO, 1987, p. 315).

No texto, assim, Nina caminha em busca desse “[...] objeto mítico, imaginário, impossível [...]” (PELLEGRINO, 1987, p. 315), mas para a psicanálise, “[...] não existe nada que possa conferir a quem quer que seja a completude – a não ser a morte [...]” (PELLEGRINO, 1987, p. 315). É no depoimento do Coronel, habituado a chamá-la de minha filha, que essa falta é, explicitamente, descrita. Atente-se para o pedido da moça de novos vestidos, registrada em seu último retorno ao Rio de Janeiro, almejando “[...] viver uma vida nova, ter outras roupas” (CARDOSO, 2009, p. 360). Como um agouro de seu final, ela declara: “se continuar fechada naquela Chácara, apodrecerei de tristeza.” (CARDOSO, 2009, p. 360). Diante do pedido, o Coronel percebe que “[...] nela o pudor se esvaía com o tempo.” (CARDOSO, 2009, p. 360). E, saudoso do passado perdido, compreende que, ao falar dos vestidos, Nina designa “[...] somente um objeto ausente e perdido, e não uma possibilidade de existência nova, que realmente lhe causasse prazer” (CARDOSO, 2009, p. 360).

Esse relato, que pode estar vinculado à cárie edípica que se desvela no texto, é corroborado pela descrição da pulsão feroz da personagem quando contrariada, o que a leva a tentar submeter continuamente o outro aos seus desejos. Segundo André, isso “[...] era como um ato de feitiçaria [...]” (CARDOSO, 2009, p. 191) no esforço de subjugar, não o corpo, mas a alma do rapaz. O texto prossegue a partir do distanciamento de André em relação aos fatos, possibilidade revelada no tempo da narrativa, que se desdobra sobre si mesma: “Pobre Nina, ainda aqui não havia em sua personalidade senão instinto: no esforço de submeter – o que era

para ela como a própria vida – atravessava fronteiras e atingia em cheio o proibido” (CARDOSO, 2009, p. 191).

Para a mulher, quando presa na teia que a fascina, o sedutor não tem corpo e nem é sujeito; trata-se apenas de sua paixão, e a paixão, como já se disse, cega. Quando seduz, ela não tem corpo e nem vontade próprios, faz-se “pura aparência, construção artificial a que se vem prender o desejo do outro”, e este outro joga bem a partida quando faz a seduzida crer “que é e continua como o sujeito do desejo”. Nesse sentido, a sedução é aposta, é provocação, é o “desejo abusando de sua potência, que só lhe é dada para lhe ser retirada” (BAUDRILLARD, 1991, p. 98-99). A partir desse movimento “imortal”, a mulher sedutora se “quer imortal. Dessa forma, ela:

Não confere sentido ao que faz, não suporta o peso do desejo. Se procura dar a si mesma razões, motivações culpadas ou clínicas, ainda é uma armadilha, e sua última cilada é pedir a interpretação, dizendo: ‘Diga-me quem sou eu’, quando não é nada, e, indiferente àquilo que é, imanente, imemorial e sem história, seu poder é justamente estar lá, irônica e inapreensível, cega quanto ao seu ser mas conhecendo com perfeição todos os dispositivos de razão e verdade de que os outros precisam para se proteger da sedução e sem os quais, se são bem cuidados, terão de se deixar seduzir (BAUDRILLARD, 1991, p. 100).

Se jogar é da natureza humana, e se a sedução é resultado do vazio primordial que não se resolveu, investir no inconsciente para retirar de lá os símbolos e signos que ofuscam a razão cabe tanto ao feminino como ao masculino. Compreender os mecanismos escolhidos pelo universo feminino – seja por medo de ser seduzida, seja pela pulsão de se fazer aparência “para instaurar a perturbação nas aparências” –, para explorar a potencialidade do engano como forma de cálculo e do adorno como estratégia é tentar definir uma sedutora. Estranhamente os recursos femininos parecem passar, na maioria das vezes, pela capacidade “natural” de inspirar o sedutor.

Dessa forma, a mulher sedutora pode habitar tanto o espaço da vítima como o do algoz. Em ambos os casos, ao término do jogo, o vazio é restaurado em sua plenitude, oferecendo um certo tipo de morte simbólica. Assim, quando a personagem Nina afirma a Valdo que as mulheres da sua “espécie costumam a morrer”, sendo “necessário que tentem várias vezes a minha morte, para que eu realmente desapareça, e interrompa minha ação no mundo dos vivos”

(CARDOSO, 2009, p. 36), ela instaura e reforça sua ligação com essa falta mítica, escondida que estava, e que ao mesmo tempo é seu trunfo e sua ruína.

Levantado esse véu, há que se observar como a presença de Nina na nova vida que a Chácara representa para ela será polêmica desde o início. E é por meio dessa oscilação que repontam os episódios de incesto no campo edípico da narrativa. Esse trajeto da personagem oscilará entre quatro gerações. A primeira é representada pelo Coronel. Nina vive com o pai no Rio de Janeiro e cuida dele após a partida da mãe. Somente um amigo, o Coronel, os visita e revela um prazer sádico em fazer o pai de Nina sofrer à espera do final de suas histórias de quartel. Seu real interesse aparece durante um jogo, hábito comum entre os dois, quando propõe que o prêmio seja Nina, que tem idade para ser sua filha. A moça não aceita o acordo e entra em choque com o pai, diferentemente da personagem Ana, que se submete ao destino traçado por sua família. O pai de Nina falece sem pagar a dívida ao Coronel, mas, ao longo de sua vida, ela aceita as muitas visitas, presentes e agrados do homem, o qual vê como um “pai”, embora explicita, nas cartas a Valdo, o interesse dele e seu constrangimento ao rechaçar essas intenções, o que, na verdade, nem sempre parece acontecer. Mais à frente, entretanto, Nina escreve ao Coronel uma carta no momento em que intenta regressar ao Rio de Janeiro pela segunda vez, pedindo seu auxílio. Na missiva, ela relembra uma noite na qual chegou em casa embriagada e o Coronel a recebeu: “Você então, sem uma palavra, cuidou de mim como se eu fosse uma criança. No fundo, eu gostava que me tratassem assim” (CARDOSO, 2009, p. 325). Do ponto de vista psicanalítico, eis aí o primeiro véu que cobre, no texto, o campo do Édipo.

A segunda geração ecoa na personagem Valdo, marido de Nina, também mais velho do que ela e que nutre pela esposa uma proteção paternal, que ele mesmo evidencia na carta que lhe remete para ao falar sobre a provável volta dela após quinze anos: “[...] teremos ambos de enfrentar o olhar um do outro, e nem eu terei coragem para negar-lhe a minha proteção, nem você coragem suficiente para viver independente dela” (CARDOSO, 2009, p. 121). Ou, ainda, quando procura a mulher para lhe falar sobre seu temor de que ela esteja seduzindo o filho de ambos e fica indefeso ante as artimanhas sedutoras de Nina: “Uma última vez olhei o corpo estendido, o pensamento perturbado por idéias de ordens diversas: não conseguia odiá-la, tão indefesa me parecia” (CARDOSO, 2009, p. 232). Mais à frente, ele reafirma esse sentimento

quando encontra a esposa chorando no quarto: “[...] a Nina que surpreendi era, não a Nina que se fora revelando aos poucos ali na Chácara, mas a outra, a antiga, a que me parecera tão necessitada de proteção quando a vira pela primeira vez na rua” (CARDOSO, 2009, p. 341). E, no momento da extrema-unção de Nina, ainda vê nela esse caráter infantil que lhe despertara o instinto paternal por toda a vida: “Inclinando-se sobre a cama, Donana de Lara descobriu os pés da agonizante, tão brancos, tão finos que se diriam os pés de uma criança” (CARDOSO, 2009, p. 422). Ao perdê-la, ele reconhece sua inacessibilidade e, mais ainda, a inutilidade do instinto de proteção que o moveu em direção a Nina:

Amava-a, amei-a desde o primeiro minuto, mas também desde o primeiro minuto despertou-me ela um sentimento paternal e de proteção, que nunca pôde se exercer no decorrer de nossas relações – ah, como era ela violenta e independente, como era inadequado meu instinto de proteção! – pelo menos jamais cessou de existir, e sempre palpitou, renegado e surdo, como uma bússola desamparada no fundo do meu ser (CARDOSO, 2009, p. 436).

A distância que marcará sua relação com o marido começa no período em que ela resolve mudar-se para o Pavilhão. É naquela construção semiabandonada que Nina encontra um pouso fugaz para o tormento que a leva a destruir, mesmo sem querer, tudo que toca. O Pavilhão, ladeado por um regato de águas cristalinas e “[...] uma clareira limitada por quatro estátuas representando as Estações” (CARDOSO, 2009, p. 109), será o cenário dos amores ocultos de Nina, numa quase sinonímia do paraíso original. Em seu porão habita Alberto, o jovem “moço” e “belo” que pode ser o pai do filho de Nina e, com certeza, o é do de Ana, gerados na mesma época. Sua beleza é descrita como a de um ser que se erguia “[...] desalinhado como esses deuses que a lenda subitamente inventa da espuma e do vento” (CARDOSO, 2009, p. 110). É ele o representante da terceira geração e que marca o campo edípico na narrativa.

A personagem, filho de pais italianos – vale lembrar que a mãe de Nina, com a qual ela é comparada por seu pai, também era italiana –, veio ter à fazenda ainda criança, trazido por dona Malvina, mãe dos Meneses, que pode ser associada a um tipo de mãe adotiva, mas que morre cedo e parálitica. Alberto cresce na Chácara, sempre à margem da família, pleno em seu jardim, até o momento em que seu destino se cruza com o de Nina. A beleza e o encanto da

estrangeira enfeitiçam o coração do moço, fazendo-o cair de amores por ela. Alberto parece ter sido de fato amado por Nina ou, ao menos, desejado, como ela mesma afirma à Ana, reproduzindo, simbolicamente, a ligação narcísea entre mãe e filho:

[...] então tenha certeza de que o amei, de que o amei perdidamente, e nesta mesma cama que agora me diz manchada de sangue. Era criança, mas eu fiz dele um homem. Marquei-o, para que nunca mais se esquecesse de mim. Ah, os que imaginam o amor à distância, como um fruto sem experiência. Estão longe de saber o que é a delícia deste sofrimento, porque é sofrimento, terrível e doce ao mesmo tempo. [...] – Alberto, Alberto – e você não pode arrancar este nome dos meus lábios, porque está tão preso a mim como se fosse meu próprio sangue (CARDOSO, 2009, p. 299).

Trata-se de um adultério cometido debaixo dos olhos do marido traído, que parece não querer ver o acontecido, mantendo, pela esposa, um permanente estado de proteção paterna. Porém, dada a juventude de Alberto e a experiência de Nina – que “fazia programas” no Rio de Janeiro –, a narrativa de Ana sugere o terceiro episódio de incesto:

Agora eu compreendia perfeitamente por que era impossível a Nina deixar de tê-lo visto, e eu a imaginava correndo os dedos experimentados através daquela carne tenra, dela arrancando seus primeiros estremecimentos de prazer, e devolvendo-o a si mesmo através da descoberta. Confesso, Padre, que eu me sentia meio cega de despeito. [...] que raiva, que desespero por não poder completar o vazio que o dominava, por não ter poderes para anestesiá-la naquela mente envenenada a imagem da mulher que o obsedava! (CARDOSO, 2009, p. 168).

É o irmão mais velho de Valdo, Demétrio, que potencializa a castração freudiana no incesto simbólico entre Nina e Alberto – exercendo a Lei do Pai ou Lei da Cultura. Também seduzido por Nina, ele verá o jardineiro aos pés da cunhada e denunciará o adultério, exilando os dois “criminosos” da Chácara, tal como Deus fez com Adão e Eva diante do pecado original.²⁷ Adúltera e incestuosa, Nina é condenada a deixar a Chácara e vai embora, carregando no ventre o rebento que mais tarde abandonará.

²⁷O incesto é apontado por São Paulo, em sua primeira epístola aos coríntios – povo nascido em Corinto, cidade grega onde, no mito, Édipo foi adotado pelos reis Políbio e Mérope – como uma “[...] fôrnicção tal, qual nem ainda entre os gentios, como é haver quem abuse da mulher de seu pai” (BÍBLIA SAGRADA N. T. **Coríntios**, 1969, cap. 5, v. 1). Seguramente, parece haver aí uma remissão ao mito, que já deveria ter se espalhado oralmente pelo mundo helênico, e que horrorizou o pregador da palavra de Deus.

Quando Nina parte, Alberto, que parece incapaz de conviver com a reincidência da perda do útero materno, suicida-se e é sob os olhos de Ana que sucumbirá. A inveja desta, persistente como uma doença maligna que lhe devora o íntimo, faz que ela busque um encontro fortuito com Alberto. Esse desejo pelo moço, enviesado no duplo que as duas mulheres formam, parece ser uma das comprovações de sua inveja latente da cunhada e que a faz desejar sua morte, a ser engendrada pelo moço:

Não podia mais tolerar aquela mulher, vê-la absorver dia a dia o que existia de vivo em torno de nós, apoderar-se sem nenhum respeito, sem nenhum pudor, das graças que me eram negadas. Sim, eu pensava com satisfação que Alberto, arrastado pelo desespero, terminara por abatê-la com dois tiros. Podia dizer francamente que tremia sob o oitizeiro, e os cabelos de Nina, empastados de sangue, giravam ante meus olhos como uma correnteza sem descanso (CARDOSO, 2009, p. 157-158).

Do encontro de Ana com o jardineiro sobrevirá uma criança: André. A gravidez de Nina, vivida no Rio de Janeiro, é motivo de dúvida: quem será o pai, Valdo ou Alberto? De toda forma, ela entregará seu filho verdadeiro aos cuidados de uma enfermeira chamada Castorina, repetindo o gesto de Jocasta – a semelhança entre as letras dos dois nomes será casual? – ao abandonar Édipo à morte. Tal como o filho de Laio, o bebê está condenado ao exílio da convivência materna e paterna, tornando-se um enjeitado cujo destino Cardoso mantém na mais absoluta obscuridade. A chegada da criança sem mãe à Chácara – mesmo que a mãe biológica esteja ali, sempre vista como tia –, é um espelhamento da *adoção* de Alberto, pai do menino, muitos anos antes. A bem da verdade, quem cuidará de André é Betty, a governanta, enquanto os Meneses o olharão sempre como um estrangeiro. Imbrica-se, aqui, o quarto episódio de incesto na narrativa de Cardoso.

Ao crescer, André se torna fisicamente muito parecido com o pai e, assim, ocupa o lugar deste no espelhamento da paixão de Nina, revivida quinze anos depois. Ao retornar, ela encontra, na semelhança entre pai e filho, a possibilidade de tomar de volta aquilo que perdeu por ser uma Meneses:

– É meu filho – continuou ela – mas é filho de um pai que não existe mais. Como amei aquele homem, como me lançaria a seus pés, e beijaria o chão em que pisasse, caso ainda existisse. Se me deito com André, é para ver se o reencontro, se descubro nos seus traços, nos seus ombros, na sua posse, enfim, a criatura que já desapareceu. [...] – mas aquela mulher fora mais longe e inventara um substituto, erigindo seu próprio

filho como uma estátua do pecado que não conseguia esquecer (CARDOSO, 2009, c. 31, p. 302).

Permanece a dúvida sobre até onde ela teria certeza de que André não era mesmo seu filho biológico, pois, mesmo em diálogos com Ana, ela sustenta sua maternidade. Mas como a construção da personagem se pauta por uma permanente atuação teatral, seu melhor espectador é ela mesma. Nina é uma personagem enigmática e infeliz, que se ergue através dos olhos e da voz dos outros, num jogo narrativo em que o leitor não compreende aonde ela quer chegar e nem por quê. Tanto que, em sua segunda carta ao marido, ela protesta: “Que culpa é esta que desde o nascimento me manchou a natureza?” (CARDOSO, 2009, p. 80). E é nessa mesma carta que ela tenta explicar a Valdo como se sentiu em relação ao jardineiro:

Vejo-o perfeitamente bem, quase uma criança ainda, de pé diante de mim, tremendo. Só nessas longas noites que vivi depois é que comecei a desejar encontra-lo de novo: que diria, que poderia dizer tão moço ainda, com que gestos se apresentaria a mim, de que matéria candente seria feito o seu amor? Comecei a imagina-lo não como um amante, mas como um filho, a quem eu ensinasse as coisas, e apontasse os perigos deste mundo, salvando-o de si mesmo e dos outros. Filho, amante, que importa – a solidão tem desses enganos (CARDOSO, 2009, p. 85-86).

O jogo de Nina, ao fazer de André um substituto para seus amores ocultos com Alberto, não jaz escondido aos olhos do adolescente. Suas relações com a mãe são mediadas por uma dúvida permanente: ela, Nina, realmente o vê e o ama? O rapaz escreve, em seu diário, que “nada mais conhecia senão a sensação daquele corpo ofegando [...]” (CARDOSO, 2009, p. 26), como se esse movimento “[...] tão preciso no seu transe de morte [...]” (CARDOSO, 2009, p. 26) estremecesse também “[...] outrora nas suas horas de amor” (CARDOSO, 2009, p. 26). Contudo, reconhece que, da parte da mãe, havia um mistério, uma ausência que ele não conseguia explicar:

Então ela falou, e em sua voz vibrou uma nota de saudade em que era impossível não reconhecer a pungência: ‘Aqui mesmo, há muitos anos...’ E eu vi, tão claramente como se houvesse sido exposta ante meus olhos, uma cena idêntica à nossa, uma cena de amor, com outro homem que ocupava o meu lugar. [...] *Escrito à margem do caderno*: Tantos anos decorridos, e ainda hoje me assaltam dúvidas: teria ela

realmente me amado, ou procuraria em mim apenas a reminiscência de alguém? (CARDOSO, 2009, p. 33).

A busca é por Alberto, conforme a própria Nina revela numa conversa de bastidor com Ana, sua cunhada, que entra no quarto para matá-la quando descobre que Nina utilizou, em seus encontros com André, o mesmo porão onde se encontrava com o jardineiro e onde este se suicidou. A reincidência incestuosa da cunhada não preocupa Ana, que diz que os dois, Nina e André, “[...] são feitos de matéria ordinária, por isso devem se entender às mil maravilhas” (CARDOSO, 2009, p. 275). Não deixa de ser intrigante observar a forma como Ana incorpora o abandono de sua própria maternidade, como sustenta a mentira de que André é filho da outra, e como essa conversa desperta, na personagem, o entendimento do espelhamento entre os dois rapazes, a exemplo do que ela conta em suas confissões:

– Que é que você pensa que eu procuro nele? Quando nos atiramos à cama, que espécie de satisfação imagina que eu encontro? – É seu filho – murmurei, sentindo que apesar de tudo ela jamais compreenderia a exorbitância de seu crime, que não se achava em seu poder e nem em sua natureza entender a gravidade daquele incesto, e que sua paixão era somente uma das mil formas de loucura, sem possibilidade de esclarecimento ou de cura (CARDOSO, 2009, p. 302).

Reunidas no aposento, elas se tornam uma só diante do incesto que se repete, “[...] míseras mulheres encerradas num quarto [...]” (CARDOSO, 2009, p. 301), acossadas pelo passado que as transforma em espectros. É nesse momento que Ana reconhece que a cunhada havia, de fato, amado o jardineiro e que esse sentimento a redimia de todas as faltas:

Todas as suas traições, todas as suas misérias poderiam ser resgatadas por esse único sentimento verdadeiro – e era ele, a sua sombra, o que nos unia agora, uma defronte da outra, tão idênticas como se fôssemos irmãs (CARDOSO, 2009, p. 301).

Ana, então, desiste de assassinar Nina e ouve dela a constatação da sentença de sua própria desgraça, de sua incapacidade para o amor e para a liberdade:

– Veio para matar-me... por que não o faz agora? Respondi: - Não posso. [...] – Não pode, não pode, e eu vou dizer por quê. Porque é uma Meneses, porque o sangue dos Meneses, que não é o seu, contaminou-a como de uma doença. Porque você não quebraria nunca a quietude desta casa com um tiro – a paz, a sacrossanta paz desta

família – nem cometeriam um incesto, nem um assassinato, nada que manchasse a honra que eles reclamam (CARDOSO, 2009, p. 303).

Quando Ana vai ter com André em seu quarto e o assedia, dizendo-lhe que é “[...] Ana, simplesmente Ana” (CARDOSO, 2009, p. 313) e que, se ele podia se deitar com a própria mãe, “[...] por que não poderá fazê-lo com sua tia?” (CARDOSO, 2009, p.313), se dá a reiteração de seu gesto em relação a Alberto. Despertada para a semelhança que havia entre os dois e sempre movida pela inveja que, segundo ela mesma, a aproxima do inferno, Ana escapa ao campo do Édipo porque, diferentemente da cunhada, não se lança em direção à cárie original de Eros para preenchê-la simbolicamente. Crescida nas sombras e transitando entre elas, o que Ana busca é a graça narcísea que sabe ter sido negada a ela, o que, segundo padre Justino, fazia de Nina não “[...] apenas uma rival, uma inimiga: era a própria imagem do mundo, desse mesmo mundo que ainda um minuto antes eu lamentava, de suas pompas, de tudo enfim de que ela [**Ana**] se julgava injustamente privada” (CARDOSO, 2009, p. 307, grifo nosso).

Nesse sentido, a turbulência escondida nessa alma atormentada pela inveja do desejo impossível, escapa do porão de Édipo e de Eros e adentra a sala de visitas da casa assassinada em completo silêncio, mas acossada por Narciso. O vulto de Ana, adornado por um vestido preto e os cabelos sempre presos num coque, levita a dois dedos do chão, como “[...] uma criatura abandonada pelo seu criador” (CARDOSO, 2009, p. 107), incapaz de desfrutar o gozo da vida e da beleza, com todos os seus perigos e conquistas. E é assim, numa “[...] tão completa ausência de ritmos ou de dissonâncias [...]” (CARDOSO, 2009, p. 106) que ela se encontra consigo mesma, certa de sua nulidade.

No inferno deve haver um lugar à parte para os medíocres, e o próprio Satã, contemplando a presa inerte, tridente erguido, deverá indagar de si mesmo um tanto perplexo: Que farei com isso, se até o sofrimento em sua presença diminui de intensidade? (CARDOSO, 2009, p. 106).

5 O CRONISTA DENTRO DO ROMANCISTA

Quem me lê deve ter uma sensação de ida e volta, de confusão, de barafunda. Não tenho estética em clareza cartesiana, nem mesmo clareza pascaliana. Gosto porém de não possuir um estilo “mais bem acabado (CARDOSO, 2012, p. 145).

Sabe-se que Lúcio Cardoso começou a escrever cedo, lançando *Maleita* quando o romance regionalista de escritores do porte de Jorge Amado e de Graciliano Ramos se firmava como o lume da literatura brasileira. *Maleita* fala dos tempos em que o narrador – inspirado na figura do pai de Lúcio – é encarregado por uma companhia comercial de trazer o desenvolvimento à região da atual cidade de Pirapora, às margens do rio São Francisco, em Minas Gerais, acometida por uma grave epidemia de malária. Por essa razão, a obra foi considerada regionalista, mas, a partir da novela *A luz do subsolo*, lançada em 1936, o autor decididamente abandonou os temas sociais e iniciou seu mergulho no universo introspectivo e intimista de seus personagens, abraçando, de vez, o romance de cunho psicológico. Sua visão sobre a escrita romanesca está expressa em sua crônica *A propósito de inqueritos*, publicada no jornal *A Noite*, em 3 de agosto de 1953, quase vinte anos após sua estreia na prosa. O texto aborda sua resposta a um jornalista:

Para se fazer romance, portanto, em primeiro lugar é preciso que o autor tenha talento para isto – e depois, que tenha sentimentos, experiência, tudo enfim o que puder completar sua visão das coisas e dos homens, a fim de não transformar seu livro numa obra inútil e gelada. [...] E depois de muito pensar, talvez dissesse que o romance é um grito do homem contra tudo o que o aniquila. É um gemido da criatura que não ignora a extensão exata do pecado, que mede toda a profundidade da sua queda. Deve vir daí o motivo porque todo romance resume uma tragédia. Os raros, os que desenham a alegria, o triunfo das forças puras, e que mostram tal sentimento em pleno apogeu, ou o fazem apoiados na história do mal vencido, a luz ressaltando violenta desse contraste de sombra, ou são então as obras ímpares, as que nasceram por milagre e assim permanecem. É que a alegria é um dom perfeito, é um sentimento sem ânsias e sem lágrimas – e esses sentimentos, como a graça de Deus, não têm explicação e nem história (CARDOSO, *A Noite*, ed. 14468, p. 2).

Ao longo da década de 1950, Cardoso tornou-se cronista de periódicos, dentre eles do jornal *A Noite*. No período de abril de 1952 a agosto de 1953, ele assinou, naquele jornal, crônicas diárias pautadas pela presença permanente e obstinada do crime, do pecado e da justiça

divina. Seus personagens – homens violentos, malandros, ciumentos ou sem sorte, além de jovens ingênuas, mulheres sedutoras e ambiciosas, prostitutas, pais vingadores, amantes, seres fantásticos e toda sorte de videntes, ciganos e pais de santo – apresentavam-se ao público todos os dias na coluna assinada pelo escritor e que, segundo a pesquisadora e editora Valéria Lamego (2017), concebeu cerca de 300 crônicas criadas a partir de intensa pesquisa acerca do crime:

Lúcio passou todo o final da década de 40 e o início de 50 analisando e selecionando crimes noticiados na imprensa. Se indagava constantemente sobre a origem da maldade. A ideia do crime, no entanto, era analisada como algo maior, que ele comentava em seu diário. A maldade era vista por ele como uma epidemia, a epidemia de um sistema ‘uniformizador, que reduz, corta e planifica os alicerces fundamentais da existência humana’ (LAMEGO, 2017).

Das 75 crônicas sobre crimes lidas para este trabalho²⁸, todas incidem sobre a visão de que a alma humana consiste num poço profundo, espaço de onde se pode esperar algo sempre pior. Essa percepção era compartilhada pelo jornalista, cronista e dramaturgo Nelson Rodrigues, na coluna assinada por ele, intitulada “A vida como ela é”, e que estreou em 1950,

²⁸“Assassinio por engano” (Ed. 14.059,1952); “História de malandro” (Ed. 14.062, 1952); “Um caso banal” (Ed. 14.063, 1952); “Azar” (Ed. 14.064, 1952); “O crime da praia” (Ed. 14.06, 1952); “A dama do lago” (Ed. 14.070, 1952); “A gata amarela” (Ed. 14.071, 1952); “A vidente de São Cristóvão” (Ed. 14.072, 1952); “Um homem de sorte” (Ed. 14.073,1952); “O marido desconfiado” (Ed. 14.075, 1952); “Um retrato” (Ed. 14.077, 1952); “O duplo crime” (Ed. 14.078, 1952); “O pássaro da madrugada” (Ed. 14.079, 1952); “O prisioneiro” (Ed. 14.082, 1952); “O amante” (Ed. 14.083,1952); “O crime do alfaiate” (Ed. 14.089, 1952); “O preço” (Ed. 14.093, 1952); “Ai, Catarina” (Ed. 14.095, 1952); “As duas irmãs” (Ed. 14.097, 1952); “O crime da lancha” (Ed. 14.102, 1952); “Um amor” (Ed. 14.103, 1952); “Marinheiro” (Ed. 14.109, 1952); “O profanador” (Ed. 14.121, 1952); “Fabião” (Ed. 14.123, 1952); “A professora” (Ed. 14.127, 1952); “Carta” (Ed. 14.129, 1952); “A casa do crime” (Ed. 14.138, 1952); “Depois do velório” (Ed. 14.145, 1952); “Madame” (Ed. 14.149, 1952); “Geraldo Feião” (Ed. 14.154, 1952); “Sete filhos” (Ed. 14.159,1952); “Janine” (Ed. 14.161,1952); “Um dia” (Ed. 14.184, 1952); “A casa” (Ed. 14.185, 1952); “Solidão” (Ed. 14.263, 1952); “Dona Laurinda” (Ed. 14.264, 1952); “Notas de um diário” (Ed. 14.292, 1953); “Emília” (Ed. 14.300, 1953); “Zizinha” (Ed. 14.302, 1953); “Cantiga” (Ed. 14.316, 1953); “Vampiro” (Ed. 14.321, 1953); “Carnavalesco” (Ed. 14.324, 1953); “Estação” (Ed. 14.326, 1953); “Teresinha” (Ed. 14.331,1953); “O cadáver” (Ed. 14.335, 1953); “Junto ao portão” (Ed. 14.337, 1953); “O marido” (Ed. 14.344, 1953); “O beijo” (Ed. 14.348, 1953); “A vítima” (Ed. 14.349, 1953); “O valentão” (Ed. 14.353, 1953); “Boêmio” (Ed. 14.360, 1953); “Assombração” (Ed. 14.365, 1953); “A partida” (Ed. 14.395, 1953); “Feira” (Ed. 14.397, 1953); “O coronel” (Ed. 14.398, 1953); “Orfanato” (Ed. 14.399, 1953); “Loteria” (Ed. 14.413, 1953); “Japonesa” (Ed. 14.419, 1953); “A infiel” (Ed. 14.425, 1953); “A tirana” (Ed. 14.431, 1953); “Galatéia” (Ed. 14.437, 1953); “Pano verde” (Ed. 14.440, 1953); “O papagaio” (Ed. 14.442, 1953); “A filha” (Ed. 14.446, 1953); “A visita” (Ed. 14.447, 1953); “O gato” (Ed. 14.453, 1953); “Anastasia” (Ed. 14.454, 953); “Anastasia II” (Ed. 14.455, 1953); “Alberto” (Ed. 14.460, 1953); “A propósito de inquéritos” (Ed. 14.461, 1953); “Da paisagem” (Ed. 14.465, 1953); “Do mar” (Ed. 14.466, 1953); “A propósito de inquéritos” (Ed. 14.468, 1953); “Um romancista americano” (Ed. 14.470, 1953); “Luiza e o teatro” (Ed. 14.478, 1953). “A sedutora” (Ed. 14.132, 1952).

dois anos antes da de Lúcio. Aclamada pelo público, a coluna de Rodrigues foi veiculada por mais de dez anos no jornal carioca *Última Hora*. De acordo com Lamego (2017), o jornalista concorreu ferozmente com Cardoso nos gêneros crônica e teatro.

Em uma das passagens dos seus *Diários*, Cardoso (2012) alfineta o adversário de frente: “À noite, com Sábato Magaldi que me pergunta honestamente o que achei da peça de Nelson Rodrigues. É claro, execrável” (CARDOSO, 2012, p. 374). Rocha (1953, p. 3) denota essa competição e traz a comparação feita pelo autor em relação às diferenças e às semelhanças entre Cardoso e Rodrigues:

No que toca às histórias que ambos publicam diariamente, o mau gosto é dos dois lados. Quando alguém lembrou a Lúcio que os seus enredos pareciam com os do outro [**Rodrigues**], ele respondeu: A vulgaridade também pode ser imitada. O autor da maldosa nota recorda o sucesso de Nelson Rodrigues e o insucesso de Lúcio Cardoso no teatro. Mas se esquece de que o autor de *Dias perdidos* é um dos mais destacados romancistas que possuímos nesta hora, não obstante os defeitos e extravagâncias de algumas concepções. A verdadeira diferença entre os dois, no entanto, é esta: Lúcio Cardoso se abstrai do seu próprio valor e da autenticidade do seu talento, entregando-se à literatura fácil e aos enredos aberrantes; e o seu rival Nelson Rodrigues faz tudo isso, mas sempre considerando-se (no que é secundado pelos seus amigos da onça) um perfeito Shakespeare brasileiro. Se Lúcio, na *short-story* jornalística é reserva bem como no teatro – é uma reserva igualzinha ao modelo. Resta-lhe o melhor lado, que já verifiquei ser o da poesia, no que tive Murilo Mendes de acordo – que o salvará afinal, e de que ele tão incoerentemente se descuida. (ROCHA, 1953, grifo nosso).

Apesar dessa “disputa” entre os dois autores – e até mesmo a similaridade dos temas tratados nas suas crônicas sobre crimes –, Cardoso já se firmara na época como um escritor reconhecido. Sua obra completa até aquele momento incluía quatro romances; cinco novelas; dois livros de poesia; uma peça de teatro; e três adaptações para o cinema, sendo que dois dos roteiros foram assinados por ele próprio. A publicação de grande parte do acervo ocorreu antes do seu trabalho como cronista no jornal *A noite*, exceto os romances **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 1959) e **O viajante** (CARDOSO, 1973), este último inacabado e publicado somente após o seu falecimento. Mesmo enxergando a atividade jornalística em um patamar menor, mas necessária para complementar o orçamento mensal, Cardoso trabalhou como cronista de *A Noite* por vários anos.

No entanto, a atuação jornalística era um peso para o autor, representando perda de tempo relativamente à atividade que, de fato, o interessava: a literatura. Era-lhe custoso escrever

sob encomenda, mas ele tinha consciência de sua necessidade de sobreviver fora do romance: “O horrendo jornal em que agora trabalho absorve-me quase todo o tempo. Não resta dúvida de que ganhar dinheiro é uma coisa muito penosa” (CARDOSO, 2012, p. 382). Ou, ainda: “E quantos livros a menos são estes horríveis dias arrastados em redações de jornais, quantas obras, quantos empreendimentos, quanta glória sufocada” (CARDOSO, 2012, p. 408). Embora estivesse descontente com o contexto, o autor conseguiu levar a seu público – o leitor de notícias – inquietações travestidas de uma visada banal, mostrando o crime e a maldade como algo que faz parte do dia-a-dia das pessoas e que está inevitavelmente fadado a acontecer, em especial nos subúrbios do Rio de Janeiro, em que a maior parte de suas crônicas está ambientada.

Os triângulos amorosos, os adultérios, as mortes violentas, os assassinatos de todo tipo, os suicídios, os incestos, a prostituição, os enganos, os golpes, os roubos, o racismo, a pobreza e a boemia serviram de cenário para o que Cardoso apresenta como tema principal de suas crônicas: o fatalismo da vida inclinada à inutilidade e a serviço do mal. O autor questiona insistentemente a moral vigente nos anos cinquenta, sobretudo os preconceitos contra gênero, classe social e raça, além do sexo e da gravidez fora do casamento. Nesse sentido, não deixa de exprimir um tom de subordinação às crenças e valores sobre os quais discorre em relação ao arcabouço do catolicismo e da supremacia do destino. As crônicas trazem à tona uma fileira de homens e mulheres sem escrúpulos, atormentados pelo ciúme, pela doença, pelo amor não correspondido, pela ambição, pela pobreza e pela insistente presença de uma voz – que tanto pode ser a do autor como a dos narradores –, movendo os personagens ao encontro de uma solução dramática para seus anseios e dores. É como se, ao desfilar, cada um dos personagens colocasse em cena aqueles desejos mais obscuros e recalcados, como diria Freud, mas que, de repente, brotam da narrativa com naturalidade, como se a narrativa fosse a única saída possível e a mais fácil para a obtenção de um objetivo, seja de ascensão ou de libertação.

Entretanto, tal como previsto no gênero crônica, que “em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas” (CANDIDO, 2003, p. 89), Cardoso trata a maldade de forma superficial, um elemento constitutivo do dia-a-dia do homem e, quase sempre, finaliza seus textos com a derrota do mal, legando aos criminosos a cadeia, o arrependimento ou o suicídio, o que leva o leitor a uma espécie de “moral da história”,

mostrando que é tarde demais para evitar o desastre. O cronista parece retirar a punição desse mistério religioso que perpassa a sua escrita, imprimindo ao destino uma certa deidade, como se nada escapasse às mãos tirânicas e reveladoras dessa verdade divina, incontornável e inexplicável que jaz soberana sobre a vida dos homens.

Um exemplo é o da personagem Marfísio, da crônica *O amante* que está prestes a obter a fortuna de uma mulher mais velha e é atingido, em cheio, por uma má surpresa presente em seu corpo:

Saiu dali tonto, um gosto amargo na boca. ‘Câncer’. Esperava tudo, menos aquilo. Câncer, a dois passos da fortuna. Câncer, com o crime todo premeditado, a velha dócil e paciente em suas mãos, depois de um longo trabalho. Câncer. Foi para casa, deitou-se sentindo dores fortes e estonteantes. Dormiu, um sonho agitado e cheio de visões desarticuladas. Através delas, a velha passava, coberta de joias e com uma ferida sangrando no seio. Acordou já tarde, com a garganta seca, a cabeça pesada. Calmamente foi à gaveta e retirou o revólver (CARDOSO, ed. 14083, 2/5/1952p. 9).

Cambaleando pelas páginas do jornal – até porque as crônicas sobre crimes não têm uma página exata para serem publicadas – os textos de Cardoso parecem dizer ao leitor que ninguém escapa ao mal, seja ele concretamente realizado ou não. Segundo Lamego:

Genet e Dostoievski são escritores com quem [Cardoso] dialoga em seu *Diário* em busca de uma compreensão maior sobre essa banalidade do mal. Buscou também na religião algumas respostas, nem sempre encontradas. Uma das ideias centrais da obra de Lúcio é essa luta permanente entre a ausência e a presença de Deus, o bem e o mal e um mundo impossível. ‘Todo o meu ser’, dizia ele, ‘é uma aventura impossível, um sonho e extermínio’. A maldade, o crime e as paixões estão em constante conflito com a consciência, a fé e o Cristo. A casa é assassinada, o mundo está sem Deus, a maldição governa (LAMEGO, 2017, grifo nosso).

De fato, em umas das passagens dos *Diários* (2012), ele associa a obra de Jean Genet a um tipo de “[...] revolta contra todos os que nesta época de nivelamento e de ausência de mistério pretendem nos impor um Cristo limpo e distante, um Cristo adomingado e sem objeção” (CARDOSO, 2012, p. 378), vinculando seus heróis a testemunhas “[...] da sombra, da existência do pecado, do mal entranhado na natureza do homem – e compondo-o apesar de tudo” (CARDOSO, 2012, p. 378). Verifica-se nos *Diários* (2012) a erudição de Cardoso, calcada em um processo sistemático de leitura. Ao longo das anotações feitas por ele, é

impressionante a presença de autores como Friedrich Nietzsche, Immanuel Kant, Fiodor Dostoievski, Leon Chestov, Arthur Rimbaud, Léon Bloy, Julian Green, George Bernanos, Rainer Maria Rilke, Henri Bergson, Franz Kafka e, evidentemente, a mitologia grega e romana e a Bíblia Sagrada, as quais ele lê à exaustão. Esse arcabouço, somado ao trabalho de pesquisa e de escrita desenvolvido pelo autor antes e durante o período em que produz as crônicas sobre crimes, parece ter sido um laboratório para seu romance subsequente, **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009), lançado em 1959, seis anos após o fim das publicações no jornal *A Noite*. Pode-se inferir que aqui parece haver um primeiro motivo para que Cardoso nomeasse seu romance como crônica.

Os originais da obra foram entregues ao editor no dia 27 de julho de 1957, mas é interessante observar que, no dia 21 de agosto de 1953, seis anos antes da publicação do livro, uma pequena nota na coluna *Letras e Artes*, página 4, da edição 14.484 do mesmo jornal, anuncia que o lançamento do romance será feito em breve. Tal fato indica que, mesmo o livro só tendo sido publicado em 1959, desde 1953 ele tinha nome e se constituía de um projeto do autor. Aliás esse é fato corriqueiro na vida de Cardoso: ele anuncia sistematicamente em seus *Diários* (2012) novas ideias de livros, dando-lhes nomes, embora muitos deles não tenham passado disso. A obra **O Viajante** (não concluída) e a própria **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009) são reiteradas vezes mencionadas pelo autor, segundo fortes impressões de que a ele custava muito concluir o trabalho.

Lamego (2017) reflete que a obsessão de Cardoso pelo crime era antiga e perpetuou-se nas páginas escritas por ele em seus **Diários**, no período que vai de 1949 a 1961, antes que ele fosse jornalista e cronista. Com efeito, em duas entradas de outubro de 1949, Cardoso fala sobre o assunto. Na primeira, ele cita o estrangulamento de um velho na Praça da República, no Rio de Janeiro, e anota suas percepções sobre:

[...] o reaparecimento de algumas figuras que desde alguns anos vêm surgindo à tona de vários crimes idênticos: como as vítimas, monótonas na sua contextura uniforme de vítimas, eles parecem fabricados em série, superpostos às situações como bonecos recortados em silhuetas. São jovens sem nenhum escrúpulo, que a dificuldade da vida vai engendrando com a imaginação quente e uma completa predisposição a todas as baixezas (CARDOSO, 2012, p. 219).

Em outra anotação, o autor retoma o mesmo crime, reafirmando que acompanha o assassinato da Praça da República e que este continua a lhe interessar. No texto, Cardoso comenta que “é curioso como os perfis **[dos criminosos]** se delineiam pouco a pouco, através dos depoimentos e das acareações” (CARDOSO, 2012, p. 221, grifo nosso). Essa obsessão por escrever sobre o mal parece se expandir para além da averiguação documental das páginas criminais dos periódicos, estendendo-se a experiências concretas e, por que não o dizer, mórbidas?

Em depoimento dado ao documentário *Lúcio Cardoso: inventor de totalidades existenciais*, de (HOLANDA; TERRA, 1993), a escritora Rachel de Queiroz, amiga do autor desde a época do lançamento de *Salgueiro* (1935), rememora uma situação recorrente que vivera em sua companhia e que, de certa forma, conecta-se com um viés empírico da análise feita pelo escritor:

Tinha um necrotério na Santa Casa **[do Rio de Janeiro]** onde os estudantes tinham um anfiteatro onde eles botavam pedaços, braços, pernas de cadáver, logo ali na rua da Santa Casa. E o Lúcio me adulava durante horas para eu ir com ele, que ele tinha medo de ir sozinho. Eu dizia: - Lúcio, entrar eu não entro, que eu não vou ver essas porcarias, mas eu vou com você até a calçada. Ele dizia: – Está bem, serve.... Chegava na calçada, ele entrava, eu ficava do lado de fora. [...]. Passavam-se dois minutos, no máximo três minutos, ele voltava completamente verde e saía correndo feito louco pela calçada até o fim da rua e lá vomitava no chão (HOLANDA; TERRA, 1993, grifo nosso).

Talvez Cardoso tenha encontrado, no empirismo dessa pesquisa criminal e na oportunidade de publicar como cronista, outro espaço de experimentação para além do crime e da maldade: o espaço da linguagem jornalística, que o aproximou da entrevista, do depoimento e, mais do que tudo, do trabalho investigativo de um repórter diante de um fato ainda não apurado. A essa experiência de fragmentação, ele parece aliar sua compreensão sobre a atuação de um investigador policial propriamente dito, tão característica em cenas de crime, pois cabe a este recolher e comparar provas e documentos de todo tipo, registrando confissões que podem (ou não) se contradizer e se complementar.

Não é de se estranhar, levando em conta essa visada, que o romance **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009), o qual se delineava no *corpus* da escrita de Cardoso pelo viés da crônica, traga consigo certa modalidade de jogo que leva o leitor, para além das vozes que

narram, a reconstruir, por si só, os acontecimentos da Chácara dos Meneses. De forma fragmentada e labiríntica, tanto no tempo como no espaço, o autor coloca juntos em campo: quem narra; quem escuta as vozes narrativas e não tem nome (um ouvinte onisciente), representando um interlocutor-enigma; e quem junta, interpreta e transgride: o leitor.

Nesse jogo intenso e profundo, em que o indivíduo problemático caminha em busca da poesia que partureja a representação do real no campo do enunciado, estabelece-se a voz de Cardoso, agora como o autor que tangencia a crônica policial e que vai revelando, pela tessitura do romance, o mistério de um crime simbólico – o assassinato da casa-família –, que deixa vestígios na alma da Chácara e habita a memória coletiva de Vila Velha. Por duas vezes, Cardoso menciona no texto a palavra “crônica”, uma vez associada à própria Chácara e outra à cidade próxima.

Decorre dessas associações uma segunda proposição para o fato de Cardoso ter nomeado seu romance de 1959 como **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009). Segundo Candido (2003), a crônica não tem “[...] pretensões a durar, uma vez que é filha do jornal e da era da máquina, onde tudo acaba tão depressa” (CANDIDO, 2003, p. 88) e “antes de ser crônica propriamente dita foi ‘folhetim’, ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia [...]” (CANDIDO, 2003, p. 99). Para Moisés (2012), ela oscila “[...] entre a reportagem e a literatura, entre o relato impessoal, frio e descolorido de um acontecimento trivial, e a recriação do cotidiano por meio da imaginação” (MOISÉS, 2012, p. 626). Todavia, a fantasia criadora do cronista, quando se livra da “[...] reportagem pura e simples graças a outros ingredientes propriamente literários [...]” (MOISÉS, 2012, p. 626), dá origem à chamada crônica literária, situada entre a poesia e o conto e que, como poesia, explora a temática do ‘eu’, que junta assunto e narrador ao mesmo tempo e que, como conto, coloca ênfase no ‘não eu’ ou no acontecimento que dá origem a ela, fazendo do cronista o narrador:

Por ser análoga à do poeta lírico, a subjetividade da crônica explica que o diálogo com o leitor obedeça ao processo natural. Voltado ao mesmo tempo para o cotidiano e para suas ressonâncias nas arcas do ‘eu’, o cronista está em diálogo virtual com um interlocutor mudo, mas sem o qual a sua incursão ao mundo real se torna impossível. Na verdade, trata-se de procedimento dicotômico, uma vez que o diálogo somente o é pelo leitor implícito. Monólogo enquanto reflexão dirigida para a própria intimidade, diálogo enquanto projeção, a crônica seria, estendendo o vocábulo que Carlos Drummond de Andrade utiliza na designação do processo de contacto verbal com o interlocutor, para o texto na sua totalidade – um *monodialogo* (1972:50). A um só

tempo monólogo e diálogo, a crônica equivaleria a uma peça teatral em um ato breve, tendo como protagonista o mesmo figurante, ainda quando outras personagens intervissem. O cronista, num misto de monólogo e diálogo, se oferece em espetáculo ao leitor, conduzido por uma secreta afinidade eletiva (MOISÉS, 2012, p. 636).

Se a crônica é capaz de transcender “[...] o dia a dia pela universalização de suas latências – objetivo, em geral, minimizado pelo jornalista de ofício” (MOISÉS, 2012, p. 626), cabe ao autor, por sua vez, fazer surgir “[...] do acontecimento diário a sua porção imanente de fantasia” (MOISÉS, 2012, p. 626). Por essa razão, é assim que procede “[...] todo autor de ficção, com a diferença de que o cronista reage de imediato ao evento, sem deixar que o tempo lhe filtre as impurezas ou lhe confira as dimensões de mito, horizonte ambicionado por todo escritor” (MOISÉS, 2012, p. 626).

Enquanto a fugacidade jornalística destina a maior parte das crônicas à lata do lixo – como respostas imediatas que são à rotina que compõe a vida do escritor, fazendo-o retornar ao fundo de suas memórias para reescrever o cotidiano – esse fator, a fugacidade, inviabiliza, em geral, a presença da crônica em livro. Com a sua experiência como cronista, Cardoso parece haver realizado um voo que o lançou diretamente aos porões do romance da casa assassinada. Ali, como um artífice da narrativa, revelou a fotografia que fez da realidade em sua pesquisa criminal, alinhavou-a à visada rasteira do mal traduzido em pílulas do dia a dia, e reconstruiu o “[...] fluxo da existência com meios próprios, de acordo com uma concepção peculiar, única, original” (MOISÉS, 2012, p. 389). Livre das amarras da coluna e de seu número limitado de caracteres, aposentou a realidade dos periódicos e deu vazão à sua intuição e à sua imaginação para criar sobre o solo da “[...] *pluralidade dramática* [...]” (MOISÉS, 2012, p. 394), uma das características do romance, uma narrativa “[...] aberta em todas as direções para a realidade exterior[...]” (MOISÉS, 2012, p. 395), mas interligada por uma força intrínseca que forma “[...] círculos concêntricos que se vão esbatendo à medida que se afastam do foco gerador” (MOISÉS, 2012, p. 397).

Para se ter um exemplo das semelhanças e reiterações entre as crônicas lidas e o romance, é importante recorrer a algumas passagens em ambos os textos. Na crônica *A gata amarela*, publicada em 17/04/1952, no jornal *A Noite*, Cardoso fala sobre a curiosidade dos

vizinhos em relação à personagem Trifina, uma mulher voluptuosa que veio morar com o marido num sítio distante da cidade:

Pois apesar de limitada por fundos e sombrios quintais, a granja era cercada por vizinhos curiosos e sem muito o que fazer. De longe, espiavam como Trifina se estendia na rede da varanda, como se balançava, como se penteava – horas e horas, demoradamente, com uma volúpia que realmente lembrava a paciência e a sensualidade dos gatos (CARDOSO, *A Noite*, p. 9).

Em **Crônica da casa assassinada**, Cardoso (2009) também mostra como um dos hábitos mais frequentes da personagem Nina, o de pentear demoradamente os cabelos bem cuidados, atrai os olhares curiosos dos moradores da Chácara, como o de Ana Meneses, ao observar a cunhada:

Por mais que fizesse, as distrações que inventasse, não podia perder minha cunhada de vista. Ah, como era bela, como era diferente de mim. [...]. Um dia em que, sentada ao sol, penteava os cabelos, aproximei-me dela e, levada por irresistível atração, passei a mão pela sua cabeça. Ela estremeceu àquele contato e voltou-se: ao deparar comigo, hesitou, acabou sorrindo. ‘Está achando bonito?’, indagou. [...] ‘Cuido deles’, continuou ela com uma displicência quase voluptuosa (CARDOSO, 2012, p. 107).

Em outra crônica, “O pássaro da madrugada” (CARDOSO, Ed. 14.079, 1952), um dos trechos remete à Eliane, cercada pelo mesmo mistério que permeia a personagem Nina em **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009). Esta se encontra encoberta por uma aura de dissimulação e não entrega: “Eliane era dessa espécie de mulheres que nunca se revelam completamente; sempre havia nela alguma coisa escorregadia e que não oferecia segurança” (CARDOSO, *A Noite*, 1952, p. 9). Da mesma forma, Nina é descrita por seu marido, Valdo Meneses, numa carta ao padre Justino, como um ser em que há “[...] qualquer coisa dúbia, e por que não dizer, perigosa.” (CARDOSO, 2009, p. 226). Embora ele não consiga dizer exatamente do que se trata, afirma que é como se ela “[...] estivesse pronta a uma revolução ou a um assalto [...]”, (CARDOSO, 2009, p. 227), mesmo sabendo que “[...] não existe nenhuma prova que possa condená-la” (CARDOSO, 2009, p. 227).

Conquanto, é na crônica “A sedutora” (CARDOSO, Ed. 14.132, 1952), cuja personagem central, Violeta – a flor preferida de Nina em **Crônica da Casa Assassinada** (CARDOSO,

2009) – é uma mãe que retorna ao convívio do filho abandonado por ela na infância e com o qual estabelece uma relação edípica, que o esboço da personagem Nina mais se revela:

Violeta surgiu depois de algum tempo, e vestia uma *toilette* vaporosa, que fazia realçar-lhe detalhes que revelavam sobre o seu esplêndido passado de mulher. Os ombros, os braços, as mãos denunciavam a permanência de uma mocidade quase acintosa. Naquela noite, no entanto, quando ela se despediu, Maurício compreendeu que não era o simples sentimento filial que o atraía – era alguma coisa mais profunda e mais mórbida. Na acepção exata do termo, ela não o tratava maternalmente, e até mesmo se envolvia num segredo, numa atmosfera de artifício e de magia, que facilitava singularmente o estado febril em que ele se achava. Lutou muito, procurando desvencilhar-se daqueles sentimentos que o aviltavam. Mas não tardou em reconhecer que estava preso aos ardis daquela mulher, e que, sob uma forma ou outra, ela o subjugava (CARDOSO, *A Noite*, p. 11).

Da mesma forma, André relata, em duas passagens de seu diário em **Crônica da casa assassinada** (CARDOSO, 2009), a forte impressão feminina que a mãe lhe causava, provocando seus sentidos eróticos diante da iminência do incesto:

Ela sentou-se ao meu lado e tomou-me as mãos – senti o peso do corpo que tocava o meu, a carícia da seda contra minha carne, o calor que vinha dos seus seios. Por quanto tempo poderia eu permanecer assim, as mãos febris entre as suas, enquanto nossos olhos, brilhantes, procuravam-se nas trevas? (CARDOSO, 2009, p. 188-189).

E ainda:

Tudo o que eu podia supor como atributo de uma fêmea, sua irradiação morna, seu contato macio e atraente, seu cheiro de carne e de segredos conjugados, ali se encontrava junto a mim, e a mãe que durante dezesseis anos eu não conhecera, em vão invocava naquele instante, em vão repetia o seu nome, e dizia-lhe a responsabilidade e o respeito, a ternura e a veneração – cego, perdido, tudo se aniquilava no fundo do meu ser arrepiado e em confusão (CARDOSO, 2009, p. 191).

Dessa forma, o “romance”, que Cardoso nomeia de “crônica”, estrutura-se em reflexões e fragmentos relacionados às peripécias dos personagens em consonância com a ruína da família que, em segunda instância, representa o contexto de valores sociais em declínio no século passado. Tais estilhaços aproximam o contexto jornalístico vivido pelo autor do que pode ser lido com a conotação permanente das confidências reveladas, antecedido por um

estado de alma que se pauta pela curiosidade e que, no interior das famílias mineiras, assim como nas páginas de um jornal, talvez se chamasse escândalo. É exatamente isso que Nina Meneses diz à cunhada, justificando sua certeza de porque Ana não a assassinaria:

– Não pode, não pode, e eu vou dizer-lhe por quê. Porque é uma Meneses, porque o sangue dos Meneses, que não é o seu, contaminou-a como de uma doença. Porque você não quebraria nunca a quietude desta casa com um tiro – a paz, a sacrossanta paz desta família – nem cometeria um incesto, nem um assassinato, nada que manchasse a honra que eles reclamam (CARDOSO, 2009, p. 302-303).

Esse conjunto de argumentos faz pensar que a escolha do autor pelo termo “crônica” para um “romance” perpassa, como não poderia deixar de ser, as características do gênero “crônica”, apoiada que está pela experiência de Cardoso no acompanhamento e registro do crime como argumento para sua coluna no jornal *A Noite*. Mas o que o autor acerta, em cheio, é o âmago da alma humana, ávida por vislumbrar, no outro, o que, segundo Freud, se encontra escondido como recalque. A crônica policial chega ao romance vestida de danação.

6 MINHA CONSIDERAÇÃO FINAL

... querido Lúcio, são três horas da manhã em ouro preto e seu livro continua sobre a mesa, embora ela esteja em outra casa, em outra cidade, em outro contexto e, asseguro, não há sequer uma página dele sem marcas, remissões ou sublinhados, além de muitos, muitos pontos de interrogação, porque à ciência cabe a pergunta como ofício e a mim, como pesquisadora, de nada vale exclamar, pois a academia me veta a paixão e a entrega, aqui consideradas vícios que, como você bem sabe, os amantes das palavras costumam cultivar sem nenhum pudor ou economia, desde que, é claro, estejam em busca do que supostamente está atrás da alegoria de platão. as sombras, Lúcio, as sombras, e como você entende bem o estender da sombra sobre o jardim e os olhos, desenhista que é da alma que sai do esconderijo para alardear a verdade, aquilo que o grego chamou de bem, mas não sei, assim como sei que você não sabe, onde mora essa perfeição anunciada, tão capaz de incendiar os cegos como de enterrar os justos. é assim que a sombra de ana arrasta para o inferno o marasmo da varanda cor de cobre tal como uma boca negra engole o que em volta ainda respira, enquanto nina caminha decidida pelas aleias

em busca das violetas com as quais marcará de roxo as vítimas do seu jardim de pedra. por que ambas tão malditas, Lúcio, por que tão miseráveis? e pensar que, ao longo dos últimos quatro anos fomos companheiros inseparáveis, falei de você mais do que de mim mesma e fui conhecendo seus muitos rostos, espelhados em duplos tão perfeitos que se desdobram em outros mais antigos, muito antigos, de forma que me foi impossível não escolher o mergulho ancestral, uma viagem no tempo em que tudo podia ser explicado pela magia e pela divindade. foi assim que eros se levantou, tal como a sombra de peter pan na parede do quarto de wendy, e inundou de sêmen a criação do texto, tão previsível em sua busca pela parte perdida e perfeita como condenada ao vazio, esse texto que doutor freud chamou de “romance familiar dos neuróticos”, permeado pelas fantasias e pelas memórias quase esquecidas que habitam os porões das casas assassinadas. e não pude mais me descolar dessa sombra que ora ria, ora chorava, sem nunca me entregar uma só certeza, sem me dar ao menos a direção do vento ou do rio ou do mar que você amava. então a leitura me guiou como promessa e agora o que eu sabia sobre estar ou não dentro de quem escreve ou de sua escrita tomou novo rumo e, como você, diante do milagre de ressuscitar memórias, me vi impregnada de tudo que esqueci ou não sabia e que despontou no horizonte seco do interior mineiro como a espiral colorida dentro da qual sua presença se anunciou. ontem reli páginas de seus diários, páginas aleatórias que sempre me surpreendem pela intensidade e pela grandeza, e que foram me dizendo que a miséria que nos assola, a todos nós que estamos vivos, é maior do que a angústia da morte porque se espelha na cruzada do desejo que liberta, mas como beber dessa fonte é penoso, quantos olhares envenenam esse poço e de nada valem as ferraduras, os ramos de arruda, a imagem de são jorge, o olho grego, as orações cujo fervor borbulha na saliva ardente dos que pedem proteção e punição para o pecado, mas que estão atrás da imortalidade. ah! se soubéssemos que haveria tempo depois do tempo para reinventar o céu e o inferno, não o de dante, mas o nosso, aqui e agora, e que a chave do portão salvaguardada por pedro, que petrifica a igreja em sua certeza e calma, se diluiria na fonte do prazer e da desordem, reunindo os caminhos do paraíso e do purgatório na mesma categoria do pecado e do perdão. como desejei, Lúcio, que você tivesse outro destino e como dói em mim saber que a aflição da sua culpa ainda é culpa, ainda é sina, ainda é perdição nesse tempo que não passa como deveria, fazendo com que o vazio do desejo empurre os insubordinados em direção ao exílio do rebanho que faz mééé, vetando-lhes o precipício da

certeza, ao mesmo tempo em que os atira na fonte da memória que condena. e assim conversaríamos até amanhecer e anoitecer sobre a dor e a delícia de ser deus, pois só a ele, ao seu deus, parece caber a solução de tal enigma, mas talvez padre justino, sentado pacientemente na cadeira de balanço da chácara surgisse em nossa confabulação como um fantasma para trazer, a mim e a você, um pouco da paz dos furacões. os padres talvez detenham mesmo este poder de anestesiar de esperança nossa inutilidade ou mesmo a forte impressão de que dominamos o que quer que seja, como se no mundo não existissem vaticínios tão precisos e transparentes, derivativos preciosos das escolhas que nos precedem em sua consistência inconsciente, e se Édipo conosco se sentasse seria capaz de arrancar de novos os próprios olhos à presença de ter sido vítima do porão que nem ao menos lhe foi apresentado. riríamos e com certeza eu me levantaria para impedir a automutilação, enquanto você, ansioso e atento, esperaria o momento exato de ver os olhos do rei no chão para vomitar sobre eles todo o seu horror. o medo, Lúcio, nosso medo do erro e do imperfeito, esse vulto claudicante sempre ao lado, companheiro indesejável e indefectível, um estilete que corta fino e fundo, paralisando a palavra e fazendo de nós eternos cavaleiros em busca da conquista de sentido, esse medo da correnteza que ganha força com a chuva e que se contrapõe ao reflexo do que somos no espelho da fonte de téslias, o rumor e o silêncio frente a frente, revirando tudo o que encontra em sua trajetória. mesmo assim, a palavra vem em seu auxílio e, é munido dela que, como no romance que você chamou de crônica, o poeta manifesta-se e seduz, jogando um jogo próprio que só os iniciados intuem antes de nele se jogar. continuaríamos nossa conversa e eu te perguntaria por que as vozes narrativas embaralham espaço e tempo antes de assassinar a casa, enquanto um interlocutor misterioso tudo observa, ouve e junta, e você riria escandalosamente, meneando a cabeça para me responder o óbvio: porque sim. e piscaria o olho, não sei se o direito ou o esquerdo, porque você é afeito às polaridades, deixando-me mais uma vez com o gosto da espera do que o texto não elucida simplesmente porque não é para ser elucidado pelo autor, simplesmente porque, como nina, tudo que é sólido se desmancha no ar. estranho romance este que reúne na mesma visada a soberba e a inveja das duas meneses, fazendo delas uma versão contemporânea do animismo, da magia e do encantamento que marca outro jardim, separado por séculos daquele que rodeia a chácara, o jardim onde medusa deposita os cadáveres de seus olhos inflamados, armada das mesmas forças que se enfrentam numa luta de vida e morte, numa

batalha do bem e do mal. sim, meu caro, bingo. você me levou a este ponto, o de buscar na estranheza que doutor freud designa como originária de dois termos irmãos – *dasunheimliche* idêntico a seu oposto, *heimlich* – os recursos para comprovar minha intuição de associar nina, ana, atena e medusa na mesma maldição: a de repetir-se e repetir-se, ontem, hoje e sempre, como sísifo e sua pedra interminável, nessa cruzada sacrílega de representar o ódio e o amor em sua mais pura existência, a humana. cortem-lhe a cabeça, diria a rainha de copas diante de quem a contraria, e quantas cabeças deveras foram cortadas, quantas sementes dessas cabeças brotaram, porque assim é desde que eros chegou, proliferando desejos, encontros e rebeliões, derrubando casas seguras, estabelecendo uma nova ordem no caos onde a luz nem sempre é bem-vinda, mas é sempre tão necessária para que se saiba o valor da escuridão. talvez por isso, em seus diários, você tenha escrito que “todas as casas, na sua fixidez, são estacas do mal” e que “o amor de Deus, quem sabe, mora nos descampados e nas zonas inquietas de instabilidade”. meu querido, talvez aí encontremos também nossos duplos, paralisados pela potência do desejo travestido de pulsão, peças à mercê do narcisismo de eros arrebatador, a cuja força nenhum deus é capaz de resistir; eros herdeiro da penúria e da falta presentes no útero de sua mãe; eros dividido entre a flecha que realiza o princípio do prazer ou a que faz sucumbir à escuridão e à loucura. pelas mãos de eros, narciso se deixou morrer por amor a si mesmo, édipo encontrou e perdeu o útero vetado de jocasta, medusa desvestiu a beleza e, como monstro terrível, petrificou o amor para sempre. é por isso que a sedução vomitará os ossos do amor toda vez que seu romance terminar, convencida de que talvez não haja outro caminho a seguir senão o de continuar, metódica e eternamente, embalando sedutores e seduzidos a quem, corrompidos por seus desejos, caberá perguntar: espelho, espelho meu, haverá alguém mais miserável do que eu?

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. A pessoa que fala no romance. *In: _____*. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Tradução de Tânia Pellegrini. 5. ed. Campinas: Papirus, 2004.
- BÍBLIA SAGRADA. A. T. **Cantares**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília, DF: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. cap. 2, v. 3-5.
- BÍBLIA SAGRADA. N.T. **1 Coríntios**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília, DF: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. cap. 19, v. 1.
- BOSI, Alfredo. Psicanálise e crítica literária: proximidade e distância *In: PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith (Org.)*. **Interpretações: crítica literária e psicanálise**. Cotia, SP: Ateliê, 2014.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 18. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. v. 1.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. v. 2.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. Lúcio Cardoso: príncipe, mas esfarrapado. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 11, n. 1, p. 31-38, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/4-L%C3%BAcio-Cardoso.pdf>>.
- BULFINCH, Thomas. **O livro da mitologia: histórias de deuses e heróis (a idade da fábula): texto integral**. Tradução de Luciano Alves Meira. São Paulo: Martim Claret, 2006 (Coleção da obra-prima de cada autor. Série Ouro, 45).
- CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. *In: _____*. **Para gostar de ler: crônicas**. São Paulo: Ática, 2003. v. 5, p. 89-99.
- CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Prefácio de André Seffrin. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- CARDOSO, Lúcio. **Diários**. Organização, apresentação, cronologia, estabelecimento de texto e notas de Écio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CARDOSO, Lúcio. **O viajante**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 28. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Tradução de Eduardo Brandão. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011 (Clássicos WMF).

COMPAGNON, Antoine. O mundo *In*: _____. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

COMTE-SPONVILLE, André. **Pequeno tratado das grandes virtudes**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

DAVIS, Kenneth C. **Tudo o que precisamos saber, mas nunca aprendemos, sobre mitologia**. Tradução de Maíra Blur. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2015.

DUMOULIÉ, Camille. Medusa (a cabeça de). *In*: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FREUD, S. Lembranças encobridoras *In*: _____. **Primeiras publicações psicanalíticas**. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 3.

FREUD, Sigmund. O estranho. *In*: _____. **Escritos sobre literatura**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014a, p. 33-77.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. *In*: _____. **Escritos sobre literatura**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2014b, p. 79-90.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e a dos neuróticos. Tradução de Renato Zwick. Prefácio de Paulo Endo. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014c, v. 1.113.

GALLARD, Jean. **A beleza do gesto**: uma estética das condutas. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1997(Críticas Poéticas, 7).

GRAMMONT, Guiomar de. **Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard**. Petrópolis, RJ: Catedral das Letras, 2003.

HANNS, V. L. Dicionário comentado do alemão de Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

HESÍODO, **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HOLANDA, Karla; TERRA, Eliane. **Lúcio Cardoso**: inventor de totalidades existenciais. Rio

de Janeiro, 1993. Elenco: Buza Ferraz. Depoimentos de: Rachel de Queiroz, Antônio Carlos Villaça, Ledo Ivo, Nelson Dantas e outros. 18m41. Disponível em: <www.emfocomultimidia.com.br>.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. *In*: JAUSS, Hans Robert *et al.* **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Organização de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

JAUSS, Hans Robert. **The dialogical and the dialética Neveu de Rameau**: how Diderot adopted Socrates and Hegel adopted Diderot. Berkeley: The Center for Hermeneutical Studies in Hellenistic and Modern Culture, 1983.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. concepção e organização. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

KIERKEGAARD, Sören. **Diário de um sedutor**. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martim Claret, 2010.

KOSSOVITCH, Elisa Angotti. Don Juan e Sade: sedução e perversão na escritura. *In*: RIBEIRO, Renato Janine (Org.). **A sedução e suas máscaras**: ensaios sobre Don Juan. Organização de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

KUROSAWA, Akira. **Sonhos**. Direção e roteiro: Akira Kurosawa. Duração: 120 min. Yume/Dreams, Japão/EUA: 1990.

LACAN, J. **O seminário, livro 4**: As relações de objeto. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. Originalmente publicado em 1956-1957.

LACAN, J. **Le séminaire, livre VII**: L'ethique de la psychanalyse. Paris: Seuil, 1986.

LAMEGO, Valéria. **Contos da ilha e do continente**: Lúcio Cardoso. Seleção, organização, notas e prefácio de Valéria Lamego. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

LAMEGO, Valéria. É quase tudo ficção: Lúcio Cardoso e o crime do dia. *In*: MACHADO, Ana Maria (Coord.). **Ciclo de Conferências**: Cadeira 41 (54 min), Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 11 jul. 2017. Disponível em <www.youtube.com/watch?v=50XABvDjQco>.

LEÃO, Ângela Vaz. O componente clássico da estrutura dramática do Frei Luís de Sousa. *In*: ESTUDOS portugueses: Trabalhos da IV Semana de Estudos Portugueses. Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da UFMG. 1979. p. 55-70.

LÉVY, Ann-Deborah. Eros. *In*: BRUNEL, Pierre (Or.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

- LUKÁCS, Georg. A forma interna do romance *In*: LUKÁCS, Georg. _____. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MAFRA, Johnny José. **Cultura clássica grega e latina**. Belo Horizonte: Edição do autor, 2009.
- MEZAN, Renato. Mille e quatro, mille e cinque, mille e sei: novas espirais da sedução. *In*: RIBEIRO, Renato Janine (Org.). **A sedução e suas máscaras**: ensaios sobre Don Juan. Organização de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: poesia e prosa. São Paulo: Cultrix, 2012.
- MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- PASSOS, Cleusa Rios P. O desejo e a criação literária. *In*: **Escritas do desejo: crítica literária e psicanálise**. Cotia, SP: Ateliê, 2011.
- PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a Paixão. *In*: CARDOSO, Sérgio *et al.* (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia de Bolso, 1987.
- PERROT, Jean. Gêmeos: quadraturas e sizígias. *In*: BRUNEL, Pierre (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind... *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- PLATÃO. **O Banquete**. Tradução, notas e comentários de Donald Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009 (Coleção L&PM Pocket, 711).
- PLOTINO. **Do amor**: Enéada III.5. Introdução, tradução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2015.
- ROBERT, Marthe. Romance das origens, origens do romance. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ROCHA, Hildon. Machado contra Eça...**A Noite**, Rio de Janeiro, ed. 14.403, 18 maio 1953. Caderno Homens e obras, p. 3.
- SCHÜLER, Donald. Prefácio. *In*: PLATÃO, **O banquete**. Tradução, notas e comentários de Donald Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009 (Coleção L&PM Pocket, v. 711).
- SEFFRIN, André (2009). Prefácio. *In*: CARDOSO, Lúcio, **Crônica da casa assassinada**. 10a. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SÓFOCLES. **Édipo Rei**: Antígona. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martim Claret, 2004.
- SOUZA, Paulo César. **As palavras de Freud**: o vocabulário freudiano e suas versões. São Paulo: Cia. das Letras, 2010, p. 250-269.
- TORRANO, Jaa. Prefácio. *In*: HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução de Jaa

Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

ZILBERMAN, Regina. Experiência estética. *In*: _____. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989, p. 29-40.

CRÔNICAS DE LÚCIO CARDOSO POR EDIÇÃO, disponíveis em:

<<https://bndigital.bn.gov.br/artigos/a-noite/>>.

CARDOSO, Lúcio. Assassínio por engano. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.059, 2 abr. 1952.

_____. História de malandro. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.062, 5 abr. 1952.

_____. Um caso banal. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.063, 7 abr. 1952.

_____. Azar. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.064, 8 abr. 1952.

_____. O crime da praia. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.065, 9 abr. 1952.

_____. A dama do lago. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.070, 16 abr. 1952.

_____. A gata amarela. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.071, 17 abr. 1952.

_____. A vidente de São Cristóvão. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.072, 18 abr. 1952.

_____. Um homem de sorte. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.073, 19 abr. 1952.

_____. O marido desconfiado. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.075, 22 abr. 1952.

_____. Um retrato. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.077, 24 abr. 1952.

_____. O duplo crime. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.078, 25 abr. 1952.

_____. O pássaro da madrugada. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.079, 26 abr. 1952.

_____. O prisioneiro. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.082, 30 abr. 1952.

_____. O amante. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.083, 2 maio 1952.

_____. O crime do alfaiate. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.089, 9 maio 1952.

_____. O preço. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.093, 14 maio 1952.

_____. Ai, Catarina. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.095, 16 maio 1952.

_____. As duas irmãs. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.097, 19 maio 1952.

- _____. O crime da lancha. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.102, 24 maio 1952.
- _____. Um amor. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.103, 25 maio 1952.
- _____. Marinheiro. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.109, 2 jun. 1952.
- _____. O profanador. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.121, 16 jun. 1952.
- _____. Fabião. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.123, 18 jun. 1952.
- _____. A professora. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.127, 23 jun. 1952.
- _____. Carta. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.129, 25 jun. 1952.
- _____. A sedutora. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.132, 28 jun. 1952.
- _____. A casa do crime. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.138, 5 jul. 1952.
- _____. Depois do velório. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.145, 14 jul. 1952.
- _____. Madame. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.149, 18 jul. 1952.
- _____. Geraldo Feião. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.154, 24 jul. 1952.
- _____. Sete filhos. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.159, 30 jul. 1952.
- _____. Janine. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.161, 1º ago. 1952.
- _____. Um dia. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.184, 28 ago. 1952.
- _____. A casa. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.185, 29 ago. 1952.
- _____. Solidão. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.263, 28 nov. 1952.
- _____. Dona Laurinda. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.264, 29 nov. 1952.
- _____. Notas de um diário. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.292, 3 jan. 1953.
- _____. Emília. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.300, 13 jan. 1953.
- _____. Zizinha. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.302, 15 jan. 1953.
- _____. Cantiga. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.316, 31 jan. 1953.
- _____. Vampiro. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.321, 6 fev. 1953.
- _____. Carnavalesco. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.324, 10 fev. 1953.
- _____. Estação. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.326, 12 fev. 1953.
- _____. Teresinha. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.331, 20 fev. 1953.

- _____. O cadáver. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.335, 25 fev. 1953.
- _____. Junto ao portão. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.337, 27 fev. 1953.
- _____. O marido. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.344, 7 mar. 1953.
- _____. O beijo. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.348, 12 mar. 1953.
- _____. A vítima. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.349, 13 mar. 1953.
- _____. O valentão. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.353, 18 mar. 1953.
- _____. Boêmio. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.360, 26 mar. 1953.
- _____. Assombração. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.365, 1º abr. 1953.
- _____. A partida. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.395, 8 maio 1953.
- _____. Feira. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.397, 11 maio 1953.
- _____. O coronel. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.398, 12 maio 1953.
- _____. Orfanato. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.399, 13 maio 1953.
- _____. Loteria. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.413, 29 maio 1953.
- _____. Japonesa. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.419, 6 jun. 1953.
- _____. A infiel. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.425, 13 jun. 1953.
- _____. A tirana. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.431, 20 jun. 1953.
- _____. Galatéia. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.437, 27 jun. 1953.
- _____. Pano verde. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.440, 1º jul. 1953.
- _____. O papagaio. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.442, 3 jul. 1953.
- _____. A filha. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.446, 8 jul. 1953.
- _____. A visita. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.447, 9 jul. 1953.
- _____. O gato. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.453, 16 jul. 1953.
- _____. Anastasia. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.454, 17 jul. 1953.
- _____. Anastasia II. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.455, 18 jul. 1953.
- _____. Alberto. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.460, 24 jul. 1953.
- _____. A propósito de inquérito. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.461, 25 jul. 1953.

- _____. Da paisagem. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.465, 30 jul. 1953.
- _____. Do mar. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.466, 31 jul. 1953.
- _____. A propósito de inquéritos. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.468, 3 ago. 1953.
- _____. Um romancista americano. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.470, 5 ago. 1953.
- _____. Luiza e o teatro. **A Noite**, Rio de Janeiro, Ed. 14.478, 14 ago. 1953.