

Ana Alice Bueno

“A gramática do descontínuo”
uma leitura de *Inácio*, de Lúcio Cardoso

Florianópolis, SC
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**“A gramática do descontínuo”
uma leitura de *Inácio*, de Lúcio Cardoso**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina,
área de concentração em Literatura
Brasileira, sob a orientação do Prof. Dr.
Wladimir Antônio Garcia.

Florianópolis, maio de 2007.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro e soberano lugar agradeço a meus pais, Dario e Alice, os maiores incentivadores da leitura em minha vida; e os maiores torcedores, também;

A meus amigos mais íntimos, que sempre torceram e torcem por mim e que desejavam/desejam seguir este mesmo caminho;

A meus alunos, que indiretamente me incentivaram ao trabalho e aos estudos;

Ao Rud Teixeira (*in memoriam*), inesquecível porque foi o mais amoroso e dedicado educador e ser humano que já conheci;

Ao professor e orientador Wladimir Garcia pela confiança, incentivo e pela maneira precisa e respeitosa com que sempre me orientou a escritura;

A professora Ana Luiza Andrade, pela disponibilidade, pelo carinho e pelas contribuições certeiras.

RESUMO

Este trabalho propõe a releitura e uma retomada da obra *Inácio* (1944), de Lúcio Cardoso. Buscou-se pontuar as marcas de descontinuidade que caracterizam as relações entre as personagens da narrativa; para isso, tomou-se como base a estrutura gramatical como analogia para o desenvolvimento do trabalho. Como instância *morfológica*, elege-se a configuração individuante (o narrador-personagem Rogério) em relação com o outro e com o entorno. Posteriormente, o indivíduo é visto como membro de uma família associada a uma *sintaxe* desconexa. E, por fim, arma-se uma *semântica* dos signos que emergem das obras de Lúcio Cardoso, procurando e criando sentidos possíveis/compossíveis para uma *impossível* gramática do descontínuo.

PALAVRAS-CHAVE: Lúcio Cardoso - descontinuidade - narrativa

ABSTRACT

This work aims to rethink and highlight the book *Inácio* (1944), of Lúcio Cardoso. It was researched to point out the marks of discontinuity that characterize the relations among the narrative characters; to this, it was taken on the base the grammatical structure, as analogy to this work's development. It takes as morphologic instance of the individual configuration (the character-narrator Rogério) in relation with the other and with the context. Beyond this, the individual is seen as a member of a family associated to a disconnected syntax. Finally, it was organized the sign's semantics that emerges from Lúcio Cardoso books, looking for and creating possible/real meanings to an impossible grammar of the discontinuous.

KEYWORDS: Lúcio Cardoso – discontinuity - narrative

SUMÁRIO

LÚCIO CARDOSO – UMA VOZ <i>INCANDESCENTE</i>	7
ROTEIRO	19
I – MORFOLOGIA – O SINGULAR POSSÍVEL	23
1.1. “Inácio”: substantivo próprio?	23
1.2. A espera / A procura/ O encontro: funções (in) determinantes.....	34
1.3. A idolatria cega: adjetivo recodificado	39
II – SINTAXE – O PLURAL IMPOSSÍVEL.....	46
2.1. A família é “o inferno de todos nós”: sujeito e predicado.....	46
2.2. O mistério e o mal: sujeitos?	64
III – SEMÂNTICA: RELAÇÕES COMPOSSÍVEIS.....	72
3.1. A arma.....	73
3.2. A violeta.....	77
3.3. Os renegados.....	87
SÍNTESE	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

LÚCIO CARDOSO – UMA VOZ INCANDESCENTE

Não existo no pleno,
e sim no que carece¹.

Iniciar um trabalho requer escolha, e como toda a escolha, renúncia. Ao se escolher um assunto, deixamos de lado mil outros que poderiam ser tão pertinentes quanto, mas algo deve favorecer a escolha desse objeto único. Neste caso, o que favoreceu foram algumas pequenas coisas que dizem enormemente muita coisa. Primeiro, gosto. Segundo, resgate. Terceiro, escritura. E o quarto é uma mistura de muitas outras coisas ainda, mas que poderia traduzir aqui como riqueza.

Optar por Lúcio Cardoso é sempre uma *riqueza*. Romancista, poeta, dramaturgo, cineasta, tradutor e pintor. Durante os 56 anos em que viveu (de 1912 a 1968) deixou um legado com diversas obras publicadas e algumas inacabadas. Só aí, quanta renúncia para quem optou por estudar apenas uma novela! Conforme Perrone-Moisés, cada vez que se elege uma obra como objeto de discurso, essa escolha já é a decorrência e a expressão de um julgamento (PERRONE-MOISÉS, 1982, p. 6).

Mineiro de Curvelo, foi no Rio de Janeiro (como muitos mineiros), que Lúcio Cardoso começou a ter contato mais assíduo com as letras. A partir de 1930, Lúcio começou a se aproximar do então poeta e editor Augusto Frederico Schmidt, que tinha a editora no mesmo prédio onde Lúcio trabalhava, na

¹ CARDOSO, 1961, p. 23.

companhia de seguros Metr pole, dirigida pelo tio de Lúcio, Oscar Netto. Mas a personagem principal desse contato   Octávio de Faria;   ele quem escreve a Schmidt comentando sobre a qualidade dos poemas de L cio e quem também orienta e exercita o papel de crítico ao poeta, pelo menos nos primeiros anos.

Depois de muitas cartas e diálogo, sai a primeira obra publicada de Lúcio: o romance *Maleita*, de 1934. Devido ao tema do livro, foi agrupado entre os regionalistas brasileiros, já que a ambienta o do romance era o interior de Minas; mas suas obras posteriores começaram a ter mais afinidade com o movimento espiritualista de Schmidt, Octávio de Faria, Vinícius de Moraes e Cornélio Pena.

Em *Maleita*, Lúcio Cardoso aborda, em g nero  pico, a aventura de um “desbravador” que fundou uma cidade às beiras do rio São Francisco, em meio   peste end mica que d  nome ao livro. Lúcio baseou-se numa história verídica que seu pai, Joaquim Lúcio Cardoso, então vivera, em 1893.

Não tardaria muito para que seu segundo romance viesse à tona. Em 1935, é publicado *Salgueiro*, pela José Olympio. Nessa obra, a realidade ainda é tratada com pouca transfigura o. O Morro do Salgueiro é o ambiente do romance e sua abordagem é essencialmente social, denunciando a miséria em que vivem os moradores do morro, que parecem exilados do cenário total do Rio de Janeiro. Por essas razões, a obra, assim como a primeira, ainda é considerada neo-regionalista.

Um panorama do período literário do Brasil entre 1930 e 1945, feito por Randal Johnson (1995, p. 168), em artigo publicado na *Revista USP*, em 1995, esclarece o porquê de muitos escritores tratarem, em suas obras, de temas regionais. Na época, o Estado fez um apelo aos intelectuais “para que

abandonassem a torre de marfim que haviam ocupado com freqüência durante o período republicano e instou-os a que participassem de modo ativo na tarefa de construção nacional.”

Getúlio Vargas, então Presidente da República, criticava o isolamento dos intelectuais em relação à sociedade e advogava a simbiose entre política e literatura em prol de uma construção nacional. Muitos intelectuais aderiram ao apelo enquanto outros já vinham expressando o desejo de participar da vida pública desde os anos 20, como é o caso de muitas obras retratando os problemas sociais e rurais do Brasil, como *Cacau*, de Jorge Amado e o *Quinze*, de Raquel de Queiroz.

Mas, se nas primeiras obras Lúcio tendia para esse campo, a partir da publicação de *A luz no subsolo*, em 1936, o autor consegue firmar seu gosto pela introspecção, pelos mistérios, tormentos e decadência da alma humana e pela dosagem de poesia na prosa. Apesar disso, a obra foi duramente criticada na época pela estranheza perturbadora que causara. Mário de Andrade foi um dos que externou alguma crítica ao romance. Em carta a Lúcio, em 20 de agosto de 1936, Mário comenta sobre o que lera; dentre os comentários, ele diz

Achei seu livro absurdo porque os personagens me pareceram absurdos. (...) Loucos? Aberrados de qualquer realidade já percebida por mim? Ou antes criaturas exclusivamente criadas pelo autor para demonstrar a sua percepção sutil e para mim um bocado confusa (não compreendi exatamente) da luz no subsolo? (...) Mas percebi perfeitamente a sua finalidade (no livro) de repor o espiritual dentro da materialística literatura de romance que estamos fazendo agora no Brasil. (...) É possível que você tenha agido um pouco nazisticamente, ou comunistamente demais. Mas que é a abertura de uma coisa nova para nós, uma advertência forte, é incontestável (apud CARELLI, 1988, p. 34).

*A luz no subsolo*² trata, em clima fantasmagórico, da dissolução do casamento entre Pedro e Madalena, que culminaria no assassinato do marido pela esposa. Mais que isso, o livro trata, em tom obscuro, das relações familiares que envolvem desconfianças, traições, ira, amores proibidos, desejos recalçados. A morte, a loucura e o abandono estão presentes o tempo todo. Não há regeneração ou arrependimento, apenas o tédio instalado. Por isso, muitos críticos não entendiam onde Lúcio queria chegar com o romance, o que o deixa muito sensível e desconcertado. Em cartas enviadas a Octávio de Faria ele demonstra essa fase angustiante e desanimadora, no entanto, mantém seu ritmo de escrita e dá segmento à sua literatura.

É possível perceber a hostilidade com que a crítica recebeu *A luz no subsolo* e como isso afetou Lúcio em entrevista concedida a Brito Broca, em 1938, quando ele comenta que foi “insultado” pelos críticos Eloy Pontes, Jayme de Barros e Octavio Tarquínio, que se recusaram a falar sobre o livro; a única “voz de compreensão e de simpatia” que ele ouviu foi de Octavio de Faria (SANTOS, 2001, p. 29).

Talvez o que incomodasse os críticos, naquele momento, era o aparecimento de outros enfoques narrativos que abordavam não mais genuinamente preocupações políticas ou sociais dos indivíduos, mas questões de existência, angústias e inquietações, muitas vezes com fundo religioso, onde *A luz no subsolo* se “incluía”. Anterior a esse romance de Lúcio, foi publicado *Fronteira*, de Cornélio Penna, que já demonstrava essa tendência narrativa.

² Nesta obra, que vimos ser a primeira de Lúcio a tender para um viés mais “psicológico”, já aparece o signo da família, compondo uma constelação deles que, posteriormente, serão relacionados, a fim de criar uma semântica estética da linguagem do autor.

Diferentemente de Lúcio, a obra de Cornélio Penna, publicada em 1935, teve boa recepção da crítica, embora também tenha soado estranho seu clima fantasmagórico a um leitor mais acostumado às leituras predominantes do período. Cássia dos Santos (2001, p. 36) faz um comparativo entre Lúcio e Cornélio: “Cornélio era dono de uma personalidade reservada, à qual agradavam o silêncio e o isolamento. (...) Postura diversa era a de Lúcio”, que se “sentia atraído pelo burburinho dos cafés ou pelas tardes de reunião na Loja da Livraria José Olympio”³.

Lúcio estava constantemente no meio das discussões literárias e se posicionava abertamente contra o romance de denúncia social e regionalista, isso contribuiu para que ele fosse mais exposto a críticas, as quais ele reagia elaborando verdadeiros manifestos contra aquilo que ele considerava romances de fotografia. Polêmico, Lúcio provocou alguns mal-estares no meio literário e cultural entre os anos 30 e 40. Para Santos (2001), Lúcio obteve, como conseqüência, fraca projeção de sua obra, ainda hoje pouco conhecida no meio acadêmico. Afinal, como explicar que muitos de seus contemporâneos, como Clarice Lispector, Vinícius de Moraes, e Érico Veríssimo têm reconhecimento até hoje e Lúcio ainda é um nome quase desconhecido?

Assunto de poucos, a Literatura, nos anos 30, era debatida apenas no estreito convívio entre os escritores, por isso as divergências literárias entre os “intimistas” e os “regionalistas” não demoraram muito para que surgissem.

Antônio Candido comenta, em *A revolução de 30 e a cultura*, essa divergência e destaca que os intelectuais não mantinham, entre si, posição

³ Ibidem, p. 36.

unânime sobre muitos assuntos. Havia os que se definiam entre o comunismo ou o fascismo, mas

Mesmo quando não ocorria esta definição extrema, e mesmo quando os intelectuais não tinham consciência clara dos matizes ideológicos, houve penetração difusa das preocupações sociais e religiosas nos textos, como viria a ocorrer de novo nos nossos dias em termos diversos e maior intensidade. Naquela altura o catolicismo se tornou uma fé renovada, um estado de espírito e uma dimensão estética. 'Deus está na moda', disse com razão André Gide em relação ao que ocorria na França (...) Além do engajamento espiritual e social dos intelectuais católicos, houve na literatura algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, de um lado, o inefável, de outro, o fervor; e que aparecesse em autores tão diversos quanto Octavio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, na ficção (CÂNDIDO, 1984, p. 30-31).

Cândido (1984, p. 30-31) ressalta, ainda, que nessa época afluía um convívio íntimo entre literatura e as ideologias políticas e religiosas. Assim, houve, de um lado, aqueles escritores que buscavam uma tonalidade espiritualista de mistério e tensão (onde ele inclui Lúcio Cardoso); e de outro, aqueles engajados no marxismo, impregnados da atmosfera "social" do tempo.

"Espiritualista", Lúcio sempre se mostrava avesso à concepção de romance "social" e não se calou diante daquilo que concebia:

A minha concepção de romance vai assim de encontro à da maioria dos romancistas modernos que preconizam uma arte de observação pura, a fotografia da realidade. Querem apanhar essas coisas que vemos aí e que nada exprime porque a verdade está no subsolo. Não os reconheço como romancistas, mas talvez como repórteres (apud JOHNSON, 1995, p. 175).

Lúcio não era escritor de silêncio, por isso rebatia tudo o que lhe era direcionado ou que, de alguma maneira, o provocava. Mesmo em carta enviada

a Érico Veríssimo⁴, em 27 de setembro de 1937, Lúcio não deixa de ser crítico e dá uma “alfinetada” em Jorge Amado:

O que não é a vida, na minha opinião (sic) é a miséria que Jorge Amado acaba de publicar como romance. Pois se enquanto num Octavio de Faria ou num Graciliano Ramos sentimos bem as ‘pegadas’ do autor, em ‘Capitães de Areia’ não encontramos uma só parcela do que é o verdadeiro Jorge Amado, a não ser uma tentativa ingênua de realidade fabricada, essa péssima realidade que tem envenenado quase toda a nossa literatura nestes últimos anos.

Não posso explicar por uma simples carta todo o meu horror diante dessa monstruosidade que os nossos críticos têm considerado ‘grande romance’ – mas posso afirmar sob a minha palavra que me sinto feliz em ser o último dos romancistas numa terra onde semelhante crápula é tido como escritor de grande brilho.

Nem só de inimizades Lúcio marcou sua trajetória, ele também mantinha um vasto círculo de amizades. Além de Octavio de Faria, Cornélio Penna e Érico Veríssimo, Lúcio se relacionava e se correspondia com Murilo Mendes, Fernando Sabino, Raquel de Queiroz e Mário de Andrade. Tais autores representam uma *existência estética*, tal como Foucault concebe; estética que dispensa o compromisso com os valores universais ou com alguma moral. Embora não há a intenção, aqui, de abordar esse aspecto crítico, se tais nomes apareceram, de alguma maneira também contribuíram para a *existência estética* de Lúcio Cardoso.

Com relação às amizades, o crítico Carelli (1988, p. 38) conclui que “Lúcio não provoca indiferença, provoca a rejeição ou a ligação apaixonada”, e foi justamente esta última que marcou sua amizade com Clarice Lispector. Atraída⁵ por Lúcio, quando o conhece no DIP (Departamento de Investigações

⁴ Carta reproduzida no encarte do *Folha de S. Paulo*, o caderno *Mais!*, do dia 1º de janeiro de 1995, em homenagem aos 90 anos de nascimento e 20 de morte de Érico Veríssimo.

⁵ Nas cartas enviadas por Clarice a Lúcio percebe-se o interesse dela pelo escritor. Carelli, no livro que escreveu sobre a vida e obra de Lúcio Cardoso, *Corcel de Fogo* (1988), cita trechos de algumas cartas, mas Carelli esclarece que muitas foram destruídas a pedido de Clarice

Policiais), ela declarou que, se não houvesse a “impossibilidade” da vida “misteriosa e secreta” de Lúcio, teriam se casado⁶. Mas, apesar desse impedimento, ambos mantêm uma forte ligação, que se estende até o momento em que Clarice se casa e acompanha o marido nos vários postos diplomáticos que ele assume.

Dentre tantas cartas que Clarice enviou a Lúcio, reproduziremos um trecho da primeira conhecida e que demonstra o quanto era importante a amizade que ela mantinha com ele:

Eu pretendia chorar na viagem, porque fico sempre com saudade de mim. Mas felizmente sou um bom animal sadio e dormi muito bem, obrigada. ‘Deus’ me chama a si, quando ele precisa... Quanto ao teu fantasma, procuro-o inutilmente pela cidade (...). Sabe, Lúcio, toda a efervescência que eu causei só veio me dar uma vontade enorme de provar a mim e aos outros que eu sou + do que uma mulher. Eu sei que você não o crê. Mas eu também não o acreditava, julgando o que tenho feito até hoje. E que eu não sou senão um estado potencial, sentindo que há em mim água fresca, mas sem descobrir onde é a sua fonte (apud CARELLI, 1988, p. 43).

Lúcio, apesar de resistir mal às críticas de seus trabalhos, mantém seu ritmo frenético de escrever e, entre 1938-1939 sai a novela *Mãos vazias*, essa sim mais aclamada pelos críticos. Nesse mesmo período, escreve uma coluna para o *Diário de Notícias* e já tinha começado a escrever a peça *O escravo* (iniciada em 1937 e só vindo ao público em 1943, sem sucesso). E não pára por aí, em 1939 também sai, pela Editora Globo, uma narrativa para crianças intitulada *Histórias da lagoa grande*. Quem faz a intermediação entre autor e a

(provavelmente as mais comprometedoras). Das que sobraram, percebe-se que ela escrevia assiduamente para Lúcio, no entanto, não era igualmente correspondida. Mesmo assim, foi através de correspondências que ambos chegaram ao título da primeira obra de Clarice, *Perto do Coração Selvagem* (Cf. entrevista de Clarice concedida a Affonso Romano de Sant’Ana e Marina Colasanti, para o arquivo do Museu da Imagem e do Som, reproduzida em *Escrita*, ano III, nº 27, 1978).

⁶ Clarice conhece Lúcio no DIP, onde ambos trabalharam como redatores da Agência Nacional.

editora, de Porto Alegre, é escritor gaúcho Érico Veríssimo, que era membro do Conselho Editorial da Globo⁷.

Nos anos 40, Lúcio publica dois livros de poesia e um ciclo de novelas: *O desconhecido* (1940), *Dias perdidos* (1943), *Inácio* (1944), *A Professora Hilda* e *O anfiteatro* (1946). É desse ambiente dos anos 40, em que Lúcio está em pleno vigor literário, que surgiu a obra escolhida para este estudo.

Inácio, mais as novelas *O enfeitado* (1954) e *Baltazar* (inacabada), iriam compor o que Lúcio chamou *O mundo sem Deus*. Nessa trilogia, as personagens são as mesmas, num texto e noutro. *Inácio*, como sendo a primeira novela a ser escrita e publicada, apresenta, então, o plano principal: Inácio, como poderia se supor pelo título, não é o narrador-personagem, mas um dos personagens envolvidos na trama.

Se em *Inácio* a narrativa é contada por Rogério, em *O enfeitado* o narrador é Inácio e a situação se reverte: antes Rogério buscava por Inácio, agora é Inácio quem busca por Rogério. Já na terceira novela, *Baltazar*, a história não se acaba, mas apresenta um outro elemento: além de Inácio e Rogério, aparece Adélia como narradora. Ela teria se envolvido com Inácio na segunda novela, e nesta terceira vem à tona narrar seu drama, pois o fantasma

⁷ Além da Globo, mais editoras surgiram em meados dos anos 30, expandindo a indústria editorial brasileira. A Companhia Editora Nacional, Schmidt e, especialmente, a José Olympio começaram a publicar a produção feita aqui, estimulando, com isso, o aparecimento de novos escritores. A maioria delas atuava no eixo Rio-São Paulo, mas ainda assim o número de volumes publicados cresceu nesse período, assim como a distribuição de livros. “Enquanto em 1929 o número de livros publicados no país era da ordem de 4,5 milhões de volumes, por volta de 1937 as três maiores editoras do país publicavam, somente elas, essa mesma quantidade”(JOHNSON, 1995, p. 173). A José Olympio foi essencial para o período, pois lá se juntavam artistas e intelectuais para discutir sobre cultura, literatura, política e demais assuntos que por ora aflorassem. Nela, tiveram espaço para publicação “escritores de esquerda e da direita, romances sociais e psicológicos, modernistas de gerações diferentes, de 20 ou 30, católicos e ideólogos leigos, escritores conhecidos e consagrados” (Ibidem). Com isso, a José Olympio ganhou notoriedade e toda a publicação que saísse sob seu selo era “condição *sine qua non* da consagração.”

de Inácio a ronda. Nessa trilogia também emergem alguns signos para posterior análise, como a arma denotando erotismo.

O mundo sem Deus apresenta um clima frio, de tormentos e distâncias. As personagens se entrecruzam, têm até o mesmo sangue em comum, mas não mantêm vínculo. O leitor se envolve na trama e quer saber o final que, ironicamente (ou tragicamente), não há, pois Lúcio não conclui a obra. Ele abandonou a redação dessa trilogia em meados de 1950, dando início, então, a um novo ciclo de obras, dentre as quais se incluem a *Cônica da Casa Assassinada*. Esse mistério enriquece ainda mais a história, pois não se sabe quem é, de fato, Inácio.

Para Barthes (1988, p.50), uma das instâncias de leitura é aquela em que há uma força do suspense que puxa o leitor para frente ao longo do livro, instigando o leitor a descobrir algo que a leitura está armando. Antes disso, Barthes vê uma primeira instância de leitura, que considera fetichista, quando quem lê estabelece uma relação erótica com a leitura, pois tira prazer das palavras. De fato, Lúcio nos deixa tomados pelo gosto da leitura quando consegue, por exemplo, transpor em longas, pesadas, belas figurações, sentimentos tão complexos como o desespero; e depois encerra com uma carga narrativa:

O desespero, esse desespero que desde o primeiro minuto alimentara as minhas idéias, esse negro terror da vida, essa nostalgia da esperança e essa angústia de estar miseravelmente só, tudo o que tinha criado as minhas monstruosas teorias daqueles últimos tempos surgiu à flor da minha consciência como uma planta ensangüentada que emergisse sobre as areias de um deserto. Foi nesse instante, exatamente, que Inácio abriu a porta e entregou-me uma braçada de cravos vermelhos (CARDOSO, 2002, p. 146).

Esse *gosto* pela leitura das letras de Lúcio foi o primeiro dos motivos que determinaram a escolha deste trabalho, bem como certo compromisso de

leitura, que objetiva pontuar as inscrições de *descontinuidade* dos indivíduos, personificadas nas personagens de *Inácio* (1944).

O segundo determinante do trabalho é a retomada da obra e do autor. Em breves linhas, até aqui, foi possível pincelar traços de um dos autores que mais produziu na era considerada Moderna na Literatura Brasileira. Contemporâneo de nomes conhecidos das letras, como Clarice Lispector e Érico Veríssimo, Lúcio é um *corcel de brasa*⁸ de quem pouco se fala, do qual pouco se lê e sobre o qual pouco se escreve, embora mantenha a *incandescência da palavra*, à espera de um novo sopro que lhe dê, de volta, sua alta chama.

Quem sabe essa chama materialize uma (nova) *escritura*? Eis o terceiro determinante do trabalho e a terceira via de leitura. Para Barthes, a leitura conduz ao desejo de escrever. Para Lúcio, a única coisa no mundo que era realmente importante para ele. Para mim, um exercício de linguagem, uma iniciação ao “carrossel de linguagens” que movimenta a leitura-escritura/escritura-leitura (BARTHES, 1988, p. 50).

Para o desenvolvimento deste estudo, pautamo-nos nos textos de Lúcio Cardoso, centrando a atenção na novela *Inácio*, de 1944, sem deixar de lado demais produções do autor, como as outras novelas que compõem *O mundo sem Deus*, mais os romances *Crônica da Casa Assassinada* (1959), *Salgueiro* (1935), *O viajante* (1973). Tais textos são importantes na medida em que travam diálogo direto com a novela *Inácio*, como a correspondência narrativa ou signos que aparecem e reaparecem numa e noutra obra. Dentre esses

⁸ Analogia ao vocativo *corcel de fogo* que Clarice Lispector usou ao se referir a Lúcio, em texto publicado no *Jornal do Brasil*, de janeiro de 1969. Vocativo, esse, que inclusive deu título ao trabalho de Mario Carelli (1988) sobre a vida e obra de Lúcio Cardoso.

signos, estão as personagens renegadas no interior das famílias e a renovação e reversão dos desejos e vida configurados pelo signo da violeta.

O autor em estudo também é conhecido por ter confeccionado plasticamente os cenários de suas peças, ter desenhado a feição de suas personagens ou locais em que se desenrolava a ação dos romances, isso antes de ter sofrido um derrame, em 1962, que o incapacitou de escrever. A partir disso, parte para a arte pictórica.

Incansável na arte de transfiguração, Lúcio jamais se fez calar ou deixou a chama criativa se apagar. Sua brasa, como potência de composição que é, provocará muito calor se for uma escolha de leitura, escritura e aprendizado.

ROTEIRO

Pretendendo demarcar as inscrições de descontinuidade que caracterizam as personagens da obra *Inácio* (1944), de Lúcio Cardoso, este trabalho usa da estrutura gramatical como analogia para expandir essas inscrições, tomando como ponto de partida o narrador/sujeito/personagem Rogério como um “singular” possível em meio a tantos outros semelhantes a si. Posteriormente, quando Rogério se vê como integrante virtual de um núcleo familiar, parte-se para a exploração desse ambiente. Por fim, estabelece-se uma série de signos, que emergiram ao longo do texto, e que se repetem em outras obras de Lúcio Cardoso, para criar uma semântica de linguagem do autor.

No primeiro capítulo, intitulado *Morfologia – o singular possível*, será feita uma resenha de *Inácio* para situar o leitor sobre a trama da novela, uma vez que ela é pouco conhecida. Assim, será possível restituir, minimamente, o cenário: um estudante doente, que se chama Rogério Palma, 19 anos, morador de uma pensão no subúrbio carioca que procura desesperadamente seu pai, Inácio.

Narrada em primeira pessoa, a trama aos poucos vai revelando cada personagem e esclarecendo ao leitor que Inácio, o que poderia se supor inicialmente, não é o personagem-narrador. Embora seja mencionado desde o título, não se sabe, com exatidão, quem ele é. Ao longo das páginas, o vínculo

que liga Inácio a Rogério é esclarecido e questiona-se: Inácio seria, de fato, alguém ou é apenas um fantasma criado por Rogério?

De qualquer forma, Inácio é um *nome*. Será um substantivo próprio? É possível manter a exclusividade do nome, capaz de indicar um indivíduo particular sem ambigüidades? Como aporte teórico para essa discussão, serão utilizados os estudos de Bennington e Derrida (1996).

Nesse capítulo também será possível perceber como os substantivos (concretizados em personagens) deparam-se entre si, mas não mantêm ligação. Caracterizam-se por *descontinuidade*. Porém, a cada encontro descontínuo, uma nova partícula é acrescentada à frase para que se possa ter a semântica familiar de Rogério.

Sozinho, o estudante apenas tem lembranças de Inácio, único motivo que o faz “tocar” a vida. A cada esquina vencida, Rogério tem a sensação de que ele pode estar próximo, à sua procura também. Nessa busca, ele encontra, antes do pai, Violeta e Lucas, que sabem sobre sua mãe, Stela. Assim, Rogério vai ganhando preposições para escrever seu sintagma familiar; mas, falta o *nome* e, quando esse *aparece*, o desconcerta. Inácio era para o filho um *ídolo de cera*. A idolatria ao pai também será tratada no primeiro capítulo, com base nos estudos sobre a mitologia, de Roland Barthes (1993).

Se no primeiro capítulo toda a “lírica” singular de Rogério é tratada, no segundo amplia-se para a “épica” familiar. Rogério, após associar os elementos que recebeu das personagens Violeta e Lucas, consegue montar o sintagma, mas esse não fica de todo coeso. Há rupturas, há conseqüências. A loucura toma conta... Será uma “tragédia”?

No segundo capítulo, intitulado *Sintaxe: o plural impossível*, a ênfase será em Rogério como membro familiar. Qual trama que envolve a família? O que (im)possibilita sua constituição, sua manutenção, sua deterioração?

Tem-se ciência de que a família é essencial para a novelística contemporânea, especialmente seus aspectos institucionais. Ao *nome* soma-se o *sobrenome* que nos identifica perante um grupo social. Mas, se a família se desintegra, nenhum membro que a compõe sai imune. O sobrenome permanece, mas os vínculos tomam rumos improváveis. Percebendo essa perdição em família, o segundo capítulo abordará o tema estabelecendo relações intertextuais com Nelson Rodrigues, cuja bibliografia trata, amplamente, do que ele considerava a “tragédia familiar carioca”.

Para sobre este estudo a leitura do romance *Crônica da Casa Assassinada* (1959), a obra mais madura de Lúcio Cardoso, obra singular porque foi escrita utilizando um múltiplo foco narrativo para contar a história de uma típica família mineira em decadência financeira, social e moral. Os Meneses parecem ruir junto com o lendário casarão onde moram. Somando-se a todos os contragostos, aparece o mais novo membro da família, Nina, que escurecerá a já cinzenta atmosfera familiar dos Meneses.

É quase indissociável tratar do tema família sem tratar, também, de sexualidade. No lares, muitas relações são travadas, se mais eróticas, como encontradas em Nelson Rodrigues, ou mais densas, suicidas e melancólicas (mas não menos eróticas), encontradas em Lúcio. Por isso, nesse segundo capítulo, os textos sobre sexualidade de Freud e Foucault enriquecerão o trabalho.

Após situar Rogério sob dois prismas: o primeiro, ele como um (possível) indivíduo *singular* e o segundo como um (impossível) indivíduo *plural*; parte-se, no terceiro capítulo, para as relações compossíveis: dos signos captados da leitura de *Inácio* e demais obras de Lúcio Cardoso, como *Crônica da Casa Assassinada* e *O Viajante*.

(Es) colhidos os signos, a arma, a violeta e os renegados, apreendem-se alguns sentidos emanados por eles. Transpassando os sentidos, aparece a figura do paradoxo, denotando o jogo de ausência e presença de vida, de fé e erotismo.

I – MORFOLOGIA – o singular possível

1.1. “Inácio”: substantivo próprio?

Não são eles, os nomes, impregnados de um limo próprio, como se tivessem atravessado determinadas latitudes cansados alguns, brilhantes outros, mas sempre nomes que nos fazem lembrar ou sofrer por alguma coisa, às vezes mesmo de algo que não persistia mais no fundo da memória?

(CARDOSO, 2002, p. 27-28)

Após longos dias de febre, vivenciados num quarto de pensão miserável, um nome fora dito nos momentos de delírio: Inácio. Apenas e aparentemente um substantivo próprio, mas que pode causar um “abalo interior”⁹ para quem ouve um nome pela primeira vez. Será a presença/lembrança deste nome, no entanto, que, por algum momento, aproximará seres descontínuos.

Novela escrita em 1944, a trama de *Inácio* inicia-se com a cena descrita acima: Rogério Palma, dezenove anos, após quase dois meses de reclusão, motivada por uma febre, levanta da cama e quer ganhar as ruas, sentir o ar “dos novos tempos”. Nos momentos de febre intensa, mencionara um nome. A dona da pensão em que mora, a Duquesa, o questiona sobre ele: “E,

⁹ Termo utilizado por Lúcio Cardoso, em *Inácio*, quando Rogério ouve, pela primeira vez o nome de Violeta.

inclinando-se de súbito, um pequeno brilho nos olhos míopes e maldosos:-
Inácio. Falou muito sobre Inácio” (CARDOSO, 2002, p. 18).

“Estaria a velha na pista dos meus segredos?” (CARDOSO, 2002, p. 18),
se interroga Rogério. Inácio, então, não era apenas um nome dito “entre
dentes”, é um segredo; o é, inclusive, para o leitor que, embebido pela
narrativa, prossegue a leitura no intuito de saber de quem se trata e qual a
relação entre Rogério e esse nome/segredo.

A primeira pista surge quando Rogério, após dois meses de repouso
forçado, sai pelas ruas da Lapa (RJ) e adentra num cabaré; ali ele conhece
Violeta, que reconhece nele traços de alguém conhecido:

- Como você se parece com alguém... alguém que conheci há muito
tempo... São os mesmos olhos, os mesmos olhos que fitam sem ver,
como se estivessem voltados para dentro. E a cor é a mesma, às
vezes turvos como se as lágrimas fossem correr, outras vezes tão
brilhantes! (CARDOSO, 2002, p. 29).

Ainda não foi nesse encontro que Violeta revelaria o “segredo” a
Rogério, que dias depois, após ter conhecido “uma pessoa”, retorna ao local
para saber se o “alguém” que Violeta se referira se tratava dessa mesma
“pessoa”.

- Pois bem – minha voz tremeu ligeiramente, pressentindo o segredo
-, quem era essa pessoa?
(...)
- Isto são segredos – continuou Violeta. – Você sabe, já não sou
criança, e mulheres como eu...
Violeta olhava-me, espantada.
- Mas então... você conheceu-a também?
(...)
Sorri com amargura:
- O meu mundo era o mundo de um menino sozinho (CARDOSO,
2002, p. 74).

Travado o diálogo, revela-se o segredo, saído da boca de uma prostituta: a pessoa a qual conheciam em comum era Stela, mãe de Rogério e antiga prostituta do Rio de Janeiro. Esse primeiro segredo revelado, esse contato de Rogério com um outro, na narrativa, é princípio de uma teia de relações descontínuas em que ele vai se envolvendo; e essa armação vai trazendo subsídios para que ele preencha espaços vazios de sua constituição como membro de um núcleo familiar, que é desintegrado.

As relações que Rogério vai travando com os outros são vertiginosas e não cronológicas; por exemplo, no que já foi citado até aqui, primeiramente ele conhece Violeta, mas antes que a encontre novamente e tenha conhecimento do “segredo”, conhece também Lucas Trindade, outro elemento da narrativa que vai contribuir para agregar novos fios à sua teia.

Ou seja, cada relação, descontínua, vai trazendo subsídios para que a narrativa avance. Cada personagem que se relaciona com Rogério traz uma informação nova, um elemento novo, cuja função é dar progressão à narrativa. Como na arte da bricolagem, lembra Barthes,

(...) o escritor (poeta, romancista ou cronista) só *vê* o sentido das unidades inertes que tem diante de si *relacionando-as*: a obra tem pois aquele caráter ao mesmo tempo lúdico e sério que marca toda grande questão: é um quebra-cabeça magistral, o *quebra-cabeça do melhor possível* (BARTHES, 2003, p. 123-124).

Assim, para Barthes, a descontinuidade é vista como um valor, pois que une elementos que se deslocam; a cada volta, há um retorno incessante para o fio de discurso que se vai tecendo, como se fosse um novo ponto dado ao crochê, juntando-se aos outros já dados, e dando prosseguimento aos que irão se formar a partir dele.

A descontinuidade conduz a uma concepção de tempo não cronológico, mas psicológico. O pensamento bergsoniano sobre a *durée* (duração) é anacrônico e está, em grande parte, na base de uma nova concepção de personagem na narrativa moderna. Nessa nova concepção, as personagens não são mais descritas externamente, com características físicas bem definidas, mas através da renovação de personalidade que a personagem passa a ter momento a momento, “com o passado sempre presente, variável de acordo com a ampliação do seu campo temporal em movimento” (PROENÇA FILHO, 1992, p. 53).

A medida do tempo, na moderna narrativa ficcional, é do tamanho do mundo interior da personagem. Esse tempo subjetivo “funde passado e presente, numa sucessão psicológica, já que a realidade não é um estado estável; o presente é constante transição, perpétuo vir-a-ser” (PROENÇA FILHO, 1992, p. 53). Já a narrativa cronológica é linear e baseia-se na continuidade do tempo exterior, do(s) ambiente(s) ficcional (is) em que as personagens estão envolvidas.

É possível aproximar essa concepção de tempo na narrativa contemporânea com a do cinema. Em *Para além da imagem-movimento*, Deleuze (1990, p. 48) esclarece que “o tempo (no cinema) é uma representação indireta porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra”. Essa montagem se dá não por justaposição de imagens, mas por alternâncias e ressonâncias.

Não há uma sucessão de tempo – do passado ao presente – mas a coexistência de ambos numa imagem atual. Já que o tempo não é constituído depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo

se desdobre a cada instante entre duas direções heterogêneas: uma se lançando ao futuro e outra ao passado. O tempo coexiste nessa cisão.

Essa seria considerada, por Deleuze, uma imagem-cristal, que por natureza é infinita porque está sempre se fazendo. A imagem-cristal faz ver, de uma só vez, a passagem do presente conservando, em si, o passado.

Na novela *Inácio* a personagem principal e narrador, Rogério Palma, não é descrita, as únicas informações que o leitor obtém é que ele é um jovem estudante de 19 anos e que mora numa pensão, demais informações são captadas ao longo da narrativa através das idéias da personagem. O fato de a obra ser narrada em 1ª pessoa é uma das características que corroboram essa concepção de tempo em *Inácio*, pois na situação em que ele está é como se ele fosse um cristal que capta e transmite coisas da vivência dele do passado, mas que estão presentes durante a narrativa.

Essas vivências do passado são as memórias que Rogério vai buscar em alguma região do tempo já vivido, trazendo-as, em saltos, para o presente. Deleuze diz que nós nos movemos numa memória-Ser, porque ela não está em nós.

Essa *descontinuidade* de tempo interior abarca demais personagens na obra, uma vez que, se é Rogério quem narra, as informações que temos do mundo exterior dele são poucas, pois o que prevalece em sua narrativa é justamente a percepção que tem da personalidade, dos sentimentos e do pensamento daqueles que ele observa, em especial de Inácio.

Como a questão narrativa começa a entrar em crise na modernidade, deixa-se de acreditar que o romance possa expressar uma correspondência com o real, pois a realidade não suporta mais a ilusão de homogeneidade.

Surge a desconfiança das visões totalizadoras e explicativas sobre o universo. Na modernidade, todas as questões começam a ser questionadas e as artes, em especial o romance, sofrem esse tipo de alteração: “abala-se a cronologia, fundem-se passado, presente e futuro, estremecem os planos da consciência e o onírico invade a realidade; assume-se e se expõe o relativo na nossa percepção do espaço e do tempo” (LEITE, 1985, p. 72).

Indiscutivelmente, os elementos narrativos começam, a partir de então, a expressar essa situação caótica e fragmentada. O referencial de tempo é um deles, mas também o narrador e a personagem ganham outras dimensões. O narrador deixa de ser uma voz que narra o que vivenciou para narrar o que observou; isso, para Benjamin (1996), contribuiu com a morte da narrativa, pois se oblitera a tradição oral. Mas, Silvano Santiago (1989, p. 51), em “O narrador pós-moderno”, percebe que a narrativa pós-moderna já não tem o intuito de narrar o que se vive, a fim de repassar uma sabedoria, mas de observar a experiência alheia; de ser um mero espectador que “olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa”.

Esse olhar observa uma realidade cada vez menos inteligível, mais fragmentada e desordenada e, de alguma maneira, a narrativa se faz assim também, o que acaba “explicando tanto a diluição da HISTÓRIA, quanto da PERSONAGEM e do NARRADOR no ROMANCE contemporâneo que pende mais para o fantástico do que para o realismo, mais para o alegórico do que para o simbólico” (LEITE, 1985, p. 78).

Percebe-se, a partir daí, um discutível vínculo entre ficção e história. Não é nosso objetivo trazer à tona esse debate, mas podemos afirmar que é perceptível uma relação distorcida e descontínua entre o momento político,

histórico e cultural de concepção de uma obra literária, como *Inácio*, com a temática e escrita da obra.

Um exemplo é que a personagem Rogério anuncia ou profetiza a condição pós-moderna: ele é um “menino sozinho” numa “massa composta de átomos individuais”, onde “O si mesmo é pouco, mas não está isolado; é tomado numa textura de relações mais complexa e mais móvel do que nunca”. Para Lyotard (2004, p. 28), a condição pós-moderna é uma condição pessimista, quando não se acredita mais nos metarrelatos dos ideais de liberdade, justiça, e verdade, criados durante os séculos anteriores. Nesta condição, o sujeito se vê sem alicerces, sem ter num “que” acreditar¹⁰.

Nessa condição, em que tudo parece discutível, mas nada é absolutamente estabelecido, o sujeito se vê diante de alicerces turvos. As instituições, como a família, deixam de ser bases fixas e tornam-se dispersas, difusas. O sujeito pode gozar, então, do “divino privilégio da liberdade”, fazer aquilo que deseja até se fartar. Essa foi a *idéia mais forte* de Rogério: valsar “sobre a calçada sobre os olhos atônitos de um verdureiro que passava (...)

¹⁰ Jameson (1997, p. 14), no entanto, analisa o estado pós-moderno como sendo um período de transição do capitalismo, situando-o, nesta nova fase, como um capitalismo tardio. Nessa nova versão do capitalismo, não se trata mais a cultura como expressão relativamente autônoma da organização social, mas de entender que “nesse novo estágio do capital a lógica do sistema é cultural”, quando a própria cultura se tornou um produto. “Cultura é negócio, e produtos são feitos para o mercado”, que cria desejos e necessidades aos que são, de alguma forma, interpelados pelos anúncios, pela mídia. Concluindo, Jameson (1995) afirma que “a assim chamada ‘liberdade’ do mercado não inclui a liberdade de não consumir, ou de se retirar da situação criada pelo próprio mercado”.

É bom esclarecer que ainda está sendo discutido sobre se nos encontramos diante de uma ruptura ou diante de uma continuidade em termos históricos; em outras palavras, o pós-moderno é ainda um tema em discussão, inclusive é discutível o próprio nomear desse período. Sérgio Paulo Rouanet não aceita a existência do pós-moderno; para ele, o que existe é uma “ruptura com a modernidade” dentro de uma perspectiva de desenvolvimento desta, e até propondo o termo *neomoderno* para definir o fenômeno.

Moriconi (1994, p. 21) também questiona o termo *pós-moderno*: “como é possível falar de *pós*, se o moderno define-se precisamente por esta concretização do ideal de rever crenças (...) preparando-se para um futuro distinto do passado?”. No entanto, Moriconi (1994, p. 156) também afirma que o conceito *pós-moderno* é misto, híbrido e heterogêneo, ou seja, “o conceito nada mais é que o ponto de apoio para pensar o múltiplo”.

trabalhar numa serraria, cortar lenha no mato ou ser foguista de uma máquina de estrada de ferro” (CARDOSO, 2002, p. 21). Celebrar a vida, enfim, fazer de qualquer acontecimento, algo extraordinário. Ser soberanamente alegre, rir “com altivez e silenciosa maldade”, pois “o mundo apodrece de caridade”. Essas idéias lembram o visionário Zaratustra, que só acreditaria num Deus que soubesse dançar. Segundo ele, “não é com raiva, mas com riso que se mata” (NIETZSCHE, 2003, p. 46).

Rogério parece bem valer-se dessa sabedoria, logo após ter se recuperado da febre que o acamara há dias. Quando volta à rua, saindo daquele quarto lúgubre, diverte-se *terrivelmente* (assim ele mesmo pontua), ri com superioridade diante do que vê, e declara:

(...) Estou farto de vegetar como um pequeno animal obscuro e humilde. Quero agora galgar um plano mais elevado, não lentamente, como muitos homens desejam, mas de um salto, audaciosamente. Para isso não pouparei sacrifícios” (CARDOSO, 2002, p. 30).

Tornar-se um Super-Homem nietzschiano é o desejo de Rogério. Chegar ao ponto de superar toda essa moral socialmente herdada, que nos domestica como um “pequeno animal obscuro e humilde”. Esse desejo o impulsiona a agir, mesmo que, nessa etapa da narrativa de *Inácio*, não saibamos quais serão os “sacrifícios” feitos por Rogério para chegar lá, apenas sabemos que ele deseja, ele tem uma *vontade de potência*.

Ao valsar, ele se mostra dionisíaco. Sabe de sua condição mísera, das ilusões que o cercam e de que foi capaz, em algum momento, de acreditar.

[...] descobre-se de repente que fomos passivamente educados para pensar de tal e tal modo, não? Pois bem, de repente começamos a

pensar de outro jeito e descobrimos que isto nos poderá levar muito longe...

- E você acredita em Deus?

Perturbei-me:

-Não sei, Inácio, não sei. Se acreditasse, gostaria de matá-lo em mim, plenamente, a fim de poder realizar os meus planos. Não poderia tolerar nada que deixasse de justificar o meu riso (CARDOSO, 2002, p. 113).

Esse niilismo é também diagnosticado por Lyotard (apud MORICONI, 1994, p. 31-33) como a dessacralização do sagrado moderno, a desmistificação dos falsos valores transcendentais da modernidade. O sistema pós-moderno constitui-se por fragmentação e heterogeneidade, “deixa de ser ideal especulativo e unificação totalizante por parte do espírito e se evidencia como totalidade exteriorizada, objetiva, à qual tudo e todos estão ligados, como parceiros e antagonistas”.

Rogério encara essa “revelação” com aquele riso desconcertante, terrível, assombroso. Ele vai reagir contra isso/agir a partir disso, mas antes há o encontro entre Rogério e Inácio, culminante para que se comece a desvelar a conexão entre *o segredo* e sua trajetória enquanto personagem.

O que precede o encontro derradeiro entre ambos é que Inácio é, muitas vezes, mencionado entre as personagens da trama; Rogério, inclusive, sente que ele o persegue, mas a personagem Inácio ainda não age, é apenas um dito, uma pronúncia, um nome.

Inácio nos escapa, chega a ser praticamente impossível localizar, na obra, seu início ou seu fim, parece que ele sempre esteve ali, junto às idéias e devaneios de Rogério. Ele está em toda a obra, e em nenhuma parte, ao mesmo tempo. Sua “aparição” se dá apenas no 14º dos 21 capítulos da novela, para fechar com uma fuga: Rogério o abandona, prefere fugir do vagão em que

ambos estavam embarcados que ficar diante da presença dele. Não se tem Inácio nem no desfecho, eis que ele é deixado, embora seu nome impere a obra toda, a começar pelo seu título. É mesmo um paradoxo de presença: enquanto Inácio *está* na obra - como nome – não *está* na narrativa – como sujeito.

O nome, para Derrida é, em processos de escrita, um acréscimo de escrita, que vai se somando a outra – nas palavras do próprio autor, *sobrenomeando* outra -, a ponto de causar um apagamento do *sobre* nome original, mas, ao se apagar, o nome será *salvo*. “O acontecimento permanece simultaneamente *na* e *sobre* a linguagem, portanto, dentro e na superfície, uma superfície aberta, exposta imediatamente transbordada, fora de si” (DERRIDA, 1995, p.40).

A escritura contém uma barra limítrofe entre o dentro e a superfície, entre o simbólico e o real, assim, uma palavra não poderá ser traduzida por um nome (um substantivo) que possa ser um referente verdadeiro (real) por conta desse duplo da linguagem. Escrever é introduzir uma diferença, um acréscimo, um suplemento interminável de acréscimos.

“O nome próprio deveria assegurar uma passagem segura entre linguagem e mundo, na medida em que se deveria indicar um indivíduo concreto, sem ambigüidade, sem ser necessário passar pelos circuitos da significação” (BENNINGTON e DERRIDA, 1996, p. 79-80). Mas, conforme afirma Bennington (1996, p. 81), não existe nome próprio. Para que houvesse um nome próprio seria preciso que houvesse um único nome próprio, mas, ao se nomear supõe-se escritura, no sentido dado por Derrida: “Nomear violenta a suposta unicidade que se espera que se respeite, dá existência e a retira ao

mesmo tempo, o nome próprio apaga o próprio que promete”, pois a escritura, para Derrida, ao introduzir uma diferença, uma escrita que se soma a outra, e assim concomitantemente, perde a origem que queríamos que tivesse o nome próprio.

(...) este ou aquele nome próprio de preferência a um outro designa este ou aquele indivíduo de preferência a um outro e portanto se encontra marcado pelo traço desses outros, numa classificação, ainda que seja de dois termos. Já nos encontramos na escritura com os nomes próprios (BENNINGTON e DERRIDA, 1996, p. 80).

Apesar da já existência de nomes próprios na linguagem, tornando impossível a nomeação própria, Bennington percebe que, apesar disso, ainda há como um nome próprio indicar um ser propriamente: nos instantes, antes que a diferença comece a funcionar.

Para Derrida, a volta de cada palavra, a *sobrenomeação*, ocorre no âmbito da linguagem, já Nietzsche percebe essa volta pelo viés do acontecimento; para ele, o instante é o agora de um momento que já aconteceu, mas diferente. Ele parte da idéia de Heráclito, de que o tempo é como um rio: o homem não entra, duas vezes, no mesmo rio, porque as águas não cessam de passar, portanto, o rio nunca é o mesmo, nem aqueles que se banham nele, porque também são por ele levados. Nietzsche (2003) acrescenta a isso a idéia de que os acontecimentos se repetem: é o eterno retorno, mas não do mesmo, e sim do diferente, pois a cada retorno, há um movimento, um acréscimo.

Na narrativa de Lúcio Cardoso, esse eterno retorno é perceptível quanto a Inácio, que é sempre o mesmo, mas nunca o mesmo, está sempre presente, mas nunca presente. Inicialmente, é apenas um nome, depois uma presença,

para retornar em ausência. Por outro prisma, Inácio é ausente desde o princípio, pois tem-se o nome, mas não a “pessoa”. Inácio só se torna presença quando age na narrativa, mas volta a ser ausência quando é abandonado por Rogério; e torna-se uma ausência já conhecida, do leitor e de Rogério. Inácio, no entanto, pode ser apenas ausência, pois mesmo quando está presente na narrativa, agindo e interagindo com as demais personagens, ele só o faz e só o é na medida em que é pela visão de um terceiro, de um outro, do narrador: Rogério.

Ausente ou presente, Inácio permeia o *olhar* de Rogério, o narrador. É mote de obsessão, idolatria e posterior loucura. Ele observa Inácio nas ruas, chega mesmo a sentir a presença dele, quando este não se faz presente/atuante e, quando o faz, declara sentir-se como dominado por um tóxico, tamanho poder seu olhar captura no observado.

1.2. A espera / A procura/ O encontro: funções (in) determinantes

Até aqui foram mencionados, muitas vezes, os “nomes próprios” de Rogério e Inácio, agora é chegado o momento em que ambos se encontram, mas, de antemão, já se questiona se é uma espera ou uma procura.

Sabemos que, desde o princípio da obra, Rogério menciona o nome de Inácio, na espera por um encontro com ele, visível quando, um dia, chegando em casa, bêbado, a Duquesa (dona da pensão em que ele morava) informa-o

que *ele* está à espera. Rogério estremece, mas ainda questiona a Duquesa sobre como ela sabia que era *ele*, pois

[...] se era *ele*, realmente, como tinha descoberto o meu endereço? (...) ora, durante esses últimos tempos eu tinha pensado muito na sua pessoa (...) e, poucos dias antes de me levantar, no momento exato em que começara a levantar meus planos, pensara comigo mesmo ‘Estamos na época exata. *Ele* não pode deixar de *aparecer*’. Tudo me dizia, realmente, que ele estava para fazer o seu *reaparecimento* (CARDOSO, 2002, p. 34 – grifos meus).

Rogério esperava Inácio aparecer, ou melhor, reaparecer, pois essa seqüência dos verbos, na ordem em que são escritos, informa ao leitor que Rogério já conhecia Inácio, pois corrige: não espera *aparecer*, mas *reaparecer*. E isso tanto é verdade que, quando ainda questiona a Duquesa sobre o homem que o esperava, Rogério quer saber de que maneira ele está vestido. Ao saber que era de preto da cabeça aos pés, suspira aliviado e conclui que não era Inácio: “se fosse realmente ele, estaria vestido do modo pelo qual eu sempre o imaginara, com a roupa com que sempre o vira nos meus sonhos. Homens daquela espécie jamais se vestem de maneira diferente” (CARDOSO, 2002, p. 35).

A vestimenta de Inácio é descrita, e lembrada, em alguns momentos da obra por Rogério. Para este, Inácio é uma personagem singular, que não se veste de qualquer maneira, que não se porta de qualquer jeito, é um “nome próprio”, com marca protética, pois, pela vestimenta, mesmo alguém que há muito não o via, poderia reconhecê-lo.

Rogério, além de alimentar uma espera, também procurara Inácio. Saía às ruas¹¹ em busca dele, na região da Lapa e para os lados do Mercado Público, “nos antros de diversões” e, numa dessas buscas, ele sente que alguém caminha atrás dele. Sua reação foi fugir e depois se questionar: “não o *tinha procurado*, não quisera avistá-lo momentos antes? Agora que, depois de tantos anos, ele surgia à minha frente, não me sentia com coragem para enfrentá-lo” (CARDOSO, 2002, p. 67).

Dois acontecimentos, posteriores a esse, enriquecem o questionamento sobre se era uma procura ou uma espera por Inácio. Primeiro, quando Rogério vai à Feira das Amostras com Lucas Trindade (o homem que o esperava na pensão) e avista Inácio com duas mulheres, possivelmente prostitutas. Depois, quando sai de casa, enfurecido pela aproximação de Lucas, e busca Inácio, sem sucesso, mas, voltando para a pensão, ao dobrar a esquina da rua onde morava, vê Inácio. Nesse momento, afirma: “Estava encostado à parede, como se desejasse que não o vissem. Mas estava parado tão próximo a minha casa que não podia duvidar de quem ele *procurava*” (CARDOSO, 2002, p. 100 – grifos meus).

Rogério já afirmara que, de certa forma, sabia que Inácio apareceria – “viria de um momento para outro”, “surgiria no meu caminho a qualquer momento” (CARDOSO, 2002, p. 98); mas, apesar de parecer convicto de que, de uma maneira ou de outra, iria encontrar Inácio, isso lhe causava pavor.

Encontrando-o, sente-se paralisado, mas repara na vestimenta dele:

¹¹ Berman (1986) percebe a rua como um dos símbolos fundamentais da modernidade, pois é onde se cruzam diferentes “forças materiais e espirituais”.

Suas roupas – aquelas roupas que um homem decente jamais usaria – eram *ainda* as mesmas, isto é, um terno xadrez vermelho, muito justo na cintura e muito curto embaixo. Seus pés, grandes e calçados com botinas amarelas, moviam-se com estranha agilidade (CARDOSO, 2002, p. 100 – grifos meus).

A singularidade de Inácio não se prende apenas à indumentária, Rogério fica fascinado com as atitudes dele: ao tomar uma laranja, “realizava tal gesto com uma força íntima tão grande, tão nítida consciência da sua personalidade (...) que imediatamente imaginávamos: ‘Não é uma simples criatura, mas Inácio, que agora está bebendo esta laranja’” (CARDOSO, 2002, p. 109). Sem contar que Inácio comprava flores ou balas e distribuía a mendigos e às crianças que o assaltavam; cumprimentava senhoras que nunca tinha visto; ria de tudo; parecia uma criança.

Tudo isso fascinava Rogério, que o idealizava. Inácio era para ele um “paradigma de perfeição”, “o aspecto de um Deus”, cuja presença atuava sobre ele “como um tóxico”, que ao mesmo tempo “atraía ou causava repulsa” (CARDOSO, 2002, p. 99 e 108). Tal fascinação se justifica pelo fato de Inácio ser o pai de Rogério. Essa é a ligação entre ambos. Esse era *o segredo*. É mais um fio da teia sendo feito.

Tendo sido abandonado desde pequeno, Rogério vivera sem uma figura paterna, que tenta restituir agora, cerca de quinze anos depois. A imagem do “pai herói” é aqui restaurada, como se, mesmo tanto tempo passado, ela tivesse sido pausada e, neste momento do reencontro entre pai e filho, ela voltasse a seguir do ponto em que parou.

Por isso tanta espera/procura para o encontro com Inácio e também tanto pavor sentido por Rogério. Mas, à primeira imagem, o pai corresponde à imagem que o filho fizera dele. Até a roupa do pai ainda é a mesma das

lembranças do filho. No entanto, a imagem desse pai vai se consumindo, como o fogo, a partir do segundo encontro. Importante ressaltar aqui que só houve dois encontros entre eles, e a cada um Inácio corresponde a uma imagem para Rogério.

A teia de relações é curta, mas continua armada. Rogério, nesse ponto da narrativa, já conseguiu juntar as peças de seu quebra-cabeça familiar. De Violeta teve a primeira pista sobre sua mãe, e de Lucas Trindade as demais. Lucas, aliás, é a única personagem da novela que também conhece Inácio, além de Rogério, e seu intuito é vingar Stela através do pai e do filho, mas não consegue ter ódio de Rogério, pois vê nele traços físicos que muito lembram a antiga amante. Já de Inácio nutre um ódio mortal, pois, para ele, Inácio foi o verdadeiro culpado da morte de Stela, por tê-la abandonado, achando que entre Lucas e Stela houvesse um romance.

Lucas sente-se muito afeiçoado por Rogério e, depois de tê-lo encontrado, inicialmente para matá-lo, já não pôde mais, e decide viver na mesma pensão que ele. Rogério, no entanto, sente-se incomodado com isso à medida que sua admiração e idolatria crescem por Inácio. Após discutir com Lucas, sente-se atordoado, afinal, não sabe em qual versão acreditar, se a de Lucas, que idolatrava Stela, ou se de Inácio, que a expulsou de casa porque estava sendo traído.

Na dúvida, procura Inácio. Neste derradeiro e último encontro, Rogério encontra-o muito diferente. A roupa já não era a mesma, vestia-se “com uma roupa escura, azul-marinho ou preta, não sei bem, e matinha-se gravemente pensativo ante um copo de uísque”. Nem a feição era a mesma: “nem o seu rosto de louça exprimia a costumeira expressão de tédio e zombaria. (...)”

Pareceu-me também mais pálido, bem mais pálido do que de costume” (CARDOSO, 2002, p. 132).

Neste encontro, Inácio convida-o a se vingar e depois fugir para São Paulo com ele. Rogério nem concorda nem discorda: é pego no braço, “fraternalmente”, por Inácio, e levado até a pensão. Será o segundo e último encontro entre os dois.

1.3. A idolatria cega: adjetivo recodificado

Lucas nutria um ódio tremendo por Inácio e uma feição grande por Rogério, que já não agüentava a aproximação dele, mas idolatrava o pai, Inácio, que também odiava Lucas. Seres descontínuos ligados pelo ódio e pelo desejo. Tais sensações levam a atos derradeiros como crimes e à loucura.

O segundo encontro foi revelador para Rogério. Enfeitiçado pelo (presença do) pai, ambos vão até à pensão para se vingarem de Lucas. Encontram-no dormindo, discutem e, no momento extremo, com o revólver na mão, sendo motivado pelo pai e provocado por Lucas, Rogério paralisa. Como se acordado daquele sonambulismo, volta a arma para Inácio e pensa: “A culpa de todo o meu passado pertencia àquele homem. Por causa dele é que eu fora abandonado, entregue a mãos estranhas, amargando a solidão e o silêncio dos lares alheios. Ele, finalmente, criara em mim aquele tremendo orgulho, aquela vontade de ser forte e de subir a qualquer preço” (CARDOSO, 2002, p. 140-141).

Essa revelação, porém, não impede o crime: Inácio toma a arma de Rogério e atira em Lucas. Depois, tomando de uma faca, Inácio destrói a

imagem de Stela, pintada num quadro que estava afixado na parede. Aquela imagem não havia perturbado apenas Inácio, mas também Rogério que, ao vê-la, compreendeu a inocência de Stela: “aquele simples retrato bastara para paralisar os meus movimentos” (CARDOSO, 2002, p. 139).

Até aqui, vimos como cada personagem foi determinante para que Rogério (re)compusesse seu drama familiar. Embora as personagens não mantivessem mais relações entre si, foi através da voz de cada uma que ele pôde ter conhecimento daqueles que, no decorrer da narrativa, o leitor veio a saber serem os pais de Rogério. Apesar de serem *vozes divergentes*, coube a Rogério ordenar o *coro* ou deixar que uma voz fosse mais ouvida; aquela que lhe pareceu mais doce.

Ao lado deles, como Inácio era grande, como a sua personalidade me parecia fabulosa, *quase mitológica*. Não tardaria muito que ele assumisse para mim o aspecto de um deus. Decerto eu hoje sei que o coração da juventude precisa de um ídolo e que, às vezes, como certas imagens vistas através do vidro e que tomamos como uma paisagem real, ele escolhe divindades de cera para colocar nos altares da sua admiração (CARDOSO, 2002, p. 99 – grifos meus).

É como figura mitológica que Inácio se faz presente nas lembranças de Rogério, assim como Stela representou para Lucas. O mito, conforme definição de Roland Barthes, é um modo de significação e não um signo. Barthes (1993, p. 134) utiliza-se da semiologia para compreender o mito, visto que a semiologia estuda as significações independentemente do seu conteúdo; assim, o mito faz parte da semiologia, “como ciência formal, e da ideologia, como ciência histórica: ela estuda idéias-em-forma”.

A semiologia, então, postula a relação entre dois termos, um significante e um significado (que não constituem uma igualdade, mas uma equivalência), mais um total associativo dos dois, denominado signo. No mito, pode-se encontrar esse mesmo esquema tridimensional: o significante, o significado e o signo; mas, o mito não se constrói a partir dessa primeira cadeia semiológica, mas sim a partir de um *sistema semiológico segundo*. O que seria o *signo* no primeiro esquema – da união entre significante e significado – torna-se apenas significante no segundo, torna-se *mito*¹².

Para esclarecer ainda mais o que é o mito, Barthes faz analogia com os idéias da psicanálise: se, para Freud, o sentido latente do comportamento deforma o sentido manifesto, no mito isso também ocorre quando o conceito deforma o sentido, pois o mito não esconde nada, apenas deforma, retira-lhe a memória, não a existência, aliena-o.

É que o mito é uma fala *roubada e restituída*. Simplesmente, a fala que se restitui não é exatamente a mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no seu lugar exato. É esse breve roubo, esse momento furtivo de falsificação, que constitui o aspecto transido da fala mítica (BARTHES, 1993, p. 146-147).

Como fenômeno semiológico, o mito suprime seus vínculos sociais, políticos e históricos para que seus valores sejam apresentados como algo factual; o mito cria uma “clareza feliz” onde as coisas parecem significar apenas por elas próprias. Ou seja, o princípio do mito é *naturalizar* os valores

¹² Assim, para Barthes (1993, p. 167), se o primeiro sistema lingüístico é a língua, uma *linguagem-objeto* (“porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema”), o mito poderia ser considerado *metalinguagem* (“porque é uma segunda língua, *na qual* se fala da primeira”). Barthes (1993, p. 140) também diferencia o *sentido* e a *forma*. O primeiro é encarado como o ponto final do significante, e é essencialmente histórico; a *forma* é encarada como o ponto inicial do mito, e é essencialmente vazia, pois é destituída de história. “Mas o ponto capital de tudo isso é que a forma não suprime o sentido, empobrece-o apenas, afasta-o, conservando-o à sua disposição. Creemos que o sentido vai morrer, mas é uma morte suspensa: o sentido perde o seu valor, mas conserva a vida, que vai alimentar a forma do mito”.

da sociedade, tornando-os *fatós*. No mito, as coisas perdem a lembrança da sua produção, sua função é “evacuar o real” (BARTHES, 1993, p. 163).

Como se deu, então, a mitologia de Inácio?

Rapidamente, seria uma primeira resposta. Em apenas dois encontros, o mito se faz e se desfaz. Antes mesmo do primeiro encontro entre pai e filho, Rogério alimenta uma visão divina de Inácio, que seria para ele singular, um desejo de “nome próprio” que não se pode encontrar semelhante em parte alguma.

*O mito do amor paterno*¹³ é criado: Inácio seria a salvação para todos os males que o filho sentira. A partir da presença do pai, o filho seria alguém, pois ganharia força, altivez, seria um *nome*. Aliás, não foi por arbitrariedade, provavelmente, que Lúcio Cardoso denominou Palma como sobrenome para Inácio pois, etimologicamente, *palma* pode significar um ramo de palmeira ou, no sentido figurado, recompensa, vitória, triunfo, glória. Rogério herdaria, assim, mais que um sobrenome, mas toda a carga significativa da ordem da promessa.

Para o psicanalista Jacques Lacan, a importância do significante “nome do pai” representa, no inconsciente da criança, o pai simbólico, o apoio da lei. “O pai continua sendo, em primeiro lugar, o transmissor da filiação nominal. É graças ao seu patronímico que a criança se pode inserir no grupo social e tentar resolver a angustiante questão das origens” (BADINTER, 1985, p. 318).

Foi a psicanálise, inclusive, que propôs a distinção de papéis no seio familiar: a mãe simbolizaria o amor e a ternura, enquanto o pai, a lei e a autoridade. O trabalho da mãe está no mundo à volta do filho, conhecido,

¹³ Analogia ao livro “Um amor conquistado: o mito do amor materno”, de Elisabeth Badinter (1985).

familiar; mas o trabalho do pai é exterior, distante da criança. Enfim, para Freud e seus sucessores, há uma heterogeneidade das funções paterna e materna, fundamental para que a criança tenha, bem definida, sua personalidade, se masculina ou feminina, ou seja, quando é chegado o momento de ambos os sexos superarem o que Freud considerou a *bisexualidade original*.

Por muito tempo se deu relevância excessiva ao papel da mãe no seio familiar. Dava-se a ela toda a responsabilidade do bom ou mau desenvolvimento da criança. “Embora a psicanálise jamais tenha afirmado que a mãe era a única responsável pelo inconsciente do filho, não deixa de ser verdade que ela foi logo considerada (...) a causa imediata, senão primeira, do equilíbrio psíquico deste” (BADINTER, 1985, p. 295).

A começar pelo aleitamento, que seria uma primeira prova de amor da mãe ao filho; além de todo o devotamento materno, quando a mãe enfrenta qualquer sacrifício para o bem-estar do bebê. A mãe deve abdicar, nem que seja, dos prazeres sociais para isso. Quanto ao pai, sua figura é, em geral, quase ausente, uma vez que passa a maior parte do tempo fora de casa para obter o sustento familiar.

Mas a figura do pai é importante, já que representa o símbolo da lei e da interdição. Sem a figura paterna, a relação díade entre mãe/filho pode se tornar patogênica se prolongada a dependência do filho à mãe que ocorre no início da vida do bebê.

[...] saciando as necessidades do seu bebê, a mãe entra com ele numa relação de desejo e a criança busca satisfazer esse desejo inconsciente da sua mãe. Se, por alguma razão, a mãe superou mal, quando criança, a fase edípiana, ela pode ter tendência a considerar seu filho como substituto sexual, ou ‘seu objeto fantasmático’. Com isso, ela impede o seu desenvolvimento, que deve necessariamente passar pela fase edípiana. A criança, presa no mundo materno, não consegue mais sair dessa relação sufocante, devoradora, e tomar

consciência de si mesma como sujeito sexuado e independente. Se o desejo incestuoso não encontra nenhuma lei que se lhe oponha, a angústia domina a criança, que não encontra seu lugar no mundo (BADINTER, 1985, p. 319).

É o pai que deve introduzir, então, a relação triangular entre pai/mãe/filho. Estando presente, ele deve fazer a criança compreender que a mãe lhe é proibida, porque pertence a outro. Para a psicanálise, só quando a criança interioriza a “lei” paterna ela será capaz de ser um “eu” autônomo.

Autonomia é o que Rogério, até então, não tinha. Na espera e na busca por Inácio, ele cria o mito do pai e torna-se dependente dele até que a idolatria cega abre os olhos e clareia a angústia do enigma: Inácio era *mais um nome*. Se, por algum momento Rogério diz que seus olhos transformaram Inácio em um “paradigma de perfeição, uma lembrança longínqua do fogo, como se já tivesse sido experimentado pelas chamas” (CARDOSO, 2002, p. 99), teve a quase certeza de que esse fogo jamais fora acessível. Também observando a etimologia, Inácio, do latim, nada mais é do que *inaccessus*, ou seja, inacessível.

Parece que todos os predicados sobre Inácio, que Rogério estabeleceu para si, não passam de vertigem, assim como o próprio Inácio. Esse estado mórbido e fantástico/fantasmagórico também contamina o leitor que, envolvido na leitura, e ao fim dela, questiona-se: terá realmente sido uma alucinação a “presença” de Inácio durante a obra, uma vez que Rogério termina a narrativa confessando-se louco; ou Inácio realmente era uma personagem tão “presente” quanto Rogério? Teremos aqui, assim como em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, uma dúvida que nunca se esclarece, uma resposta tão inacessível quanto Inácio?

Uma coisa é (in)certa: Rogério alimenta uma imagem do pai (aquela que ele revela lembrar, da infância); essa imagem articula-se como significativa. Somado a todo o significado imaginário que Rogério tem sobre “pai”, Inácio torna-se um mito para ele e, como vimos, algo inacessível ou só possível na imaginação daquele que o criou. Esse mito, no entanto, é tão sedutor que faz de Rogério refém de sua “existência”; e se, por um lado, obscurece Rogério como indivíduo, porque o faz obstinado em busca de outrem, por outro esclarece a sua ascendência, porque o faz (nome) próprio naquele que o assemelha.

II – SINTAXE – o plural impossível

2.1. A família é “o inferno de todos nós”: sujeito e predicado

Sorrindo com amargura, Rogério desabafa para Violeta: “O meu mundo era o mundo de um menino sozinho” (CARDOSO, 2002, p.75). Sem pai nem mãe, Rogério cresce e chega à juventude sem ao menos saber onde ambos estão, apenas é impulsionado pelo desejo de reencontrar Inácio. Também tem à mente algumas – poucas lembranças – deste que ele, inclusive, não chama de pai, apenas pelo nome:

Lembro-me... lembro-me de uma única vez. Era uma noite quente, cheia de rosas lá fora. Eu estava sentado no jardim e olhava pela porta aberta da sala. Foi então que vi *Inácio* pela primeira... pela última vez. Era magro, bastante corado, com cabelos pretos e luzidios... cabelos que nunca serão brancos, tenho certeza. Sorria, sorria sempre, sorria sem descanso. Mas o que me feriu mais... (...) Sim, a roupa. Ninguém se vestia daquele modo, não é? Uma vergonha.

(...) Lembro-me de mais ainda. *Inácio* fumava um charuto, os dedos nos bolsos do colete e as pernas estendidas sobre um tamborete. Parecia o dono da casa (CARDOSO, 2002, p. 75).

Tais lembranças vêm à mente quando Lucas aparece na pensão à procura de Inácio, mas encontra Rogério. Lucas, inclusive, admira-se de perceber como alguém, na época tão pequeno, “um cãozinho, uma coisa assim, rolando entre as pernas de gente...”, consegue manter essas lembranças. As lembranças de Rogério, no entanto, não incluem Stela, a mãe.

Até então, tínhamos a percepção de um membro familiar, aquela do filho. Após as relações descontínuas trazerem informações sobre a mãe e o pai de Rogério, poderemos percebê-lo como integrante de uma família nuclear.

A narrativa começa com a cena desintegrada, em que cada membro situa-se distante um do outro: a mãe está morta, o pai por perto, mas ausente, o filho sozinho, apresentando sinais de loucura. Não há nem a lembrança de uma família unida, apenas a lembrança de seres singulares: de um filho que lembra do pai, de uma mãe que não é lembrada e de um pai que nem se quer se vê da família. Vê-se que, aqui, o plural (e/ou a homogeneidade) é impossível. O que há são relações fragmentadas que compõem um todo aberto e heterogêneo.

Entre os autores da Literatura Brasileira que tematizam o aspecto, no caso familiar, é Nelson Rodrigues; dramaturgo e jornalista, contemporâneo de Lúcio Cardoso, que produziu inúmeras peças entre os anos 30 e 40 abordando a desmistificação da imagem (aparente) de ordem e normalidade das famílias, pondo às claras situações até então camufladas, como a traição, o incesto, a violência e a perversão sexual.

Novamente, a marca é de desintegração familiar: “Toda família tem um momento em que começa a apodrecer. Pode ser a família mais decente, mais digna do mundo. Lá um dia aparece um tio pederasta, uma irmã lésbica, um pai ladrão, um cunhado louco. Tudo ao mesmo tempo”¹⁴. Conhecido por suas frases de efeito, Nelson Rodrigues escancara a vida íntima das famílias brasileiras pelo viés erótico. Em suas peças, romances ou contos, a família deixa de ser estabilizada, com papéis bem definidos entre seus membros; a

¹⁴ Frases selecionadas por Ruy Castro, em *A flor de obsessão*, 1997.

libido está à flor da pele, a ponto de os membros familiares passarem por cima dos tabus que a sociedade impõe, desestabilizando toda a moral cristã, sustentada por séculos através da Igreja. Em vias disso, Nelson arremata: “a família é o inferno de todos nós”.

Em contos como “A dama do lotação” reinam, soberanamente, temas como ciúmes, infidelidade, obsessão, ódio, loucura e morte. No conto, Carlinhos, o marido, inicialmente desconfia da esposa após flagrar, por debaixo da mesa, os pés de Solange por cima dos de Assunção, amigo do casal. Carlinhos e Solange

(...) casados há dois anos, eram felicíssimos. Ambos de ótima família. O pai dele, viúvo e general, em vésperas de aposentadoria, tinha uma dignidade de estátua; na família de Solange havia de tudo: médicos, advogados, banqueiros e, até, ministro de Estado. Dela mesma, se dizia, em toda parte, que era ‘um amor’; os mais entusiastas e taxativos afirmavam: ‘É um doce-de-coco’. Sugeria nos gestos e mesmo na figura fina e frágil qualquer coisa de extraterreno. O velho e diabético general poderia pôr a mão no fogo pela nora. Qualquer um faria o mesmo (RODRIGUES, 1992, p. 219).

Apesar de manter uma faceta de boa moça diante da família, Solange não era um primor: após a desconfiança do marido, Carlinhos coloca-a sob pressão, diz horrores a ela e insinua que colocou um detetive particular para vigiá-la e que vai matar Assunção. Solange pede que não o faça, pois Assunção não fora o único! Confessa que, um mês após o casamento, saía de casa todas as tardes, apanhava o primeiro lotação que passasse e sentava num banco, ao lado de um cavalheiro e descia com ele para um lugar mais íntimo.

Foi o fim para Carlinhos que, após a confissão, se diz morto para o mundo. Solange fazia as cenas de viúva, diante do “defunto”, vestido de paletó e colarinho, deitado na cama, com os pés unidos e as mãos entrelaçadas; mas, às tardes, continuava fazendo suas escapadas nos lotações.

É claro que a recepção da obra de Nelson Rodrigues perante a sociedade, à época da publicação, foi polêmica e chegou a provocar censura, pois, ao expor os conflitos sexuais da classe média carioca, ou seja, o universo da sexualidade, e ainda, relações fora dos padrões consentidos, era objeto de condenação.

Questionado por seu amigo Manuel Bandeira a respeito do motivo pelo qual não escrevia sobre personagens como todo mundo, Nelson respondera que seus personagens eram como todo mundo, isso porque, em suas peças, ele registrava esteticamente a face desagradável da vida que os seres humanos querem esquecer.

Nelson já havia dito, também, que era maníaco por pureza. Para ele, o homem deveria ser capaz de assumir suas culpas e fraquezas, deveria ser capaz de assumi-las, confessá-las; sair por trás da máscara para a faceta real. Assim, em seus escritos, retratava situações como a de Solange que, perante a família era vista como um “doce-de-coco”, escondendo, assim, um “gosto amargo” da faceta humana.

Tratar de um tema espinhoso como o sexo sempre foi motivo de polêmica e discussões, especialmente se aceitarmos que tudo pode ter, em sua origem, um teor sexual. Na maioria das vezes, tudo que envolve o tema é envolto de tabus. O *tabu*, para Freud, é qualquer coisa fora do comum que deve ser evitada e temida, inquestionavelmente. Embora não se saiba

exatamente sobre sua origem, o *tabu*, assim como o *totem*, estão presentes desde as primeiras culturas humanas que se tem conhecimento.

Propõe-se pensar, aqui, neste âmbito da sintaxe familiar, os textos de Lúcio Cardoso e Nelson Rodrigues a partir da dinâmica do *totem* e do *tabu*, bem como a repressão sexual, a fim de chegar ao desejo – psicanalítico – de preencher um vazio, que seria a ausência do pai em Rogério.

O *tabu* caracteriza-se pela inviabilidade das relações sexuais entre pessoas do mesmo grupo familiar, forçando à exogamia. Nas sociedades mais primitivas, ele foi necessário como fonte de controle social. “A proibição do incesto constitui a gênese de muitas das outras evitações consubstanciadas na moral sexual que derivam na formação do Complexo de Édipo, daí por diante universalizado” (TEIXEIRA, 1991, p. 12).

Apesar de Freud perceber as fraquezas de sua teoria sobre o *totem* e o *tabu* – por se basear apenas em especulações não comprováveis sobre a primitividade dos povos existentes no passado – parte para uma explicação psicanalítica mais convincente e acaba baseando-se em seus estudos sobre fobias animais manifestadas por crianças e percebe uma semelhança dessas fobias com o *totem* primitivo. Neste, os filhos se revoltam com o pai, por este manter relações sexuais com as mulheres da tribo; por isso os filhos matam-no e devoram-no num *banquete totêmico*, por acreditarem que, assim, adquiririam as qualidades de coragem e valentia do pai.

Mas, a partir disso, além de sentirem-se vitoriosos, também sentiam culpa e remorso. Então,

Para manterem a vida comum, renunciaram às mulheres da horda, o que equivale a renunciar ao incesto, mas elegeram um animal como *totem*, representando inconscientemente o pai assassinado e devorado, que passou a reger a vida social, em nome da obediência à memória do pai cuja autoridade fora preservada no *totem* (TEIXEIRA, 1991, p. 14).

A partir desse ensaio, Freud estrutura o Complexo de Édipo, que trata dos dois desejos (incesto e a morte do pai) que, recalçados, constituem o núcleo de todas as psiconeuroses.

[...] somos todos, civilizados ou não, originários de um parricídio e, o pior, recalcamos eternamente o desejo de voltar a cometê-lo. Pois assim foi estabelecida a cumplicidade primeira que nos juntou organizadamente (...), gerando a sociedade, sendo que a religião se originou do sentimento de culpa e no remorso pelo crime cometido (TEIXEIRA, 1991, p. 15).

Para Foucault, o chamado *tabu*, a interdição sexual, vem, desde o século XVIII, desenvolvendo uma técnica discursiva de poder, uma *vontade de saber* sobre o sexo. Se antes da Idade da Repressão, ou seja, antes do desenvolvimento do capitalismo, as práticas sexuais não procuravam o segredo, “as palavras eram ditas sem reticência excessiva e, as coisas, sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade” (FOUCAULT, 1997, p. 9), após esse período a sexualidade é encerrada e muda-se para dentro de casa. Falar de sexo era colocar em xeque a lei.

Mas, se o sexo é reprimido, o simples fato de falar sobre ele e de sua repressão desafia a ordem estabelecida. Para Foucault, é ilusão pensar que a interdição sobre o sexo seja um “elemento fundamental e constituinte a partir do qual se poderia escrever a história do que foi dito do sexo a partir da Idade

Moderna”¹⁵. Para ele, todos os elementos negativos ao sexo – proibições, recusas, censuras – são apenas peças que constituem um discurso tático e localizado, numa técnica de poder e vontade de saber que estão longe de se reduzirem a isso. É preciso buscar as instâncias de produção discursiva, produção de poder e saber – e suas transformações – para perceber de onde e com que intuítos emana o dizer sobre o sexo.

Analisando o percurso da história, Foucault percebeu uma explosão de discursos em torno do sexo nestes três últimos séculos nas instâncias de poder: Igreja, família, escola e Estado. Para ele, “a história da sexualidade deve ser feita (...), antes de mais nada, do ponto de vista de uma história dos discursos” (FOUCAULT, 1997, p. 67).

Com a Contra-Reforma, a Igreja incitou a confissão “para impor regras meticulosas de exame de si mesmo (...) e porque atribui cada vez mais importância, na penitência, a todas as insinuações da carne”¹⁶. Nada deveria escapar ao discurso, tudo deveria ser dito, desde os atos contrários à lei até os pensamentos mais sensuais deveriam fazer parte do discurso.

No conhecido romance de Lúcio Cardoso, *Crônica da Casa Assassinada*, isso é bem presente. O padre Justino é receptor das confissões de Ana, que desde a chegada de Nina no casarão da família Meneses diz sentir a “presença do diabo”. A partir de então, Ana escreve ou confessa-se pessoalmente ao padre revelando a inveja que sentia da cunhada por conta das paixões que ela despertava nos homens da Chácara. Ana percebe que até seu esposo, Demétrio, tinha alguma adoração por Nina.

¹⁵ Ibidem, p. 17.

¹⁶ Ibidem, p. 23.

As confissões de Ana são tão importantes na *Crônica* que, por meio delas, esclarece-se a suspeita sobre o relacionamento incestuoso entre Nina e André: o pai biológico dele era o jardineiro Alberto, porém, a mãe biológica não era Nina, mas Ana.

Além da Igreja, houve a necessidade de levar em conta o sexo a partir do prisma da racionalidade. “O sexo não se julga apenas, administra-se”¹⁷, ou seja, há a necessidade de o Estado regular o sexo por meio de discursos úteis e públicos e não pela proibição. É preciso controlar as taxas de natalidade, morbidade, estado de saúde, fecundidade, habitat, entre outras variáveis. “Através da economia política da população forma-se toda uma teia de observações sobre o sexo”¹⁸.

Também nas escolas, nos consultórios médicos e nas famílias houve a proliferação de discursos sobre o sexo a fim de controlá-lo. É justamente aí, dentro dessas instâncias de poder, que se criaram incitações a falar do sexo, dispositivos para ouvir e registrar, procedimentos para observar, interrogar e formular. “O que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo” (FOUCAULT, 1997, p. 36).

Em Nelson Rodrigues os discursos sobre o sexo ganham maior projeção nos consultórios médicos ou através da consulta doméstica, já que muitos eram amigos da família. Por meio da consulta, muitos segredos eram revelados. Um exemplo é o conto *Noivos* que aborda, justamente, o *falar* sobre o sexo na família: o pai de Salviano dá conselhos para que o filho mantenha um namoro saudável e comedido para que, quando contraísse o matrimônio,

¹⁷ Ibidem, p. 27.

¹⁸ Ibidem, p. 29.

“gozasse” de novidades. Assim, Salviano evita chegar perto da noiva Edila, excluindo dos carinhos até o beijo. Ela concorda plenamente.

Um dia, porém, o Dr. Borborema, que era médico de Edila e da família, vai procurá-lo no emprego. Conversaram no corredor. O velhinho foi sumário: ‘Sua noiva acaba de sair do meu consultório. Para encurtar a conversa: ela vai ser mãe’” (RODRIGUES, 2006, p. 440).

Salviano descontrola-se, mata um suspeito, depois se mata e fica sem saber que o pai da criança era o seu pai.

Na sexualidade, o *segredo* não é da ordem subterrânea, mas da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder.

As relações de sexo, para Foucault (1997), deram lugar, em toda a sociedade, a um *dispositivo de aliança* cuja razão de ser é manter a lei das relações de parentesco e reproduzir. Esse dispositivo é ligado à economia devido ao papel que pode desempenhar na transmissão e na circulação das riquezas.

Mas as sociedades ocidentais modernas inventaram e instalaram um novo dispositivo que contribuiu para reduzir (não eliminar) a importância do *dispositivo de aliança*, foi o *dispositivo de sexualidade*, cuja razão de ser é penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global.

Originalmente, as técnicas de poder estavam centradas no *dispositivo de aliança*. Como a sexualidade foi brotando e desde então não parou de crescer,

não foi excluída da família contemporânea, nem tampouco a família extraía do sexo apenas suas funções úteis. O papel da família foi, ao contrário, fixar e constituir o sexo como seu suporte permanente. “A família é o permutador da sexualidade com a aliança: transporta a lei e a dimensão do jurídico para o dispositivo de sexualidade; e a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança” (FOUCAULT, 1997, p. 103).

Temendo as extensões do *dispositivo da sexualidade*, cujo inconveniente seria a ignorância às leis e formas jurídicas da aliança, a família colocou um interdito no *dispositivo de aliança*: o incesto. Porém, alguns danos do *dispositivo de sexualidade* adentraram na família e a aliança ficou desviada: surgiram, então, na família, a mulher nervosa, a esposa frígida, a mãe indiferente ou assediada por obsessões homicidas, o marido impotente, sádico, perverso, etc. A perturbação sexual é transferida para a aliança, tão escrachadamente abordada em contos de Nelson Rodrigues e de maneira um pouco mais discreta em Lúcio Cardoso.

A família, então, querendo valer seus direitos na ordem da sexualidade, busca ajuda em todos os especialistas possíveis – pedagogos, padres, psiquiatras, médicos – para resolver as interferências infelizes entre a sexualidade e a aliança. Foi aí que a psicanálise se alojou e procurou entender a sexualidade nas leis de aliança – “com a psicanálise, é a sexualidade que dá corpo e vida às regras da aliança, saturando-as de desejo” (FOUCAULT, 1997, p. 107), ou seja, a psicanálise pensa a sexualidade enquanto desejo e o Complexo de Édipo diz respeito ao *desejo*; diferentemente do incesto, que é uma regra que diz respeito à interdição de trocas no interior da aliança.

Se a sexualidade se dá (também) no interior da aliança, chega até ser paradoxal as famílias terem que se lançar externamente – lá onde contraíram os dispositivos da sexualidade – para solucionar questões de ordem interna, porque a sexualidade está tanto numa quanto noutra esfera.

Lacan (apud GARCIA-ROZA, 1991) vê no Édipo um processo que se desenvolve em três tempos: o primeiro consiste na relação dual entre criança-mãe; o segundo é a entrada do pai em cena e o acesso ao simbólico; e o terceiro é a identificação com o pai pela criança e o declínio do Édipo.

A criança, quando ainda não tem formada sua individualidade psíquica, torna-se o desejo do desejo da mãe, ou seja, ela identifica-se com o outro. Mas, quando aparece o pai, há um distanciamento entre a criança e o seu duplo. O pai já existia na vida da criança, como um simulacro da mãe, mas sua entrada significativa se dá quando marca uma distância entre a criança e seu duplo. Cria-se, então, um ternário imaginário, pois não há três elementos nessa relação, mas dois – a criança e a mãe – e a relação entre ambos, que é marcada pela falta deixada pelo Complexo de Castração.

Para preencher esse vazio, no nível imaginário, institui-se o *falo*. Nesse primeiro momento do Édipo, então, a criança é o falo, identificando-se com o objeto do desejo da mãe.

O segundo momento do Édipo é quando o pai intervém. Esse pai interventor é aquele descrito por Freud em *Totem e Tabu*, ou seja, é aquele que priva a criança do objeto de seu desejo e priva a mãe do objeto fálico. Privada, a criança deixa de ser o falo e a mãe deixa de ser a lei. O pai passa a ser o falo (para a criança) e aquele que limita o poder da mãe, enfim, o pai é a

própria lei. Castrada (simbolicamente), a criança consegue constituir-se como um *Eu*.

O terceiro momento do Édipo é quando, não apenas a mãe e a criança são castradas, mas o pai também. Ninguém é mais a lei nem o falo. A criança passa do *eu ideal* para o *ideal do eu*, quando ela deixa de identificar-se consigo mesma e passa a ver no pai o ideal de perfeição, com o que o pai representa. Conforme Freud, a criança se identifica com o superego do pai.

Assim, a criança torna-se *sujeito* porque interioriza a lei, toma consciência de si como um ser distinto e que pode, então, ser introduzido na Cultura. Esse é também o momento inaugural da família simbólica.

Todas essas construções teóricas da psicanálise nos remetem a pensar Rogério como essa *criança* possível de se tornar *sujeito*, num processo, de certa forma, retardado. Porém, o pai como um ideal de perfeição não perdura para Rogério: antes de ele superar o Complexo de Édipo, o mito sobre o pai como sendo *o nome* é compreendido e Rogério entende que Inácio é apenas mais *um nome*.

Se pela psicanálise ocorre a formação da família – mesmo que seja simbólica – em *Inácio* (1944) a família não se constitui, pois Rogério continua sozinho, mesmo após ter compreendido o destino de seus pais. A família de Rogério seria, para ele, um *fantasma*.

“Fantasma”, na definição de Julia Kristeva (1997), deriva de uma raiz grega – fae, faos, fos – e exprime a noção de *luz*, ou seja, o fato de *vir à luz*, de brilhar, aparecer, apresentar, se apresentar, se representar. Kristeva aproxima

essa definição com o cinema que, junto com a arte e a literatura, são lugares propícios para se formular fantasmas¹⁹.

O que se torna visível, acima de tudo, é aquilo que a família Palma é: desagregada (separada), destituída (carente), *descontínua* (interrompida) de relações, não de laços – os laços de sangue são inalteráveis. O que *vem à luz*, o *fantasma* para Rogério, é a lembrança de um pai. Ou seja, há relações de forças, de presença e ausência, que as personagens mantêm entre si: são um todo ausente composto por um (suposto) si presente.

O “pai”, historicamente, sempre representou aquele que detém o poder sobre a família, o chamado “poder patriarcal”. No antigo sistema patriarcal brasileiro, a figura do pai era central e distante – hierarquicamente – do filho, da mulher e do escravo. A administração da família pelo patriarca chegou, muitas vezes, a ser sádica, conforme nos atesta Gilberto Freyre em *Sobrados e Mucambos* (1977).

A autoridade exercida pelo pai sobre o filho – quanto à educação, justiça e moralização – era extremamente rígida a ponto do domínio do pai se estender ao direito de matar ou mandar matar, não somente os negros como os próprios filhos.

Com a decadência do patriarcado rural, em meados do século XIX, a chamada “pedagogia sádica”, tal como nomeada por Freyre, teve seu prolongamento nos colégios jesuítas. Ali, a Igreja procurou enfraquecer a autoridade do *pater familias*. Seus métodos de dominação, no entanto, foram

¹⁹ Já Gilles Deleuze (1990) aponta que os fantasmas, como propõe a psicanálise, seriam *efeitos* de realidade e poderiam ultrapassá-la. O cinema, como a psicanálise, estaria sempre a lidar com fantasmas, com a capacidade de trazê-los à tona. Assim, os fantasmas sempre são reais, pois não precisam, necessariamente, se ancorar numa realidade externa, estão ligados tanto a causas endógenas quanto exógenas.

os mesmos usados até então pelo regime patriarcal, só que com outros fins: visando formar adultos passivos e subservientes mais às coisas do Céu que às coisas da Terra, mais à Igreja que à família.

Freyre também destaca que essa pedagogia fez com que a criança amadurecesse à força e tomasse postura de adulto o quanto antes. O próprio Dom Pedro II foi um precoce que aos quinze anos já era imperador. A partir de então, os moços começaram a dar um prestígio novo ao Brasil.

Mesmo valorizados, por representarem uma nova ordem social e jurídica que o imperador encarnava, é certo que eles imitavam os mais velhos e tentavam, o quanto possível, disfarçar a mocidade.

O predomínio do “novo” sobre o “velho” encontrou resistências, pois estava nascendo uma política contrária às oligarquias agrárias, baseada, sobretudo, num reinado, de certo modo, antipatriarcal de Dom Pedro II. “Com a ascensão social e política desses homens de vinte e trinta anos foi diminuindo o respeito pela velhice, que até aos princípios do século XIX fora um culto quase religioso (...)” (FREYRE, 1977, p. 87). Enquanto alguns “vovôs” perguntavam-se que tempos novos eram aqueles, alguns já tinham a resposta: era o declínio do patriarcalismo e o desprestígio do *pater familias*.

Vê-se como essa mudança no cenário político e cultural brasileiro fez o pai perder sua identidade de poder e como, conseqüentemente, os filhos começam a assumir responsabilidades - como a decisão sobre os rumos de sua educação e relações amorosas - cada vez mais cedo. O jovem, então, tem de assumir sua cidadania e estar apto a participar do cenário social do qual faz parte. Não há mais o pai que o encaminhe ou o submeta a seus desejos. Preparado ou não, cabe ao filho administrar sua própria vida.

Em *Inácio*, Rogério é um desses estudantes – claro que não à época dos colégios jesuítas – que teve que reger a própria vida, afinal, o pai o abandonara e coube ao menino buscar, sozinho, referências “externas” para se tornar um homem.

Tais mudanças alteraram indubitavelmente as relações familiares, uma vez que o pai já não tinha o mesmo “vigor” que outrora. Houve uma atualização dos papéis que cada membro familiar teve que assumir, e não seria de estranhar que a mãe se voltasse, cada vez mais, a atividades externas que internas; que o filho já não ficasse mais sob a tutela dos pais logo após a adolescência e o pai ficasse exercendo quase que um papel de coadjuvante neste novo cenário, após séculos de primazia.

De fato, após a separação familiar, cada um dos Palma – o pai, a mãe e o filho – buscou uma identidade individual, configurando, assim, uma desconexão e incoerência na relação entre eles.

De qualquer forma, a família *une* indivíduos. Para Lacan (1981, p. 13), essa união tem por finalidade uma dupla relação biológica: “por um lado a geração, que dá as componentes do grupo; por outro as condições de meio que postula o desenvolvimento dos jovens e que mantêm o grupo, enquanto os adultos geradores asseguram essa função”.

É a família, para Lacan, que desempenha um papel primordial na transmissão da cultura, ela transmite estruturas de comportamento e de representação cujo jogo ultrapassa os limites da consciência. “Ela estabelece assim entre as gerações uma *continuidade* psíquica cuja causalidade é de ordem mental”²⁰.

²⁰ Ibidem, p. 16 – grifo meu.

Contudo, em Lúcio Cardoso, tal continuidade é abalada porque os jogos identitários se deram em outro âmbito que não dentro da família, embora, para Rogério, sempre houve a busca pela presença paterna.

Se o patriarcalismo deixou de ser predominante, não significa que perdeu, de todo, seu valor: o pai ainda é aquele que exerce algum poder (seu sobrenome continua sendo acrescentado aos nomes dos filhos e esposa, por exemplo); porém, esse poder não é mais ditatorial, mas democrático, no sentido de divisão de poderes entre os demais membros da família.

Sabemos, no entanto, que a família lacaniana é, muitas vezes, utópica, porque pressupõe uma *união* entre seus membros e nem sempre o pai continua mantendo união com a mãe, por exemplo.

A família Palma é a concretização desse tipo de família que, embora tenha laços de sangue que atestam que é “uma família”, não é integrada, não exerce o papel da transmissão da cultura aos membros mais jovens pelos mais velhos porque eles já não estão mais juntos, *unidos*, ou próximos que seja.

Há uma ruptura em sua constituição que Rogério tenta compreender, restaurar, preencher, completar. A família, então, melhor dizendo, é *castrada*, é o *fantasma* da falta (falta de um objeto que venha substituir o vazio do desejo: o desejo do pai e, por que não dizer, o desejo de uma família integralmente constituída a partir do pai).

A primeira castração, para a psicanálise, é a experiência do nascimento, quando a criança perde o cordão umbilical. É uma parte de si que a criança perde. “Lacan compara essa perda ao ovo que perde a sua casca. O vivente, ao romper o ovo, o que ele perde não é a mãe, mas a sua casca, isto é, um pedaço de si mesmo” (GARCIA-ROZA, 1991, p. 191). Quando se quebra o ovo,

faz-se o homem, mas também o “*homelette*”, que ameaça invadir tudo. Para evitar essa invasão, surgem os limites corporais à libido.

Para completar a falta de ter perdido uma parte de si, a criança vai procurar nos objetos exteriores o que poderá preencher a *falta*. O seio da mãe seria o primeiro objeto capaz de ocupar o lugar do vazio.

Freud, nos *Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1997), percebe no período de latência sexual infantil que, a princípio, a amamentação do lactante está ligada à necessidade de alimentação e tal necessidade está associada à satisfação da zona erógena da criança, representada pelos lábios. “A atividade sexual apóia-se primeiramente numa das funções que servem à preservação da vida, e só depois torna-se independente delas” (FREUD, 1997, p.60).

Até porque, quando surgem os dentes, há dificuldade em ingerir o alimento pela sucção. Assim, é preciso separar-se do seio materno. Para satisfazer-se novamente, a criança buscará uma outra parte de sua própria pele para sugar e só posteriormente irá buscar em outra pessoa a parte correspondente a essa satisfação: os lábios.

Paralelamente à satisfação de uma necessidade – a fome – produz-se um prazer no sugar, que mais tarde passa para a auto-erótica (seu objeto encontra-se no próprio corpo) e, na fase adulta, ao encontro do objeto de desejo, cuja pulsão sexual coloca-se a serviço da função reprodutora.

A escolha do objeto sexual nessa fase encontra seu caminho mais curto nas pessoas mais próximas e que representam afeto e segurança para a criança, ou seja, seus familiares. Assim, é necessário erigir barreiras ao incesto. Qualquer perturbação no relacionamento entre pais e filhos na escolha

do objeto sexual trará graves conseqüências para a vida sexual do indivíduo na maturidade. “Quanto mais perto se chega das perturbações mais profundas do desenvolvimento psicosexual, mais se destaca, de maneira inequívoca, a importância da escolha objetal incestuosa” (FREUD, 1997, p. 104).

A tarefa de todo o ser humano então, para a psicanálise, é dominar o Complexo de Édipo. Aquele, no entanto, que não consegue realizá-la sucumbe à neurose.

Será, então, que podemos qualificar Rogério como neurótico? Seu “fim”, em *Inácio*, ao menos nos remete a isso. Ele termina a narração revelando que, embora estivesse em convalescença, há três anos se encontrava num sanatório. O que culminou para esse desfecho foi a consciência de que a falta não foi preenchida, de que seu desejo não alcançou seu objeto: o pai não correspondeu à expectativa (a libido), a família continuou desintegrada e ele só. Sua única herança é o *fantasma* de uma família - *continuamente* – castrada.

Para Freud (1997, p. 101), quando não satisfeita a libido, ela se transforma em angústia. Assim, sem família, especialmente sem “aquele” pai de suas reminiscências, Rogério se vê nova e definitivamente sozinho e angustiado pela *contínua* ausência de seu objeto de desejo:

O desespero, esse desespero que desde o primeiro minuto alimentara as minhas idéias, esse negro terror da vida, *essa nostalgia da esperança e essa angústia de estar miseravelmente só*, tudo o que tinha criado as minhas monstruosas teorias daqueles últimos tempos *surgiu à flor da minha consciência como uma planta ensangüentada* que emergisse sobre as areias de um deserto. Foi nesse instante, exatamente, que Inácio abriu a porta e entregou-me uma braçada de cravos vermelhos. (...) *Olhei-o então, com todo o ódio de que ainda era capaz* (...) (CARDOSO, 2002, p. 146 – grifos meus).

A paixão causada pela falta acaba com o desejo, frustra-o e leva-o à loucura. Não resta outro sentimento que não seja o ódio, o mal e todo o resto de ruína espiritual e do *Eu* psicanalítico.

2.2. O mistério e o mal: sujeitos?

O Mistério é a única realidade deste mundo. E, se dele temos tão grande necessidade, é para não morrer do conhecimento dos nossos próprios limites, como as criaturas loucas e martirizadas a que tentei dar vida. (CARDOSO, 1946, p. 269)

A novela *Inácio* (1944) faz parte de uma trilogia - composta ainda por *O enfeitado* (1954) e *Baltazar* (inacabado) - denominada por Lúcio Cardoso como *O Mundo sem Deus*²¹. O que predomina na trama das três novelas é, justamente, esse *mal* que emana dos seres pela *falta* de amor, de crença e compaixão, ou seja, conforme Brandão (1998, p. 42) o *mal* “é a ausência da Graça Divina e da Ressurreição”.

Ao invés da presença de Deus, é o *mal* que reina, silencioso e onipotente, como se fosse uma divindade obscura da qual não se tem qualquer pista segura sobre de onde emana. Sua presença, no entanto, é perceptível. Rogério, por exemplo, percebe o *mal* advindo de Lucas quando este se refere a Inácio. Para Rogério, o ódio é tão fascinante quanto a paixão e ambos parecem ter a mesma origem: o homem.

²¹ Tal afirmação nos é dada por Mario Carelli (1988, p. 127) no livro sobre a biografia do autor.

[...] uma transformação profunda se tinha feito na sua fisionomia. Seus olhos brilhavam, uma vida intensa afluía com o sangue ao seu rosto. Não ocultei o meu espanto: era inacreditável que o ódio pudesse dar tanto vigor a uma fisionomia, por assim dizer, inexpressiva. [...] Era extraordinário como sua expressão poderia se confundir naquele instante com a de um homem apaixonado. Estremeci, percebendo-me face a face com o mistério daquela natureza humana: nele dir-se-ia que a paixão, qualquer que fosse, constituía o todo inteiro da sua personalidade. [...] não tive dúvidas, ambos os sentimentos provinham da mesma fonte, desse barro secreto e maravilhoso com que Deus esculpe as almas (CARDOSO, 2002, p. 85-86 – grifos meus).

Como humano que é, Rogério também se vê como alguém que irradia o *mal*:

E, inesperadamente, uma onda de ódio subiu ao meu coração, uma onda de ódio como eu *ainda não sentira*, como talvez só Lucas e Inácio sentissem um pelo outro. Não era ódio simplesmente, mas ódio misturado a qualquer coisa, a uma espécie de furor insensato e a um sentimento penoso de nojo e de desprezo (CARDOSO, 2002, p. 95).

Não é apenas na *Trilogia* que o *mal* impera, em outras obras de Lúcio Cardoso podemos perceber como a *falta do bem* aparece, trazendo à tona o jogo de presença e ausência – do *bem* e do *mal*.

Na *Crônica da Casa Assassinada* (1959), romance indiscutivelmente mais conhecido e mais bem acabado de Lúcio Cardoso, o ódio e a paixão também se encontram tão imbricados, que demarcar a presença de um e de outro é quase impossível. No romance, o filho primogênito dos Meneses, Demétrio, não vê com “bons olhos” a chegada da nova cunhada ao casarão. Nina chega à Chácara com toda a pompa de mulher da cidade, não dispensando o uso dos exuberantes vestidos e chapéus de última moda, o que provoca Demétrio, afinal, a família já perdera, havia muito, as condições de manter seus luxos.

No entanto, a beleza, o estilo e a sensualidade de Nina ficam evidentes aos olhos de Demétrio, de tal modo que ele sucumbe à paixão, mas não admite nem para si mesmo e, como reação, trata Nina com desdém. Qualquer movimento dela não escapava do conhecimento de Demétrio que se referia a ela sempre com rispidez e tentando demonstrar o quanto possível o horror que, supostamente, sentia por ela.

(Repito, Valdo, e isto é importante, sempre houve em Demétrio um elemento que nunca cheguei a compreender: ele me odiava de um modo acima do comum, como se me acusasse permanentemente de um crime que eu estivesse cometendo, e que na verdade eu ignorava totalmente qual fosse. Ele me odiava de um ódio que oscilava em suas esferas, e ia do sentimento de entusiasmo mais exaltado à mais completa repulsa)²² (CARDOSO, 2000, p. 80-81).

Também em *A Luz no Subsolo* (1936), amor e ódio permeiam as relações. Madalena ama o marido, apesar de sentir indiferença dele e “o pequeno envenenamento de cada dia, em que Pedro introduzira no seu espírito o sabor das suas piores qualidades e dos seus melhores defeitos” (CARDOSO, 1971, p. 114). Mas, Pedro não a amava. “Verdade, que há muito tempo a odiava...”²³. E era o ódio que os mantinha – “O pior, o mais lamentável de tudo, é que ele se sentia irremediavelmente ligado a ela, encadeado pelo seu ódio, incapaz de se libertar da sua angústia”²⁴.

Brandão (1998, p. 31) afirma que a presença das paixões são as grandes personagens das obras de Lúcio Cardoso. “Parece-me mesmo que, em alguns de seus livros, as figuras femininas ou masculinas são antes concretizações de paixões ou questões existenciais do que personagens no

²² Trecho da Segunda Carta de Nina a Valdo Meneses.

²³ Ibidem, p. 165.

²⁴ Ibidem, p. 166.

estilo realista”. Lúcio lança luz às paixões que tanto atormentam o indivíduo pela força incontrolável que emanam.

Essa paixão é um martírio para quem o sente, pois Lúcio mantém as personagens envoltas de todo horror que as cerca, como se o *mal* que emana delas (ou que as atinge) devesse absorver todo o ambiente e que só se respirasse esse ar enjaulado; uma forma de sufocar as personagens até o ponto da loucura ou morte. Já Nelson Rodrigues vê na morte um alívio contra todos os males, como se fosse uma redenção pelos infortúnios.

Se em Nelson Rodrigues há, nos desfechos, o arremate – quando as personagens buscam uma maneira de resolver, esquecer ou solucionar as desgraças – em Lúcio Cardoso o *mal* desmobiliza as personagens, sufocando-as em seus próprios desgostos. O que resulta daí é uma inatividade inesperada ou ação sem força para mudar o curso porque o *mal* ainda não chegou ao fim. O *mal* é mal também porque permanece.

Em Lúcio não há Salvação, o homem está entregue aos limites da fé. Vive na angústia de entender o que justifica a misteriosa existência humana e de entender se há uma existência Divina que nos redima das culpas. Esse tormento do *mistério* é o *mal* que aflige o homem cardosiano.

Brandão (1998) percebe essa angústia não apenas na obra literária, mas na própria vida de Lúcio Cardoso. E vai além: para ela, as inscrições desse tormento pessoal do autor estão perceptíveis na escrita dele. A escrita de Cardoso seria um lugar onde ele pudesse se constituir como sujeito.

A incerteza diante do mundo e de uma fé que nem sempre o sustenta, apesar do ideal de perfeição que o persegue, aparece em seu texto, muitas vezes, através dessas rupturas, *dessas quebras de continuidade*, de oscilações de ânimo, de alternâncias de estados de espírito que fazem aparecer uma certa *descontinuidade*, como se o

fôlego lhe faltasse, como se o desejo da própria morte o obsedasse (BRANDÃO, 1998, p. 28 – grifos meus).

Percebe-se que a fragmentação do sujeito se estende da vida pessoal de Lúcio Cardoso à criação literária do autor. O sujeito descontínuo, desintegrado, que estrutura a obra busca – assim como a personagem Rogério – superar os fantasmas e se inscrever como um sujeito.

Essa observação não orienta nosso trabalho, mas tem sua coerência se observarmos algumas obras de Lúcio Cardoso e sua vida pessoal. Há muita semelhança, algumas das quais já mencionadas até aqui. Além do mais, as ponderações de Brandão (1998) têm na psicanálise sua fundamentação teórica para dar consistência ao que ela elege como uma “travessia da escrita” entre o limite – tênue – entre Lúcio e sua vida e seus dramas e Lúcio e sua obra e suas criações significantes.

A morte, em especial, é uma imagem bem presente na obra literária e biográfica de Lúcio porque ela seria a consequência mais trágica e mais plena do *mal*. Em *O viajante* (inacabado), Donana de Lara provoca a morte do próprio filho após ter sido despertada pela paixão de Rafael; Mestre Juca, após ter conhecido Rafael, percebe seu desejo por Sinhá e a mata quando descobre que ela havia sido violentada por Rafael. A paixão provocada por Rafael aliena os que estão a sua volta a ponto de não medirem os próprios limites que esse sentimento desperta em si.

Lúcio compara esse *mal* que Rafael emana com o de Inácio, em seu *Diário Completo* (1970). Para ele, enquanto Rafael era ingênuo porque não sabia da disseminação de *seu mal*, Inácio sabia até que ponto seu *mal* tinha poder. Retomamos, aqui, para exemplificar, aquela passagem em que Inácio

questiona Rogério sobre se ele acreditava em Deus, ao que este respondera que “Se acreditasse, gostaria de matá-lo em mim, plenamente, a fim de poder realizar os meus planos” (CARDOSO, 2002, p. 113). O questionamento é provocador, parece que Inácio quer medir sua influência maléfica para com o filho.

Rogério, desde o início de sua narração, crê numa *idéia* mais altiva. Ao andar pelas ruas, vê-se perante os outros e questiona-se: “Quantos mereceriam um olhar? Quantos verão além da cama em que se deitam e procriam, quantos não seguirão a manada como bois submissos?” (CARDOSO, 2002, p. 23). Sentia-se soberano e ria descontroladamente, após dois meses deitado na cama. A saída trouxe-lhe novos ares e novas idéias, dentre as quais a percepção da miséria humana.

Entre as misérias, há a limitação. Não é possível *realizar todos os planos*, porque há uma *história divina* que ensina que existe lei, e a lei não permite certas aventuras. É preciso seguir um destino, uma aceitação, uma subordinação que Rogério não deseja. Ele deseja subir, pois sentia-se farto e doente de tanta mediocridade.

Não acredita que se possa morrer de mediocridade? Pois morre-se. Os médicos é que dão nomes diferentes, mas estou convicto de que cada doença corresponde exatamente a um estado de pressão moral que muitas vezes é ignorado pelo próprio paciente... uma coisa misteriosa, afinal. Mas há um outro que vela constantemente dentro de nós, e este *sabe*, tenho certeza (CARDOSO, 2002, p. 30).

De tanto desejar a subida – em que incluía o pai, Inácio - inesperadamente a descida foi mais cruel, pois revelou a Rogério que mesmo o desejo mais verdadeiro é ainda humano. E, ao achar que nada era possível de

se colocar num altar, contradizia-se, pois Inácio era uma divindade que ele venerava, tanto que suas próprias idéias não eram suas, mas as que ele achava que fossem as de Inácio:

- Sabe, Inácio, prefiro antes falar a seu próprio respeito. Tudo o que imagino como minhas 'idéias', você as encarna admiravelmente.

- E que lhe agrada tanto na minha pessoa?

- Também não é fácil me exprimir. Mas o que me agrada na sua pessoa é essa capacidade de rir, não de rir ao lado, como um simples espectador, nem rir esmagado, como é o riso dos fracos... Mas rir, rir positivamente dentro da comédia; rir com crueldade e consciência, rir até o último dia, até o dia do Juízo Final...

Ele estremeceu e olhou-me bem no fundo dos olhos.

- E é assim que você acha que eu procedo?

- Sim, é assim. Ninguém me tira isto da cabeça. Se pudesse, você atearia fogo ao mundo para poder rir melhor. Não há muitos como você, esteja certo disto. Todos ainda conservam alguma coisa, um amuleto, uma memória, algo que veneram em segredo e que inundam lágrimas. Mas sente-se que você está acima dos outros e que se diverte sem descanso, que se diverte estrepitosamente, cada vez mais, cada minuto mais... Repito, não são muitos os que suportam uma tão desenfreada alegria! (CARDOSO, 2002, p.112).

Tomando como suas as idéias de Inácio - ou suas próprias idéias, afinal, Rogério supunha que o pai fosse assim pelo que via dele -, ele *tentava subir*. Mesmo quando interrogado por Lucas se deixaria de respeitar a Deus em prol de seus pensamentos, Rogério afirmou que nem mesmo a divindade seria capaz de impedir seu objetivo. A loucura parecia definitiva, para Lucas.

Rogério só saiu dessa espécie de sonambulismo, que ele mesmo confessara sentir em presença de Inácio, quando paralisou diante do retrato da mãe e, principalmente, ouvir da boca de Lucas algo aparentemente novo: era *filho* de Inácio! A novidade se deu porque essa tinha sido a primeira vez que ouvia alguém tratar Inácio como seu pai. Isso transportou-o a “uma distante e tremenda realidade, onde os fatos perdiam toda a sua aura de fantasia, e a verdade surgia, fria e horripilante” (CARDOSO, 2002, p. 140).

Em posse de um revólver de cabo de madrepérola²⁵, Rogério fica estagnado e não consegue matar Lucas, em situação que teria sido criada por Inácio para se vingar “dessa gente toda” e mostrar o quanto eram fortes. Foi nesse instante que Rogério se viu em total impotência e compreendeu quem era Inácio: menos que um pai, um homem; e um homem “causador” de todo o seu *mal* provindo das idéias que tinha alimentado até então.

O lugar que Rogério reservava para Inácio tornara-se vazio porque “nada mais correspondia àquele nome, nenhum som, nenhuma recordação, nenhum frêmito de amizade” (CARDOSO, 2002, p. 144). Inácio era um ser que jamais se revelou por completo, era um enigma, um *mistério*.

Quem era ele, que desejava do mundo? Foi nesse instante, precisamente, que senti as recordações se entrosarem nos meus famosos ‘planos’. Sim, Inácio ria, mas ria porque realmente toda a sua alma estava devorada pelo ódio, ria porque nele tudo estava morto. Só um grande vazio permitiria que o riso soasse de modo tão poderoso. (...) o seu ateísmo” (CARDOSO, 2002, p. 145).

O vazio de Inácio preencherá os pensamentos de Rogério:

De súbito, sem que pudesse reter mais o meu pensamento, senti que minhas idéias se ampliavam e compreendi que essa tremenda necessidade de rir era como a própria alma do nosso mundo, no seu perpétuo escárnio e no seu desafio a Deus (CARDOSO, 2002, p. 145).

Se o pai continua a rir convulsivamente, emanando o seu *mal* ciente e conquistador, Rogério cheira o *mistério* e se embriaga dele, mas só...

²⁵ A mesma arma é citada em *Crônica da Casa Assassinada* e foi o instrumento utilizado por Alberto, jardineiro da casa, para o suicídio; antes, no entanto, a arma foi motivo de polêmica: Demétrio a expôs num móvel visível da casa. Seria proposital, já que havia uma “guerra” familiar se instalando na casa dos Meneses? A dúvida ganhou força depois que Valdo, irmão de Demétrio, se machucou com a arma. Ele teria tentado se matar, também? A arma, então, foi jogada pela janela por Nina. Caiu no jardim. Dias depois, o jardineiro se mata.

III – SEMÂNTICA: relações possíveis

Se toda a leitura é uma escolha, um juízo de valor, pode-se dizer, de certa maneira, que os signos também são da ordem da escolha. Eles são (es) colhidos e nos escolhem no processo de leitura.

As linguagens são carregadas de signos e esses estão disponíveis à perceptividade do leitor/receptor. Eles têm um potencial de produzir efeitos/sentidos; ou seja, os signos procuram seus significados e não significam outra coisa além de ser procura (PAZ, 1976, p. 104). O signo é uma unidade que faz parte do processo *contínuo* e infinito de produção de sentidos, e só existe sentido no jogo de relações entre signos.

Para Barthes, a significação é a fusão do significante ao significado por meio de um contexto bem definido e deve ser compreendida levando-se em conta a intervenção do sujeito que observa o signo. Só existe sentido no jogo de relações entre os signos. O papel primordial do signo é o que “ele desempenha em relação a outros signos, o modo sistemático como a eles se assemelha ou deles se difere: todo o signo deve o seu ser àquilo que o rodeia e não às suas raízes” (BARTHES, 1981, p. 40-41).

Vê-se, assim, a importância do leitor para a decodificação, leitura e interpretação dos signos, porque os sentidos começam a emergir por meio da *contínua* relação entre leitores e signos, entre signos, leitores e signos.

Numa combinatória entre signos, emergem os sentidos da relação que, por sua vez, podem ramificar-se em outros, criando uma teia que, à medida

que se expande, configura um novo “olhar” sobre o repertório de signos. É assim que a leitura pode ser definida, como uma recodificação que redistribui os signos.

Muitos olhares são possíveis/compossíveis diante dos signos que emergem das obras de Lúcio Cardoso, dentre eles foram selecionados alguns a fim de não se estender muito. Assim, foram escolhidos os que mais se tornaram visíveis e que reapareceram numa e noutra obra do autor.

Ao ler *Inácio, Crônica da Casa Assassinada, O Viajante e Salgueiro*, percebeu-se que os signos *arma, violeta e os renegados* eram muito presentes a ponto de serem escolhidos para uma leitura mais específica de cada um. Não se pode esquecer que a leitura feita de cada signo é uma entre tantas as que podem ser possíveis/compossíveis²⁶.

3.1. A arma

Uma arma de madrepérola aparece na sala da casa dos Meneses, na Chácara de Vila Velha, lugar afastado, com pouco comércio e hospital. Ao leitor de *Crônica* é revelado que a arma fora adquirida por Demétrio, em negociação com um comerciante da região.

A arma – objeto – foi objeto de questionamentos: como apareceu na casa? Com quais intenções? E, principalmente, o que ela poderia representar aos membros da família: coação ou armadilha?

Objeto por objeto, não foi por ingenuidade ou precaução que a arma fora adquirida e posteriormente exposta na sala do casarão, mostrando-se

²⁶ A compossibilidade é considerada, aqui, como a condição de cada coisa ser possível uma em relação à outra, ou melhor, compossível com outras que constituem o mundo real.

acessível a qualquer um que por ali transitasse. Exposta, é importante dizer, em ocasião propícia, afinal, àquela altura a família andava em desarmonia crescente, pois seus membros não conseguiam mais ficar em seu lugar acomodado diante de uma nova presença na casa que ameaçava, ainda mais, a relação e manutenção dos laços entre os Meneses: Nina podia contribuir para o declínio inevitável do patrimônio e boa imagem da família perante a sociedade local.

Assim como a família, a arma, então, “saiu do armário” e, logo que exposta, foi usada para uma suposta tentativa de suicídio – mas dita como acidente – de Valdo Meneses; e, posteriormente, para o suicídio do jardineiro, Alberto.

Exposta, a arma foi objeto de desejo para consumir a vida de paixão e tormento que tanto Alberto e Valdo levavam. Ela também é disseminadora de sentidos de poder (para o ataque ou para a defesa). Mas, convém questionar: de fato, eram o jardineiro ou um dos Meneses alvos de sedução provocada pela arma?

Percebe-se que a arma – nesse contexto – era a *sedutora* que se pôs à mostra para conquistar alguém e o aniquilar. Esse “alguém”, objeto da conquista, seria, de fato, Alberto ou Valdo? Ou seria Nina, aquela que despertou a paixão nesses dois homens, desestabilizando-os, ao mesmo tempo em que coloca a casa de Vila Velha, de vez, em ruína?

“A paixão acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão (...) é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento”, assim diz Bataille do erotismo dos corações (1987, p. 19). Os seres apaixonados desejam que o amante os “salve” da solidão e que juntos formem

um só coração. Eles desejam substituir a *descontinuidade* persistente – que caracteriza os seres – por uma *continuidade* com o amante.

Porém, a busca pelo ser amado implica em sofrimento e morte, pois é possível que o amante não possua o ser amado. Isso pode ocasionar ciúmes e ira desmedida a ponto de querer matar o amado ou se matar. O sofrimento advém da impossibilidade em ter o ser amado, único meio de se conquistar a *continuidade*.

Para os amantes, diz Bataille (1987, p. 20), o que transparece é a possibilidade de sair de um estado solitário e individual para um estado pleno, ilimitado, “a continuidade do ser percebida como uma libertação a partir do ser amante”. Mas, só com violência/violação pode haver a passagem de um estado a outro. Esse é o domínio do erotismo.

A violência, que acompanha o erotismo, tem por princípio a reversão da estrutura do ser isolado, do ser constituído como descontínuo. Através da ação erótica, os seres são violados, revelando, assim, paradoxalmente, a continuidade. Como no sacrifício, uma vítima é imolada e, quando morre, revela àqueles que participaram do rito a continuidade do ser, o *sagrado*.

O *sagrado* é um instante pleno que livra os seres de suas paixões individuais e os conduz a uma experiência de continuidade, dando-lhes um caráter ilimitado e infinito, comparável à sensação de um gozo.

No erotismo, os seres em descontinuidade sofrem pela ruptura, pela inacessibilidade do ser amado, de constituir, com ele, um eterno. É o que vimos acontecer com Alberto: impossibilitado de ficar com Nina, pois esta era casada com Valdo, ele se mata com a arma. Valdo, também muito apaixonado pela esposa, usa a arma para acabar com o tormento que a presença dela causava

em si e na família; porém, acaba apenas se ferindo e soa, na casa, como um acidente com o objeto e não uma tentativa de suicídio.

Em *Inácio*, Rogério também era dominado pelo desejo, cujo objeto era o pai. A paixão por Inácio era a possibilidade que Rogério tinha de se libertar daquela vida solitária e conhecer, a partir de então, o lado mais doce da vida, que ele tanto sonhara – como são os sonhos dos apaixonados -: estar ao lado de alguém que proporcione felicidade.

Porém, quando estava com a arma apontada para Lucas, prestes a acabar com qualquer empecilho que o impedia de viver ao lado do pai, daquele ser que ele depositava toda a sua esperança, Rogério se *desarma* ao compreender que Inácio jamais faria parte de seu futuro. Reconhece, aí, o mecanismo de transferência insuficiente para a morte do pai.

A arma é objeto de sedução tanto na *Crônica* quanto em *Inácio*. Enquanto na primeira obra ela consegue seduzir seus – possíveis – alvos e levá-los ao gozo, em *Inácio* ela falha. Rogério não consegue apertar o gatilho e provocar a morte. Ele fica impotente diante de seu alvo porque não era a Lucas que deveria ser direcionado, mas a Inácio.

A *continuidade dos seres*, tanto desejada pelos amantes nos seus amantes, só é possível pela violência; e a arma provoca essa ruptura que transporta os seres de um estado a outro, da descontinuidade à continuidade. Por isso, a arma é erótica e sedutora. A arma é um objeto pouco ingênuo, neste caso é uma armadilha do aparelho ficcional.

Se Demétrio Meneses adquiriu a arma não foi por desconhecimento de seu alcance, provavelmente ele desejava a morte de Nina, que ele também tanto amava. Desejava a morte por não tê-la a sofrer por não conseguir

consumar seu desejo. E se Rogério não conseguiu atirar em Lucas, foi por entender que ele não era o alvo; a arma não foi um objeto de sedução para ele, mas para Inácio.

3.2. A violeta

Um substantivo comum: as flores preferidas de Nina, em *Crônica da Casa Assassinada*. Um substantivo próprio: o nome da prostituta, em *Inácio*. A violeta é um significante que aparece em, pelo menos, duas obras de Lúcio Cardoso, carregada de significados.

A violeta é símbolo da ressurreição na liturgia católica. Por vezes os padres a usam em suas vestimentas durante as cerimônias como a Páscoa ou na unção dos enfermos ou dos mortos. Em suma, a violeta é uma cor fortemente relacionada à religiosidade.

Encantada com as violetas que vê no jardim da Chácara de Vila Velha, Nina as vê *perdidas* “entre as folhas de trevo”. Seria ela, também, uma flor perdida em meio à sorte da família Meneses? Se a violeta está *oculta* entre outras plantas, a arma está *visível* entre os objetos e móveis do Casarão.

Como a violeta perdida, Nina logo se destaca entre os “trevos” pelo charme, beleza e um quê a mais de deslumbre que desperta paixões e, conseqüentemente, inveja. A violeta vai traçar sentidos paradoxais, recuperando vida em jardim seco. A personagem Nina materializa essa idéia porque enquanto reanima os desejos dos que com ela se relacionam, desalenta a razão e a moral que os estruturam.

Entre as paixões, além do marido, cada dia mais encantado e orgulhoso pela escolha da esposa, Alberto, o jardineiro da Chácara, também não resistiu ao encantamento que Nina desprendia.

Envolvido, o empregado presenteava a patroa com as flores de que ela mais gostava, colocando-as no umbral da janela. A violeta reavivou os corações de Nina e Alberto, dando início ao envolvimento proibido entre eles. O jardim fora, muitas vezes, o cenário da paixão, entre violetas, trevos e espinhos.

Em meio às plantas, Ana, esposa de Demétrio, vigiava a flor perdida e destacada recebendo um cuidado especial do jardineiro. A desconfiança do romance entre os dois ganha confirmação quando Demétrio flagra Alberto de joelhos diante de Nina. O já desestabilizado lar rui.

Em pouco tempo, Valdo tenta contra a vida, mas fica apenas ferido. O jardineiro, valendo-se da mesma ação, consegue consumir o ato plenamente. No leito de morte, ao ver o corpo ensangüentado e sem vida de Alberto, Ana questiona o padre Justino sobre a ressurreição.

- Foi-se, foi-se para sempre. Não está mais aqui. – E ao dizer isto havia uma tão grande tristeza em sua voz, uma tão pungente melancolia, que era impossível deixar de reconhecer ali o cerne de todos os seus males: uma constante, uma funda e desoladora falta de Esperança (...).

- Não para sempre. Está escrito que ressuscitaremos um dia – e tão mais moços e mais belos quanto menor for a extensão de nossos pecados.

- Moços! Belos! - e ela exclamou isto com profundo assombro.

- Não acredita? A imortalidade existe.

- Oh, Padre! (...) Era agora que eu o queria, neste instante mesmo, vivo diante de mim, e no entanto, aí está, duro, sem movimento.

Que poderia eu responder àquele grito onde ressoava toda a sua incompreensão da misericórdia divina? Abaixei a cabeça, implorando apenas a Deus que iluminasse aquela triste alma prisioneira de si mesma – e enquanto assim o fazia, senti que uma visão se impunha ao meu pensamento, uma visão daquilo que lhe faltava, que faltava a todos nós, ao mundo inteiro – e cuja carência devia ser motivo de um combate cotidiano e áspero: a presença de

Cristo. Ou melhor, sua ausência. Uma ausência tão decisiva, tão presente e tangível, que à nossa volta era quase como se formasse um vácuo de intensa e acusadora lembrança. A verdade veio espontaneamente aos meus lábios:

É preciso que compreenda. Deus quis que a senhora o perdesse (CARDOSO, 2000, p. 178-179).

Além de ser alguém sem esperança, Ana é acometida de desespero ao pedir a Padre Justino que ressuscitasse seu amado:

- Não, não estou doida. Sei que o senhor pode muito bem fazer um milagre. É só estender a mão... (...)

- Não é a mim – disse sem deixar de encará-la – mas à misericórdia de Deus que deve recorrer. (...)

- Não acredito em Deus. Quem é Deus, que é que Ele pode fazer por mim? E no entanto, o senhor... (...)

Ela apenas implorou, como se o tempo urgisse:

- Um milagre, Padre, faça um milagre.

E de súbito, abandonando sua posição estática, avançou um passo e gritou quase:

- Ressuscite-o. Ressuscite-o, e eu acreditarei em Deus, em tudo (CARDOSO, 2000, p. 181-182).

Neste trecho da *Crônica*, Lúcio Cardoso aproveita-se do discurso do padre para lançar luz, mais uma vez, à falta – e à consequência “maligna” da falta – de Deus na vida humana.

Morto, o mesmo homem que cuidara da vida das flores e que, em alguns momentos, *avivara* também o coração daquela flor perdida entre os trevos, *voltaria a viver* posteriormente através de seu filho, André; que, para os Meneses, era filho de Nina com Valdo.

O que a família não sabia era que André, na verdade, nem filho de Nina era, mas de Ana com Alberto, revelação que o próprio leitor só obtém nas últimas páginas da *Crônica*, através da confissão que Ana faz a Padre Justino, momentos antes de sua morte.

Ana sempre demonstrou sentir inveja de Nina; talvez ela sentisse que Nina concretizasse o seu desejo de mulher: ornamentar-se de forma realmente feminina, com vestidos da moda e coloridos, ao invés de usar aquele habitual vestido preto e discreto, que nem a Demétrio seduzia. Ana se reanima em ser “mulher”.

Como que numa espécie de desafio a Nina e a si mesma, de que seria capaz de provocar desejo em algum (ou outro) homem, Ana também se envolveu com Alberto, contrariando todas as questões morais de que ela era absorvida. Neste ato *pecaminoso*, surge um filho, que *renova* a lembrança de Alberto para o lar dos Meneses.

Não somente a lembrança, André também *renova* os desejos de Nina que, mesmo tendo sido a “mãe” reconhecida dele, envolve-se com André, causando neste um duplo sentimento: de prazer pela bela mulher, e de culpa, por amar a mãe.

A flor perdida e destacada de Nina *revive* com a *renovação* de Alberto em André. Se a vida *renova-se*, o “pecado” também. Mas, com o tempo, é Nina quem está prestes a sair da vida para, quem sabe, entrar numa *renovação*.

Adoentada, Nina vai se consumindo a cada dia até o seu dia final. Este, o dia da morte e velório de Nina, foi crucial para a desintegração dos Meneses. Foi como se, com a morte de Nina, nada mais pudesse *reviver*. Danados, não haveria uma outra vida, senão aquela de horror e ódio que consumiu muitos dos anos de vivência dos Meneses.

Durante o velamento do corpo, com a casa cheia de vizinhos, mais curiosos que saudosos de Nina, surge na sala, carregando violetas para depositar sobre o caixão, Timóteo. Cumprindo o desejo de Nina, de que se ela

morresse na Chácara, ele deveria levar um ramo de suas flores preferidas ao seu caixão, Timóteo, que há anos estivera trancado no último quarto do corredor, ressurgiu sobre os olhos atônitos de todos, num ato *vivo* perante a morte, gerando mais ação que desfecho.

A cena é uma das mais surpreendentes da Crônica, porque tudo ganha relevância, menos o corpo de Nina, que se torna coadjuvante daquele momento em diante. O próprio Valdo percebeu que “de minuto a minuto, branco e sozinho, ele (o corpo) se tornava mais alheio ao ambiente. Com incrível rapidez, deixava de ser um cadáver exposto para converter-se numa coisa anônima e indiferente” (CARDOSO, 2000, p. 451). O momento, ao invés de ser caracterizado por uma *despedida* do morto, configura-se como *reencontro* de sujeitos na ânsia por novos acontecimentos, porque a morte já não era novidade.

A atmosfera do ambiente era de festa pouco fúnebre em que as pessoas conversavam “em voz mais alta do que seria conveniente”. No IV depoimento de Valdo, ele julgou ouvir até uma risada que “em vão se esforçava para ser contida” (CARDOSO, 2000, p. 451). Mas o clímax da narrativa do velório de Nina ainda estava por vir.

O calor era muito forte naquele dia. Muitos dos presentes ficavam na varanda consultando os relógios na ânsia pela hora do enterro. Naquela ocasião, um burburinho se fez ao ouvir um rastilho que vinha de fora: era o Barão que chegava. O mais ilustre morador das redondezas sempre foi a visita mais desejada de Demétrio e que só agora aparecia.

Após a recepção curiosa e calorosa, o Barão aconchegou-se numa banquetta de veludo, na sala. Sentindo que deveriam se ocupar de outra coisa,

os convidados desviaram a atenção da tão ilustre visita que “possivelmente só esperava esta oportunidade, retirou o embornal do braço, abriu-o e, metendo lá a mão, retirou de dentro uma comida qualquer – talvez uma guloseima” (CARDOSO, 2000, p. 472).

Mas, isso não foi tudo. Nem bem haviam passado cinco minutos da entrada do Barão, deu-se o fato máximo daquele dia “e que pela sua desproporção, pela repercussão de escândalo e de coisa inusitada, ameaçou até mesmo o motivo da reunião – a morte ocorrida naquela casa. Refiro-me ao aparecimento de meu irmão Timóteo” (CARDOSO, 2000, p. 473).

Afora a chegada triunfal - sendo carregado numa rede por escravos – Timóteo, que há anos ficara trancado num quarto, provoca surpresa por seu estado físico:

Não era propriamente gordo, mas imenso. (...) Mal conseguia mover o braço rotundo (...) um braço sem vida, mole e desvitalizado como um galho decepado recentemente de uma árvore. (...) a enxúndia subia-lhe ao longo das faces, modelando uma máscara tão exótica e tão terrível que mais se assemelhava à fisionomia de um bonzo morto do que à de uma criatura vivente e ainda capaz de pronunciar palavras. Os cabelos, longos, escorriam-lhe pelos ombros (...) eram duas tranças duras, como dois cipós selvagens, contorcendo-se e oscilando ao jogo da rede. (...) Vestia-se com qualquer coisa que não se poderia chamar de vestido, mas que fora um vestido (...) e que agora, cor desbotada de malva, esgarçava-se em remendos colados às pressas (...). Trazia os braços e pescoço juncados de pulseiras e de colares. (...) Lento, ele percorreu com o olhar a multidão fascinada que o fitava: ninguém ousava fazer um só gesto, nem pronunciara a mínima palavra (CARDOSO, 2000, p. 473-475).

Decidido a entregar as violetas, que àquela época do ano eram quase raras, Timóteo encara todos os visitantes e afronta Demétrio com a sua aparição, especialmente no dia da visita do Barão. Tudo fora pensado para que assim ocorresse e provocasse a ira e vergonha do irmão mais velho que, em

vão, lutara todos aqueles anos para manter o nome da família longe da ignomínia e, para isso, se esforçara para manter Timóteo trancafiado no quarto quando este começou a demonstrar sinais de “loucura”.

Após colocar as violetas sobre o corpo – que fora apenas encoberto com um lençol de linho branco – o silêncio tomou conta da sala, poeticamente narrado por Valdo, em seu “V depoimento”:

Dir-se-ia que aguardávamos a leitura de uma sentença e, arrastados por um poder que nos ultrapassava e não chegávamos a entender, voávamos libertos de qualquer peso terreno, e nossa figuração real, com toda a sua estrutura de carne e de ossos, projetava-se inteira no cenário de acontecimentos sobrenaturais, onde se jogassem não os dados de nossas míseras aventuras, mas o final de uma partida transcendente, em que se misturassem, como projeções arrancadas de nossa essência, o mito subterrâneo e preso de nossos anjos e demônios (CARDOSO, 2000, p. 476-477).

Ato consumado, Timóteo percorre a sala com os olhos e paralisa diante da figura de André, que até então nunca havia visto. Ao desviar o olhar do rapaz, lança uma bofetada no cadáver de Nina. O horror dos presentes só aumentou quando Timóteo foi acometido de uma apoplexia que o fez cair e espantar a maioria das visitas, que se retiraram entre gritos.

As violetas entregues, a promessa cumprida, o fim para os Meneses; não para Nina, que ainda vivia para cada um dos Meneses. Vivia ainda, senão Demétrio não teria arrancado as roupas dela do quarto e atirado em pleno corredor enquanto, na sala, ocorria o velamento do corpo de Nina. Uma tentativa de eliminar, a todo custo, a presença da violeta outrora perdida, mas sempre destacada e lembrada entre os “trevos”.

A tentativa de atear fogo em todos os pertences de Nina não chegou a ser efetuada porque Valdo interveio, provocando uma disputa física com

Demétrio – outro momento, anterior ao de Timóteo, que desviou a atenção do velório da moribunda.

Percebe-se, por meio das ações descritas e reeditadas aqui, o quanto espetacular foi o velório de Nina. Se mesmo antes de ela dar o último suspiro, muitos curiosos já rondavam a casa, imagina-se com que ar de deleite as visitas prestigiaram o velório e todos os acontecimentos ocorridos lá. Para uma localidade pacata, aquela morte foi um evento imperdível e surpreendente.

Timóteo, em seu Livro de Memórias (II), adjetiva as pessoas que estavam no velório de “humanidade pequena, mesquinha, sofredora, murada em suas deficiências como um gado sem nenhuma possibilidade de fuga” (CARDOSO, 2000, p. 484). Comparou-os a “urubus postados no alto, à espera do instante oportuno”. Via o próprio inferno ali “- um inferno miúdo, humano, elaborado com as fraquezas, os dejetos e as infâmias de todo dia”²⁷.

Sentindo essa atmosfera que pairava desde há muitos anos na casa dos Meneses, mas agora mais acentuada por conta do velório, da morte, do inevitável fim da família, Timóteo revela que sentiu uma necessidade de acreditar na imortalidade e indagava se jamais algum Meneses poderia acreditar na imortalidade. Fez uma interpelação: “Deus, se é verdade a Tua existência, procede ao milagre. Dá-me o milagre, Deus do céu, para que não me torne apenas um guardião de um cadáver à espera da sua hora de apodrecer” (CARDOSO, 2000, p. 484). Após a reza, ao abrir os olhos, viu o “moço das violetas”.

Ali estava entre os outros, um pouco mais à frente, louro como nos dias antigos, e moço ainda, a cabeça erguida como se afrontasse o ímpeto da minha surpresa. *Como um anjo erguia-se ele acima da*

²⁷ Ibidem, p. 484.

destruição do suicídio, e pairava, imortal, diante dos meus olhos. Nina, então eu compreendi tudo: ah, como tínhamos pecado, que engano fora o nosso. A resposta não estava oculta na cavidade escura da sua boca, nem no seu pobre corpo destinado aos vermes. Estava ali, Nina, no milagre daquela ressurreição, nele, eternamente moço, como também você o fora. Deus, Nina, é como um canteiro de violetas cuja estação não passa nunca (CARDOSO, 2000, p. 484 – 485).

Emocionado porque agora cheio de fé, Timóteo sentiu um peso desmoronar sobre si. Foi quando caiu, desacordado, na sala do casarão. Ao menos um Meneses compreendera a existência divina, compreendera o significado da violeta. Assim como na fé bíblica, Timóteo foi libertado da opressão pela graça de Deus.

A outra violeta de Lúcio Cardoso é o nome de uma mulher que Rogério conheceu num cabaré dos antros da Lapa, no Rio de Janeiro. Violeta era excessivamente pintada, “de olhos pisados e sorriso feio, deixando à mostra, desastradamente, um dente de ouro (...)”, enfim, tinha ares de uma “mulher perdida”, palavras do próprio Rogério: “Durante algum tempo fitou-me com expressão condoída. Parecia pesar-me com sua experiência de mulher perdida” (CARDOSO, 2002, p. 24).

No entanto, foi essa mulher perdida – assim como as violetas no jardim da Chácara dos Meneses – que percebeu em Rogério semelhanças com Stela, mas a Rogério só interessava seu plano, de rir de tudo, de ser excessivamente alegre. Quando, porém, Lucas Trindade procura por ele e o leva a ver Stela, já morta, Rogério começa a tomar conhecimento sobre quem era sua mãe.

Para Lucas, Stela “era uma santa”, entre outros tantos predicados, porque ele ainda era apaixonadíssimo por ela. Mas, quando Rogério volta ao cabaré para saber sobre aquela a quem ele se assemelhava, a prostituta lhe

revela que Stela fora conhecida como a prostituta mais cruel do Rio de Janeiro. “Parecia um astro, cintilava coberta de jóias, ria, bebia, entregava-se a todos, de olhos fechados. Não havia nela um único sentimento firme. Sua alma era um caos onde reinavam apenas a frieza e o egoísmo. Ao vê-la, eu mesma dizia comigo: ‘Prefiro morrer a ser tão ordinária assim’” (CARDOSO, 2002, p. 76). O paradoxo cardosiano: Stela era uma mulher santa e pecadora, venerada por homens e “maldita entre as mulheres”.

Aturdido diante de duas versões sobre o mesmo ser, Rogério parece que ganha mais fôlego para pôr em prática seus planos. De sua mãe, não tinha lembranças e, com o decorrer da narrativa, não demonstra dar muita importância a ela.

Apesar de a participação de Violeta ser pequena em *Inácio*, ela se faz grande se a relacionarmos com a simbologia que a violeta ganhou em *Crônica da Casa Assassinada*: a da ressurreição. Se pensarmos assim, podemos dizer que Violeta ressuscita a imagem desconhecida e esquecida de Stela para Rogério, diferente de Lucas que, apaixonado, só enxerga Stela da maneira que ele criou para si, talvez uma Stela que nunca existiu.

Essa prostituta “perdida”, ao *encontrar-se* com Rogério, obtém uma função: sua personagem tem o objetivo de revelar a Rogério sobre a mãe e contribuir para o início da trama familiar que ele vai tecendo, afinal, como fora abandonado pequeno, desconhecia o pai e a mãe; embora alimentasse alguma lembrança do pai.

3.3. Os renegados

Nas narrativas de Lúcio Cardoso, desde a obra *Salgueiro* (1935), até a *Crônica* (1959), uma das últimas escritas por ele, aparecem alguns personagens renegados.

Escritor das paixões humanas, Lúcio parece que usa dessas personagens para ressaltar as fraquezas e os medos, comuns à espécie humana, para as contrapor e sobpor²⁸ à imagem divina.

Em *Salgueiro*, cronologicamente sua segunda obra publicada, a personagem renegada é Teresa-Homem, que leva esse apelido do pessoal do morro por se portar de um jeito genuinamente masculino.

Embora fosse masculinizada, Teresa-Homem se apaixona por José Gabriel e o abriga quando ele foge da polícia, denunciado por ter batido na concubina Rosa. Durante o refúgio, José Gabriel é tratado como “rei” por Teresa-Homem que, quando descobrem o paradeiro dele, se lança com todas as forças para proteger o amado. Ou seja, de um lado, Teresa-Homem se porta como uma mulher submissa diante do amado, fazendo todos os gostos dele para conquistá-lo; por outro, se porta como o “macho” que tenta defender sua “fêmea” da ameaça externa. Mais uma vez as relações de sentido entre os signos textuais de Lúcio Cardoso se armam de forma paradoxal.

Em *Salgueiro*, não se encontra apenas em Teresa-Homem uma personagem símbolo, Lúcio também criou outras que pudessem representar as misérias – até mesmo físicas – dos habitantes do morro. A narrativa já começa explorando o ambiente familiar de José Gabriel, cujo pai, Seu Manuel, é

²⁸ Antônimo de sobrepôr; pôr debaixo ou por baixo; sotopôr.

tuberculoso e sofre a angústia da iminente morte. A mesma doença, mais tarde, acometerá a filha de Seu Manuel, Marta, e o neto, Geraldo. Afora os tuberculosos e a andrógina Teresa-Homem, há o Vicente Aleijado, que abriga Geraldo quando este se vê sozinho, pois cada um de seus familiares seguiu um rumo diferente.

Carelli (1988, p. 159) vê nas personagens de *Salgueiro* “símbolos de uma condição”, que é a condição do morro: com violência, prostituição, marginalidade e segregação social. Essas condições acometem o interior da família de José Gabriel a ponto de desestruturá-la, mais ou menos como ocorre na *Crônica*.

Assim como nesse romance, a trama de *Salgueiro* é, basicamente, centrada numa família, no caso, numa das famílias que moram no morro. José Gabriel é amasiado com Rosa, uma mulata esbelta que provoca ciúmes do companheiro ao explorar sua sensualidade. Rosa não é bem aceita na família de José Gabriel por esse motivo e também porque implica com Geraldo (filho de José Gabriel com outra mulher).

A desarmonia no lar é total a ponto de Marta, irmã de José Gabriel, sair de casa após a morte do pai e buscar uma vida melhor na cidade, tornando-se prostituta. Pouco depois, Marta busca a mãe, Genoveva, para ir com ela. Geraldo fica sozinho após a fuga de seu pai por conta da briga dele com a amante. Neste aspecto, temos mais um “menino sozinho”, além de Rogério, de *Inácio*.

A personagem Rosa remete-nos à Nina, elemento “novo” e “estranho” que, ao adentrar no lar de uma família como a mais nova integrante, contribui

para desestruturá-lo. Assim como Nina, Rosa também era bela e provocante, sendo este o motivo de maior rejeição familiar a elas.

Se em *Salgueiro* temos Teresa-Homem, na *Crônica* temos Timóteo que, como já abordado anteriormente, é renegado pela família por ser afeminado, configurando, assim, o oposto de Teresa-Homem.

Timóteo, que se veste com roupas da antiga matriarca dos Meneses e ornamenta-se com as jóias dela, é o *fraco* e *oprimido* da família, que o isola no quarto fundo do corredor, longe das vistas de qualquer pessoa.

Ele não compactuava com os mesmos pensamentos e atitudes dos Meneses. Definitivamente, ele não era um Meneses e isso ganha proporção quando Nina chega a casa e logo se torna amiga dele, sendo a única pessoa a freqüentar o quarto onde ele ficava. Quando Nina morre e Timóteo faz toda a performance das violetas, fica claro ao leitor que ali ele foi “salvo”, como se Deus o tivesse libertado daquele mundo opressor.

É pertinente lembrar que os Meneses, em gerações anteriores, já haviam sofrido de mal parecido com o de Timóteo: Maria Sinhá, a matriarca da família, era conhecida por percorrer os pastos a cavalo, ajudando os vaqueiros em seus trabalhos, ou seja, Maria Sinhá portava-se como alguém do sexo oposto.

Logo que Nina havia chegado à Chácara, teve a oportunidade de visitar o porão da casa dos Meneses. Lá, levada pela governanta Betty e pela negra Anastácia, encontrou o retrato de Maria Sinhá jogado entre objetos antigos: “Era um rosto de mulher, não havia dúvida, mas tão severo, tão fechado sobre suas próprias emoções, tão definitivamente ausente de cogitações imediatas e

mesquinhas, que mais se assemelhava ao rosto de um homem” (CARDOSO, 2000, p. 139).

Afora essa “revelação”, Betty também informara a Nina que Maria Sinhá era tão dura quanto parecia a ponto de ter arrastado o padre para fora do Casarão, quando este fora ministrar os últimos sacramentos a um escravo agonizante. O povo dizia que ela era uma mulher sem religião. Essa descrença se estendeu, visivelmente, para toda a família.

Deus também habitava os pensamentos de Donana de Lara, em *O viajante*, mais de forma a seguir uma tradição do que propriamente ser uma devota. Para ela, Deus havia colocado em sua vida uma provação com o nascimento de seu filho Zeca, que nascera deficiente físico e ficava, preso a uma cadeira de rodas, num canto oco da casa, escondido por detrás de uma cortina. Assim como Timóteo e Maria Sinhá, Zeca era a vergonha da família que tinha que ficar longe dos olhos estranhos, como se fossem as “causas secretas” das falhas cometidas pela família.

Zeca é encarado como um “trambolho” na vida de Donana de Lara a ponto de ela querer se livrar do filho. Quando se vê envolvida com Rafael, um caixeiro-viajante que passava por Vila Velha (mesmo ambiente narrativo da *Crônica*), aflora o repúdio que Donana sentia pelo filho e, num dos passeios de rotina que ela fazia com Zeca, no Morro do Matadouro, empurra-o com a cadeira pelo vale abaixo.

A morte do filho não a deixara efetivamente com remorso, mas com uma sensação de alívio “daquilo” que atrapalhava sua vida. Após o assassinato, Donana só pensava em reencontrar Rafael: fora para casa se arrumar para esperá-lo.

Enquanto Rafael não aparecia, muitos pensamentos a acometeram: lembrou de Zeca, que se ainda estivesse ali desejaria tomar leite. Pensou e estacou ao perceber que gerara e matara o próprio filho. Naquele momento, em que o céu estava cheio de nuvens²⁹, como se estivesse prestes a chover, lamentou a morte do filho:

Perdoa-me Deus, perdoa-me por tudo o que eu fiz. Não sei o que tenho, nem o que quero. Minha vontade é viver, mas sei que não sou ninguém, e tenho culpa dos meus pecados. Mas perdoa-me, sou feita assim, não tenho jeito, nem quero ser melhor do que sou. Perdoa-me, Deus, perdoa-me...

Não dizia isto em voz baixa, mas num tom soluçado e ardente. Contra o rosto, sentia a dureza da pedra, e aquele cheiro esturricado da terra. Talvez não esperasse ser atendida em seu apelo, porque ao certo não sabia a quem se dirigia, se à sua angústia ou ao seu medo, essas duas formas vazias de Deus. Mas de qualquer modo jamais ela havia sido tão perfeita na sua pobre identidade de mulher, criminosa e solitária (CARDOSO, 1973, p. 18).

De fato, a morte de Zeca provocou um lamento e não arrependimento por parte de Donana de Lara. Também ela era uma personagem incrédula na fé, mas fiel à paixão que sentia por Rafael. E, para experimentar essa paixão, foi necessário sacrificar o próprio filho, que representava a ausência de vitalidade para abrir caminho à nova pulsação que surgia.

Se diante da visão divina Donana se sentia invisível e presa, assim como o filho naquela cadeira de rodas, impedida de transpor os portões de sua casa por conta dos cuidados ao Zeca; com Rafael era diferente, ele a fez perceber o quanto ainda tinha vigor, apesar de seus 40 anos, e que poderia ter tudo “a seus pés” se não fosse pelo filho, que a impedia de se lançar ao mundo:

²⁹ A imagem da cena assemelha-se muito a uma imagem apocalíptica, momento em que os pecados devem ser liquidados, provocando arrependimento e redenção. Assim é o teor da invocação a Deus feita por Donana de Lara.

Era tarde: com um único puxão, Rafael arrancou o pano mal pregado – e Zeca, imóvel, com o seu pobre olhar inocente, surgiu aos olhos dos dois. (...)

Estava desvendado o mistério. Vendo o quanto era inútil qualquer esforço para se defender, Donana de Lara deixou escapar um ‘oh’ abafado, girou sobre si mesma e tombou novamente sentada no lugar em que se achava antes. Ante a imobilidade de Rafael, que continuava sempre entre ela e o parálítico, escondeu o rosto nas mãos, enquanto lhe sacudia o corpo numa espécie de soluço seco. Só aí ele se aproximou e, ainda de pé, exclamou:

- Por isto é que não vive. Construiu uma barreira entre si e o mundo.

Ela levantou para ele os olhos secos:

- Quem disse... – quem o informou disto?

- Era fácil ver – explicou Rafael – Eu sentia que havia alguma coisa, mas não sabia se era atrás deste pano ou não (CARDOSO, 1973, p. 87-88).

Rafael é um signo do mal em *O viajante*. Por onde passava, ia “envenenando” os habitantes da pacata Vila Velha com uma paixão avassaladora, capaz de levar os apaixonados a cometerem atos assassinos e egoístas.

Ele não se instala em Vila Velha, ele é um viajante e, como tal, está ali momentaneamente, porém, a permanência é intensa e inesquecível. Assim, se Deus é, para Lúcio, “um canteiro de violetas cuja estação não passa nunca” (CARDOSO, 2000, p. 484-485), o *mal* seria um instante fugaz, mas profundamente sedutor, como o desabrochar de uma rosa vermelha.

Este jogo de ausência/presença do bem e do mal, (do desejo) de vida e (do desejo) de morte, emana signos que configuram sentidos paradoxais. Nessas alternâncias de idéias superpostas que formam o signo, percebe-se um movimento que vai da profundidade à superfície do signo, não para reduzir, mas para ampliar os sentidos, na *contínua* busca por sentidos.

SÍNTESE

Ao longo deste trabalho uma “gramática do descontínuo” foi se “configurando”. Tomando como base o sujeito-narrador da narrativa *Inácio*, foi possível pontuar seu estado solitário e morfológico. A insatisfação de ser assim levou-o a ir em busca de uma elipse obsessiva, o pai, que poderia acrescentá-lo à sintaxe familiar.

Porém, nessa passagem de um estado a outro seria necessário violar a “estrutura”, o que não acontece, afinal, tanto Rogério (o sujeito-narrador) quanto Inácio (o pai) já aparecem na narrativa como *mortos*. De que maneira, então, reverter esse estado?

Como é impossível, partiu-se, desde o princípio, pela busca das marcas de descontinuidade que permeiam as relações entre as personagens da narrativa.

Assim, percebeu-se que cada aproximação de Rogério com outra personagem vai contribuir para que ele encontre preposições a fim de dar uma coerência ao período familiar que vai se desenvolvendo ao longo de *Inácio*. No entanto, choca-se com as *variáveis*, o que dificulta a concordância. Relutante em sua busca, Rogério não enxerga que a tarefa não poderá ser concluída porque não há *nomes*, não há *sujeitos* dos quais parta uma ação que dê segmento a um sintagma.

A Rogério só restam espaços vazios, linha em branco e pouca esperança.

Se ao longo do trabalho percebeu-se que o signo da violeta produz sentidos de renascimento em obras de Lúcio Cardoso, ela não pode ser aproximada a Rogério, porque nele nada mais vive. Diferente de Inácio, Rogério inicia a narrativa com *vontade de potência*, mas perde o fôlego quando tem consciência de sua condição: era um “menino sozinho”.

Percebe-se aí o ponto determinante que esclarece a nomeação, dada por Lúcio, à trilogia *Inácio, O enfeitado e Baltazar: um mundo, definitivamente, sem Deus, sem vida, sem esperança, sem continuidade*.

Em *Inácio*, a Violeta é um “nome” que traz renovação à imagem da mãe para Rogério, mas que não renova no filho o desejo de reencontrá-la. Stela, no entanto, já está morta, corroborando com as relações descontínuas que Rogério vai mantendo - como se isso fosse possível, porque essas relações já nascem em disparate.

A violeta denota uma tonalidade espiritualista ao longo das narrativas de Lúcio Cardoso, pontuando uma *ressurreição* dos desejos e da fé, concomitantemente. Não é desconhecido que Lúcio tinha uma tendência ambigualmente religiosa que muito transparece em suas escrituras. Essa *presença* ambígua é perceptível quando ele cria ambientes inóspitos e pesados, como na família Meneses em *Crônica da Casa Assassinada* ou na relação conjugal entre Pedro e Madalena, em *A Luz no Subsolo*, a fim de configurar a *ausência* Divina.

O que prevalece, em si, é o *mistério* diante do mundo, da fé e do outro. Inácio materializa essa idéia porque o leitor não o compreende. Tampouco o conhece. A grande personagem não seria nem Inácio, mas o *mistério* que ele representa, numa releitura do que diria Brandão (1998).

De fato, Lúcio Cardoso (1946, p. 269) já afirmara que “o mistério é a única realidade deste mundo”, ou seja, seus escritos são, soberanamente, uma transfiguração do real, dos sentimentos e desejos que dominam os seres, desafiando-os e, por vezes, os traindo.

Quer dizer que não há realidade para Lúcio Cardoso? Sim, há, mas ela está no *subsolo*, nessa camada de difícil visibilidade e entendimento. É nesse ambiente que pairam as paixões e anseios. Por vezes, emergem do *subsolo* algumas pulsões e desatinos que denotam sentidos turvos, mas ainda assim possíveis de intencionalidade e significação, como a *descontinuidade* perceptível ao longo da narrativa aqui analisada.

Pela leitura dos textos de Lúcio Cardoso, foi possível visitar algumas partes do *subsolo* e delas trazer à tona algumas nuances de sentido àquilo que se encontrava na superfície. Como o lugar era vasto, mesmo com todo o esforço de extração dos léxicos, muitos sentidos por lá estão, à espera de uma leitura que dê a eles alguma existência possível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. 9. ed Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In.: **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. Da leitura. In.: **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. Literatura e Descontínuo. In.: **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 9ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. **Sistema da Moda**. Tradução de Maria da Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1981.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L e PM. 1987.

BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. **Jacques Derrida**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERMANN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar - a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moises e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BRANDÃO, Ruth Silviano (Org.). **Lúcio Cardoso** – a travessia da escrita. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRAYNER, Sonia. **Na curva dos anos 30**. In.: Revista do Brasil, ano 5, nº 1, 11, Rio de Janeiro, 1990.

CADERNO Mais! **O ano Veríssimo**. In.: Folha de S. Paulo, domingo, 1º de janeiro de 1995, p. 3-4.

CÂNDIDO, Antônio. **A revolução de 1930 e a cultura**. In.: Novos Estudos, vol. 2, nº 4. São Paulo, Cebrap, abril de 1984, p. 27-36.

_____. **Os brasileiros e a literatura latino-americana**. In.: Novos Estudos, col. 1, nº 1, São Paulo, Cebrap, dez. 1981, p. 58-68.

CARELLI, Mario. **Vestígios de um “amor impossível”**. In.: Folhetim, nº 323, São Paulo, 27 de março de 1983, p. 9-11.

_____. **Corcel de fogo** - Vida e Obra de Lúcio Cardoso. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da Casa Assassinada**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1963.

_____. **Crônica da Casa Assassinada**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **A Luz no Subsolo**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1971.

_____. **Inácio, O enfeitado e Baltazar**. Prefácio e Organização de André Seffrin. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **O viajante**. Nota de Adauto Lúcio Cardoso e introdução de Octavio de Faria. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973.

_____. **A professora Hilda**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1946.

CASTRO, Ruy. **Flor de Obsessão** – as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Salvo o nome**. São Paulo: Papyrus, 1995.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **A Lógica dos Sentidos**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1** – a vontade de saber. 12ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1997.

_____. **História da Sexualidade 2** – o uso dos prazeres. 7ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1994.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**. 1º Tomo. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio/MEC, 1977.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Tradução de Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **Obras psicológicas completas**. Volume IX – “Gradiva” de Jensen e outros trabalhos. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Entrevista à Folha de S. Paulo**. In.: http://www.polis_contemp_links.blogger.com.br/index.htm, 1995.

JOHNSON, Randal. **A dinâmica do campo literário brasileiro (1930 – 1945)**. In.: Revista USP, jan./jul./ago. de 1995, p. 164-181.

KRISTEVA, Julia. **La révolte intime: pouvoirs et limites de la psychanalyse II**. Paris: Fayard, 1997.

LACAN, Jacques. **A família**. 2ª edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

LYOTARD, Jean François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MARTINS, Gilberto Figueiredo; ALMEIDA, Teresa; CARDOSO, Rafael. **Dossiê Lúcio Cardoso**. In.: Cult, setembro de 1998, p. 47-63.

MELLO, Maria Amélia. **Dezembro sem Clarice**. In.: Escrita, ano III, nº 27, 1978, p. 20-24.

MORICONI, Ítalo. **A provocação pós-moderna**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

OLIVEIRA, Franklin de. **Onde estão os romancistas?** In.: Opinião, 31 de janeiro de 1975, p. 24-25.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PAES, José Paulo. **A tradução no Brasil**. In.: Folhetim, nº 348. São Paulo, 18 de set. de 1983, p. 8-11.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Escolher e/é julgar**. In.: Colóquio Letras, nº 65, Lisboa, jan. de 1982, p. 5-13.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 1992.

PROJETO Releituras. Site contendo obras literárias integrais ou em trechos e cuja responsabilidade é de Arnaldo Nogueira Junior. Disponível em www.releituras.com.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. **A alegoria da ruína**. Maceió: HD Livros, 1992.

RODRIGUES, Nelson. **A vida como ela é...** São Paulo: Cia das Letras, 1992.

_____. **A vida como ela é...** Rio de Janeiro: Agir, 2006.

SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. São Paulo: Mercado das Letras, 2001.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TEIXEIRA, João Gabriel L.C. **A teoria da sociedade em Freud**. São Paulo: EPU, 1991.

