

**Entre o verso e o anverso da feminilidade: o Mal em *Crônica da casa assassinada***  
Between the Verse and the Obverse of Femininity: the Evil in *Chronicle of the Murdered House*

Autoria: Romildo Biar Monteiro

 <https://orcid.org/0000-0002-8147-1466>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.172835>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/172835>

Recebido em: 17/08/2020. Aprovado em: 13/11/2020.

---

**Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira**

São Paulo, ano 9, n. 17, jul.-dez. 2020.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

---

**Como citar (ABNT)**

MONTEIRO, Romildo Biar. Entre o verso e o anverso da feminilidade: o Mal em *Crônica da casa assassinada*. *Opiniões*, São Paulo, ano 9, n. 17, p. 104-126, 2020.

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.172835>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/172835>.

---

**Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não comercial (NC)**



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não comerciais.

---

entre o verso e  
o anverso da  
feminilidade:  
o mal em *crônica*  
*da casa assassinada*

Between the Verse and the Obverse of Femininity: the Evil in *Chronicle of the Murdered House*

**Romildo Biar Monteiro<sup>1</sup>**

Universidade Federal do Ceará – UFCE

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.172835>

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Atualmente é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da referida instituição, onde trabalha com o mal na literatura, principalmente nas literaturas portuguesa e brasileira. Pesquisador do Grupo de Estudos Vertentes do Mal na Literatura e bolsista da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Funcap. E-mail: romildobiar@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8147-1466>.

### **Resumo**

Este artigo procura refletir sobre os perfis femininos com os quais Lúcio Cardoso escreveu sua poética do Mal: *Crônica da casa assassinada* (1959), considerando a presença do discurso forjado pela tradição cristã para interditar e cercear o desejo, anulando qualquer caminho direcionado ao prazer e ao conhecimento de si. Apesar de castrador, esse discurso não extingue a flamejante chama do desejo, ao contrário, ela transforma-se em esteio à germinação da semente da rebeldia, geradora de personagens transgressoras de preceitos morais e religiosos. Logo, constata-se a condição humana insatisfeita – eis o sustentáculo imprescindível à difusão do Mal.

### **Palavras-chave**

Mal. Desejo. Interdição. Transgressão. Feminilidade. *Crônica da casa assassinada*.

### **Abstract**

This article aims to reflect on the female profiles in which Lúcio Cardoso wrote his poetry of Evil: *Chronicle of the Murdered House* (1959), considering the presence of the discourse forged by the Christian tradition to interdict and curb desire, nullifying any path directed to pleasure and to the knowledge of yourself. Although castrating, this discourse does not extinguish the flaming of desire, on the contrary, it becomes the mainstay for the germination of rebellion's seed, which generates characters who are transgressors of moral and religious precepts. Soon, the dissatisfied human condition is verified – this is the indispensable support for the spread of Evil.

### **Keywords**

Evil. Desire. Interdiction. Femininity. Transgression. *Chronicle of the Murdered House*.

*Crônica da casa assassinada* é uma prosa-poética, caleidoscópica, de arrojada elaboração formal e de riqueza psicológica incontestável, mas, sobremaneira, um romance profundamente instigante, de cujo interior afloram os mais complexos e recorrentes problemas que afligem a cultura do Ocidente. Publicado em 1959, o romance trata de uma sinfonia de paixões reprimidas e vozes amordaçadas, delineadora da instigante história sobre a decadência de uma família aristocrata instalada em uma Chácara no sul de Minas Gerais, em meados do século XX, onde acontecem casos extraconjugais, mortes e relações incestuosas. A força de seu conteúdo, a singularidade de sua estrutura, formada por cartas, confissões, diários, depoimentos, narrativas e memórias, e a personalidade polemista de seu autor fizeram a *Crônica* sacudir o ambiente literário da época, instaurando um clima entusiástico propício ao florescimento de discussões em torno da obra, assim como do próprio fazer literário. As vozes narradoras, ao criarem discursos analépticos e prolépticos, interseccionam as dimensões temporais, procedimento que, aliado à construção de um *autor implícito* (SILVA, 2009), responsável pelo resgate dos diferentes relatos das personagens, destrói qualquer tentativa de estabelecimento de conclusão categórica quanto ao narrado, o que endossa o princípio da incerteza, transformando a verdade em algo fugidivo.

Há 61 anos de sua edição original, e após ter sido traduzido para o francês e o inglês, recebendo no decorrer desse tempo apreciações e análises as mais diversas, o romance de Lúcio Cardoso chega aos nossos dias considerado, pela crítica especializada, uma das maiores obras da literatura brasileira, constituindo, hoje, leitura imprescindível à nossa formação humanística. Não obstante, é ainda um romance pouco lido até mesmo nos espaços institucionais e acadêmicos, fazendo-se necessário oportunizar a leitura e a discussão dessa obra reveladora da instabilidade material e espiritual não apenas do homem do século XX, mas, também, do homem contemporâneo.

Com a *Crônica da casa assassinada*, Lúcio Cardoso provou definitivamente o seu talento de romancista e, ainda mais, mostrou o quanto estava certo em não produzir novelas e romances comportados e submissos. Ressonância de paixões reprimidas, de ódios recalçados e de individualidades subjugadas, o romance cardosiano é palimpsesto confessional composto por diários, cartas, narrativas, confissões, depoimentos e memórias, que nos convida a tecer e a destecer os infindáveis fios da trama da ruína dos Meneses. Atentando-se ao imbricamento dos acontecimentos, vê-se a fusão e a multiplicação dos pontos de vista do romance. Porque conformada em uma estrutura de contraposição, por meio da intercalação dos discursos de dez narradores-personagens, a referida obra não se prende à tradicionalista diretriz de causa-consequência. Não obstante, essa estrutura pulverizada e descentralizada é refletora do estado fragmentado do homem contemporâneo, cindido em suas bases histórica, social, filosófica e religiosa. Essa perspectiva desvela de forma contundente a face perplexa de indivíduos que, arrebatados pelas vicissitudes da vida, pela devassidão dos desejos e pelo ardor da rebeldia, contestam os valores impostos pela sociedade, revelando-se espíritos

cheios de incertezas, que, ceifados de qualquer possibilidade de pertencimento, transformam-se em criaturas soturnas, agônicas e tétricas, indivíduos deambulantes à procura da luz no subsolo. Esses seres imersos na mais desestabilizadora crise de existir, feridos por paixões lancinantes, colhem as flores do Mal que adornam o corpo da casa assassinada.

Construído de modo a apresentar um jogo polissêmico, o título da obra orchestra e enleia o real e o ficcional ao usar o termo crônica. No despontar da era cristã, o termo crônica designava a anotação cronológica de acontecimentos na vida da nobreza, sem que houvesse inserção interpretativa do cronista. Na condição de gênero, a crônica foi de suma importância no registro dos acontecimentos acerca da realeza da Península Ibérica, sobretudo, em Portugal, com Fernão Lopes. Sofrendo transformações no curso dos séculos, no século XVI, *crônica* passou a designar histórias (SOARES, 2007, p. 64). Misto de narração de fatos históricos com texto literário, a crônica passou por inúmeras transformações ao longo do tempo.

No romance cardosiano, a crônica expressa os relatos a respeito de acontecimentos que culminaram na destruição da família Meneses, explicação fornecida pelo romancista em entrevista ao poeta Walmir Ayala (1958, p. 1) para o *Jornal do Brasil*: “No título CASA está no sentido de família, de brasão. ASSASSINADA quer dizer atingida na sua pretensa dignidade, pelo pecado. Eis o ponto nevrálgico do drama: o pecado”. Percebe-se que o título, de fato, corresponde ao relato sobre uma família; contudo, nessa crônica não há uma organização linear e o estado fragmentar de sua compilação torna falaciosa qualquer tentativa de conhecimento da veracidade sobre o narrado. Contrário ao gênero na sua raiz, na crônica tecida de forma nietzschiana pelo escritor Lúcio Cardoso não há exatamente fatos, senão interpretações, de modo que, o título alude aos vários aspectos da estrutura caleidoscópica do romance, daquilo que não é só mimesis do real, mas estetização, reconstrução performática da realidade porque manifesta no “plano dos significados, a dificuldade de classificação desse gênero que tem a caracterizá-lo não a ordem, mas a ambiguidade” (BARROS, 2002, p. 39). Entretanto, embora presente no título, o gênero crônica não nomeia nenhum dos 56 capítulos.

Ainda a partir do título, é possível evocar a ideia de uma intriga policiaesca, como o fez Carelli (1988). De fato, há uma atmosfera criminal que se coaduna aos aspectos do romance policial: mortes misteriosas, a figura de um detetive e a investigação per se. Ora, no enredo da esfíngica *Crônica da casa assassinada*, o narrador extradiegético recorre aos relatos deixados pelos antigos moradores da Chácara e de figuras representativas da sociedade de Vila Velha, e congêneres ao gênero policial, ao longo do romance, incontáveis detalhes são omitidos. Assim, na carpintaria cardosiana, a matéria narrada, à medida que revela, também escamoteia, criando teias enigmáticas que conduzem o leitor a caminhar lado a lado com a misteriosa figura do narrador extradiegético, para fazerem juntos um trabalho de investigação, a fim de elucidar o mistério da casa assassinada. No fim, como esse investigador se limita a coligir e a organizar os diversos relatos das

personagens implicadas na trama e, no máximo, a rabiscar comentários, realizando o trabalho de uma curadoria literária, ou a permitir a inserção de marginálias pelas personagens, em momentos posteriores à escritura primeira das narrações, o romancista termina impossibilitando qualquer conclusão; termina, portanto, por renegar a estrutura do romance policial e privilegiar o drama existencial do humano, descortinando as manifestações do Mal por intermédio, especialmente, de personagens femininas ressentidas, revoltadas, transgressoras, melancólicas, invejosas e sádicas.

## o reflexo do eu no espelho do outro: jogo de luz e sombra

Não é de modo impune que se adentra ao reduto dos Meneses. Para se casar com Demétrio e merecer lugar entre os da Chácara, Ana teve de se desprender das origens, sendo, desde a infância, lentamente moldada ao gosto do marido. Ana se sente arremessada no mais profundo abandono, porque o seu papel dentro da família era apenas decorativo. Via-se como uma criatura abandonada pelo próprio criador, pois não existia entre os cônjuges o menor sinal de sentimento amoroso, visto que o casamento constituía mera formalidade, isto é, um arranjo social. Precocemente amputada de seu próprio ser, Ana foi construída a partir da abdicação de sua sombra, isto é, da parte da personalidade coibida em virtude do ideal do ego, formado pelos aspectos padronizadores da personalidade consciente. De acordo com John A. Sanford, os “ideais do ego podem ser frutos da sociedade, da família, dos grupos com os quais se convive ou das regras religiosas” (1988, p. 64).

Reprimida, silenciada e, por certo tempo, resignada, “Ana configura a morte do sujeito, constituindo-se um ser de ausência” (SILVA, 2004, p. 75), anódino e infeliz. Assim, não se estranha que a cor predominante na indumentária dessa mulher seja o preto, associada à solidão, à mortificação e ao luto. Modelada pela educação austera da mineiridade, a personalidade de Ana Meneses adequa-se aos padrões morais judaico-cristãos de submissão do feminino, base de nossa cultura falocêntrica e patriarcal:

Desde criança fui educada para atravessar esses umbrais que julgava sagrados, quer dizer, desde que o Sr. Demétrio dignou-se escolher-me para sua companheira permanente. Eu era uma menina ainda, e desde então meus pais só trataram de cultivar-me ao gosto dos Meneses. Nunca saí sozinha, nunca vesti senão vestidos escuros e sem graça. Eu mesma (ah, Padre! hoje que sei disto, hoje que imagino como poderia ter sido outra pessoa – certos dias, certos momentos, as clareiras, os mares em que poderia ter viajado! – com que amargura o digo, com que secreto

peso sobre o coração...) me esforcei para tornar-me o ser pálido e artificial que sempre fui, convicta do meu alto destino e da importância que para todo o sempre me aguardava em casa dos Meneses. Demétrio, antes do casamento, costumava visitar-me pelo menos uma vez por semana, a fim de verificar se a minha educação ia indo bem. Consciente da eleição que me estigmatizava, minha mãe exibia o ser incolor que ia produzindo para satisfação e orgulho dos que moravam na Chácara: obrigava-me então a girar diante dele, e eu executava suas ordens, trêmula, olhos baixos, metida numa roupa que só podia ser ridícula. (CARDOSO, 2000, p. 103)

A roupa preta, a aparência pálida e o mutismo são elementos simbólicos do vazio existencial dessa personagem, oprimida pela força da tradição. Além de estarem de acordo com o perfil de misoginia de Demétrio, as vestimentas escuras e o gestual mecanizado de Ana indicam não apenas aspectos da vida interiorana das Minas Gerais, mas, também, o processo de coisificação da mulher e, por conseguinte, o seu apagamento. Historicamente silenciado e relegado ao ambiente doméstico, o corpo feminino sofre a prescrição de padrões e normas de comportamentos dentre os quais se distinguem a sujeição e a dependência. Em uma sociedade na qual a beleza é sempre sinônimo do ser mulher, Ana foi “triturada pela vida sem viço e sem claridade que os da Chácara levavam” (*idem*, p. 46), vindo a constituir “a imagem da solidão absoluta, da derrelicção” (SILVA, 2004, p. 73).

Ana Meneses vive em um estado alheio à realidade circundante, tendo criado para si uma personalidade taciturna, sublinhada pelo mutismo e por atitudes reclusas, aparentando viver em um universo à parte. Em Ana, a autognose, processo concernente à compreensão de si mesma e da abertura de novas possibilidades de existir, tem início no contato contrastivo com a cunhada. Diferentes em tudo, já na primeira interação entre as duas mulheres transparece certo ar de animosidade: “Dona Ana, sentada, sofria aquele exame de cabeça baixa: vestia-se com um vestido de um preto desbotado, sem enfeites, e inteiramente fora da moda” (CARDOSO, 2000, p. 65).

Depois desse encontro, Ana sente as primeiras turbulências em sua interioridade. Entretanto, se por um lado a chegada de Nina faz eclodir desejos há muito recalcados, por outro lado, causa profundo sofrimento, uma vez que desvela as máscaras dos Meneses. Nesse sentido, Ana, em dissensão consigo, ao se olhar no espelho, não mais consegue se reconhecer, ou melhor, é a primeira vez que realmente toma consciência da sua real existência, passando a desprezar a imagem cultivada ao longo dos anos:

Olhei-me depois ao espelho e assustou-me a minha palidez, meus vestidos escuros, minha falta de graça. Repito, repito indefinidamente, era a primeira vez que aquilo me acontecia e eu

fitava minha própria imagem como se estivesse diante de uma estrangeira. Aquilo não durou mais de um minuto – era eu, eu mesma, aquele ser que se contemplava no fundo do espelho, meus olhos, minhas mãos, os lábios que se moviam em silêncio... (*idem*, p. 106).

A imagem do espelho faz Ana perceber sua não existência, porque mesmo vendo o próprio reflexo não se reconhece, sente-se diante de uma estranha. Essa mirada epifânica no espelho revela tanto quem Ana Meneses se tornou como o que dela foi excluído, percepção que constitui o contato inicial com a sua sombra, ponto determinante para o reencontro do seu verdadeiro Eu. Segundo Edward Whitmont (1994), qualquer crescimento individual somente é possível caso aconteça a consentânea confrontação da sombra; para tanto, é necessário ficar verdadeiramente escandalizado com aquilo em que nos vemos transformados. De tal modo, “só quando percebemos aquela parte de nós mesmos que até então não vimos ou preferimos não ver, podemos avançar para questionar e encontrar as fontes das quais ela se alimenta e as bases sobre as quais repousa” (WHITMONT, 1994, p. 40).

Em vista desse relancear que a despertou para o mundo, Ana afronta abertamente Demétrio, acusando-o de desprezá-la e de amar secretamente Nina. À força desse confronto, mais íntimo do que externo, a personagem desaba “sobre uma cadeira, soluçando e rindo ao mesmo tempo, o rosto voltado, oculto entre as mãos” (CARDOSO, 2000, p. 107). Nota-se, no próprio estado emocional da personagem, a confirmação de que é necessário ânimo para “não fugir ou ser esmagado pela visão da própria sombra” (WHITMONT, 1994, p. 39). De certo modo, mesmo à custa de um enorme esforço, Ana assume a sua sombra, pois, a partir desse momento, atingida por uma força que lhe imprime vida, se sente outra mulher, afirmando que se operou uma transformação em sua interioridade: “mas um fogo interior me queimava” (CARDOSO, 2000, p. 107). Nas cartas-confissões, Ana revela o dilaceramento ontológico do sujeito do desejo que colide com a personalidade injungida pela sociedade castradora, como exemplifica o seguinte excerto:

Muitas vezes sucede-me parar diante de um espelho, e olhar de um modo quase brusco a minha figura. Sou eu mesma, não há nenhuma dúvida, porque o vulto se movimenta assim que eu me movimento, e traja antigas roupas sem graça que eu conheço tão bem, e que são invariavelmente as minhas, com as minhas mãos, meus olhos, minha boca. Apesar de tudo, no primeiro instante não posso deixar de indagar com certa curiosidade: de quem é aquele rosto? E aos poucos, com uma lentidão onde há visível crueldade, vou recompondo a fisionomia que conheço tão bem, e que, é inútil dizer, tanta repulsa me causa. Ah, como me detesto,

como me desprezo, que tremenda hostilidade interna delinea minha figura exterior. Aquela saia cor de rapé, aquela blusa desbotada e sem nenhum enfeite, aquele modo relaxado de pentear os cabelos, são as provas do quanto considero minha pessoa mesquinha e vil. (*idem*, p. 270).

O processo de descoberta de si mesma leva Ana a mirar-se no espelho repetidas vezes e a desprezar a imagem projetada. Suas palavras indicam a existência de uma evidente cisão interior, na medida em que apontam a revelação da máscara utilizada como forma de adequação ao *status quo* vigente. Além disso, o reflexo sobre o qual Ana repousa sua reflexão, resultante da sobreposição de imagens espectrais, coloca em evidência o jogo entre essência e aparência. Essa cisão é, nas palavras de Pareyson (2012), o ponto inicial da ação dissolvente do Mal no indivíduo humano, causadora da revelação da quebra de unidade e, por conseguinte, de sua duplicidade. Isto posto, ao lermos acerca do duplo conforme o que Bravo (1998, p. 263) conceitua no *Dicionário de mitos literários*, vemos que ele pode ser caracterizado “como uma parte não apreendida pela imagem de si que tem o eu, ou por ela excluída: daí seu caráter de proximidade e de antagonismo. Trata-se das duas faces complementares do mesmo ser”. No romance *Crônica da casa assassinada*, os aspectos de oposição e os de complementaridade identificadores do duplo são percebidos no binômio Ana/Nina, como podemos depreender do seguinte excerto:

Por mais que fizesse, as distrações que inventasse, não podia perder minha cunhada de vista. Ah, como era bela, como era diferente de mim. Tudo na sua presença parecia animado e brilhante. Quando caminhava, fazia girar no espaço uma aura de interesse e de simpatia – exatamente o oposto do que sucedia a mim, ser opaco, pesadamente colocado entre as coisas, sem nenhum dom de calor ou de comunicação. (*idem*, p. 107)

Em várias cenas do romance, Ana procura usurpar a autenticidade de Nina, seja por meio do adultério com Alberto seja pela tentativa de incesto com André. Todavia, jamais consegue igualar-se à rival, porque o duplo, conforme asseverou Borges (2007, p. 86) em *O livro dos seres imaginários*, é “aquele que não somos nem seremos”. Ainda que não consiga se equiparar a Nina, Ana sente necessidade da existência, da vitalidade e da liberdade da outra; por isso, permanece no seu encaixe: “acompanhava-a como uma sombra, espreitava-a pelas frestas, através das portas entreabertas junto às vidraças descidas, de qualquer modo que pudesse vislumbrar sua silhueta estranha e magnética” (CARDOSO, 2000, p. 108). Na condição de sombra, Ana Meneses será sempre um espectro à margem dos encantos de Nina, colocada em segundo plano ou, muitas vezes, sequer notada. Suas atitudes assemelham-se às de um alter ego, considerando-se que acompanha Nina

“como uma sombra, atestando-lhe, de modo mais evidente, sua própria realidade iniludível” (PAREYSON, 2012, p. 68).

Ana se alimenta da presença da cunhada, manifestando por ela um desejo quase animalesco e instintivo, tanto que a escolha lexical dos verbos farejar, espreitar e seguir corrobora esta ideia (SILVA, 2004). Ainda assim, na confissão da personagem, a esfera animal, circunscrita à ação instintiva e natural, cede espaço a uma visão religiosa cristã, marcada pela culpabilidade: “À força de farejar, de espreitar, de seguir como um animal cauteloso e faminto, acabei descobrindo a pista infernal que me levaria a este fogo onde hoje me queimo” (CARDOSO, 2000, p. 108). É justamente por meio dessa busca incessante pela presença da outra que Ana desenvolve o estado latente de inveja. A fim de explicitarmos os primeiros aspectos da inveja no romance cardosiano, apresentamos a cena na qual Ana afaga os cabelos de Nina no jardim:

Ela estremeceu àquele contato e voltou-se; ao deparar comigo, hesitou, acabou sorrindo. “Está achando bonito?” — indagou. Respondi que sim, confusamente, sem ter coragem para me aproximar mais. E, no entanto, o que turbilhonava no fundo do meu coração! “Cuido deles – continuou ela numa displicência quase voluptuosa. – Os homens adoram os cabelos bonitos.” Fez um movimento rápido, ondeando ao sol, com clarões de cobre, a cabeleira bem tratada. “Está vendo? – tornou a indagar. E com densa malícia: – Eles gostam de alisar uma cabeleira assim, de levá-la ao rosto, aos lábios...” Fitou-me e, vendo meu embaraço, concluiu: “Oh, como são terríveis os homens!” “Cale-se!” – bradei, remoída por um intolerável mal-estar. Então ela se levantou, veio até mim: “Você gostaria de ser assim, não gostaria? Confesse, que não daria neste mundo para ter cabelos iguais aos meus?” Senti os olhos se encherem de lágrimas. Nina devia ter percebido o que se passava, pois afastou-se um ou dois passos em silêncio, depois disse: “Perdoe-me, às vezes me esqueço com quem estou falando...”. (*idem*, p. 107-108)

A inveja toma conta de Ana sem que ela se aperceba disso. Quase contra a própria vontade, levada por uma irresistível atração, alisa os cabelos da cunhada. Para Renan Mezan (2009, p. 129), no ensaio “A inveja”, esse sentimento, “se traduz por certas modificações do corpo” diante da pessoa invejada. Nessa cena, Ana fala que o seu coração estava em turbilhão, ou seja, ela se sentia intimamente desconsertada. Nina, de modo perspicaz, faz a leitura do estado emocional da outra, passando a discurrir maliciosamente acerca de como os homens gostavam dos cabelos femininos: bonitos e tratados. Em visível mal-estar, Ana brada que a cunhada se cale, ação a qual Nina revida com uma indagação desdenhosa: “você

gostaria de ser assim, não gostaria?” Embora não responda ao questionamento, as lágrimas denunciam o conflito íntimo de Ana e, talvez, mais que isso, revelam o afloramento da dimensão do desejo, inevitavelmente associado à inveja.

No romance, o aguçado senso de feminilidade em relação ao Outro se instaura no domínio da ambivalência, por meio da imagem e do reflexo, do ser e do não ser de Nina e Ana, duas mulheres distintas, uma luminosa, a outra sombria; uma lunar, a outra solar; uma aberta ao desejo, a outra fechada ao prazer. De um lado, a imagem tristonha do feminino preso ao patriarcado, com sua opacidade disforme e a atrofia sentimental dela proveniente; do outro, a própria irradiação luminosa das paixões avassaladoras, o desabrochar da feminilidade e das formas de erotismo que se esparrama e espalha seu cheiro pela Chácara. Nina é uma figura sedutora que, convicta de sua feminilidade, desperta os mais distintos sentimentos. Nesse sentido, não poderíamos deixar de pontuar que a primeira função do sedutor é “desmascarar as ilusões do mundo que vive na mentira e se assenta sobre falsos valores” (DUMOULIÉ, 2005, p. 95).

De todas as personagens da *Crônica da casa assassinada*, a mais afetada por Nina é Ana, que se deixa arrebatada por uma “curiosidade doentia de saber como se trajava Nina, como aprendera a discernir e escolher aquelas coisas, seus hábitos, o que nela tanto atraía os homens” (CARDOSO, 2000, p. 108). O fascínio desenvolvido por Ana Meneses em relação a Nina levou alguns estudiosos a considerarem a existência de um desejo homoafetivo entre essas personagens, ideia defendida, por exemplo, pelo psicanalista Guy Besançon (1996, p. 691), o qual considera que existe na atração-repulsão de Ana por Nina, “um forte componente homossexual”.

Na mesma direção de Besançon, a professora Ruth Silviano Brandão (1993, p. 281) afirma que se pode “falar num amor estruturalmente homossexual”. Em última instância, ainda que o desejo de Ana seja a pessoa de Nina, ela busca na outra a real essência do feminino, única forma de manifestar a própria identidade, ou seja, Ana Meneses admira todas as formas de feminilidade de Nina, admitindo: “ah, aquela mulher devia se conhecer, e conhecer de que espécie era feito o seu amor. Cadela das ruas, dizia eu comigo mesma, prostituta da mais baixa espécie, ser amoral e monstruoso – e, no entanto, que importava? Mulher, e terrivelmente mulher no seu desvário” (CARDOSO, 2000, p. 311). De tal modo, concordamos com o crítico Mario Carelli (1996, p. 669), quando afirma que “Ana ama Nina narcisicamente, só nela pode ver como gostaria de ser”.

Dilacerada pela consciência de uma sexualidade não vivida, Ana intenta, por meio de confissões, em um explícito descarrego de suas intimidades, recompor a imagem perdida de si, mas só o faz mediante o espelhamento da personagem Nina, como confessa: “nunca em minha vida desvendara tanto de mim mesma, e era diante de outra mulher, precisamente daquela mulher, que eu o fazia” (CARDOSO, 2000, p. 298). Para Umberto Galimberti (2004), a inveja provém do núcleo mais profundo que esconde a identidade, que somente ganha corpo quando é reconhecida. Esse reconhecimento desponta em Ana apenas na fase adulta, cuja

consequência dessa demora é a construção de uma personalidade pálida, incerta e atrofiada, conforme observou Padre Justino: “o que eu via era uma criatura emurada, surda a qualquer apelo de ternura, como se uma lei a distinguisse – uma lei perversa e sem sentido. Tudo nela, sob qualquer ângulo que a examinasse, era fosco, plúmbeo” (*idem*, p. 305).

Diametralmente opostas, Ana, marcada por uma personalidade gélida, configura o indivíduo tocado pelo ressentimento, sentimento intrínseco à inveja; Nina, caracterizada por sua efervescência, representa o indivíduo revoltado. Segundo a diferenciação estabelecida por Albert Camus (2010), a primeira personagem inveja aquilo que não possui, enquanto a outra defende o que é. Esses aspectos são confirmados pelas palavras de Valdo Meneses:

Ah, imaginava eu comigo mesmo, como Ana havia assimilado o sistema dos Meneses; como se incorporara a austeridade da Chácara, e aprendera a ser calada e parcimoniosa de gestos. Nina, ao contrário, jamais se adaptara, vivia no ambiente como uma perpétua excrescência, sempre pronta a partir, voltando sempre. Ainda agora, Ana demonstrava o quanto se integrara no espírito da família, aceitando sem discussão a situação que se delineava, prestando calada o seu apoio, sem que para isto alguém a solicitasse ou lembrasse o dever a cumprir. Talvez houvesse nela realmente um mistério, mas o que quer que fosse, tinha eu certeza de que jamais viria à tona, porque ela preferiria morrer, a partilhar com alguém a razão de seus sentimentos. (CARDOSO, 2000, p. 410).

De certa forma, percebemos que, em Ana, “a inveja é um mecanismo de defesa, uma tentativa desesperada de salvaguardar a própria identidade quando se sente ameaçada pelo confronto com os outros” (GALIMBERTI, 2004, p. 33). Por muito tempo silenciada, Ana Meneses tornou-se uma mulher enclausurada, presa aos limites da Chácara, da Igreja e de si mesma, como tantas outras criaturas ficcionais de Lúcio Cardoso, habitantes das Minas Gerais, com suas estradas poeirentas e suas casas de janelas sempre cerradas, de moradores sempre silenciosos e austeros. Ao reviver, por via da memória, os próprios recalques, a personagem se deixa tragar pelo ressentimento, “definido por Scheler como uma autointoxicação, a secreção nefasta, em um vaso lacrado, de uma impotência prolongada” (CAMUS, 2010, p. 29).

A inveja alentada por Ana pode ser interpretada como uma disposição de espírito acentuada pela sensação de desamparo ao qual está submetida, tendo mesmo afirmado: “Deus é injusto, nega tudo a um, para acumular outros de graça” (CARDOSO, 2000, p. 305). Em vista da narração de Padre Justino, torna-se possível considerar que a inveja nutrida por Ana se constitui de um aspecto destrutivo, algo que exprime “qualquer coisa estagnada, desumana, que lhe emprestava,

desgraçadamente, um ar de irreprimível singularidade” (*idem*, p. 304). Nessa personagem destituída de graça, a inveja funciona como uma forma avassaladora de “ódio que afeta o homem de tal modo que ele se entristece com a felicidade de outrem e, ao contrário, se alegra com o mal de outrem” (SPINOZA, 1999, p. 316).

Em artigo publicado na edição crítica da *Crônica da casa assassinada*, Octávio de Faria (1996) defende que o ódio e o desespero são manifestações do Mal na ficção de Lúcio Cardoso, asseverando que são aspectos constitutivos da atmosfera claustrofóbica nas novelas e nos romances cardosianos. Efetivamente, encontramos personagens que como Ana Meneses conservam esse “ódio que é uma verdadeira paixão a que eles se entregam cegamente, muitas vezes sem saber por que, ou somente por necessidade de odiar” (FARIA, 1996, p. 670).

Ana, durante todo o matrimônio, jamais sentiu atração por Demétrio, de cujo corpo disforme e sem vitalidade recebia apenas carícias amargas e passageiras. Na vivência de Ana, o gozo proveniente do desejo sexual é suprimido em face das obrigações esposais. Em outras palavras, a personagem teve sua sexualidade reprimida através da interiorização de proibições recebidas por um conjunto de procedimentos sociais e institucionais, em especial, daqueles perpetrados pela educação, recebida durante a infância, pela sisudez da aristocracia mineira e pelo discurso dogmático do catolicismo da época, que concebia o sexo como um ato destinado tão somente à procriação, restando atitudes contrárias a esse fim. Nesse contexto, o sexo revela-se um exercício da dominação masculina, pois à mulher destina-se o agir passivo e subserviente, conforme esclarece Pierre Bourdieu:

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. (BORDIEU, 2015, p. 31).

As questões acerca do feminino são discutidas por Lúcio Cardoso em toda sua produção literária, com destaque para a novela *Mãos vazias* e os romances *Crônica da casa assassinada* e *O viajante*, e se revelam bastantes atuais, como o casamento arranjado, a maternidade e a subserviência da esposa, a violência física e sexual sofridas pelas mulheres. Não obstante as mulheres tenham alcançado direitos, mediante muitas lutas sociais, ainda são vítimas do conservadorismo e da opressão masculina, por vezes, agredidas e controladas por seus maridos e/ou pais no ambiente doméstico, ou pior, silenciadas pelo feminicídio.

Por muito tempo, Ana foi apenas representação do poder exercido por Demétrio, mulher tornada objeto de uma dominação erotizada. A personagem

encontra o sentimento amoroso somente em Alberto, por intermédio do jogo de luz e sombra empreendido por Nina. Esse fato, certamente, contribuiu para robustecer o ódio concentrado contra a cunhada, vista não apenas como mulher, mas, sim, como a própria imagem do mundo libertário do qual Ana estava privada. Semelhantemente ao que ocorre às demais criaturas cardosianas, o amor, nessa personagem, se manifesta de maneira dúplice: é, ao mesmo tempo, a “suprema ventura e a desgraça suprema” (PAZ, 2001, p. 187). Desse modo, avulta-se na Chácara dos Meneses um ambiente propício à relação conflitante entre amor e ódio, entre as pulsões de vida e morte, pois, conforme destacou Georges Bataille, em *O erotismo* (2017a, p. 44), se da união dos amantes surge a paixão, evoca-se também a morte, numa ânsia de assassinato ou suicídio; ou seja, “o que designa a paixão é um halo de morte”, posto que no homem as pulsões de vida e morte encontram-se em constante entrecruzamento. No romance de Lúcio Cardoso, o desejo de unir-se a Alberto é em tal intensidade violento em Ana que, “menos do que um ímpeto de vida, era um imenso espasmo de morte” (CARDOSO, 2000, p. 500).

Através de Alberto, Ana descobriu pela primeira vez o sentimento amoroso, mas não a sua reciprocidade, tendo apenas um único intercurso sexual com o jovem jardineiro, do qual sairia grávida, segundo a confissão feita ao Padre Justino. Como nos últimos tempos andava espionando tanto Alberto quanto Nina, Ana estava consciente do idílio amoroso vivido pelos dois. Desse modo, sabia que a partida da cunhada para o Rio de Janeiro representaria uma profunda perturbação no espírito do jardineiro, o que o levaria ao suicídio, ato sobre o qual Ana não interveio porque ambicionava guardar a prova da perfídia da rival:

Podia intervir, é certo, podia impedir que ele, tão cedo ainda, desaparecesse aniquilado num ato de extremo desespero. Mas para que eu fizesse isto, era necessário que nada perturbasse meu espírito, que meu coração se achasse em repouso, que eu me sentisse de bem com os homens e as coisas deste mundo. Era esta, a primeira das razões com que justificava meu silêncio. A segunda, e talvez a mais forte, é que eu desejava conservar para mim mesma aquela prova da perfídia de Nina. Não sabia para quê, nem quando a usaria; apenas um dia poderia lançar-lhe em rosto aquela horrível verdade, e chamá-la de assassina, demonstrando que era sua a culpa, e que eu a vira atirar o revólver no jardim. (*idem*, p. 167).

O estado de desordem emocional no qual Ana estava submersa, considerando-se a constatação da impossibilidade da realização do seu desejo em relação a Alberto, progride para um estado de aniquilamento, entendido por Georges Bataille (2017a, p. 225) da seguinte forma: “o amor eleva o gosto de um ser por um outro a esse grau de tensão em que a privação eventual da posse do outro –

ou a perda do seu amor – não é sentida menos duramente que uma ameaça de morte”. Dessa maneira, se, por um lado, o ato suicida de Alberto decorreu do seu desespero passional, por outro lado, forçosamente, foi a consequência nefasta do egoísmo e do ódio reprimido de Ana Meneses que, associados ao forte anseio de vingança contra Nina, fazem-na silenciar diante da possibilidade da morte do jovem:

Agora que o silêncio para sempre se fez no seu pequeno quarto, onde seus vinte anos se queimaram sem possibilidade de fuga ou de remissão, acho-me convicta de que preferi perdê-lo porque sabia que ele jamais seria meu. Não poderia esconder isto, Padre, caso pretendesse ser sincera em minha confissão. Repito, repito enquanto as lágrimas me escorrem dos olhos: era o meu amor, era o meu desespero que o abandonavam à sua morte. (CARDOSO, 2000, p. 167).

Diante da impossibilidade de realização plena do seu sentimento por Alberto, Ana depara-se com a “importante questão de como podemos lidar com a desilusão” (KAST, 2017, p. 49), vindo a renunciar a fantasia anteriormente nutrida, porque considerava que não era vantajoso esperar por algo que em tempo algum aconteceria. No meio dos embates íntimos, Ana abandona Alberto à própria sorte, sem esboçar ação diante da possibilidade de suicídio do jardineiro.

Consumida pela perda, Ana é atormentada pela incerteza quanto à consciência da ação de Nina, porque, caso ela não tivesse premeditado jogar a arma para Alberto, pesaria sobre Ana a culpa dessa morte: “Ah, caso tivesse sido apenas um gesto inconsciente – e era, na verdade, praticamente impossível estabelecer o certo – a culpa retomaria quase inteira sobre meus ombros, e eu seria a criminoso” (CARDOSO, 2000, p. 167). No íntimo, a personagem começa a considerar a possibilidade de ter cometido um crime doloso, conformando um delito de natureza passional, cuja “motivação constitui uma mistura ou a combinação de egoísmo, de amor-próprio, de instinto sexual e de uma compreensão deformada de justiça” (ALVES, 1984, p. 18).

A tensão existente entre Ana e Nina se dá de modo tão ferrenho que cria um fosso abissal entre elas, tornando-as espíritos irreconciliáveis. Na visão de Ana, existia somente “um castigo para a falta daquela mulher: a morte” (CARDOSO, 2000, p. 295). E deveria ser ela quem executaria tal desfecho, como forma de revidar ao tormento impingido por Nina: “Minhas mãos é que deveriam agir, e assim como arrancara ela o prazer ante a visão do meu tormento, da sua agonia eu extrairia a minha paz” (CARDOSO, 2000, p. 295). Nota-se que Ana deseja exorcizar quem considera o próprio Mal, no caso, Nina, transformando-a numa espécie de bode expiatório, isto é, no inimigo a ser abatido. Resoluta em sua convicção, Ana procura a cunhada a fim de matá-la; porém, fraqueja. Porque é o oposto complementar de Nina, Ana Meneses não pode matá-la, pois, conforme indicou Jean Baudrillard

(2008, p. 113), “aquele que expurga sua parte maldita assina a própria sentença de morte”. Nina se aproveita da oportunidade para desdenhar da outra, condenando a sua submissão aos valores cultivados pelos Meneses e, ao mesmo tempo, instigando-a ao caminho da transgressão:

Não pode, não pode, e eu vou-lhe dizer porquê. Porque é uma Meneses, porque o sangue dos Meneses, que não é o seu, contaminou-a como de uma doença. Porque você não quebraria nunca a quietude desta casa com um tiro – a paz, a sacrossanta paz desta família – nem cometeria um incesto, nem um assassinato, nada que manchasse a honra que eles reclamam. (CARDOSO, 2000, p. 302-303).

Ana nega a assertiva de Nina. Mas, intimamente, concorda, considera-se incapaz de ultrapassar os próprios limites. Nesse momento, lembra-se de Demétrio, o qual julga o mais legítimo dos Meneses, sem que pudesse emitir qualquer juízo condenatório sobre ele: “Condená-lo, no entanto, seria condenar a mim mesma, que desde menina quase, pelas suas mãos, havia me transformado em Meneses” (*idem*, p. 303). Percebe-se, no discurso da personagem, a consciência clara do pertencimento a um sistema de dominação, na medida em que a própria Ana evidencia a interiorização do *modus vivendi* da família Meneses. Estamos diante daquilo que Bourdieu (2015, p. 46) denominou de violência simbólica, que “se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante”. Na violência simbólica, o sujeito assimila os valores impostos pelo dominador, de tal forma que incorpora como parte natural à sua identidade. Isso acontece com Ana, que, moldada ao gosto de Demétrio tornou-se simulacro de si mesma.

Ana e Nina representam o verso e o anverso do feminino. Uma ainda em processo de descoberta de si não consegue romper de todo com a castração imposta pelo Sistema, enquanto a outra manifesta atitudes transgressoras, inconformada com o universo que a cerca, exprime a insatisfação feminina em uma sociedade moldada por uma tradicional concepção patriarcal. Nesse sentido, podemos constatar que as personagens conformam o mito do duplo e que reside nesse fato o motivo por que Ana é incapaz de executar o crime de morte contra Nina, pois “o pior erro, para quem é perseguido por aquele que julga ser o seu duplo, mas que é, na realidade, o original que ele próprio duplica, seria tentar matar o seu ‘duplo’. Matando-o, matará ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tentava ser...” (ROSSET, 2008, p. 89). Dessa maneira, o sentimento de amor-ódio nutrido por Ana em relação à cunhada é a consequência de paixões reprimidas e, conseqüentemente, frustradas, combustíveis propícios ao urdir silencioso de uma incontrolável ânsia de destruição:

Padre, vamos que eu acredite em Deus. Quem sou eu, para arvorar despidoradamente as minhas dúvidas? Não, imaginei sim, imaginei muitas vezes que essa mulher fosse humana, que sofresse também, cega, girando em sua órbita como qualquer um de nós. Chegaria até a esquecê-la, se ela estivesse ausente. Mas como perdoá-la, como supor a justiça de Deus, vendo-a existir ante nós, e destruir, e fomentar toda espécie de mal? Então não sei, as palavras se misturam em meus lábios, e rezo de um modo por que não desejaria rezar. “Tenha pena dessa mulher” – digo, e logo recomeço a sofrer e me rebelo, batendo com os punhos no peito: “Meu Deus, castigue esta mulher, prove que existe, fulminando-a.” Não me ensinaram desde cedo que Ele existia, e atendia misericordiosamente aos nossos rogos? Espero que a tarde desça, imaginando comigo: “Ela ainda não apareceu, deve estar morta lá no meio da estrada.” E assim que começa a escurecer saio correndo, abro o portão, caminho, investigo – e não a vejo estendida em lugar algum. (CARDOSO, 2000, p. 306).

Em uma determinada noite, logo após o jantar, Ana, julgando terminada a refeição, dirige-se à varanda, enquanto Demétrio Meneses se posiciona em frente ao piano, executando, especialmente para Nina, a valsa “Sobre as ondas”. Envolvida por aquele gesto, a esposa de Valdo ensaia alguns passos com André, enquanto eram admirados pelos empregados da casa, que se acotovelavam na porta da sala. Naquele momento, Ana sente-se derrotada por Nina, porque até mesmo o câncer da cunhada, suposta manifestação de resposta aos seus apelos por justiça, parecia ter perdido a carga de malefício:

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

padre-nosso, concentrando todo o esforço da minha vontade nesse desejo de justiça. (*idem*, p. 377).

Educada à luz dos ensinamentos e dogmas do catolicismo, Ana, provavelmente, aprendeu no catecismo que cada indivíduo pode “dirigir ao céu diversas orações conforme as suas necessidades, mas começando sempre pela Oração do Senhor, que permanece a oração fundamental” (CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA, 2000, p. 707). É importante destacar que, dentro da Eucaristia, essa oração manifesta um caráter escatológico, porque é “a oração própria dos ‘últimos tempos’, dos tempos da salvação” (*idem*, p. 709). Nessa lógica, podemos inferir que Ana utiliza a religião para perpetrar não o amor, mas o ódio; não a justiça, mas a injustiça; não o perdão, mas a vingança. Todos esses desvios demonstram que o catecismo da personagem é contrário ao catecismo da Igreja, pois está marcado por uma interpretação calcada no desejo. Ana deixa transparecer o seu caráter demoníaco, ao subverter o uso do ensinamento teológico, porque movida pela inveja e consumida pelo ódio, reza a oração do Pai-Nosso almejando a destruição da rival, como se dissesse: “eu quero ser a Outra, mas, na impossibilidade, eu a anulo, se possível com a ajuda divina”. Como uma espécie de súbita resposta à sua oração, Ana conta que Demétrio encenava uma comédia para desmascarar Nina:

Foi quando, inesperadamente, a música cessou – Demétrio bateu a tampa do piano, e o som violento vibrou longamente através da sala. Nina abandonou o par enquanto Demétrio deixava o recinto em passadas largas e decididas. Só, entre André e o marido, ela fitava ora um, ora outro, e seus olhos se enchiam de lágrimas. Ah, Demétrio não representara senão uma comédia. Via-se que não acreditava na doença de Nina, nem nos motivos da sua viagem, nem em coisa alguma que viesse dela. Foi o que compreendemos todos – Nina, não resistindo a pressão dos olhares tão diferentes, em cujo centro se colocara, levou as mãos ao rosto e começou a chorar – um choro que lhe dobrava o corpo inteiro e que a obrigou a procurar apoio junto ao piano. [...] Só, na varanda, olhei o vento que se aplacava – no céu repontava uma estrela indecisa. Ah, disse comigo mesma, que não saberia Demétrio sobre o segredo do porão? Tranquila, debrucei-me sobre a vastidão da noite, enquanto dizia: “Obrigada, meu Deus”. (CARDOSO, 2000, p. 378).

Algum tempo depois do episódio da valsa, quando Nina agoniza devido à violenta ação do câncer, Ana credita tal sofrimento à ação da Providência divina. Sentindo-se feliz à custa do sofrimento da cunhada, chega a ponto de abraçar os

lençóis da moribunda, em uma amostra de seu caráter sádico. Sobre a referida cena, Ana não procede a uma narração concisa do acontecido. Ao contrário, representa cenicamente a sensação de êxtase vivida, chegando a ensaiar passos de uma valsa, embalada pelos acordes invisíveis de uma música do sangue:

Ah, e então, por muito que estranhasse o efeito daquela morte, não podia deixar de compreender que realmente há uma Providência divina que vela por todos nós, e ninguém poderia me dizer o contrário, nem mesmo Padre Justino. Ali estava a prova, naquele montão de roupa ensanguentada, e eu não tinha a mínima dúvida de que constituísse um testemunho solene de que meus apelos haviam sido atendidos. Pensando isto, eu abraçava a trouxa, como se retém junto ao coração um penhor de amizade. Que me importava o seu mau cheiro, que me importava sua umidade de suor, seu bafo de agonia: afogando-se nelas, era como se eu estreitasse um ramalhete das mais frescas rosas, e sentisse através do seu bolo ensanguentado, não a vingança que exprimiam, mas um odor carnal e excitante de sangue e primavera. Chegava a rodar, a ensaiar um passo de valsa; acordes invisíveis faziam soar acima da minha cabeça uma música de vitória, e eu girava como se estivesse embriagada, e comigo girava a paisagem naquela primeira e única dança em que deixava extravasar toda a alegria do meu ser. (*idem*, p. 414-415).

Esse excerto revela o sentimento contraditório do amor-ódio de Ana que, mesmo detestando a cunhada, agarra-se apaixonadamente aos lençóis sujos com o sangue dela, pois, na tentativa de tornar-se a outra, busca a supressão dos limites entre a vida e a morte. O espírito de Ana está em verdadeira comunhão com os despojos de Nina, sentindo prazer nessa ciranda do mal e da morte, experiência sacro-profana. A força expressiva dessa cena está na descrição pormenorizada daquilo que talvez seja próprio do sadismo: o prazer. Além disso, evidencia-se a morbidez sádica do Mal, considerada a ação de “gozar com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano” (BATAILLE, 2017b, p. 15). Em última análise, a aniquilação do desafeto-afeto de Ana propicia o cenário perfeito à encenação da valsa do Mal, na qual revela o deleite próprio do malvado, isto é, do indivíduo “que tem como primeiro objetivo o sofrimento dos outros; e, sem dúvida, esse sofrimento é, para ele, uma diminuição do ser naquele que ele vê sofrer” (LAVELLE, 2014, p. 50).

O câncer de Nina pode ser lido a partir de duas interpretações complementares. A primeira interpretação é defendida pelo clínico Guy Besançon (1996, p. 693), quando aponta que “numa certa perspectiva espiritualista, o câncer é visto como uma punição, como a sanção de um pecado”. Tal leitura encontra

ressonância nas “Confissões de Ana”, consoante à visão da existência de um Deus punitivo:

Deus existia, repetia comigo mesma, pelo menos o Deus inflexível e capaz de desferir o raio, mesmo sobre os mais diletos objetos de sua criação – mesmo sobre aqueles que, como Nina, houvesse no seu acúmulo de graça infringido as severas leis a que são submetidos todos os seres humanos. Agora poderia vagar tranquila, pois tinha certeza de que Deus me ouvia e não se desinteressava da pobreza dos meus gestos. Meu espanto nada tinha a ver com a ferocidade do decreto. E isto me transmitia – afinal – uma paz seca, sem nuanças e também sem alegria. Sobre aquele último passo de dança, o que eu gozava era o sossego da missão terminada. (CARDOSO, 2000, p. 415).

Ana, com natureza demoníaca, acredita que a morte de Nina constitui um decreto divino, porque assim desejou, uma graça concedida por Deus, ainda que proveniente do mal impingido à outra. Em sua dança sádica e erótica, Ana experimenta o prazer de ver a dor e o aniquilamento da cunhada; mas esse desfecho trágico não se transforma em um momento feliz. Embora afirme apresentar um estado de tranquilidade, o que a personagem sente é, na verdade, uma paz seca, sem nuances e sem alegria, porque o dilaceramento de Nina representa também o dilaceramento de si mesma. E, mais que isso, revela o esvaziamento da possibilidade de Ana reconhecer-se mulher. Em última instância, Ana inveja a total liberdade e, por conseguinte, a felicidade de Nina, bens impartilháveis porque pertencentes à esfera do individual, portanto, sentidos de modos vários e mutáveis.

Em uma segunda interpretação, a agonia de Nina configura o clímax da alegoria da ruína dos Meneses de Vila Velha, representação do “painel de um momento de crise profunda da cena senhorial brasileira nas primeiras décadas do século XX” (SILVA, 2009, p. 100). Essa leitura, espraiada ao longo do romance de Lúcio Cardoso, encontra sua síntese na reflexão de Ana, durante a deterioração corpórea de sua inimiga: “Vejo a casa se abalar, tremerem seus alicerces, ruírem os próprios Meneses” (CARDOSO, 2000, p. 415).

Nina e Ana constituem as faces da destruição dos Meneses, do Mal que corroe os alicerces da Chácara, porque o Mal que veio de fora, na modelagem do novo, uniu-se ao Mal que estava dentro, desbotado na imagem do velho.

## considerações finais

Se for verdadeiro, e certamente é, a personagem feminina é a grande responsável pela movimentação nas obras de Lúcio Cardoso, na medida em que instaura o processo de desestabilização do *status quo* dentro das narrativas. Com efeito, não

nos causa estranhamento o fato de recair sobre o feminino os piores dramas em torno da existência e o peso da tradição. Destinadas ao lar, mas eivadas de desejos e sonhos, as mulheres cardosianas não podem ser entendidas como culpadas por quererem viver de outro modo. Prisioneiras nos papéis sociais de filha, esposa e mãe, o feminino, na ficção de Lúcio Cardoso, amarga uma vida infeliz (CARDOSO, 2013). Portanto, parece-nos plausível que as ações dessas personagens são guiadas pelo desejo de liberdade. Nesse sentido, o abandono do lar e o adultério significam tentativas de libertação, ou mesmo, de sobrevivência. Assim, percebem-se os perfis femininos como agentes e vítimas do Mal. Consoante a esse entendimento, torna-se relevante transcrever a síntese realizada pela amiga e escritora Clarice Lispector acerca do feminino na ficção cardosiana: “as mulheres de seus livros são as pecadoras mais violentas e inocentes” (LISPECTOR, 2002, p. 134).

Verso e anverso da feminilidade, Ana e Nina experienciam, cada uma a seu modo, a transgressão das normas morais e sociais como meio de contestação do patriarcado. O crime dessas mulheres é o assassinato da combalida família Meneses. Mulher avessa e destoante da paisagem mineira, Nina revela a potência da sexualidade e os modos do ser feminino. Versada no erotismo dos corpos, a esposa de Valdo introduz no cotidiano da Chácara o jogo erótico da sedução. Nina, na condição de introjetante da sexualidade instigadora do desejo masculino, é vista como encarnação do Mal, porque ameaça a estabilidade hierárquica da casa e o estado emocional de seus moradores, que, aturdidos por sua presença e pelos segredos familiares por ela desvelados, adotam atitudes perversas e sádicas aceleradoras da convalescença da casa. O Mal também é Ana, que, despertada de sua inércia, transgride os valores da casa, mas de modo silencioso, escondendo-se na hipocrisia das reticências. Cultivadora do desprezo pelo marido, não intervém no plano suicida de Alberto, esconde sua gravidez, mente a respeito da filiação de André, regozija-se com o câncer de Nina e, no fim, de nada se arrepende.

## referências bibliográficas

ALVES, Roque de Brito. *Ciúme e crime*. São Paulo: Fasa, 1984.

AYALA, Walmir. *Crônica da casa assassinada: à espera do livro*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 1. 27 abr. 1958. (Suplemento Dominical). Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_07/86911](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/86911). Acesso em: 28 abr. 2019.

BARROS, Marta Cavalcante de. *Espaços de memória: uma leitura de Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o Mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do Mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 10. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BESANÇON, Gui. Notas clínicas e psicopatológicas. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2. ed. crítica rev. coord. por Mario Carelli. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX, 1996, p. 776-783. (Coleção Archivos).

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: Secult/Editora UFMG, 1993.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et. al. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CARDOSO, Elizabeth. *Feminilidade e transgressão: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2013.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2. ed. crítica rev. coord. por Mario Carelli. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX, 1996, p. 625-639. (Col. Archivos, 18).

CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912 1968)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

*CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA*. Brasília: Edições Loyola, 2000.

DUMOULIÉ, Camille. *O desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

FARIA, Octávio de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2. ed. crítica rev. coord. por Mario Carelli. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX, 1996, p. 659-680. (Coleção Archivos).

GALIMBERTI, Umberto. *Os vícios capitais e os novos vícios*. Tradução de Sérgio José Schirato. São Paulo: Paulus, 2004.

KAST, Verena. *Sísifo: vida, morte e renascimento através do arquétipo da repetição infinita*. Tradução de Erlon José Paschoal. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

LAVELLE, Louis. *O Mal e o sofrimento*. Tradução de Lara Christina de Malimpensa. São Paulo: É Realizações, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências/Clarice Lispector*. MONTEIRO, Teresa (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

MEZAN, Renato. A inveja. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 128-156.

PAREYSON, Luigi. *Dostoiévski: Filosofia, romance e experiência religiosa*. Tradução de Maria Nery Garcez e Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Edusp, 2012.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.

ROSSET, Clément. *O real e o seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Apresentação e tradução de José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. (Sabor Literário).

SANFORD, John A. *Mal: o lado sombrio da realidade*. Tradução de Sílvio José Pilone João Silvério Trevisan. São Paulo: Paulus, 1988.

SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. *Do traje ao ultraje: uma análise da indumentária e do sistema de objetos em Crônica da casa assassinada*. Maceió: Edufal/Cesmac, 2009.

SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. *Lúcio Cardoso: paixão e morte na Literatura Brasileira*. Maceió: Edufal, 2004.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SPINOZA, Benedictus de. *Ethique*. Tradução de Bernard Pautrat. Paris: Seuil, 1999. (Ed. bilíngue).

WHITMONT, Edward C. A evolução da sombra. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (orgs.). *Ao encontro da sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana*. Tradução de Merle Scoss. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 36-42.