

Vestígios de uma presença-ausência: o amor nas ruínas de uma casa assassinada

Traces of a Presence-Absence: Love in the Ruins of a Murdered House

Romildo Biar Monteiro*

RESUMO: O artigo ora apresentado lança um olhar sobre a presença-ausência do amor em relação à feminilidade, por meio da personagem Ana Meneses, do romance *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso. Eis aqui a matéria abismal que agora nos vê e que nos olha. A experiência que dela desabrocha é a do fascínio pelo insondável mistério da constituição do amor, o que significa tentar traduzir e representar o indizível. Do mais íntimo desse abismo devemos tocar essa presença-ausência, essa força que nos faz caminhar à procura da inalcançável completude. Logo, nos limites assentes deste breve texto, descartamos todas as pretensões porque a palavra é um candeeiro cuja luz bruxuleante apenas consegue vislumbrar uma pálida imagem de Eros.

PALAVRAS-CHAVE: amor; feminilidade; *Crônica da casa assassinada*; Lúcio Cardoso.

ABSTRACT: The article takes a look at the presence-absence of love in relation to femininity, through the character Ana Meneses, from the novel *Crônica da casa assassinada* (1959) by Lúcio Cardoso. Here the abyssal material now sees us and looks at us. The experience that blossoms from it is that of fascination with the unfathomable mystery of the constitution of love, which means attempting to translate the unspeakable. From the deepest part of this abyss, we must touch upon this presence-absence, this force that compels us in search of unattainable completeness. Within the limits of this text, we discard all pretensions, for words are like a lantern whose flickering light can only glimpse a pale image of Eros.

KEYWORDS: Love; femininity; *Crônica da casa assassinada*; Lúcio Cardoso.

Ah, o amor que não sabe ter calma e não conhece nenhuma espécie de repouso — antes é uma espécie de febre constante e lúcida. Com o correr do tempo transforma-se numa obsessão sem fundo, um estado agudo, delirante — e que é próprio daqueles que conhecem o nada em que se esfumam todos os sentimentos.

Lúcio Cardoso, *Todos os diários*, vol. 1.

* Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Bolsista da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) e pesquisador do Grupo de Estudos Vertentes do Mal na Literatura. Investiga as representações do Mal na ficção de Lúcio Cardoso. E-mail: romildobiar@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8147-1466>.

1 O limiar do amor na *Crônica da casa assassinada*

Abordar a temática do amor, atentando para seus matizes, implica sempre ingressar numa seara de enorme inventividade literária e, ao mesmo tempo, admitir uma difícil empreitada no plano da filosofia. Mas o que é o amor? De que matéria ele é feito? Quais são as suas razões? Essas são indagações tão antigas quanto os fundamentos do próprio mundo.

Multifacetado e sentido, em diferentes graus, por todos os indivíduos, o amor é um enigma. É uma Esfinge que há milênios devora a humanidade. É fato que quase todas as sociedades humanas têm procurado desvendar o que é o amor. No romance *Crônica da casa assassinada* (CARDOSO, 2021), de Lúcio Cardoso (1912-1968), astucioso e infante, Eros parece furtar-se ao próprio questionamento.

Publicado em 1959, *Crônica da casa assassinada* constitui uma sinfonia de paixões reprimidas e vozes amordaçadas, que delineia a história da 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.

Indivíduos incomunicáveis, as personagens cardosianas ocasionalmente conversam entre si; porém, escrevem. Enquanto a fragmentação desses escritos reflete a cisão interior das personagens, a supressão de trechos constrói não apenas lacunas, mas contribui para a manutenção da estrutura polifônica do romance, coadunando-se aos desígnios do narrador extradiegético, que colige, planeja e organiza os documentos dos Meneses e de testemunhas representativas da interiorana cidade de Vila Velha. Resta ao leitor transitar entre os vários discursos, entrelaçando-os e reconstruindo a história perturbadora dessa “família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito” (CARDOSO, 2021, p. 68).

Ressonância de paixões reprimidas e individualidades subjugadas, o romance de Lúcio Cardoso não se prende à tradicionalista diretriz de causa-consequência, pois conformado numa estrutura de contraposição, por intermédio

da intercalação dos discursos de dez narradores-personagens. Destarte, essa estrutura pulverizada e descentralizada reflete o estado fragmentado do homem contemporâneo, cindido em suas bases histórica, social, filosófica e religiosa, revelando espíritos eivados de incertezas, que, solitários e ceifados da perspectiva de pertencimento, transformam-se em criaturas soturnas, agônicas e téticas, indivíduos deambulantes à procura da luz no subsolo.

Construído de modo a apresentar um jogo polissêmico, o título da obra orquestra e enleia o real e o ficcional ao utilizar o termo “crônica”. No romance cardosiano, a crônica expressa os relatos sobre acontecimentos que culminaram na destruição da família Meneses, explicação explicitada 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 a respeito de uma família; porém, na crônica em questão, observa-se a ausência de uma organização linear. O estado fragmentado de sua compilação transforma em falácia qualquer perspectiva de conhecimento definitivo sobre o narrado e, por conseguinte, sobre o amor.

2 Da forja à forjadura: a presença-ausência do amor em Ana Meneses

Não é de modo impune que se adentra ao reduto dos Meneses de Vila Velha. 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. Reprimida, silenciada e resignada, Ana se sente arremessada no mais profundo abandono, porque o seu papel dentro da família era somente decorativo. Modelada pela educação austera da mineiridade, a personalidade de Ana adequa-se aos padrões morais judaico-cristãos de submissão do feminino, base de nossa cultura falocêntrica e patriarcal de sujeição e dependência.

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, o que lhe coloca em

estado alienado. Sobre esse estado, afirma Octavio Paz (2001, p. 127): “Não ser o que se é, estar fora de si, ser um outro sem rosto, anônimo, uma ausência”. Em Ana, a autognose, processo relacionado à compreensão de si mesma e à abertura para novas possibilidades de existir, tem início no contato contrastivo com Nina. Depois desse encontro, Ana Meneses sente as primeiras turbulências em sua interioridade. Nesse sentido, Ana, em dissensão consigo, ao se olhar no espelho, não consegue mais se reconhecer; ou melhor, é a primeira vez que realmente toma consciência de 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... (CARDOSO, 2021, p. 115.)

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, tecido pelos aspectos padronizadores da personalidade consciente. De acordo com John A. Sanford (2007, p. 64), os “ideais do ego podem ser frutos da sociedade, da família, dos grupos com os quais se convive ou das regras religiosas”. Em vista desse olhar que a despertou para o mundo, mesmo à custa de enorme esforço, Ana assume a sua sombra. A partir desse momento, atingida por uma força que lhe imprime vida, ela se sente outra mulher, afirmando que se operou uma transformação em sua interioridade: “Desde esse momento senti-me como se fosse uma outra mulher. Vivía como todo o mundo, e como vivera até aquele momento, mas um fogo interior me queimava sem descanso” (CARDOSO, 2021, p. 116). 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 delineia 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. (CARDOSO, 2021, p. 291-292.)

O processo de descoberta de si mesma leva Ana a mirar-se no espelho repetidas vezes e a desprezar a imagem projetada ali. 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.

No romance cardosiano, 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 oriunda; de outro, a própria irradiação luminosa das paixões avassaladoras, o desabrochar da feminilidade e das formas de erotismo que se esparramam e exalam seu aroma 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). Além disso, Nina desperta uma inquietante curiosidade, traço que impulsiona as diversas narrativas entrelaçadas dentro do romance ora analisado.

Ana Meneses tornou-se uma mulher enclausurada, presa aos limites da Chácara, da Igreja Católica e de si mesma, à semelhança de tantas outras criaturas ficcionais de Lúcio Cardoso. Durante o matrimônio, ela jamais sentiu atração por Demétrio, tendo o sentimento amoroso despertado a partir de Alberto, mas apenas por intermédio do jogo de luz e sombra empreendido por Nina: “Só então reparei o quanto aquele homem havia se modificado. [...] Alberto, para mim, sempre fora o jardineiro, e jamais conseguiria identificar sua presença senão

daquele modo. Eis que agora, pelo simples manejo da existência de Nina, eu o descobria” (CARDOSO, 2021, p. 118).

Imaginando a felicidade que a outra poderia ter ao viver distanciada dos Meneses, Ana esgueira-se pelas proximidades da moradia da cunhada; investiga, sofre e corrói-se de inveja. Assim, Ana converte-se em *voyeur*, vítima da pulsão do olhar (FREUD, 2014). O olhar permeia de modo substancial a confissão dessa personagem feminina, de modo que as inúmeras referências ao sentido da visão retroalimentam as reflexões especulativas e a fruição do objeto de desejo de Ana. Empreendendo verdadeira caçada aos passos de Nina, Ana toma conhecimento do caso amoroso dela com Alberto. A *voyeur* não escapa ilesa à perscrutação especular: tocada intimamente pela intumescência da paixão, Ana depara-se com a masculinidade imberbe do jardineiro:

De longe, encostada à porta, eu ainda o fitava, e admirava-me o esplendor do seu corpo, o tórax nu, a que a luz da lamparina arrancava um reflexo intermitente e acobreado. Jamais havia visto assim um corpo de homem, e o do meu marido, que em certas noites se encostava ao meu para uma carícia amarga e passageira, eu o adivinhava disforme e sem vitalidade sob a roupa. Aquele não, era o corpo de um adolescente, com esse rosado seco da carnadura humana quando é pura, pronto para o grande salto no pecado; mal acabara de se tornar homem, e já se percebia claramente, como uma música voando, a vibração que o animava. (CARDOSO, 2021, p. 181.)

Por intermédio de Alberto, Ana descobriu, pela primeira vez, o sentimento amoroso, mas não a sua reciprocidade, tendo apenas um único intercuro sexual com o jovem jardineiro, do qual sairia grávida, segundo a última confissão feita ao Padre Justino. A descoberta de Alberto representa não apenas a intumescência do desejo para Ana Meneses, mas, também, sofrimento, porque “o desejo tem um caráter passivo, e a rigor ao desejar o que desejo é que o objeto venha a mim” (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 68). Sentindo-se vazia e desprovida de atrativos, vestida em seu traje escuro com os cabelos presos num coque, ela se percebe incapaz não apenas de competir com Nina, mas, especialmente, de atrair o amor de Alberto para si:

Eu o segurava, sacudia-o, como se houvesse perdido o juízo. Ele acordou, fitou-me um minuto, assombrado, depois começou a rir. Não percebi de pronto aquele riso – era uma coisa vagarosa, de uma luz concentrada e fria, que aos poucos evaporava a sombra acumulada em

seu rosto. De um só golpe compreendi toda a verdade: ah, como eu devia ser ridícula metida em meu vestido escuro, com os cabelos lisos amarrados em coque, os lábios estreitos apertados para a primeira injúria, para a primeira mentira, para a primeira oferta... (CARDOSO, 2021, p. 119-120.)

Encrustado no fenômeno do trágico, o romance cardosiano representa o amor sulcado entre o dionisíaco e o apolíneo, “ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente” (NIETZSCHE, 1999, p.27). Dessa maneira, o amor desponta em imagens de paixão, vocábulo que, oriundo do latim *passione*, liga-se à ideia de sofrimento, espalhando a existência do amor por intermédio dos signos da dor, do padecimento e da flagelação do corpo.

Em Ana Meneses, o amor desponta e permanece suspenso como uma promessa de satisfação sempre adiada, jamais atingida. Nesse sentido, “essa espécie de amor é, pois, uma paixão não recíproca que se pode chamar de amor singular” (CAPELÃO, 2019, p. 7). É a compreensão da unilateralidade que dilacera e tumultua seu espírito, acordes norteadores da verve da escrita dessa personagem, onde ela se defronta com a angustiante aventura de viver, da qual não pode eximir-se, tendo de conviver com o sentimento trágico e incômodo da cisão e da perpétua incompletude, ressonâncias do mito do andrógino narrado no discurso de Aristófanes, em *O Banquete* (PLATÃO, 2010, 192e-193a): “conforme nossa natureza original, éramos íntegros, e o anseio e busca por essa integridade é o que chamamos de amor”.

Ana estava consciente do idílio amoroso vivido por Alberto e Nina; ainda assim, não conseguia deixar de expressar o que sentia, pois o amor é um fluxo contínuo, uma espécie de disposição da matéria anímica que “vai do amante ao amado – de mim ao outro – em direção centrífuga” (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 71). Encontrando Alberto emocionalmente vulnerável devido à partida de Nina, Ana anseia pelo contato e o enlace amoroso que, ao lado de um enredo afetivo de misturas desencontradas, alcança corporeidade. No entanto, tudo ocorre dentro da circunscrição do binômio amante/amado, pois, enquanto Ana Meneses anseia por se entregar, de Alberto recebe somente uma falsa complacência, proveniente de um espírito alquebrado pela dor de amar:

Ela não disse uma palavra, apenas aproximou-se, tocou-o com uma das mãos – primeiro um toque leve no braço, e foi subindo até o cotovelo, depois alisou-lhe o peito e, de repente, como quem cede a uma vertigem, abraçou-se a ele, estreitou-o, gemendo e chorando. Alberto tentou empurrá-la, imaginando sobretudo que, apesar de já ser noite, alguém poderia vê-los. Mas Ana não se desprendia, olhos fechados, como se ali, naquela posição, houvesse se esvaído do seu ser qualquer manifestação de vida. Sim, em vão procurou ele desprender-se daquele abraço: a força de Ana, menos do que um ímpeto de vida, era um intenso espasmo de morte. Sucedeu então o que era impossível deixar de suceder: atuou a noite, atuaram as rosas de que o jardim se achava cheio, atuou sobretudo a mocidade de Alberto. E mais do que tudo isto reunido, atuou a presença ainda recente de Nina, e o calor que ela sempre lhe deixava no sangue. Ele correspondeu afinal ao abraço, beijou-a – e Ana entregou-se ali mesmo, sobre a relva, como se fosse a primeira vez que um homem a possuísse. (CARDOSO, 2021, p. 537.)

Considerando-se que amor é aquilo que é vivido, a entrega de Ana Meneses corresponde a um interesse encaminhado de si em direção ao outro, mas cujo fim não poderia ser outro senão ela própria. Ato de vontade perpetrado, é sob a efígie da não correspondência do amor que a união dos corpos acontece, sendo tão somente *amor erótico*, momento orgíaco e transitório (FROMM, 1971). Nesse sentido, o saldo do desejo é, em determinada medida, a frustração, pois, quando o amante acredita buscar o seu prazer pessoal, está realizando apenas o desejo ou o prazer do outro. Acreditando na operacionalização do próprio desejo amoroso, Ana serve apenas como um momento fugaz de placidez ao espírito desolado de Alberto, de maneira que um não será a extensão do outro porque não existe engajamento existencial recíproco entre o sujeito amante e o seu objeto de amor, considerando-se que “o amor não é simplesmente o encontro e as relações fechadas entre dois indivíduos, e sim uma construção, uma vida que se faz, já não mais pelo prisma do Um, mas pelo prisma do Dois [...] o amor não se resume ao encontro, mas realiza-se dentro da duração” (BADIOU, 2013, p. 24).

Como (per)seguia tanto Alberto quanto Nina, Ana Meneses estava consciente do idílio amoroso vivido pelos dois. Desse modo, ela compreendia que a partida da cunhada para o Rio de Janeiro, devido à acusação de adultério, representaria uma profunda perturbação no espírito do jardineiro, pois, nele, o amor é de ordem teleológica, percebido na sua finalidade e efeito.

Consoante ao entendimento de Georg Simmel (2001), em sua *Filosofia do amor*, a dependência amorosa é a identidade do amor, e, sem ela, não existe troca e/ou entrega. Em outras palavras: “o ser amado representa ‘o mundo inteiro’, não

existe ‘nada fora dele’ e outras expressões semelhantes – significam simplesmente, positivada, essa exclusividade do amor com a qual ele, esse fenômeno totalmente subjetivo, encerra seu objeto exata e imediatamente” (SIMMEL, 2001, p. 129). Apartado de Nina, o jardineiro caminha em direção 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. (CARDOSO, 2021, p. 180.)

Em Ana Meneses, o ciúme e, sobremaneira, o sentimento cruel de vingança foram maiores que a ética de salvaguarda da vida. Existencialmente empenhada nessa tola vingança que, a um só tempo, a torna viva e a devora, Ana alcança certa dimensão trágica tão ao gosto moderno. Todavia, o anseio de desmascarar Nina é, por sua vez, um engano abissal, visto que existe algo de muito ignóbil na autoflagelação. Não obstante, o amor não aceita pragmatismos, e qualquer decisão tomada, nesse campo, será sempre injusta, pois “todo mundo sabe que decidir, sobretudo unilateralmente, o fim de um amor é sempre um desastre, quaisquer que sejam os excelentes motivos que se possam alegar” (BADIOU, 2013, p. 33). Alberto se mata logo depois de Nina deixar a Chácara dos Meneses. A noite se adensa no espírito de Ana.

O estado de desordem emocional no qual Ana Meneses está submersa, diante da constatação da impossibilidade de concretizar seu desejo por Alberto, evolui para um vibrante estado de aniquilamento. Bataille (2017, p. 268) explica esse fenômeno da seguinte forma: “Essencialmente, o amor eleva o gosto de um ser por outro a esse grau de tensão em que a privação eventual da posse do outro – ou a perda de seu amor – não é sentida menos duramente do que uma ameaça de morte”. Logo, se, por um lado, o ato suicida de Alberto decorreu do desespero passionai, por outro lado, teve, inevitavelmente, a contribuição nefasta do

egoísmo e do ódio de Ana. Esses sentimentos, associados ao anseio de vingança contra Nina, fazem-na silenciar diante da possibilidade da morte do jardineiro:

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, 2021, p. 181.)

Diante da impossibilidade de realização do seu sentimento por Alberto, Ana é refém do *amor sentimental*, cuja “essência reside no fato de que o amor só é experimentado em fantasia e não nas relações concretas com outra pessoa, que é real” (FROMM, 1971, p. 132). No entanto, aos poucos, depara-se com a relevante questão de como lidar com a própria desilusão, vindo a renunciar à fantasia anteriormente nutrida, porque considerava que não era vantajoso esperar por algo que jamais aconteceria. No fim, Ana abandona Alberto à própria sorte, sem esboçar qualquer ação interventiva em relação ao suicídio do jardineiro.

Duplamente dilacerado, Alberto sente-se culpado pelo destino de Nina. No fundo, ele compreende que ser expulso de casa é vergonhoso para qualquer indivíduo, e ainda mais para uma mulher. Afora essa culpa, o jardineiro carrega a dor da separação. Segundo Erich Fromm, em sua *Arte de amar*, a separação é uma fonte de ansiedade, pois “ser separado significa ser cortado, sem qualquer capacidade de usar os poderes humanos. Eis porque ser separado é o mesmo que ser desamparado, incapaz de apreender o mundo, as coisas e as pessoas, de modo ativo” (FROMM, 1971, p. 28-29). Nesse sentido, sem conseguir superar a interdição de seu romance, tem sua vida ultimada. Da profunda tristeza – indício da morte simbólica –, anseia pela morte física, prorrompida na forma do suicídio.

3 O pavilhão da Chácara: túmulo-corpo do amado morto

Durante uma tarde calma, quando os Meneses estavam na varanda após o almoço, ouviu-se um estampido vindo do Pavilhão. Ana, sobressaltada, levanta-se e, sob o olhar de perscrutação inquisitiva e reprovativa de Demétrio, sai em direção ao local do barulho. Lá chegando, encontra Alberto estendido numa

cama, ensanguentado e com o tórax à mostra. Por um momento, em silêncio e cheia de respeito, resignou-se a contemplar a lenta sofreguidão daquele corpo arquejante. Entretanto, ao constatar a espuma cor-de-rosa nos cantos da boca de Alberto, enquanto um tom esverdeado crescia na face dele, percebeu que a morte se avizinhava. Essa constatação desperta em Ana a consciência do quanto desejava manter o jardineiro perto de si, e isso lhe influi de forças para abandonar o controle apolíneo e se integrar à desmedida dionisiaca:

Foi esta ideia, creio, que me deu forças para precipitar-me, porque não podia, confesso que não podia mais e, abatendo-me aos seus pés, coloquei com violência meus lábios sobre aqueles lábios que a espuma tingia. O que eu disse naquele minuto, Padre, nem eu mesma poderia repetir, eram palavras desconexas, coisas insanas, que pareciam ditas por outra pessoa e que, lembradas mais tarde, causaram-me pânico e vergonha. Naquele minuto, era uma voz rouca que as pronunciava, enquanto me abraçava ao corpo ensanguentado, colando minha face nele, misturando minhas lágrimas, enfim libertas, ao seu sangue ainda morno. Ah, tocava-o finalmente, tocava-o ainda com vida, sentindo que cada estremecimento meu, pelo seu ímpeto, fazia diminuir a sua força, e que cada um dos meus beijos, pelo seu transporte, antecipava um pouco a sua morte. (CARDOSO, 2021, p. 185.)

O sofrimento acarretado pela paixão conduz Ana a níveis irracionais e à tentativa de fusão com Alberto, ainda que certa da definitiva separação. Ela já não se importa com obstáculos e interdições, dirige-se resoluta até o jovem, desejando possuir o corpo dele uma vez mais, pois é “somente na violação – à altura da morte – do isolamento individual que aparece essa imagem do ser amado que tem para o amante o sentido de tudo o que existe. O ser amado, para o amante, é a transparência do mundo” (BATAILLE, 2017, p. 44). Em Ana, a ação necrófila mostra o sujeito no limite do que se pode apreender na relação erótica com o ser amado. A cena descrita revela a voragem de um ato necrófilo, implicado na fusão de Eros e Tânatos, forças intimamente ligadas na história dos amores.

Historicamente praticado como forma de comunicação com o mundo dos mortos, o ato necrófilo é visto como uma rara *parafilia*, isto é, um transtorno caracterizado por fantasias e desejos sexuais que abrangem uma ampla variedade de objetos e situações. Mesmo que a necrofilia não tenha ocorrido no seu estado de potência, isto é, na forma tradicional, a confissão da personagem revela a plena

capacidade humana de caminhar em direção aos limites da racionalidade para concretizar a experiência radical do desejo.

Na condição de objeto sublime, o corpo insepulto exerce fascínio que encanta e atrai. Schiller (1997, p. 222) explica a proveniência desse encanto: “Entusiasmo-mo-nos com o que é pavoroso porque podemos querer o que os impulsos repelem e rejeitar o que eles desejam”. Enquanto acaricia Alberto, aproxima-se de seus lábios que, num esforço último, balbuciam o nome de Nina. Nesse instante, Ana Meneses assume ser Nina e ludibria o moribundo. O ato da personagem é significativo porque representa a anulação do sujeito em nome de uma paixão:

“É Nina, meu amor, é Nina quem está aqui ao seu lado.” Não sei quantas vezes disse, roçando minha face pelos seus lábios cobertos de espuma – nada mais, no entanto, parecia ter o dom de arrancá-lo ao torpor em que mergulhava. Num último esforço, tentei levantar-lhe a cabeça, enquanto repetia: “Você não me ouve? É Nina, aqui estou ao seu lado.” Mas a cabeça descaiu num movimento tão mole que eu não tive mais dúvidas, e novamente me uni a ele, dizendo: “Adeus, Alberto, adeus.” (CARDOSO, 2021, p. 185-186.)

Na cena, percebe-se uma intensidade poética e dramática, bricolagem de imagens que delineiam o comungar do corpo desejante com o corpo em decomposição. Eros e Tânatos se enleiam, ascendendo à vida por meio da morte. Em síntese, no defloramento do invólucro cadavérico, Ana Meneses adquire a sensação da continuidade perdida, vive o ato sexual transgressivo como instante de plenitude e libertação. Exaltada em sentimentos e emoções, ela caminha aos limites do humano e, diante do corpo erotizado, experimenta intenso êxtase, até que nota a irrefutabilidade da morte. Ana afunda-se no dionisíaco e abandona os preceitos apolíneos, pois, conforme afirma Nietzsche (1999, p. 41), “o desmedido revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado”.

Durante a agonia é Nina o ser que Alberto procura. Todavia, Ana que deveria ser o agente ativo da prática necrófila, anula-se para se tornar a representação da mulher por ela idealizada. Por mais doentio que possa parecer o ato da personagem, desvela-se nele a figura da criatura enamorada, arrancada

de si mesma e vencida por um amor desarrazoado que se manifesta de maneira dúplice: é, ao mesmo tempo, a “suprema ventura e a desgraça suprema” (PAZ, 2001, p. 187). Em seu desvario, apenas consegue fixar a imagem de uma usurpadora insuficiente, que, ao ocupar o lugar de Nina, dela somente pode oferecer um reflexo pálido, pois tudo não passa de uma invenção.

Após o falecimento do jardineiro, Ana Meneses sai à procura de Padre Justino. O sacerdote disserta sobre a crença na ressurreição, na tentativa de confortá-la, mas ela não acredita no porvir, senão no momento presente e naquilo que apalpa e enxerga. De modo que, ao ouvir que a morte do jardineiro foi um desígnio divino, Ana refuta as palavras do sacerdote, afirmando convictamente que a morte de Alberto não decorreu da vontade de Deus, mas, sim, dela mesma: “Não, não foi Deus, fui eu mesma quem quis perdê-lo. E o pior, Padre, é que mesmo se fosse meu, se fosse inteiramente meu, talvez ainda quisesse perdê-lo. Era demais para mim, era forte demais para as minhas forças” (CARDOSO, 2021, p. 194).

Considerando-se o tom contestatório da fala de Ana Meneses, percebemos o duplo dilaceramento dessa personagem: por um lado, ela desejava e ansiava pelo amor de Alberto; por outro, o renegava porque calculava as consequências do adultério. Dentro dessa perspectiva, podemos verificar que “a vontade do enamorado consiga impedir sua própria entrega a quem ama em virtude de considerações reflexivas – decoro social, moral, dificuldades de qualquer ordem” (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 48). Em certa medida, Ana somente é capaz de sentir encantamento, meneando entre o desejo de entrega e a autopunição. Caminha no limiar da carência porque não sabe compreender que o encanto e a entrega são elementos essenciais no amor, porquanto “um nasce e se nutre do outro. É a entrega pelo enamoramento” (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 49).

De certo modo, ainda que não houvesse angariado o amor de Alberto, Ana Meneses vivia em função dele, encarnando o *amor de namoro*, no qual, segundo Ortega y Gasset (2019, p. 48), “o enamorado se sente entregue totalmente a quem ama; donde não se importa se a entrega corporal ou espiritual tenha-se cumprido ou não”. Apenas depois do suicídio do jardineiro, Ana Meneses toma consciência da verdade amarga e terrível: viver sem o amor de Alberto era ruim, mas estar para sempre apartada dele era infinitamente pior. É a própria declaração do

desespero que ela reconhece, pois, vendo-se despojada do amado, sente intensa tristeza, porque agora tem de sustentar o próprio eu sem o contato com o outro:

Depois que ele se matou, compreendi tudo, finalmente: viver sem ele ainda era pior do que viver com ele. Mil vezes pior. É ir e vir, e saber o vagar dos dias, e o desinteresse de tudo... Agora que ele já não me escuta, e nem responde mais às minhas palavras, tenho horror do que aconteceu. Não sei fazer nada, nem caminhar, nem comer, nem falar com os outros. (CARDOSO, 2021, p. 194.)

Enleada no conflito por se julgar implicada na morte de Alberto, Ana transforma o Pavilhão em monumento *in memoriam*, num espaço de ritualização da perda e da tentativa perene de restauração do desejo, por meio da devoção ao amado morto. Este, alçado ao patamar do mito, torna-se “um escoamento incessante, uma hemorragia ou, caso se prefira, uma evaporação; em suma, uma ausência perceptível” (BARTHES, 2010, p. 234).

O culto aos vestígios da corporeidade ausente-presente, porém, ressignificada, torna Alberto em matéria mítica proveniente de uma linguagem ritualizada da perda. Dessa maneira, na perspectiva platônica, o jardineiro se converte numa ideia, torna-se uma essência: é o próprio Eros “invisível; não é uma presença, é a obscuridade palpitante que rodeia Psiquê e a arrasta numa queda sem fim” (PAZ, 2001, p. 183). Depois de perder algo que nunca teve de fato, o desejo prossegue sendo impulsionado pela falta, porquanto, no drama vivencial de Ana Meneses, parafraseando o famoso verso pessoano, Alberto é o nada que é tudo. Não obstante, essa *performance* litúrgica de Tântatos e Eros, realizada através do contato com os despojos e objetos do jardineiro, expande o desespero da personagem. Isso ocorre à medida que “o apaixonado vê a presença banhada pela luz da ideia; quer tê-la, mas cai na treva de um corpo que se dispersa em fragmentos” (PAZ, 2001, p. 183). A morte do amado, entendida como anulação da presença e dissolução das formas, menos do que representar um estágio da existência humana, avulta-se como realidade irrefutável. No luto, Ana Meneses experimenta a dor de uma morte constante:

Alberto foi morrendo aos poucos para mim, minuto a minuto, hora a hora, dia a dia, e eu acompanhava, calada e lúcida, essa agonia que se estendeu ao longo de anos. Sim, ele morreu em mim de infundáveis mortes; ora através de um tronco em que se encostara, e que perdia seu

aspecto de magia para transformar-se simplesmente em tronco; ora através de um caminho do jardim que esmorecia o seu encanto – quantas vezes eu o trilhara! – para converter-se numa vereda sem importância, que não me atraía mais, e que na verdade nunca mais atravesssei. Assim, tudo o que o rodeara, que vivera com ele, dele, ou servira de testemunho à sua passagem por este mundo, fora perdendo o efeito, enrijecendo-se, e incorporando-se ao resto anônimo e sem interesse das coisas. (CARDOSO, 2021, p. 332.)

Se, conforme assevera Octavio Paz (2001, p. 189), “todos os amores são infelizes porque todos são feitos de tempo, todos são o nó frágil das criaturas temporais que sabem que vão morrer”, pois nenhum amante pode evitar essa calamidade, o prolongamento subjetivo da morte de Alberto potencializa o aniquilamento de Ana. Cabe, nesse sentindo, tomarmos parte na argumentação de *A dor de amar* (NASIO, 2007), obra na qual Juan-David Nasio considera que o processo amoroso é a transfiguração e a incorporação de outro ser exterior, consubstanciado por uma sutura inconsciente entre o indivíduo amante e a pessoa objeto do desejo. Nesse processo, ajusta-se a potência do afeto ao amalgamar de maneira real, simbólica e imaginária o ser amado no inconsciente, associando imagens, significantes e significados que o amado faz brotar no outro. Entretanto, quando se perde o fomentador do desejo, surge uma perturbação emocional conhecida como “dor de amar”, correspondente à potência do vínculo com a pessoa amada. A morte biológica torna-se, assim, simbólica, representando separação, ausência e mortificação:

Alberto, quem era Alberto, que ser humano e autêntico representava ele? E verificava tristemente que esse Alberto que eu tanto amara, por quem tanto sacrificara, a ponto de esquecer de mim mesma e dos meus deveres, já não possuía olhos, nem mãos, nem face, nem nenhum outro traço físico que o caracterizasse – era apenas uma reminiscência sem forma definida. (CARDOSO, 2021, p. 334.)

O discurso da personagem nos apresenta um *amor idólatra*, no qual o indivíduo “aliena-se de suas próprias forças e projeta-as no ente amado, que é adorado como o *summum bonum*, o portador de todo amor, toda luz, toda ventura” (FROMM, 1971, p. 131-132). A partir da declaração de Ana, percebe-se que não é a ausência de Alberto que acarreta o sofrimento dela, mas, sim, os efeitos dessa ausência nela. A sua dor não ocorre apenas porque o rapaz já não existe mais, senão, por se perceber irremediavelmente privada da presença de

Alberto e, mais ainda, do corpo dele, “porque o ritmo simbólico dessa força fica quebrado com o desaparecimento do compasso que os estímulos provenientes daquele corpo escandiam” (NASIO, 2007, p. 70). Segundo Sigmund Freud (2011), em *Luto e melancolia*, o indivíduo enlutado entra em profundo estado de desânimo, voltando-se para seu próprio sofrimento, alheando-se do universo circundante. Em casos intensos, por razões desconhecidas pelo psicanalista, o luto pode evoluir para uma patologia, transformando-se em melancolia. Tal estado se agrava porque Ana vai perdendo a efígie de Alberto:

Lamentava então que não possuísse um retrato, um desenho, nada que houvesse fixado com segurança sua figuração de gente – e em vão, sentada longas horas ao abrigo das investigações alheias, esforçava-me pacientemente para recompô-lo tal qual fora, e restituir ao pobre espectro que agora povoava meus sonhos, seu nariz exato, a cor da pele, o rasgado dos olhos. De quantas mortes constatava assim que morria aquele que eu amara, de quantas mortes, até chegar a esta, definitiva e sem consolo, que deixava apenas um nome sobrenadando à tona da memória. Somente um nome, não – que outra coisa sobrava de Alberto. (CARDOSO, 2021, p. 334.)

Na *abstratificação* do objeto amado transformado em ausência-presença (FROMM, 1971), Ana Meneses lamenta a falta de uma *imagem-relicário* capaz de preservar fragmentos do visível, assegurador da perpetuação imagética do amado. Na condição de representação do objeto ausente, o retrato constitui a projeção de algo transportado de seu espaço-tempo original. A valer, a fotografia traduz o inexistente, isto é, o já modificado pela ação incompaciente do tempo. Nesse sentido, a fotografia é dotada de ambivalência: é a presença da ausência.

O processo de luto experienciado por Ana ocorre mediante a ausência do corpo de Alberto, situação que se mostra delicada quando se pensa o luto na função de ritual destinado a um desapego, cujo fim do período de enlutamento deve culminar no reestabelecimento das relações sociais deixadas em estado de espera. Dito de outra forma, o luto é entendido como um processo de perda e de readequação dos indivíduos que lidam com essa perda (FREUD, 2011).

Para Ana Meneses, dada as frustrações da paixão em relação ao morto e a própria ausência do corpo do jardineiro, o processo de luto se transforma em algo ininterrupto e melancólico:

Tal foi o modo como morreu Alberto, de sua longa morte, de sua morte maior do que sua própria existência. O que sobrou dele era precisamente o que sobra de um morto – um túmulo. Se o corpo ali não se encontrava, não fazia mal: para mim, de há muito sua forma humana convertera-se em mito. Mas seu túmulo, a meu ver, era o Pavilhão, onde exalara o último suspiro. Aquelas paredes manchadas de sangue, que depois tantas vezes eu fui afagar com mãos trêmulas, eram os contornos do único espaço onde podia velar sua lembrança. (CARDOSO, 2021, p. 332.)

O apego de Ana Meneses ao Pavilhão e às manchas daquelas paredes pode, decerto, ser interpretado como uma tentativa de reviver os ínfimos e efêmeros momentos de felicidade tidos com Alberto. Nesse sentido, essa remissão ao passado, “essa forma abstratificada e alienada de amor serve como um ópio que alivia a dor da realidade, a solidão e a separação do indivíduo” (FROMM, 1971, p. 133). Sem corpo ou conhecimento de sua verdadeira sepultura, por ter sido a morada do jardineiro, o Pavilhão se torna *locus* de culto. Se, inicialmente, foi visto como profano, alcova de amores interditos, consagrado à memória de Alberto, torna-se solo sagrado. É o cemitério simbólico onde o sentimento de frustração e as memórias se apresentam como signos da relação de Ana Meneses e a instância mortuária do jardineiro. Nesse recinto, todos os objetos, odores, cores e manchas constituem simulacros da corporeidade do amado desaparecido:

O quarto do porão, a parede ainda manchada com o seu sangue, e aquele catre forrado com uma esteira velha, onde agonizara, e que o representava, esplêndido, real, no seu derradeiro transe, naquele que para mim o fixaria na eternidade. (Algumas vezes, vencido pela umidade ou simplesmente pelo tempo, uma parte desse reboco desprendia-se, ameaçava cair – e eu, cuidadosamente, o recompunha, colando-o, reajustando-o ao seu primitivo lugar, tal como se recompusesse uma imagem pronta a se esfacelar, um corpo a que faltariam pedaços, e cuja integridade através do tempo só sobreviveria assim pelo meu esforço e minha paciência.) Isto era o que me conduzia habitualmente ao porão, e me fizera vedá-lo a qualquer olhar estranho, como um altar que devesse permanecer imune da curiosidade profana. (CARDOSO, 2021, p. 334.)

Ana Meneses tem necessidade de preservar os resquícios materiais do amado, por isso tranca o pavilhão. O gesto de recolocar os pedaços do reboco desgastado configura tanto dor quanto alegria. Essa atitude é, talvez, a expressão serôdia de que “amar uma coisa é estar empenhado em que exista; não admitir, no que depende de si, a possibilidade de um universo onde aquele objeto esteja

ausente. Mas note-se que isto vem a ser o mesmo que lhe estar continuamente dando vida, *no que depende de nós*, intencionalmente. Amar é vivificação perene, criação e conservação *intencional* do amado” (ORTEGA Y GASSET, 2019, p. 76).

Essa situação cria uma atmosfera melancólica, pois Ana se agarra ao objeto perdido, negando-se a reconhecer a insofismável realidade da perda. Depois do falecimento de Nina e da dissolução dos Meneses, o prédio da Chácara se torna inabitável e Ana decide findar seus dias no porão do Pavilhão, última construção a resistir, de acordo com o padre:

É que a casa dos Meneses não existia mais. O último reduto, aquele quarto de porão onde um dia se abrigara o amor e a esperança, estava prestes a ruir também, e fora aquele o abrigo que Ana elegera, como o faria a criatura ante a ameaça de uma inundação, escolhendo para abrigo a cumeeira da casa cercada. Naquele minuto preciso a casa dos Meneses desaparecia para sempre. Um último vislumbre de sua existência ainda se mostrava naquele catre de agonizante. [...] Mas, de pé no quarto já quase totalmente escuro, verifiquei que Ana Meneses não existia mais. Inclinei-me para cerrar-lhe as pálpebras e, não sei, julguei perceber que no seu semblante não havia nenhum sinal dessa paz que é tão peculiar aos mortos. (CARDOSO, 2021, p. 545-546.)

Em linhas gerais, o relato de Padre Justino descreve tanto a desintegração física da Chácara quanto a fragmentação emocional de seus moradores. Vestígio último dos amores infrutíferos, o Pavilhão é onde a família Meneses finda sua existência, e os sentimentos e laços são desfeitos. Símbolo da estabilidade ansiada, a casa não existe mais.

4 Fechando o percurso, o que resta são ruínas

Criatura moldada desde a infância para servir de esposa a Demétrio, Ana é a maior vítima do processo de trancafição e mortificação de Eros. Sua vida é marcada pela ausência de afeto sincero, sobretudo por parte do marido, pelo silenciamento contínuo e pelo recalque dos sentimentos. A personagem trilha o caminho da abdicação a fim de construir a representação da esposa perfeita, em conformidade com os moldes requeridos pelo patriarcado. Em outras palavras, Ana renega sua sombra por intermédio do processo de repressão.

A autoimagem descrita em suas próprias confissões denuncia o quanto o feminino estava aprisionado não apenas às normas sociais, mas dentro de si. Ana

apenas toma plena consciência da atmosfera que a sufoca quando se defronta com seu oposto complementar, Nina. No íntimo, ela deseja ocupar o lugar da rival, ter sua beleza, ser admirada pelos homens e dominar os artifícios da feminilidade.

Refém do ressentimento e da consciência de culpabilidade, Ana Meneses carrega as sombras e as ruínas do passado como se fossem do dia presente. Por isso, é dentro do velho Pavilhão, túmulo-corpo não só de Alberto, mas de Nina e de tudo que compõe o universo afetivo de Ana Meneses, lugar amplo e, ao mesmo tempo, diminuto, que ela termina os seus dias. Ali, no fim de tudo, Ana morreu conforme sempre (sobre)viveu: sozinha. O sofrimento desta personagem reside no apego mórbido a um amor malogrado, que, ao mesmo tempo, anula e vivifica, interdita e coloca em questão a própria relação de Ana Meneses consigo mesma. Isso acontece numa relação marcada por interditos e desejos contrariados, em que o binômio presença-ausência ganha uma estranha aparência na morbidez de se possuir um corpo presente, mas sem vida. Com efeito, essa mulher passa a ser constituída da mesma matéria que Eros. Ela se torna uma personagem ausente, uma criatura espectral que está presente na forma de um *daimon*, habitando os interstícios. Desse modo, essa presença-ausência do Eros é a transfiguração da própria ausência-presença de Ana Meneses.

Referências

AYALA, Walmir. Crônica da casa assassinada. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 7, 12 set. 1959. Suplemento Dominical. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/106270. Acesso em: 14 jun. 2023.

BADIOU, Alain. *Elogio ao Amor*. Tradução: Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução: Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. 5ª ed. São Paulo: Difel, 2010.

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

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CARDOSO, Lúcio. *Todos os diários*: volume I. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

DUMOULIÉ, Camille. *O desejo*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2005.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos* – edição bilíngue. Tradução: Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FROMM, Erich. *A arte de amar*. Tradução: Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1971.

NASIO, Juan-David. *A dor de amar*. Tradução: André Telles e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ORTEGA Y GASSET, José. *Estudos sobre o amor*. Tradução: Wagner Schadeck. Campinas: Vide Editorial, 2019.

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

PLATÃO. O Banquete. In: PLATÃO. *Diálogos*: O banquete; Mênon (ou da virtude); Timeu; Crítias/ Platão. Tradução, textos complementares e notas: Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 2010.

SANFORD, John A. *Mal: o lado sombrio da realidade*. 4. ed. Tradução: Sílvio José Pilon e João Silvério Trevisan. São Paulo: Paulus, 2007.

SCHILLER, Friedrich. *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Tradução: Tereza Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1997.

SIMMEL, Georg. *Filosofia do amor*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

[Artigo recebido em 5 de agosto de 2023 e aceito em 27 de novembro de 2023.]