



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

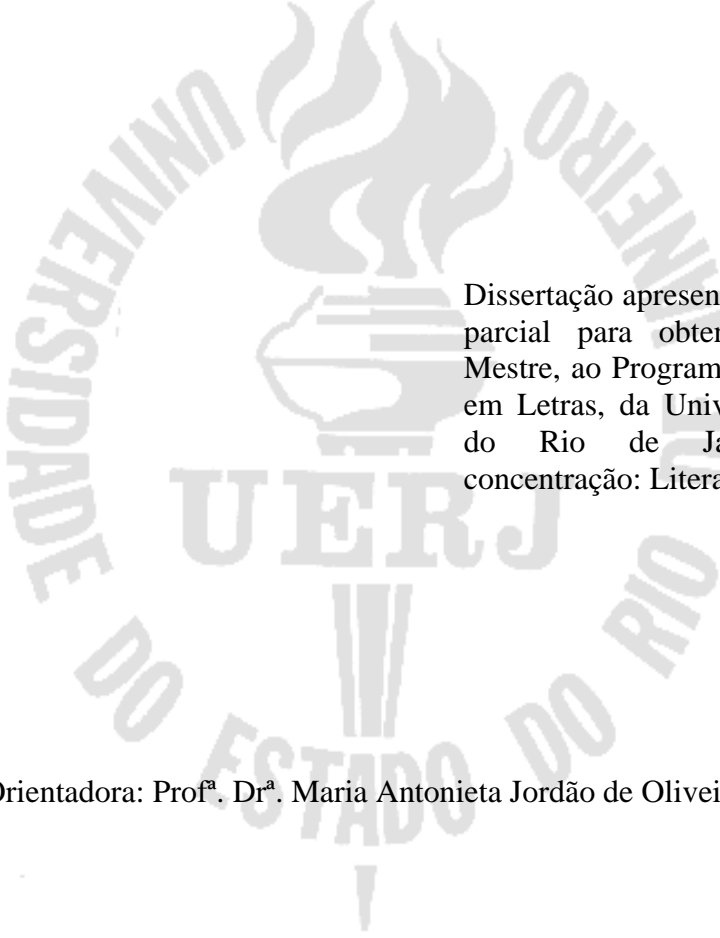
Glória Regina Carvalho de Sousa

Quando as palavras pintam cenas: um estudo da construção de imagens na obra *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso

Rio de Janeiro
2009

Glória Regina Carvalho de Sousa

Quando as palavras pintam cenas: um estudo da construção de imagens na obra *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba

Rio de Janeiro
2009

Glória Regina Carvalho de Sousa

Quando as palavras pintam cenas: um estudo da construção de imagens na obra *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovado em: 20 de março de 2009.

Banca examinadora:

Prof^a Dr^a Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (Orientadora)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a Dr^a Marília Rothier Cardoso
Departamento de Letras da PUC- Rio

Prof^a Dr^a Ana Cristina Coutinho Viegas
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro
2009

*A Giselle e Diogo,
amores de minha vida.*

Agradeço aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ, cujos valiosos ensinamentos contribuíram para minha formação acadêmica e, especialmente, à minha orientadora, Professora Doutora Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba pela generosidade em compartilhar seu conhecimento e experiência, de forma dedicada e incansável. Também agradeço a todos os familiares e amigos por seu carinho e amizade.

*Para onde é que vão os versos
que às vezes passam por mim
como pássaros libertos?*

*Deixo-os passar sem captura,
vejo-os seguirem pelo ar
um outro aí, de outros jardins...*

*Aonde irão? A que criaturas
se destinam, que os alcançam
para os possuir e amestrar?*

*De onde vêm? Quem os projeta
como translúcidas setas?
E eu, por que os deixo passar,
como alheias esperanças?*

(Cecília Meireles)

RESUMO

SOUSA, Glória Regina Carvalho de. *Quando as palavras pintam cenas: um estudo da construção de imagens na obra Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. 2009. 106 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Esta dissertação pretende analisar a construção da narrativa de *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, investigando as cenas pictóricas que se formam por meio do preenchimento dos *vazios* textuais e da interpretação dos elementos ficcionais que contribuem para que a obra provoque a interação do leitor com sua linguagem poética. Neste sentido, o trabalho deverá se voltar para a observação do processo de formação de imagens, fruto da interação entre a dinâmica movimentação dos ambientes da obra com os conflitos dos personagens, levando-se em consideração a função social desempenhada pela propriedade Chácara dos Meneses. Serão também observados os atributos da narrativa que a caracterizam como estrutura provocadora de variadas possibilidades interpretativas. A análise será realizada à luz da *Teoria do efeito estético*, de Wolfgang Iser, bem como de outras teorias e críticos que auxiliaram a pesquisa a que me propus realizar.

Palavras-chave: Imagens. Recepção. Experiência estética. *Vazios* textuais. Ambientes.

ABSTRACT

This paper aims to analyze the narrative construction in *Crônica da casa assassinada*, by Lucio Cardoso, by investigating the pictorial scenes which are built up by the filling in of textual *blanks* and the interpretation of those fictional elements which help the novel to bring out a reader's interaction with its poetic language. In this sense, the work should be geared to observing of the image-formation process, resulting from the interaction between the dynamic movement of the environments in the narrative, with the characters' conflicts, taking into account the social role played by the Chácara dos Meneses property. The narrative attributes which feature the novel as a structure fostering various interpretative possibilities should be observed. The analysis shall be carried out in light of *Theory of aesthetic response*, by Wolfgang Iser as well as other theories and other critics' opinions, which have been instrumental in the research I undertook to carry out.

Keywords: Images. Reception. Aesthetic response. Textual *blanks*. Environment.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. AS PALAVRAS COMO TINTAS DE UM QUADRO QUE SE REFAZ A CADA LEITURA	14
Na construção de imagens, a recepção que concretiza a obra	14
1.1 Uma rede cujos <i>vazios</i> revelam mais do que a malha	16
1.2 A leitura do <i>não-escrito</i> na representação da linguagem	23
1.3 Uma casa construída sobre <i>vazios</i>	27
1.4 O social posto em balanço	32
Considerações finais	37
2. A DIALÉTICA DO ESPAÇO: um estudo sobre a simbologia da paisagem no romance <i>Crônica da casa assassinada</i>	40
Na fusão de seres e coisas, a construção dos ambientes	40
2.1 O ambiente como espelho	42
2.2 O templo dos segredos	45
2.3 O lar como cativo	48
2.4 O fórum da Lei dos Meneses	51
2.5 O mito da cabana	52
2.6 A nociva intimidade do ninho	53
2.7 A morbidez do porão: o obscuro baú de experiências	56
2.8 Das profundezas do porão ao labirinto do jardim	57
2.9 A máscara apolínea em personagens dionisíacos	62
Considerações finais	69
3. CENAS QUE SE TRANSFORMAM NO ENCONTRO DAS PALAVRAS COM A IMAGINAÇÃO DO LEITOR: a concretização da obra	71
A evolução do biológico para o social	71
3.1 Quem foge do sofrimento não garante a felicidade	72
3.2 A severidade da autoridade interna	80
3.3 Da repressão dos instintos à religiosidade	85
3.4 Quando a sujeira aparece por debaixo do tapete	89
3.5 A família no centro do furacão	94
Considerações finais	101
CONCLUSÃO	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	104

INTRODUÇÃO

O trabalho a ser aqui apresentado resulta da pesquisa que realizamos durante o curso de mestrado em Literatura brasileira. Sua proposta nuclear reside no desenvolvimento de uma *interpretação* da obra *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, sob a orientação de uma perspectiva teórica que, por se afastar da idéia de que a literatura seria portadora de uma significação prévia a ser descoberta por um crítico mediador entre ela e o público, entende, contrariamente, que tal significação só pode ser construída a partir do momento em que um leitor participa da cena literária e no decorrer mesmo da leitura que faz. Estamos, portanto, nos referindo a uma concepção teórica cujo conceito de *interpretação* não somente descarta qualquer noção imanentista e/ou formalista de linguagem, como afirma que essa *interpretação* decorre do processo fenomenológico da leitura. Tendo em vista este fundamento e nossa proposta acima descrita, a *interpretação* que apresentamos da conhecida obra de Lúcio Cardoso só pode se revelar através de uma escrita que considere e comente os conceitos implicados na fenomenologia da leitura, articulados às seqüências dos signos verbais da obra.

Dentre os teóricos que participaram com suas pesquisas para a notoriedade da Estética da recepção, a Escola alemã da década de 70 de Hans Robert Jauss, elegi Wolfgang Iser, cujas reflexões ampliaram a compreensão dos estudos recepcionais propostos na época. Por sua obra *O ato da leitura – uma Teoria do efeito estético* (1999), Iser foi reconhecido pelo próprio Jauss como aquele que foi capaz de construir uma *Teoria do efeito*, que muito contribuiu para a *teoria da recepção*. Nessa teoria, Iser descreve o processo de comunicação que ocorre no momento em que o leitor interage com o texto literário. A literatura passa a ser entendida como uma estrutura de comunicação, sendo necessária, pois, a análise do processo de interação entre o *pólo artístico* (obra) e o *pólo estético* (leitor). Por esse preceito, se anula a dicotomia entre sujeito e objeto literário, um pressuposto que predominou nas principais correntes críticas do século XX. De fato, ao atribuir um caráter imagético ao significado, Iser comprova que a construção do texto literário ocorre com a participação do leitor, em implicitude com a obra, uma vez que é durante a leitura que ele forma as imagens provocadas pelos signos textuais. As diversas cenas de *Crônica da casa assassinada* podem provocar imagens as mais distintas e, por isso, essas imagens se transformam a cada leitura. Sabemos,

portanto, que nossa interpretação constitui uma das possíveis interpretações para a obra de Lúcio Cardoso.

No processo de construção da obra literária, ocorre permanente mudança de percepção imagética nas trocas interativas entre a produção e a recepção. O universo ficcional, ao tematizar as ocorrências do contexto pragmático, nega a dicotomia entre ficção e realidade, criando, pelo fictício, o meio pelo qual o imaginário se constitui. Como se sabe pela concepção de *mimesis*, o discurso literário não se apresenta como uma cópia da realidade, embora a teoria de Iser, não tendo se limitado a afirmar tal assertiva, explica por que isso ocorre. Nesse universo artístico, a *mimesis* se constitui como criação imagética e o leitor assume sua posição de elemento construtor no processo de comunicação entre o texto e a recepção. O texto ficcional se organiza de modo a ser potencialmente capaz de provocar a experiência estética no receptor.

A estrutura textual, organizada pela *reorganização horizontal das normas*, favorece a multiplicidade de imagens na interação com o receptor, de forma a gerar tensão entre seus próprios valores, aqueles que o orientam em sociedade, e o modo como esses valores (ou normas) aparecem no universo ficcional, ou seja, sob a forma de “estranha combinação”. Essa “estranha combinação” (*reorganização horizontal das normas*) pode ser explicada, em parte, pelo fato de os códigos caracterizadores dos personagens no universo ficcional, desprovidos da regulação que tinham em sociedade, ficarem sujeitos a exame por parte do leitor, devido aos embates não resolvidos entre eles e, portanto à criação de *vazios*. Desse modo, na interação com os signos textuais, com as indeterminações ou *vazios* habilmente esquematizados pelas *estratégias* organizadoras do repertório, a mente do leitor vai formando imagens que se confirmam ou se opõem, num jogo de “expectativa e memória” de possíveis significados, sendo que “memória” diz respeito ao tanto que leu e “expectativa” àquilo que projeta em função desses dados reservados na mente. Os significados, ou efeitos estéticos, como Iser denomina, possuem uma natureza imagética, conforme podemos deduzir. Como todo fenômeno da ordem da percepção (significado ou efeito estético) não pode indefinidamente permanecer como tal, os significados passam a ser transmutados discursivamente em *significações*, ou seja, passam a ser de natureza cognitiva, e a se manifestarem verbalmente. O processo comunicativo resulta na vivência do efeito de significado ou experiência estética que, ao ser transmutado em *significação*, leva o leitor a refletir acerca das normas de seu próprio contexto pragmático. É por isso que Iser escreve que é justamente na despragmatização da literatura (*reorganização horizontal das normas*) que reside seu caráter pragmático. Logo, a literatura tem sim uma função social, mas esta função

decorre de uma experiência do ficcional, de um efeito estético, de uma reflexão sobre os vazios da natureza artística da literatura.

O romance *Crônica da casa assassinada* apresenta inúmeras indeterminações ou vazios, com uma estrutura ficcional elaborada de forma a mobilizar o leitor à implicitude. As perspectivas textuais do romance em estudo organizam o repertório (conjunto de regras) de forma a apresentar as normas sociais em *estranha combinação*, como já anunciamos na Teoria de Iser, desprovendo-as da hierarquia de valores que possuem no contexto referencial. Por meio da *reorganização horizontal* das normas, os diversos relatos de sua narrativa singular apresentam, por lacunas textuais, conflitos insolúveis, promovendo a despragmatização do familiar acerca das convenções que regem as ações do indivíduo no cotidiano social.

O pólo artístico (obra), por meio de seus *esquemas deformados*, constitui um primeiro código que mobilizará o leitor implícito a realizar o segundo código, constituindo o pólo estético e realizando a obra.

A Teoria do efeito estético de Wolfgang Iser dá margem à análise das indeterminações textuais que constituem a estrutura verbal de *Crônica da casa assassinada*, além de prever conceitos que permitem investigar a participação do leitor implícito como *constructo* do texto. Daí a adequação que percebi entre o romance de Lúcio Cardoso e os pressupostos teóricos da teoria de Iser para nortear minha pesquisa.

Crônica da casa assassinada apresenta ambientes que se transformam e cujas atmosferas se fundem ao estado emocional dos personagens. A paisagem desse romance torna-se parte importante da narrativa como o espaço onde se organiza a textualidade, apresentando diversos símbolos e signos que merecem ser analisados. As figuras de linguagem e os símbolos criam jogos de palavras que suscitam a produção de complexas imagens, as quais, associadas à descrição física e psicológica dos ambientes e personagens, compõem, no encontro com a imaginação do leitor, a construção das diversas cenas.

As paisagens da Chácara dos Meneses expressam signos que são elaborados pela estética da obra e evocam mitos que devem ser considerados para compreensão do discurso ficcional e construção de sentidos. Para a análise da dialética do espaço de *Crônica da casa assassinada*, recorri, principalmente, aos estudos de Gaston Bachelard (1993), em diálogo com outros importantes autores que dedicaram suas pesquisas à estética do espaço.

Para compreensão da atmosfera trágica dos ambientes em interação com personagens que dramatizam o conflito entre a máscara social e seus verdadeiros sentimentos, me utilizei,

essencialmente, dos estudos de Roberto Machado (2006) e Mário Bruno (2004), em articulação com os demais estudos que embasam este trabalho.

Para uma melhor compreensão das máscaras sociais e da repressão de impulsos e sentimentos, em função da vida em comunidade, cujas convenções sociais tendem a suprimir os desejos individuais, recorri a Sigmund Freud (1974), em “O mal-estar na civilização”. A propósito dessa recorrência, é preciso esclarecer que a utilização de alguns conceitos da teoria psicanalítica de Freud ocorreu somente à medida que tais conceitos nos permitiriam melhor compreender atitudes e conflitos emocionais encenados pelos personagens bem como a poética dos diversos espaços de *Crônica da casa assassinada*. Não foi minha intenção, portanto, compor uma psicologia dos personagens. Os personagens, na interação com o ambiente da obra, tematizam a angústia existencial de seres que, em prol da imagem social, sacrificam seus mais caros sentimentos, comprometendo, desse modo, sua própria subjetividade.

Assim, utilizando alguns conceitos da *Teoria do efeito estético*, de Wolfgang Iser, para análise do discurso ficcional de *Crônica da casa assassinada*, em interação com importantes teóricos, cujos trabalhos contribuem para ampliação dos estudos da literatura e da recepção, creio ter atingido o objetivo desta pesquisa que, conforme adiantei, pretende construir uma interpretação para o romance em articulação com o processo de comunicação que se efetiva no ato da leitura. Em resumo, investigar a interação entre a esfera artística – estrutura verbal – e a esfera estética – a interpretação do leitor como *constructo* do texto –, na composição das cenas que se transformam a cada leitura, é o objetivo central deste trabalho, que busca, no trânsito entre texto e leitor, a concretização dessa obra literária de Lúcio Cardoso.

AS PALAVRAS COMO TINTAS DE UM QUADRO QUE SE REFAZ A CADA LEITURA

*A arte é a magia libertada da mentira de ser verdadeira.
(Theodore Adorno)*

*Um quadro só vive para quem o olha.
(Pablo Picasso)*

Na construção de imagens, a recepção que concretiza a obra

Interpretar uma obra de arte pode ser mais do que investigar significados ocultos em camadas semânticas do texto. Numa maior complexidade deste processo, o intérprete busca traduzir, na escrita, a sensação percebida da obra, sensória e emocionalmente, de forma a completá-la e, em função de construções de imagens, constituir-lhe possíveis significados e múltiplos sentidos. A *Teoria do efeito estético*, de Wolfgang Iser, fundamenta o processo de comunicação que se cumpre desde a elaboração da obra até a recepção por parte do leitor. Iser, em seu livro *O ato da leitura – uma teoria do efeito estético* (1972), analisa o processo fenomenológico da leitura, enfocando a interação entre o texto e o leitor e, principalmente, o papel do leitor na construção da obra literária. Ao apresentar os conceitos de *pólo artístico* e *pólo estético*, Iser esclarece que a literatura só se concretiza com o fenômeno da recepção, já que a obra necessita da participação do leitor para ser concretizada.

Devido à ação das *perspectivas* textuais – “narrador”, “personagens”, “leitor fictício” e “enredo” –, que se alternam em informações variadas, a estrutura do discurso ficcional configura uma especificidade, no sentido de potencialmente ter a característica de motivar o leitor à construção de variadas imagens. Como cada leitor é capaz de produzir essa multiplicidade imagética, são igualmente inúmeras as possibilidades interpretativas. É por isso que se pode dizer que Iser não somente afirma a multiplicidade interpretativa – o que é feito por muitos teóricos –, mas explica o modo como se dá este fenômeno.

Outro aspecto importante e daí decorrente é que as imagens, sendo da ordem da percepção, não podem, por isso mesmo, permanecer eternamente como tais, ou seja, como perceptivas. Baseando-se nos sociólogos do conhecimento (Berger, Peter, Luckmann, Thomas. In: *A construção social da realidade: Tratado de Sociologia do Conhecimento*), que dizem que os “enclaves”, ou seja, as “realidades subalternas”, que podem ser de natureza

mística, religiosa, estética etc. tendem a passar para o estado cognitivo, Iser escreveu que as imagens formadas pela mente do leitor são transmutadas discursivamente em *significações* possíveis. Tais significações são as respostas que o leitor produz em decorrência do *vazio* formado pelo embate produzido pela diversidade de informações das *perspectivas*. Ao assumir seu papel de *leitor implícito*, o receptor, no ato de interação com a obra, é impelido a preencher os *vazios* textuais, vivenciando a experiência do efeito estético.

Iser explica que a estrutura ficcional do *repertório* apresenta as regras de mundo, apreendidas pragmaticamente, em uma *estranha combinação* através do processo de *reagenciamento horizontal*, desprovendo as convenções sociais da escala de valores que possuem no contexto referencial. Ao apresentar conflitos por lacunas textuais, sem resolvê-los, o literário promove o que Iser denomina de *despragmatização do familiar*, ou seja, a *desfamiliarização* do que é automático para o sujeito no cotidiano social em que age, de acordo com as convenções aceitas por seus grupos. A obra literária não deve se limitar a reproduzir esse automatismo, pois estaria realizando a *mimesis* como mera cópia. O que singulariza o texto literário é justamente apresentar as normas sociais em forma de estranha combinação, ou seja, pela suspensão da escala hierárquica de valores que norteia os sujeitos em sociedade, pois só assim a *mimesis*, como criação imagética, será capaz de levar o leitor a passar pela experiência estética da arte. Interpretar a *performance* literária gerada por essa reorganização das convenções sociais e completar os *vazios* com a construção mental de imagens, que levará à criação de possíveis significados, constituem tarefas do *leitor implícito*, aquele que, nessa condição, poderá vivenciar o *efeito estético*, resultado da interação entre si e o texto.

Ainda se tratando da interpretação, é importante refletir acerca do jogo textual capaz de propiciar diferentes tipos de interação entre o texto e o leitor e entre o fictício e o imaginário. Segundo Iser (1999), a ficcionalização levaria os *atos de fingir* a movimentos que os transcendem, mantendo em jogo o que foi transgredido para que possa tornar-se algo diferente do que é no contexto referencial. Portanto o jogo emerge da coexistência entre o fictício e o imaginário, que se fundem para desencadear o jogo ficcional. O jogo emerge da “interpenetração” do fictício e do imaginário de modo que o fictício torna-se o meio para a manifestação do imaginário, como uma espécie de contraposição da referencialidade. Desse modo, torna-se possível enfatizar o jogo pela diferença, já que o texto encena a transformação do mundo que é tematizado na esfera textual.

Nesse aspecto, o fictício e o imaginário são instrumentais para a realização do jogo, embora resida no jogo a única forma de falar daquilo que distingue um do outro. Tornar-se efetivo implica desenvolver o que é inerente numa inter-relação que desafia a conceituação, por não haver, em última instância, nenhum sistema de referências determinante. Estimular esse jogo entre o fictício e o imaginário constitui o impulso para superar as deficiências básicas que caracterizam a ambos. Aquilo que o fictício tem em mira corresponde ainda a um vazio, requerendo portanto preenchimento. Aquilo que caracteriza o imaginário é precisamente a sua ausência de características (*featurelessness*), necessitando então de forma para manifestar-se. Assim, o jogo possibilita a ambos realizar-se sob as condições que um estabelece para o outro reciprocamente. (ISER, 1999, p. 109)

Crônica da casa assassinada, de Lúcio Cardoso (2004), é um romance que apresenta diversas indeterminações em seus inúmeros episódios conflitantes, constituindo *vazios* que impelem o leitor a preenchê-los, desde a leitura do título da obra. A expressão “casa assassinada”, em função da semântica escolhida para compor a metonímia, pode levar o leitor ao suspense, no sentido questionar, por exemplo, se a história irá tratar de um assassinato ou assassinatos em série, dos personagens que a habitam; ou mesmo indagar-se a qual *tipo* de assassinato o texto trata. O texto é constituído por diversos relatos em primeira pessoa – são cartas, testemunhos, diários incompletos, confissões e memórias. Não há uma ordem temporal definida para a seqüência de acontecimentos e as convenções sociais são dramatizadas por meio de profundo *reagenciamento*, de modo que o romance encena conflitos insolúveis, que solicitam a interação contínua do leitor para a construção de significados. O texto também apresenta ambientes de atmosferas densas e carregadas de intenções implícitas, típicas de personagens que se ocultam através de seus relatos, os quais são utilizados como máscaras. Tais ambientes constituem metáforas que, além de oferecerem diversas possibilidades interpretativas, também assumem características dos personagens que ali convivem, com suas angústias e conflitos existenciais. Devido a todos esses aspectos, que serão tratados detalhadamente ao longo deste trabalho, considero a *Teoria do efeito estético* uma proposta conceitual norteadora para analisar o romance em estudo, por privilegiar as indeterminações textuais que formam a base desta narrativa e também por focalizar a participação do leitor na construção da obra. Em função da complexa estrutura textual, as cenas se apresentam como quadros vivos, numa fusão de seres e coisas que se transformam a cada relato, nos quais cada imagem formada necessita do receptor que a construa e a contemple.

1.1 Uma rede cujos vazios revelam mais do que a malha

O romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, provoca o leitor desde a leitura de seu título. Uma casa assassinada implica a idéia de um organismo dinâmico, cuja vida foi interrompida por um ato criminoso. A apresentação da obra já desencadeia um

processo de comunicação que exigirá do leitor uma resposta que pode ser expressa por um estranhamento, dúvida ou curiosidade, porém qualquer que seja sua manifestação, esta será sempre uma *resposta*.

A construção de uma obra literária se completa no ato da leitura em que o leitor assume seu papel ativo neste processo. A estrutura do discurso ficcional se apresenta organizado de forma particular, resultando da ação das estratégias textuais que organizam o repertório literário. O narrador, os personagens, o enredo e o *leitor fictício*¹ constituem as *perspectivas* textuais que organizam o *repertório*, com suas alusões sociais e literárias. Tais perspectivas, ao apresentarem conflitos insolúveis, ao longo da narrativa, atuam na mente do leitor, estimulando-o à construção de imagens repletas de possíveis significações.

A imagem, motivada pelo ato de leitura, é percebida sensorialmente gerando o efeito estético de possíveis significados em novas imagens. *Crônica da casa assassinada* dramatiza cenas de intensos conflitos, em sucessivas imagens que se sobrepõem num jogo de exposição e ocultamento, cuja análise só se cumpre por meio do diálogo textual entre figura e fundo, na esfera da recepção de quem efetiva a comunicação com a obra. Neste jogo, ocorre severa transformação do sistema de regras de mundo, uma vez que as alusões sociais e literárias, já construídas na mente do leitor, se apresentam, via obra, reorganizadas, compondo o *repertório* literário. A *performance* textual do romance em estudo, surpreende o leitor a cada testemunho, diferenciados por diversos narradores, de modo que caberá ao leitor adaptar-se ao ritmo cambiante dessas narrativas. Por meio da reorganização das convenções sociais efetivadas pelo literário e, a partir das imagens construídas, ao atribuir significações possíveis para o material em análise, o leitor vivencia a experiência do efeito estético.

Wolfgang Iser, ao analisar as ocorrências de percepção no ato de leitura, construiu um modelo para conceituar o processo de comunicação que se realiza desde a elaboração da obra até a recepção, de modo que, a *perspectiva* se desloca dos limites da estrutura verbal para a interação do texto com o leitor. A compreensão da obra se cumpre na inter-relação com aquele que a lê e as inúmeras possibilidades de construção de significado devem ser analisadas em função das respostas do leitor, que impelido pelas *estratégias* e *repertório*, sai da posição de leitor real para desempenhar seu papel de *leitor implícito*. Logo, o processo de leitura deve ser entendido no ato de leitura, na relação inter-subjetiva que a obra estabelece

¹ O *leitor fictício* é uma perspectiva relacionada ao tipo de leitor que o autor tem em mente ao escrever o seu texto. Diferencia-se, portanto, do *leitor implícito*, o qual deve, face às *perspectivas textuais*, inclusive a do *leitor fictício*, decidir e responder às informações trazidas por estas.

com o leitor, ou seja, na “interação do texto, com as normas históricas e sociais de seu (texto) ambiente, de um lado, e, de outro, a disposição potencial do leitor.” (ISER, 1978, p. 14)

Vale ressaltar que, a partir do discurso ficcional, é possível a construção de possíveis significados em uma dimensão imagística ou imagética. Isto porque o significado imagético depende das múltiplas possibilidades de imagem que possam ser formadas pelo leitor. O significado não é pré-determinado pelo texto, embora a estrutura verbal crie as condições necessárias para formá-lo por meio dos signos textuais em inter-relação com os atos de compreensão do leitor. O texto literário instiga a imaginação do leitor, mas o significado só pode ser alcançado como imagem, a qual surge para preencher o *vazio* habilmente estruturado pelas *estratégias e repertório*. O leitor atua efetivamente na realização da obra literária, pois o significado já não é um objeto que se define, resgatável das camadas semânticas do texto, e sim um efeito estético a ser experimentado.

O modelo de análise proposto por Iser envolve duas esferas denominadas pelo autor de *pólo artístico* e *pólo estético* e também o processo de comunicação entre elas. O *pólo artístico* é constituído pela própria obra literária, com os signos textuais, as *estratégias* organizadoras do *repertório* e as *perspectivas* textuais. O *pólo estético* é o pólo da recepção do leitor que resulta na construção das diversas imagens. O ato de comunicação envolve todas as etapas do processo de leitura, desde o percurso das frases que compõem as diversas passagens até formar, na esfera da recepção, os *correlatos de sentença*, por meio da construção do binômio: retrospecção pela memória/projeção de expectativas. Os *correlatos de sentença* são formados pelo conjunto de dados ou informações que o leitor articula mentalmente, a partir da percepção dos signos textuais em sua interação com a obra, na qual se vê impelido à resolução dos embates promovidos pelas *perspectivas* textuais. A estrutura verbal relaciona-se ao *pólo artístico* e sua função é orientar, por meio da *reorganização horizontal* das normas sociais, as reações do leitor, de modo que estas não ocorram de forma arbitrária e sim, em inter-relação com as *estratégias* textuais. A *estrutura de afeto* relaciona-se ao *pólo estético* e se estrutura nos atos de compreensão do leitor, que, no ato de leitura, é impelido a responder ao texto, promovendo o preenchimento de seus *vazios*. Essa necessidade de resposta se realiza em função da assimetria entre texto e leitor, Logo, a obra literária só se concretiza no trânsito entre o *pólo artístico* e o *pólo estético*. O texto é uma estrutura de comunicação na qual sujeito e objeto fazem parte de um mesmo processo que se efetiva no ato de ler. Para Iser, são os *vazios*, provocados pela assimetria entre texto e leitor, que geram a comunicação no processo de leitura, estabelecendo as relações de interação. Devido à assimetria, o leitor interage com o texto, sem que necessariamente exista um quadro de referência comum entre

seu contexto pragmático e o universo ficcional, de modo que, as convenções que acompanham as situações tematizadas pelo texto, assim como as condutas dos personagens e o grau de aceitabilidade dos valores morais e sociais apresentados, podem ser analisadas, em nível de recepção, por um outro código de convenções.

O processo de comunicação nas relações interpessoais, cumpre-se no *no-thing* que é o espaço da inapreensibilidade da experiência. Como a experiência que um sujeito tem de outro é invisível a este, a interação entre os interlocutores, no contexto pragmático, é favorecida pelos possíveis questionamentos que os sujeitos realizam para investigar o grau de contingência da comunicação realizada. No jogo entre os interlocutores, é possível analisar expressões, gestos, tonalidades e possíveis intenções nos atos de fala. Há possibilidade também de testar ações, verificar reações, refazer imagens etc. As possíveis indagações investigam, mas não eliminam a impossibilidade de apreender a experiência do outro, de modo que as relações interpessoais derivam das diversas formas de contingência e não da ciência do que o outro vivencia. O fechamento do *vazio* ou a imagem que se forma na suposição da imagem que o *eu* tem do outro, que o *eu* tem do outro sobre ele e vice e versa, passa a ser resultado de uma interpretação e não apenas da percepção pura. Como as relações interpessoais se baseiam no *no-thing*, as representações que se fazem dos outros são tomadas como verdades, o que gera multiplicidade de imagens impregnadas de desvios ou mesmo distorções. Desta forma, a imagem que o *eu* forma da imagem do outro é resultado da interpretação motivada também por um *vazio*: o *no-thing* do contexto pragmático.

Os códigos que no contexto pragmático são passíveis de regular a interação, no processo de leitura, não cumprem mais essa função reguladora. Torna-se necessária a construção do texto numa estrutura ficcional que implica a esfera de normas, convenções e valores que regem as ações dos personagens e que neutraliza a hierarquia imposta pelos sistemas de pensamento – escala de valores políticos, religiosos e morais – presentes no contexto pragmático. Na relação texto e leitor, é possível realizar uma analogia entre o *no-thing* das relações interpessoais e o *vazio* constituinte do processo comunicativo da leitura.

Para Iser, são os *vazios* ou, em outras palavras, a assimetria entre o texto e o leitor, que gera a comunicação no processo de leitura, motivando a construção de imagens que serão transmutadas discursivamente em *significação*, em um fenômeno inter-relacional que se manifesta no trânsito entre os signos textuais e a mente do leitor. Os *vazios* correspondem à ausência de um quadro comum de referência. No contexto ficcional, o leitor desconhece por quais normas atuam os personagens. Logo, os *vazios* correspondem, na ficção, ao *no-thing* que origina a interação entre as pessoas. No contexto literário, os *vazios* serão preenchidos por

projeções do leitor, a fim de solucionar a assimetria constituída na interação com o texto. Nem sempre esta interação ocorre de forma a cumprir o processo efetivo de comunicação, como por exemplo, no caso da contingência assimétrica, em que o leitor não interage em implicitude com uma estrutura textual que o prevê como *constructo*, ou ainda quando o leitor que deseja ser *constructo* não encontra no texto condições para exercer sua implicitude. Já na interação texto/leitor, prevista na contingência mútua, há disponibilidade do *leitor implícito* em adaptar seu plano de *leitor real* ao repertório e às estratégias do texto. O *leitor implícito* atua por seu *ponto de vista nômade* e ao reter dados e informações que lhe são oferecidas pelas *perspectivas*, realizando projeções, formula correlatos e sínteses, participando ativamente da construção dos possíveis significados imagéticos e da resposta a esse efeito por meio da *significação*. O *pólo artístico* apresenta a seqüência de *esquemas* constituída pelo *repertório* e *estratégias* textuais. O *pólo estético* estabelece os fatos que são resultados da interpretação do leitor, mediante a formação das imagens mentais que se constroem a partir da leitura dos signos textuais e que se apresentam esquematizados no texto. Vale ressaltar que o significado é polimorfo porque depende das múltiplas possibilidades de imagens passíveis de serem construídas, e é também irredutível, pois não possui uma semântica garantida no texto. É cada leitor que, singularmente, vai promover o intercâmbio entre os signos textuais em diferentes construções consistentes de imagem, gerando assim a multiplicidade de leituras.

A leitura, como ato comunicativo, requer que o leitor, sujeito da realidade, assuma sua posição de *leitor implícito* em uma atitude de simultânea identificação e distanciamento da obra. Para penetrar no universo ficcional, o leitor precisa promover certa dose de identificação com o texto, mas sem deixar que prevaleçam possíveis rejeições em relação aos aspectos apresentados pelo *repertório*. A identificação não pode levar a uma leitura projetiva, a ponto de o leitor ler seus próprios valores. Por outro lado, também é necessário certo grau de distanciamento para a compreensão da *mimesis* como tal, diferenciando-a do contexto referencial. O distanciamento também deve ser moderado, pois se for total, o leitor não poderá passar da condição de leitor real para *leitor implícito*. Essa passagem implica que o leitor leia aquilo que lhe é apresentado. Surge então a tensão entre o *eu* do leitor real e o *eu* do leitor implícito, já mobilizado para interagir com situações e comportamentos ficcionais regidos por convenções que não são necessariamente as suas. Este confronto entre as normas próprias do leitor real e as normas apresentadas pelo texto literário impele o leitor a assumir seu papel na realização da obra. Logo, o leitor implícito se constitui como um *constructo* da estrutura verbal, já que as indeterminações pelas quais se tece o tecido textual se expõem às inúmeras

possibilidades de construção de significados, criadas pelo leitor que assume sua posição de implicitude.

Durante o processo de leitura, o leitor forma sua própria visão a partir dos elementos que a estrutura verbal lhe apresenta. O *ponto de vantagem* é o movimento de percepção que o leitor realiza guiado pelos quatro tipos de *perspectivas* textuais – a do *narrador*, a dos *personagens*, a do *enredo* e a do *leitor fictício*. É importante ressaltar que, embora as *perspectivas* não produzam, por si mesmas, o significado do texto, elas orientam a leitura, para que as respostas, no nível da recepção, não sejam arbitrárias. Os possíveis significados inter-relacionais são formados na convergência das informações trazidas pelas *perspectivas*, que se cruzam no *meeting point*, determinado pelo *ponto de vantagem* do receptor. A convergência das *perspectivas* e o *ponto de vantagem* fazem parte de um fenômeno que se processa durante o ato da leitura, quando o leitor é impelido a formar idéias, em função das informações fornecidas pelas *perspectivas* textuais. A movimentação das idéias se dá na mente do leitor que, face às *perspectivas*, tende, através do *ponto de vantagem*, a formar uma seqüência de imagens, por meio de ratificações, retificações, projeções de expectativas, sempre em inter-relação com as novas indeterminações textuais. O *ponto de vantagem* se mobiliza em função de novas informações capazes de modificar as imagens já formadas. As imagens são alteradas quando as informações geram um *efeito* no leitor. Logo, não há uma marcação rígida no texto, ou mesmo, um significado pré-determinado por ele. O *leitor implícito* promove toda uma mobilização ideativa, a partir de um conjunto de dados construídos durante a leitura e selecionados por ele. Este fenômeno caracteriza o papel do leitor como *estrutura textual*, pois ao mobilizar suas idéias, o leitor age diretamente no cruzamento das *perspectivas* e também na realização da obra. A partir da mobilização de suas idéias, o leitor experimenta um *efeito* estético, caracterizando seu papel como *ato estruturado*. Logo, a estrutura verbal “não pré-estipula os significados produzidos pelas imagens, mas oferece subsídios para que eles se constituam”. (BORBA, 2004, p. 150)

O *ponto de vista nômade* transcende o objeto que se quer apreender porque depende da atuação imaginativa do leitor. A percepção desse objeto se realiza pelas diversas fases da leitura, porém nenhuma fase contém todo o objeto, apenas partes ou aspectos dele, surgindo então a necessidade da formação de sínteses na mente do leitor – *unidades sintáticas de sentença*. Como participam de um discurso de representação, as *unidades sintáticas de sentença* se submetem à interferência do leitor que, em sua mente, formará possibilidades de sentido, de modo que essas unidades recebem a denominação de *correlatos de sentença*. Na medida em que o leitor recebe novas informações oriundas da mesma *perspectiva* ou de

outras, essas informações confirmam ou negam as já formuladas, formando novo *correlato de sentença*. Este, por sua vez, cria novas expectativas, quando as novas informações respondem positivamente aos dados já registrados pela memória – *correlato ratificador* –, ou quando tais informações negam os dados já registrados – *correlato retificador*.

A formação dos *correlatos* se realiza nos atos de compreensão do leitor, que se apóiam no papel desempenhado pelo *ponto de vista nômade* ao promover as constantes cisões no texto, num processo dialético entre expectativa e memória. A partir dessa cisão, surge o *processo de formação de sínteses*, relacionado à própria construção do significado. As sínteses não estão expressas no texto e também não é obra exclusiva da imaginação do leitor. As sínteses são dirigidas pelos signos e emergem da mente do leitor, quando os signos aí são projetados. É por meio das formações de sínteses que as conexões entre os signos podem ser identificadas e suas equivalências representadas. A formação de sínteses ocorre de forma quase independente da observação consciente e por isso são denominadas de *sínteses passivas*, cujo elemento básico é a imagem.

Na literatura, a imagem formada na mente do leitor, por meio da leitura dos signos textuais, permite que o objeto esteja presente enquanto representado. Como na literatura os objetos não são percebidos concretamente, Iser esclarece que a imagem transcende o sensório, representando a extensão do conhecimento do leitor. Porém, essa imagem ainda não está completamente conceitualizada, ou seja, a imagem formada ainda não constitui uma idéia. Logo, as sínteses passivas são da ordem do não-verbalizado e precisam sofrer a *transmutação discursiva* para que o significado construído como imagem se transforme em *significação*.

No processo de formação de *sínteses passivas*, o leitor, ao construir um significado preenchendo um *vazio*, é levado a questionar suas próprias normas, pois deve emitir uma resposta sobre o signo que o teria levado a preencher as indeterminações textuais com um específico significado e não outros. A *transmutação discursiva* é justamente essa passagem da experiência estética para o questionamento, ou, em outras palavras, a passagem do significado para o estágio da *significação*. A *significação*, ao traduzir o significado em termos familiares ao leitor, leva-o a questionar suas normas, emitindo uma resposta. A estrutura intersubjetiva do significado relaciona-se ao efeito estético e a *significação* atribuída ao significado relaciona-se a uma teoria da recepção em esfera mais sociológica do que literária, pois diz respeito ao leitor em contato com diferentes discursos, em épocas distintas, cujos textos devem ser compreendidos sincrônica e diacronicamente. Cito Iser:

[...] a natureza estética do significado constantemente ameaça transmutar-se numa determinação discursiva – para usar um termo kantiano, é anfibólico: num momento é *estético* e no próximo *discursivo*. Essa transmutação é condicionada pela estrutura do “significado” ficcional, pois é impossível, para tal significado, permanecer indefinidamente como um efeito estético. (ISER, 1978, p. 22)

O fato de nós termos alcançado o significado ainda não traz a certeza de termos alcançado a significação. A significação do significado está relacionada a uma referência particular, que o torna traduzível em termos familiares. [...] há dois estágios distintos de compreensão: o estágio do significado e o estágio da significação. (ISER, 1978, p. 150)

Logo, o significado é a experiência estética e a *significação* – o questionamento, o raciocínio reflexivo e a cognição – traduz em linguagem o fenômeno imagético, caracterizado por um efeito de ordem perceptiva.

1.2 A leitura do *não-escrito* na representação da linguagem

Ficção e realidade mantêm relação interativa entre si, já que texto e receptor são pares num processo de comunicação que deve ser concretizada durante a leitura, por meio de uma experiência de significado atribuído. Para Iser, o discurso ficcional da literatura não se relaciona a um objeto existente, já que a linguagem ficcional favorece a construção da imagem deste objeto:

Isso significa que o discurso literário representa o discurso comum, pois ele usa o mesmo modo simbólico, mas à medida que isso é feito sem qualquer referência empírica, ele precisa aumentar a densidade de instruções a serem comunicadas pelo arranjo simbólico... [...] Em termos simples podemos dizer que a linguagem ficcional fornece as instruções para a construção de uma situação e, portanto, para a produção de um objeto imaginário. (ISER, 1978, p. 64)

O significado constituído como imagem exige um receptor que o caracterize, logo, é o leitor quem atribui o significado à obra, interagindo com ela e não o contrário. Desse modo, o leitor caracteriza a função pragmática da literatura, pois ao atribuir as significações possíveis, este passa a refletir sobre seu contexto referencial. Também é necessário analisar os *atos de fala performativos*, dentre os quais Iser destaca os atos *ilocucionários* e os atos *perlocucionários*. Nos atos *ilocucionários*, o falante pratica a sua ação independente de o ouvinte corresponder à fala ou às expectativas do interlocutor, embora ambos participem das mesmas convenções. Nos atos *perlocucionários* a ação do interlocutor interage com a ação do ouvinte, o qual reage satisfatoriamente às intenções do discurso do falante, devido às convenções comuns e aceitas por ambos.

Iser se baseia nos estudos de Austin, acerca dos tipos de proferimentos performativos, para esclarecer que o texto pragmático não estimula o leitor a refletir sobre suas ações no contexto referencial. Segundo Austin os *atos ilocucionários* podem resultar em um proferimento bem-sucedido entre interlocutores, de modo que o *ato ilocucionário* se transforme em *ato perlocucionário*. Para que a intenção do falante interaja satisfatoriamente com seu parceiro de comunicação, é necessário que os interlocutores desse processo partilhem das mesmas convenções e conhecimento de mundo, de modo que os procedimentos aceitos orientem o uso de convenções à situação pragmática. Mesmo no discurso pragmático, os proferimentos produzem indeterminações ou *vazios* que deverão ser preenchidos numa tendência de adequação da ação lingüística à situação de comunicação.

Iser denomina de *estrutura vertical* o conjunto de convenções que normatizam as relações, desde as mais aceitas até as mais negadas ou rejeitadas. Essas convenções regulam uma *regra vertical* entre os diversos proferimentos e o plano de realidade, uma vez que os interlocutores orientam seus comportamentos por convenções que são comuns a ambos.

A literatura questiona a estabilidade normativa, própria da estrutura vertical, comum às noções de convenção e de procedimentos aceitos nos atos de fala. O texto literário seleciona uma série de convenções do contexto referencial e apresenta-as como se estivessem inter-relacionadas em seu *repertório*. O texto literário, ao *reorganizar horizontalmente* as normas², apresenta as convenções em combinações diferenciadas, de forma que estas perdem a função reguladora que desempenham no plano da realidade e ficam sujeitas a exame. O leitor é impelido a descobrir o código subjacente ao comportamento dos personagens ou quais são os códigos que orientam o universo ficcional.

Cabe ao leitor descobrir porque certas *convenções* deveriam ter sido selecionadas para sua atenção. Esse processo de descoberta pertence à natureza de um *ato performativo*, visto que traz à tona a motivação que rege esta seleção. Nesse processo, o leitor é guiado por uma variedade de técnicas narrativas, que podem ser chamadas estratégias do texto. Estas estratégias correspondem aos procedimentos aceitos dos atos de fala, na medida em que oferecem a orientação na procura das intenções subjacentes à seleção das convenções. Porém, elas diferem dos procedimentos aceitos já que se combinam para opor-se às expectativas estabilizadas ou às expectativas que, inicialmente, foram estabilizadas por elas mesmas. (ISER, 1978, p. 61)

Em outras palavras, no contexto pragmático, as convenções e os procedimentos aceitos, envolvidos nos atos de comunicação, formam um quadro de referência, por meio do qual as indeterminações se estabelecem com condições de serem resolvidas, uma vez que são reduzidas pelas normas comuns aos interlocutores. Já no contexto literário, na comunicação

² O texto literário seleciona uma variedade de *convenções* que são encontradas nos contextos de realidade e apresenta essa variedade “como se as convenções estivessem inter-relacionadas”. A esse processo Iser denomina *reagenciamento horizontal das normas*. (BORBA, 2004, p.166)

entre texto e leitor, o leitor é impelido a responder o porquê de certas convenções o mobilizarem mais do que outras, em uma linguagem cujos signos o mobilizam a construir imagens.

Quando a ficção reorganiza *horizontalmente* os valores hierarquizados em sociedade, realiza uma seleção de normas, convenções e alusões literárias que constituem o *repertório* do texto. A importação das normas e alusões do contexto pragmático para o contexto ficcional realiza a relação entre *foreground* e *background*, fazendo com que novos significados se integrem ao *background*. Esses novos significados se configuram trazendo consigo o contexto original em *background*, o qual sofrerá mudanças em função dos novos elementos do *foreground*.

A despragmatização, realizada pela estrutura literária, pode gerar um efeito surpresa nas mudanças de percepção ocorridas no nível de *foreground-background*, devido ao familiar já desfamiliarizado, por ação das *perspectivas*, o que leva o leitor a refletir acerca de seu contexto pragmático, em cuja familiaridade encontrara sua estabilidade. Por isso Iser utiliza-se dos conceitos de *foreground-background* para caracterizar a mudança de percepção relacionada às estruturas internas da literatura:

[...] figura e fundo podem ser intercambiados com um resultante efeito surpresa, mas essa troca é sempre ocasionada por influências externas, enquanto que, na literatura, a reversão é manipulada por estruturas internas ao texto. (ISER, 1978, p. 95)

A tensão gerada entre *foreground-background* é somente resolvida pelo leitor e a combinação dos elementos selecionados para a articulação interna, a qual conduz à construção do objeto estético é função das *perspectivas* textuais que estimulam esta tensão.

A estrutura textual, ao organizar seu *repertório* e *estratégias*, de modo a apresentar os elementos familiares despragmatizados, gera, potencialmente, tensão ao leitor. É justamente pela combinação que as *perspectivas* realizam desses elementos tensionais, ou seja, pela articulação interna da estrutura, que ocorre a construção do objeto estético, por meio da interação do leitor com o texto.

Para melhor descrever o trânsito entre *foreground-background*, relacionado à tensão provocada no leitor e à organização interna da literatura, Iser faz uso da dupla nocional *tema-horizonte*.

Na organização do *repertório*, a combinação entre as *perspectivas* textuais se realiza *horizontalmente*, de modo a não haver qualquer predominância ou hierarquia entre elas, gerando uma gama de informações convergentes, divergentes, consonantes, dissonantes e até

mesmo contraditórias. Quando o leitor elege determinada *perspectiva*, fazendo inferências em função de suas informações, ele constitui determinado *tema* que está envolvido pelo *horizonte* de todas as outras informações, oriundas das outras *perspectivas*.

A estrutura do tema e horizonte encontra-se subjacente à combinação de todas as perspectivas, e ela habilita o texto literário a cumprir sua função de comunicação, a saber, garantir que a reação do texto em relação ao mundo irá engatilhar uma desafiadora resposta por parte do leitor. (ISER, 1978, p.99)

Quando a percepção do leitor volta-se para uma determinada perspectiva, elegendo-a como *tema*, o leitor continua ligado a um *horizonte* composto por aquilo que retém memorativamente das outras *perspectivas* e também por suas expectativas. É o que explica Borba:

Como o leitor não pode agrupar informações intercambiantes de uma só vez, a reconstituição da situação do universo ficcional faz-se como resultado de mudanças constantes entre o que, numa etapa, se marca como *horizonte* circunscrevendo um *tema* e, noutra, como *horizonte* circunscrito pelo *tema*. Todas as vezes em que o *ponto de vista nômade* inter-relaciona perspectivas que possuam o caráter de um significado configurativo forma-se um *correlato de sentença*, sendo que a cada novo correlato acompanha a mudança dos dados acumulados de memória e uma crescente complexidade de expectativa projetada. (BORBA, 2004, p. 78)

A formação de cada correlato se realiza no trânsito entre as *perspectivas* textuais e o *ponto de vista nômade*, pois a construção do objeto literário depende das combinações internas de uma estrutura que se caracteriza pela horizontalidade, o que provoca inúmeras possibilidades de articulações imagéticas na mente do *leitor implícito*. Este fenômeno de interação entre obra e leitor gera reversões de *tema* e *horizonte* nas *interpretações consistentes*³ dos *correlatos de sentença*.

O preenchimento dos *vazios* do discurso ficcional requer que o receptor evoque seu conhecimento de mundo, suas emoções, sentimentos, experiências interpessoais etc., o que caracteriza o caráter performativo da literatura. Iser considera que a atividade comunicativa do discurso ficcional pressupõe uma estrutura que reorganize *horizontalmente* as normas e um *leitor implícito* capaz de libertar-se das noções do contexto estabilizador de ação, para poder interagir com o texto literário de modo a construir o objeto estético.

A recepção do texto ficcional utiliza o conjunto conceitual da recepção dos textos pragmáticos, porém vai além deste, pois exige uma interferência bem mais complexa do processo de percepção ideativa, inerente ao discurso ficcional. A literatura promove a

³ Iser (1978. p.119) refere-se à obra de E.H.Gombrich, *Art and Illusion* (london 2, 1962, p. 204), quando emprega a expressão deste autor *interpretação consistente* que diz respeito a uma das partes do processo de formação de significado do qual o observador é agente, quando se vê diante de formas e cores. (In ISER: 1978 - apud BORBA, 2004, p. 88 nota 31)

reversão do *tema* com o *horizonte* (Husserl: 1979)⁴ em um movimento alternante e constante entre eles, por meio da interação do *leitor implícito* com o texto. O leitor é mobilizado a refletir, livre dos estereótipos de seu contexto, sobre a relação *tema* e *horizonte* fornecida potencialmente pelo texto, cuja estrutura exige reflexões acerca das indeterminações/determinações, afirmações/suspensões, aproximações/distanciamentos, sempre em tensão constante. Isto remete ao caráter de auto-referencialidade da literatura, já que o leitor é legitimado, por uma estrutura textual, a refletir sobre a relação *tema/horizonte* não mais a partir das convenções de seu contexto de realidade.

Os conceitos do contexto pragmático, por meio da abstração promovida na interação com o texto ficcional, libertam-se de sua função na referencialidade e servem de comparação com os conceitos formulados pela ficção, promovendo a reflexão:

Como o conceito do discurso ficcional só é determinado através de relações recíprocas com outros conceitos, a literatura permite que se tematizem experiências ainda preconceituais na perspectiva de conceitos possíveis, sendo que essa determinação do conceito pela ficção faz com que este assuma relevância na comparação com o uso pragmático do conceito correspondente. A eficácia da ilusão na ficção coloca então o leitor numa perspectiva específica de concretização de experiências preconceituais tais como medo, felicidade, angústia, prazer etc. Assim se explicaria a *conceitualidade temática e ilusão horízontica* da *reversão do tema e horizonte*. (BORBA, 2004, p. 127)

Esse fenômeno permite a construção de um horizonte de significação, assim como a experiência da tensão emotiva, livres dos estereótipos do cotidiano. Na ficção, a relação do *tema/horizonte* se constitui por princípios estabelecidos por uma linguagem poética, em uma situação tal que, esta relação depende da participação do leitor na comunicação ficcional.

1.3 Uma casa construída sobre vazios

Um dos principais pressupostos da estética do efeito é a necessidade de enfocar o texto, não como um objeto isolado, mas como um objeto estético gerado na interação entre a obra e a interpretação empírica dos leitores. A obra literária surge na associação dinâmica entre a intencionalidade artística e a sua dimensão estética. É o que cita Karl Erik Schøllhammer:

⁴ Na teoria do conhecimento de Husserl, o *horizonte* diz respeito ao *contexto* (tudo o que circunda o *tema*), pelo qual o *objeto da consciência intencional* é o experimentado, sendo que o *horizonte interno* remete para tudo aquilo que se sabe sobre o objeto e o *horizonte externo* para o que se sabe também das relações entre este e outros objetos. (BORBA, 2004, p. 123)

Essa realização do texto literário sucede na leitura como um produto da atividade criadora dos leitores numa terceira dimensão que não está contida no texto nem na imaginação do próprio leitor, mas na “convergência do texto e da imaginação (*the coming of text and imagination*)”⁵. Como tal, o objeto estético é uma construção dinâmica realizada por uma lúdica *joint-venture* entre texto e leitor. Esse objeto virtual é percebido mediante um movimento que visa não apenas a descobrir um sentido do texto, mas também a elucidar a sua significação para o leitor. “O sentido de um texto literário não é um entidade definível, é, quando muito, um acontecimento dinâmico”⁶. (SCHØLLHAMMER, 1999, p. 117-118)

O romance em estudo confronta o leitor com uma seqüência de personagens que se apresentam como narradores de seus testemunhos. Ao iniciar a leitura do romance, o leitor se vê surpreendido com a conclusão do diário de André, o que constitui o primeiro capítulo da obra. Este fragmento de um diário apresenta uma reflexão existencial do amor intenso entre o casal André e Nina, uma mulher que vive seus últimos momentos de vida. Trata-se de um relato comovente que promove nova surpresa ao leitor ao informá-lo que Nina é a mãe de André. A atmosfera que envolve esta cena é de morte, pois o fragmento inicia-se com as lembranças da última noite, em que o personagem vira Nina ainda com vida, iniciando uma dolorosa despedida que se encerra com o último beijo a beira do caixão:

Tão sem pressa quanto suspendera a ponta do lençol, inclinei-me e beijei o rosto daquela mulher – como já o fizera tantas e tantas vezes – mas sentindo que desta vez era inútil, e que eu já não a conhecia mais. (CARDOSO, 2004, p. 35)

Esta passagem inicial já é um indício da complexidade de uma narrativa que se inicia pelo desfecho e que já solicita a participação ativa do receptor, desde a apresentação de seu título.

No processo de interação do leitor com o texto literário ocorrem sucessivos direcionamentos da atuação do leitor, privilegiando determinados significantes textuais. Iser considera os estudos da Psicologia da Gestalt acerca da percepção de imagens na relação de “figura/fundo” (Joslyn: 1977) para descrever esse processo. O leitor, no ato da leitura, focará determinada imagem que assumirá o papel de “figura”, relegando os demais significantes ao campo de “fundo”. Pelo *ponto de vista móvel* do leitor, imagens que permaneciam no “fundo” passam a assumir a visualidade de “figura”. As imagens perceptivas são fruto da interação do leitor com a variedade de informações textuais potencializadas pelos signos lingüísticos.

Na literatura, a ausência de previsibilidade das seqüências do *repertório* instaura os *vazios*, gerando uma espécie de *gestalt aberta*, já que o termo *gestalt* é tratado por Iser,

⁵ Iser, Wolfgang. *The Implied Reader; Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, (tradução de *Der Implizite Leser; Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (1972)), Baltimore; The Johns Hopkins University Press, 1974, p.279.

⁶ Iser, Wolfgang. *The Act of Reading* (1978), (tradução de *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976)), Baltimore; The Johns Hopkins University Press, 1980, p.22.

quando estuda os conceitos da Psicologia da gestalt. O leitor reage por meio da mobilização ideativa, uma tendência natural para o fechamento, ou seja, para a construção de sentido. Porém, vale ressaltar que cabe ao leitor identificar a conexão entre os signos textuais, de forma a evitar que ele projete no texto um significado arbitrário. O leitor realiza as conexões entre os signos lingüísticos com suas respectivas referências, por meio da resolução das tensões provocadas pelo intercâmbio de *perspectivas* em confronto, ou causadoras de algum tipo de estranheza – já que a linguagem da literatura tem a capacidade de produzir o estranhamento, por não seguir as regras padronizadas da linguagem do cotidiano. Deste modo, o leitor interage com o texto, de modo a interferir neste e ser por ele orientado. Este processo refere-se a *construção de consistência* denominada de *ato intersubjetivo*. Essas *gestalts* abertas ocasionam outras tensões que deverão ser resolvidas por respostas seguintes, de modo a formar uma integração abrangente de perguntas e respostas às diversas indeterminações apresentadas pela estrutura. As possíveis determinações resultantes dessas perguntas caracterizam-se por *atos subjetivos* de construção consistente, levando à diversas direções e realizando inúmeras articulações para a construção de sentido. Também as determinações passam por um processo seletivo, resultando na *significação* atribuída aos elementos do texto, seleção que, embora subjetiva, não é arbitrária. Embora a *significação* se relacione a uma disposição individual do leitor, a concessão de sentido não ocorre ao acaso. A *preferência subjetiva* envolve a eliminação de outras determinações e a *significação* estabelece, potencialmente, com essas determinações, relações referentes à estrutura da qual surgiram. Como a construção dessas determinações e a própria seleção entre elas se realizam por *atos intersubjetivos*, a *preferência subjetiva* da *significação* depende diretamente dos *atos intersubjetivos*:

Daí as determinações tenderem a passar por um processo seletivo, resultando na *significação (significance)* atribuída ao texto. Aqui ocorre uma *preferência subjetiva*, embora também não possa ser classificada por arbitrária. De fato, se a disposição individual do leitor encontra-se ligada à seleção entre determinações que se revestem de *atos intersubjetivos*, a variável de *preferência subjetiva* intrínseca à *significação* só pode configurar essa *significação* por uma relação entre a variável – *preferência subjetiva* – e um *ato intersubjetivo*. (BORBA, 2004, p. 82)

As *gestalts* abertas conduzem a diversas direções, cujas determinações se constroem pelo impulso que mobiliza o leitor a solucionar as tensões entre os signos e a realizar as diversas articulações entre novos signos, expectativa e memória. Iser considera que uma *gestalt* aberta só se configurará numa *gestalt* fechada se for selecionada para compor uma *significação (significance)* atribuída ao texto, até que uma segunda leitura seja realizada, levando a novas direções e a novas possibilidades de *significação*.

Os sucessivos relatos dos personagens que compõem a narrativa de *Crônica da casa assassinada* também participam do jogo de figura e fundo. O leitor, ao ler cada depoimento, focará sua atenção primeiramente em determinada narrativa, elegendo-a como “figura” (Joslyn:1977), e delegando as outras narrativas ao espaço de fundo. Ao analisar os signos no interior de cada narrativa, estabelece-se novo jogo móvel de figura/fundo dentro de uma figura maior, inserida em outro jogo de figura/fundo, que compõe o corpus da obra com suas diversas narrativas. Ao focar determinados aspectos da trama como ambigüidades, perfis de personagens, símbolos e metáforas, numa eleição permanente de figuras, o leitor armazena dados em sua memória e conseqüentemente projeta expectativas para os acontecimentos que se sucedem ao longo da narrativa. Tais formulações podem ser confirmadas, reformuladas ou frustradas, porém, essa dinâmica proporcionará novos direcionamentos no processo de leitura e a construção dos correlatos de sentença para constituição de sentidos.

O romance *Crônica da casa assassinada* apresenta diversos narradores em primeira pessoa que potencializam a parcialidade típica deste tipo de narrador, o que, conseqüentemente, não oferece garantias ao receptor quanto à veracidade das intenções e dos fatos narrados. Não há qualquer possibilidade de validar os inúmeros depoimentos que trazem, de forma imanente, as intenções implícitas e explícitas de cada narrador-personagem. O leitor é confrontado com versões diversas de fatos que, se por um lado são comuns a todos os personagens que direta ou indiretamente vivenciam tais fatos, por outro lado, se tornam incomuns, pelo caráter inusitado com que se apresentam. Tais narrativas, já conflitantes entre si, dramatizam conflitos ainda maiores entre personagens em seus relacionamentos interpessoais e nos embates com si mesmos. O texto, ao longo de toda a narrativa, dramatiza conflitos pelo *vazio*, sem preenchê-los, de forma que a *mimesis* se apresenta como criação imagética, em variadas articulações, por meio da desfamiliarização daquilo que a realidade automatizou para os sujeitos em sociedade. Devido à natureza imagética do significado, a condição necessária ao efeito de uma experiência estética só se realiza no momento em que o leitor entra em contato com o texto. Um texto como *Crônica da casa assassinada*, constituído por inúmeros textos concorrentes, cria as condições ideais para que o leitor seja provocado à interação, pois sente a urgência de articular informações e solucionar o estranhamento gerado pelos *vazios* textuais. São as *perspectivas* que fornecem dados que instauram vazios ou espaços de indeterminações entre leitor e texto, evocando a formulação ou reformulação de imagens na mente do receptor. Isto leva o leitor a selecionar, dentre todos os possíveis, um específico percurso narrativo, estabelecendo o trânsito entre si mesmo e as *perspectivas*, fenômeno que Iser denomina *ponto de vista movente*, já descrito anteriormente.

Além dos conflitos dramatizados pelos diversos personagens, o texto apresenta *vazios* na própria estrutura verbal das narrativas de Nina, Ana, André e Valdo, representadas por longas reticências, que plasticamente, evocam a imagem de coisas não ditas ou interditas. É o que exemplifica as passagens abaixo:

Ajoelhei-me, devagar. Com uma força terrível, que espécie de ânsia duplicava, obrigou-me a inclinar a cabeça sobre seu peito, a roçar com minha boca seu queixo e seus lábios. Mas pouco a pouco a pressão foi cedendo e, exausta, deixou pender a cabeça de lado, olhos fechados.

.....
A última noite em que a vi ...

.....
(Cardoso, 2004, p. 34)

Perdoe-me, Padre Justino, agora que a desgraça me devolveu a mim mesma.....

.....
(Cardoso, 2004, p. 156)

Lembro-me que ainda possuo um marido legítimo – e esta atenção permanente me enerva e produz em meu espírito um sentimento de humilhação. Apesar disto

.....não poder seguir até o fim no mesmo tom.

.....
(Cardoso, 2004, p. 43)

Tal recurso gráfico não é apresentado nos testemunhos dos personagens que não pertencem à família Meneses ou mesmo no livro de memórias de Timóteo, personagem paradoxal que, confinado voluntariamente em um quarto, chega ao extremo da máscara social ao travestir-se e metamorfosear o próprio corpo, mas que, ao mesmo tempo, deixa clara suas intenções de destruir toda a família Meneses.

Não há uma linha cronológica definida nos depoimentos, há apenas uma ordenação pelo uso de expressões, como por exemplo, primeira carta, primeira narrativa, segunda confissão, continuação da carta de [...], ausência de data nos diários, que, no máximo, apresentam apenas o dia em que foram escritos, omitindo o mês e o ano. Fica a cargo do leitor a tentativa de estabelecer uma possível linha temporal de acontecimentos, o que o leva a voltar a testemunhos já lidos, a estabelecer possíveis elos entre as diversas informações conflitantes que recebe, e a tentar organizar mentalmente os inúmeros depoimentos, numa seqüência lógica que lhe permita analisar os diversos comportamentos, fatos e intenções, para gerar construção de significados. Além disso, as cartas, diários, confissões, narrativas, depoimentos e memórias se constituem em *atos de fingir*, já que são utilizados como máscaras na tentativa dos personagens em ocultar suas reais intenções. Em outras palavras, a diferença temporal entre as diversas enunciações, a ausência de uma seqüência linear dos acontecimentos e as diversas máscaras favorecem a criação de inúmeras possibilidades significativas por parte do receptor.

A obra *Crônica da casa assassinada* apresenta uma narrativa singular, repleta de lacunas que frustram as expectativas e desconstroem as projeções do leitor. Em função desta complexidade, a *Teoria do efeito estético* de Wolfgang Iser se torna relevante para orientar a análise desta obra – desta *casa assassinada* que se edifica e desintegra sobre *vazios* – em função daquilo que seus conceitos podem contribuir para o estudo do processo comunicativo do texto literário, compreendido em suas bases estéticas, na interação com o leitor.

1.4 O social posto em balanço

O discurso ficcional encena as convenções de forma a intensificar as indeterminações, exigindo uma resposta do receptor. É justamente esse fenômeno que gera a função pragmática da literatura, pois a partir da despragmatização das convenções e normas, o leitor é impelido a responder às indeterminações, preenchendo os *vazios* e questionando as normas que guiam suas ações em sociedade.

O *repertório* e as *estratégias* textuais organizam a estrutura ficcional de modo a promover uma suspensão das normas e valores hierarquizados, sem produzir qualquer tipo de estabilidade que substitua a estabilidade existente no contexto pragmático. Desse modo, a estrutura ficcional mobiliza o leitor, na condição de *leitor implícito*, a articular ideativamente as informações das *estratégias* que organizam o *repertório*, promovendo uma efetiva comunicação com o texto ficcional, experimentando o *efeito* estético na construção dos possíveis significados e construindo o texto ao dar uma *resposta* a esse efeito, a *significação*.

No contexto pragmático, as convenções são classificadas em uma hierarquia de valores de aceitação e repúdio. Iser ressalta que a realidade extratextual é representada no universo ficcional não como cópia e sim como representação. As convenções são transferidas, em forma de estranha combinação, da referencialidade para o espaço ficcional, uma vez que o repertório não cumpre a hierarquia verticalizada do contexto pragmático, expondo-as a exame e reflexão.

A seleção das normas e alusões literárias que constituem o repertório exige que seja realizado um sistema de equivalência entre o contexto da obra e o contexto referencial. Para Iser, as *perspectivas* textuais organizam a relação de referência entre o contexto pragmático e o contexto da obra e também produzem o ponto de encontro entre o *repertório* e o leitor. Porém, o *meeting point* também depende do *ponto de vista nômade* do leitor implícito, logo,

não é pré-determinado pela estrutura verbal. É justamente por meio do ponto de vista nômade que o leitor estabelece as equivalências entre sua experiência pragmática e o contexto da obra.

No universo ficcional, os *schemata* – compreendidos como repertório de normas sociais e alusões literárias – são componentes de uma estrutura textual que não reflete mimeticamente o contexto pragmático, colocando-o sujeito a exame. Por meio da *reorganização horizontal* das normas do sistema referencial, anula-se a hierarquização do sistema de pensamento e convenções sociais, desprovendo-as das validades que possuíam no contexto original. A despragmatização promovida pelo texto literário gera o conflito entre o contexto de ficção e o contexto de origem, já que a estrutura da obra suspende o significado já definido e estabilizado no contexto pragmático e também mobiliza a resolução do esquema pelo qual tais convenções e alusões literárias são apresentadas. Por isso Iser denomina a estrutura verbal de *esquemas deformados* que constituem um *primeiro código*. Cabe ao leitor, por meio de sua implicitude, realizar o *segundo código*, constituindo o pólo estético, em nível de recepção das estratégias dos esquemas deformados que constituem o pólo artístico. Em outras palavras, Iser denomina os *schemata* como *primeiro código*, sendo que estes oferecem as diretrizes para a construção do *segundo código*: o objeto estético.

O primeiro código é invariável, porém o segundo código varia de acordo com o código social e cultural da cada leitor, logo, depende diretamente dos quadros individuais de referência e hierarquia de valores.

O leitor implícito, em contato com a estranha combinação das normas organizadas pelas *perspectivas* tende a preencher as indeterminações do texto, passando por um efeito de significado ou experiência estética. Esse significado ocorre no nível da percepção, além do sensorio, porém, para atingir o nível cognitivo, precisa sofrer uma transmutação discursiva, traduzindo a experiência estética em palavras e levando o leitor a um questionamento sobre suas próprias normas. Logo, se a estrutura verbal é invariável, ela deve criar meios para provocar um *efeito* que só se realizará pela recepção do leitor.

Crônica da casa assassinada, ao encenar os embates entre as perspectivas dos diversos narradores, cria situações repletas de ambigüidades, dúvidas e contradições. Torna-se necessária a análise dos signos dos diversos enunciados e possíveis significantes das estratégias textuais para a construção dos possíveis significados, ou seja, o leitor deverá analisar os elementos mínimos do texto, assumindo seu papel de *leitor implícito*. Wolfgang Iser em seu livro sobre o ato da leitura (1999), cria o conceito de *leitor implícito* para configurar o papel do “leitor real” no fenômeno da articulação das diferentes *perspectivas* textuais. Tal configuração também diferencia o conceito de *leitor implícito* do conceito de

leitor fictício, o qual compreenderia a expectativa histórica de normas prevalecentes da época, que formariam a base questionável pela qual a comunicação deve ser construída, por meio do *reagenciamento horizontal* das normas sociais. O discurso ficcional promove uma reorganização performática dos códigos dos sistemas sociais de modo que, motivado pela experiência estética, o leitor busca a compreensão de seu próprio contexto social. O fenômeno de interação com o texto cria múltiplas possibilidades interpretativas em nível da recepção, pois esta se cumpre em todas as épocas e contextos sociais, em que haja leitores em contato com a obra. A variedade de interpretações dependerá da percepção de cada leitor que selecionará, de acordo com sua pragmática, as direções de sua leitura.

Iser se utiliza da “teoria dos sistemas gerais” e do conceito de “realidade pragmática” dos estudos de Habermas e Luhmann (1971) que tratam dos códigos, normas e convenções na interação entre sujeitos sociais. A estabilidade normativa das convenções e procedimentos aceitos encontram-se no eixo denominado de *estrutura vertical*. As indeterminações presentes nos atos de comunicação são reduzidas pelas convenções que regulam as relações sociais, por estabelecerem uma regra vertical que hierarquiza as normas. O texto literário questiona a normatividade das convenções sociais e apresenta o que Iser denomina *reagenciamento horizontal das normas*. É o que explica Maria Antonieta Jordão Borba:

Ao reorganizar horizontalmente as normas, o texto ficcional reduz o grau de variabilidade daquilo que, no plano da realidade, se apresenta como um espectro abrangente de possibilidades de *convenções*, desde as mais aceitas (dominantes) até as mais *negadas*. Tal redução encontrada na ficção por conta do *reagenciamento horizontal das normas* deve-se ao fato de as *convenções* serem apresentadas pelo texto em forma de combinações tão inesperadas que elas (*convenções*) ficam desprovidas de suas validades. O resultado é que, na ficção, elas (*convenções*) perdem a função reguladora que desempenhavam no contexto de ação, tornando-se, portando *sujeitas a exame*. (BORBA, 2004 p.166-167)

A ficção, ao encenar as convenções, desmonta a estrutura de “realidade pragmática” pois não mantém o mesmo quadro vertical equilibrador das normas de referencialidade. O texto permite que o leitor interprete as regras dos sistemas sociais e por meio da combinação horizontal, analise quais as convenções que guiam seus atos na realidade pragmática. Na tentativa de solucionar as indeterminações do discurso ficcional é exigida uma resposta do receptor, de modo que “é justamente do fenômeno de *despragmatização das convenções* que reside a função pragmática da literatura” (BORBA, 2004, p. 167)

Em contraponto à disposição vertical das regras sociais, a estrutura ficcional do repertório as apresenta em estranha combinação, através do processo de reagenciamento horizontal, libertando-as da valorização que possuem no contexto referencial. É o que se

observa na cena abaixo, na qual o leitor analisa, à distância, protegido pela esfera ficcional, as regras sociais a que é submetido na esfera pragmática:

_ Que importa que eu seja tia Ana? _ e ao dizer isto, senti que havia certo prazer em meu despudor. _ Não era uma mulher que você esperava?
 Ele repetiu, mais atônito ainda:
 _ Tia Ana!
 Avancei, procurando-o nas trevas, e guiando-me somente pelo som de sua voz:
 _ Não sou tia Ana. Não represento coisa alguma. Sou apenas uma mulher como qualquer outra.
 Toquei-o, e o senti fremente, fascinado diante de mim. Num movimento, de cuja violência eu própria me admirei, enlacei-o com os braços:
 _ Sou Ana, simplesmente Ana. Se você deita com sua mãe, por que não poderá fazê-lo com sua tia?
 _ Está doida! _ exclamou. _ Minha tia...
 Apertei-o mais:
 _ Uma tia postiça. [...]
 _ Ah, não faça isto! _ suplicou ele.
 Mas eu já o levava até a parede e com a mão roçava-lhe as faces, os lábios o queixo, o ouvido, enquanto murmurava cega e surda a tudo o que não fosse o impulso que me movia:
 _ Quero ver como é feito. Se soubesse como preciso disto... Quero sentir a linha do seu nariz, a força dos seus lábios. Beije-me, André, beije-me como beija sua mãe, como beija uma mulher qualquer, uma vagabunda da rua.
 Enquanto falava, continuava a afagar aquele rosto que fugia, sentindo-o escaldar sob os meus dedos, forçando-o a aceitar minhas carícias _ ele tinha medo, não se refizera ainda, não ousava empurrar _ e dominando-o pelo jugo da surpresa e do assombro.
 _ Você não é mais criança, André, não dirá nada a ninguém, não trairá o meu segredo. Olhe, é um beijo só, para que eu sinta o arqueado de sua boca... (CARDOSO, 2004 p. 313-314)

A passagem encena convenções altamente negadas pelos sujeitos sociais, considerando-se um quadro de referencialidade vertical. Porém, ao serem dramatizadas, incitam o leitor a interpretá-las e a refletir sobre si mesmo, não atuando pela convenção, mas, através dela. A percepção se volta para uma determinada *perspectiva*, como por exemplo, o tema de uma etapa da leitura, pelo fato do leitor estar condicionado pelas informações que retém memorativamente das outras *perspectivas* textuais. Sempre que o ponto de vista movente estabelece relações entre as *perspectivas* que resultem para o leitor numa configuração de sentido, é formado um *correlato de sentença*. A cada correlato surgem mudanças nos dados de memória e criação de novas expectativas. A estrutura horizontal do texto literário provoca o estabelecimento permanente de variadas articulações imagéticas que levam a interpretações conscientes dos correlatos.

Segundo Iser, a construção do objeto literário só se cumpre interativamente aos requisitos de seleção do leitor e das combinações internas da obra, gerando indeterminações e *vazios* que exigem a atualização do texto por parte do receptor que deverá preenchê-los, de modo que, a despragmatização realizada pela literatura suscite um efeito estético no leitor. A estrutura da obra gera um conflito entre o contexto ficcional e o contexto pragmático do qual resulta, pois a retirada das normas da referencialidade traz, conseqüentemente, o contexto de origem em *background* e reveste-o de novos significados. Por meio da *reorganização*

horizontal, as normas passam a ocupar a cena do *foreground* literário, trazendo o contexto original em *background* o qual sofrerá mudanças em função dos novos elementos do *foreground*.

Ao analisar as ações dos personagens do universo ficcional, se forma na mente do leitor uma dialética das referências em *background* e em *foreground*, pois o leitor, ao entrar em contato com as normas ficcionais, traz consigo as normas de referencialidade já automatizadas em seu cotidiano. A desfamiliarização promovida pelas *perspectivas* faz com este *background* da referencialidade entre em tensão com o *foreground* despragmatizado do universo ficcional. O estranhamento e a tensão geram efeitos no leitor, como por exemplo, a surpresa, a dúvida, a reflexão acerca de seu próprio repertório, já desfamiliarizado pelo literário, e também a mobilização para preencher os *vazios* textuais, repensando as convenções que regem sua atuação como sujeito social.

Considerações finais

Utilizando o conceito de “textos legíveis” e “textos escrevíveis”, de Roland Barthes (1979), fica clara a compreensão de que *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, exige a participação efetiva do leitor para ser concretizada. Suas diversas narrativas em primeira pessoa, sua ausência de seqüência temporal definida, seus personagens complexos e seus ambientes metafóricos geram inúmeras indeterminações e conflitos insolúveis.

.Wolfgang Iser, em sua *Teoria do efeito estético* analisa o processo de comunicação que se realiza desde a elaboração da obra, até a recepção por parte do leitor. Por meio da ação das *perspectivas* textuais, a estrutura do discurso ficcional de *Crônica da casa assassinada* promove a participação do receptor da obra que passa a assumir seu papel de *leitor implícito*. Além disso, foi possível concluir que as diversas narrativas realizam o *reagenciamento horizontal* das convenções sociais, já automatizadas pelo indivíduo em sua realidade pragmática, levando-o à reflexão dessas normas por meio de uma *despragmatização* promovida pelo universo ficcional.

A narrativa de *Crônica da casa assassinada* realiza a *mimesis* como criação imagética ou, em outras palavras, como uma *performance* que se constrói permanentemente e nunca se esgota, devido ao fenômeno da recepção. Essa concepção de *mimesis* como um processo infinito, no qual o receptor realiza a sua reconfiguração, ocorre na interação entre o leitor e a obra, de modo que, o literário se reconstrua continuamente e se atualize a qualquer época em que ocorra a recepção.

As narrativas expressas pelas cartas, diários, confissões, testemunhos e memórias se desconstroem enquanto gêneros textuais e assumem a função de máscaras ficcionais, ou, citando Iser (1996), se constituem em *atos de fingir*. Tais atos promovem o jogo ficcional, no qual o fictício e o imaginário se fundem, de modo que, o fictício torna-se o meio para a concretização do imaginário.

A teoria do efeito de Iser caracteriza o discurso ficcional como uma estrutura organizacional de comunicação que, por meio das etapas do processo de leitura, determina as condições de possibilidade do *efeito do significado* e da *resposta da significação*. Esse processo comunicativo requer uma estrutura ficcional capaz de provocar representações no leitor *real*, impelindo-o a assumir sua posição de leitor *implícito*, alterando todo o seu campo de experiência. Durante o processo de leitura surgem as indeterminações ou assimetrias, indispensáveis ao processo de comunicação.

A estrutura comunicativa da ficção possibilita múltiplas inter-relações acerca das normas, valores e convenções representadas. Cabe ao leitor, em implicitude, o preenchimento das diversas indeterminações, em função da orientação das perspectivas do texto. As sínteses formadas pelo encontro do *ponto de vista nômade* e das informações das *perspectivas* geram a formação de imagens. Tal processo pressupõe a retenção de elementos na memória seletiva do leitor, a projeção de expectativas referentes aos acontecimentos posteriores e a correção das representações anteriores, as quais vão se transformando em função das novas informações das *perspectivas*. Em contato com a estrutura ficcional, o leitor se desprende de seu contexto pragmático e se vê impelido a resolver as indeterminações, formando um significado imagético. É o que explicita Iser:

[...] se o significado é de caráter imagético, então tem que haver uma relação entre texto e leitor, diferente daquela que o crítico busca criar através de sua abordagem referencial. Como texto e leitor se fundem uma única situação, a divisão sujeito e objeto não mais se aplica; segue, portanto, que o significado não é mais um objeto a ser definido, mas um efeito a ser experimentado. (ISER, 1978, p. 9)

Porém, a relação da ficção com a realidade gera uma tensão entre o texto e leitor, já que este não encontra na ficção a função estabilizadora do esquema próprio do sistema de mundo ao qual pertence. A organização horizontal é necessária para que a ficção realize sua função comunicativa e estimuladora do efeito estético e para isso, suas *perspectivas* devem narrar os acontecimentos, sem que entre elas se estabeleça qualquer hierarquia que ratifique os códigos socialmente normatizados no contexto referencial. Caso contrário, se o texto possibilitasse apenas o reconhecimento, equilibrando as normas do contexto pragmático impediria a surpresa, a descoberta, a estranheza ou em outras palavras, o impulso que leva à formação da imagem.

Iser ressalta que a estrutura ficcional complexa liberta o leitor de questões já elaboradas e familiares ao seu contexto de atuação em função das exigências do próprio texto, o qual lhe apresenta questões capazes de mobilizar sua imaginação e formação de idéias.

Crônica da casa assassinada é um texto cuja estrutura apresenta características próprias do que Hans Robert Jauss denomina por literatura *elevada*, como por exemplo, o caráter estético das narrativas, a necessária interferência do receptor para a construção do texto e a organização das estratégias que assumem função propulsora e retentora de observação. A convenção horizontal instaurada pelo leitor em seu contrato com o texto abala a conexão entre a informação lingüística e o contexto de ação pragmática, para promover uma suspensão das regras de leitura do pragmático. O pacto entre leitor, texto e autor permite configurar o *fingimento* inerente à ficção de tal modo que o *fingir* ocorre sem a intenção de

enganar. Cabe ressaltar que para Iser, ficção e realidade são compreendidas como vasos comunicantes e não como instâncias em oposição, já que a ficção também constitui um meio de se falar sobre a realidade. Iser considera o discurso literário como um vaso comunicante, no qual as estratégias organizadoras do repertório estruturam o texto ficcional de forma diferenciada dos textos pragmáticos. A linguagem da ficção, desprovida de um contexto de enunciados referentes do mundo pragmático, precisa fornecer as informações para a construção do contexto ficcional e então para a produção do objeto imaginário.

Para a concepção de *significado imagético* e efeito estético, Iser afirma uma semântica construída, em nível de recepção, para o texto e, conseqüentemente, o teórico considera os signos na literatura e na arte como *signos icônicos*. Os signos icônicos possuem propriedades comuns com os meios pelos quais os objetos são apreendidos e não com os objetos em si. Na ficção os signos icônicos, ou em outras palavras, a organização dos significantes não designa o objeto, uma vez que este não está presente. Os significantes em literatura designam as informações necessárias para a construção do significado levando assim ao objeto estético, de modo que, o discurso literário possibilita a percepção que permite ao leitor construir o objeto sugerido pelos signos. O discurso ficcional representa o que não foi dito, pois se constrói principalmente em suas indeterminações. O *não dito* implica, justamente, o encontro entre as informações das *perspectivas* e a percepção do *leitor implícito* na atribuição do significado. Nesta construção, o leitor realiza o processo de formação de *sínteses passivas* decorrentes das informações das *perspectivas* em trânsito com o *ponto de vista nômade*, em um processo permanente que requer implicitude, ratificações e retificações das sínteses formadas.

Preencher os *vazios* do texto, por meio da construção de imagens que levam à criação de possíveis significados, é a condição básica para o *leitor implícito* da obra *Crônica da casa assassinada*, pois para compreendê-la em toda a sua complexidade, necessita reescrevê-la, por meio da experiência do efeito estético.

A DIALÉTICA DO ESPAÇO: um estudo sobre a simbologia da paisagem no romance *Crônica da casa assassinada*

Porque a vida passou antes que pudéssemos viver.
(Victor Marie Hugo)

*O maior problema de toda arte é produzir, por meio de aparências, a
ilusão de uma realidade mais grandiosa.*
(Goethe)

Na fusão de seres e coisas, a construção dos ambientes

O romance *Crônica da casa assassinada* apresenta ambientes cujas atmosferas se fundem com o estado emocional dos seres que neles interagem. São ambientes sombrios, que não se expõem claramente, mas que, assim como os personagens, apresentam-se carregados de tensões indisfarçáveis, apesar das diversas máscaras utilizadas. A máscara social expressa o comportamento mimético adequado às normas sociais eleitas por determinado grupo. As máscaras são construídas e servem para ajustar o indivíduo ao meio em que vive, reproduzindo o comportamento social, através do discurso consciente, de acordo com a norma dominante. Porém, existe uma via de acesso ao que está oculto pela máscara e que pode estar a nível consciente ou não. A máscara social, muito mais do que manter as aparências, passa a ocultar o sujeito, não apenas dos outros, mas principalmente de si mesmo. Logo, pode-se considerar que os textos escritos pelos personagens dessa obra de Lúcio Cardoso, também seriam máscaras que ocultariam inúmeros textos possíveis, com outras intenções. Essas intenções não manifestas podem ser reconstruídas, utilizando vias de acesso, que seriam as lacunas deixadas pelos relatos dos personagens. Cada fragmento pode ser considerado como uma malha que compõe o tecido textual, de modo que as máscaras tornam-se de renda e revelam muito mais do que escondem. Preencher os *vazios* dessa malha torna-se tarefa do leitor.

As construções que compõem a propriedade dos Meneses merecem atenção e análise, pois se tornam elementos importantes para o entendimento da dinâmica dessa complexa família. A propriedade intitulada Chácara dos Meneses assume uma espécie de personificação, pois além de ser sempre mencionada com letra maiúscula, tal qual um nome

próprio de ser vivo, a propriedade se deteriora na medida em que decaem a tradição e o orgulho da família Meneses.

Ao longo da narrativa, são descritos os elementos físicos da propriedade e a obra apresenta uma planta da Chácara dos Meneses. A própria escolha do autor em apresentar uma representação gráfica já sugere a necessidade de orientar o leitor nessa labiríntica propriedade, uma vez que todos os caminhos levam a pontos obscuros que representam ou mesmo simbolizam muito mais do que expressam. São alamedas, outrora radiantes com jardins, esculturas e clareiras pitorescas; agora com as instalações depredadas e as antigas propriedades, já vendidas ou abandonadas. No passado, a propriedade simbolizava a tradição mineira e a prosperidade de uma família que atuava no imaginário de toda uma cidade, correspondendo às suas expectativas de aristocracia e glória. Já na época da narrativa, a Chácara se apresenta decadente e com problemas de ordem administrativa e financeira. Os relatos descrevem canteiros e plantações abandonadas, o mato invadindo áreas que antes eram bem tratadas e cultivadas, as belas esculturas representando as quatro estações quebradas e alamedas escuras que servem de postos de observação para a indiscrição e espionagem dos personagens. As construções da Chácara constituem palcos de dramas intensos que desafiam qualquer escala de valores sociais, morais ou religiosos. Os ambientes são formados por cimento, terra, seres e sentimentos, em um conjunto vivo e, por vezes, chocante. A primeira confissão da personagem Ana ilustra esta fusão de ambiente e seres:

Padre, perdoe minha veemência, mas desde que entrei para esta casa aprendi a referir-me à ela como se tratasse de uma entidade viva. Sempre ouvi meu marido dizer que o sangue dos Meneses criara uma alma para estas paredes – e sempre andei entre estas paredes com certo receio, amedrontada e mesquinha, imaginando que desmesurados ouvidos escutassem e julgassem meus atos. Terei acertado, terei errado, não sei – a casa dos Meneses esvaiu-me como uma planta de pedra e cal que necessitasse do meu sangue para viver. [...] Talvez a herdade seja uma doença de sangue. Estas pedras argamassam toda estrutura interior da família, são eles Meneses de cimento e cal, como outros se vangloriam da nobreza que lhe escorre nas veias. (CARDOSO, 2004, p. 103-105)

O que pretendo aqui é compreender a estética desses espaços por meio da análise dos elementos míticos e reais das paisagens dialéticas e também por meio da compreensão dos conflitos existenciais de seres em permanente embate.

Para a compreensão do dinamismo da Chácara, torna-se necessária a reflexão crítica da função social desta casa, que funciona como uma janela permitindo uma visão interna parcial, quase sempre envolvida em uma aura de mistério e uma visão externa imponente e não menos distante. Externamente, símbolo da tradição e orgulho do município; internamente, o cárcere onde seus moradores se encerram e debatem entre si e, principalmente, consigo mesmos. Compreender a simbologia dos espaços da Chácara dos Meneses, deslindar seus

possíveis significados e a estética de suas cenas pictóricas é, como anunciei, o objetivo central desse capítulo.

2.1 O ambiente como espelho

Crônica da casa assassinada é um romance que apresenta inúmeras indeterminações em diversas narrativas em primeira pessoa. São relatos conflitantes e sem ordem temporal definida. As convenções sociais são dramatizadas por meio de profundo *reagenciamento horizontal*. Daí a importância da *Teoria do efeito estético*, construída por Wolfgang Iser. Segundo ele, o discurso ficcional da literatura se aproveita das regras acordadas entre os sujeitos de sociedade, não para endossá-las, mas para deixá-las em estranha forma de combinação, estranheza essa decorrente, em boa parte, da ausência de solução para os embates entre informações da estrutura. Além disso, os ambientes da obra se transformam a cada cena, em consonância com os seres angustiados que neles habitam. A propriedade assume a função do espelho que reflete a imagem do momento, seja de prestígio ou de decadência.

As diferentes versões dos personagens expressam perversões que se desviam da norma ideológica vigente da cidade de Vila Velha, no interior de Minas Gerais. Entre elas, destaca-se o abandono e rejeição de filhos, o androginismo de Timóteo, a suposta e consciente relação incestuosa de Nina e André, a superstição religiosa, o amor submisso de Valdo, a exacerbada representação da razão repressora por Demétrio, o desejo de Ana pelo ainda adolescente Alberto, sua fixação na imagem de Nina e seu assédio ao próprio filho. Os relacionamentos entre os personagens sempre se estabelecem por triângulos nos quais emoções intensas de amor, ódio e desejo estão presentes e cujo vértice comum é Nina, o elemento descentralizador da lei e da ordem do sistema social simbolizado pela casa. Torna-se necessário investigar as manipulações psicológicas e as seduções assim como as relações especulares. É evidente a falência dos valores morais e humanitários em prol do jogo de interesses e traições, e a total ruptura dos laços familiares nos quais se observa a valorização doentia das aparências e da tradição da família Meneses. Quando a afetividade emerge, é deturpada e se manifesta de forma não satisfatória por esses personagens que, peritos na arte de representar, já não são capazes de lidar de forma sã com seus intensos sentimentos.

À luz da *Teoria do efeito estético* fica nítido que, para o leitor que interage com o texto – o *leitor implícito* que se dispõe a ler o que a estrutura esconde, mas pode ser revelado – a propriedade vai se degradando na exata medida em que os seres que nela habitam também se degradam, física e moralmente. A passagem abaixo demonstra a dinâmica dos seres com os ambientes, transformando-os mutuamente:

Pós-escrito à margem do papel:

Não se engane, Nina, é um ambiente bem diferente que virá encontrar agora; já não tenho por você aquele antigo amor, nem poderá exigir de mim outra coisa além de uma frieza honesta e compreensiva. Irei esperá-la à estação e recompondemos o ambiente que nunca deveria se ter partido – mas que, ai! Por infelicidade nossa, jaz inteiramente aniquilado. Se agora tomo esta atitude, lembre-se bem é apenas em nome da dignidade dos Meneses.....

..... Sim, você pode vir, é verdade, ninguém poderá impedi-la de regressar a esta casa que você própria desdenhou outrora (quinze anos, quinze anos já, Nina!) com a sua inacreditável leviandade. [...] Talvez tudo seja diferente agora: meu irmão, de quem você tanto se queixava outrora, está mais velho e mais irascível do que nunca – minha cunhada, mais silenciosa e mais triste do que sempre foi. A casa é a mesma, mas a ação do tempo é bem é bem mais visível: há outras janelas que não se abrem mais, a pintura passou do verde ao tom escuro, as paredes gretaram-se pelo esforço da chuva e, no Jardim, o mato misturou-se às flores. Não há como negar, Nina, houve aqui uma transformação desde que você partiu – como que um motor artificial, movida unicamente pelo seu ímpeto, cessou de bater – e a calma que se apossou da casa trouxe também esse primeiro assomo da sorte que tantas vezes reponta no âmago do próprio repouso; cessamos bruscamente no tempo, e o nosso lento progresso para extinção é um clima a que você talvez não se adapte mais. Apesar de tudo, resta louvar o espírito da família Meneses, esse velho espírito que é nosso único ânimo e sustentáculo: este ainda é o mesmo integral como um alicerce de ferro erguido entre a alvenaria que cede. Você nos encontrará imutáveis em nossos postos e a chácara instalada, a esse respeito, na sua latitude habitual. À medida que o tempo passa, se perdermos o respeito e a noção da carência de muita coisa, outros porém se avivam e se fortalecem em nosso íntimo: somos assim, por circunstância e por fatalidade, mais Meneses do que nunca – e você o compreenderá desde o primeiro momento em que pisar na Chácara. (CARDOSO, 2004. p. 121-122)

Os valores morais, impostos pela vida em sociedade vão sendo *reorganizados horizontalmente*⁷ (Iser, 1999), e o leitor se defronta com degradações morais que, no universo ficcional, tornam-se equivalentes em termos de desvio de conduta. Situações inusitadas vão sendo encenadas deixando o leitor em dúvida para realizar qualquer tipo de julgamento sobre as ações dos personagens, uma vez que se trata de relatos em primeira pessoa e a narrativa não fornece dados que levem a um julgamento de qual ato seria mais ou menos aceito do ponto de vista moral. Sem qualquer escala de hierarquização de valores, atitudes desviantes, como por exemplo, escutar atrás das portas, perseguir, invejar, não aceitar as diferenças individuais, menosprezar os outros seres como se fossem inferiores, desejos incestuosos e confinamento voluntário com transfiguração física e emocional, são sintomas da morbidez dessa orgulhosa família que se destrói, na mesma medida em que a propriedade se arruína.

A passagem abaixo ilustra a cena em que Ana reflete sobre o suposto incesto entre André e Nina, confessando que o adolescente na verdade é seu filho, não assumido em nome

⁷ Na *Teoria do efeito estético* de Iser (1999) *reagenciamento horizontal* das normas indica o modo como as convenções são apresentadas na literatura, ou seja, a literatura se alimenta das referências textuais, mas deixa-as desprovidas da validade de aceitação ou de negação que elas possuem no contexto de ação entre sujeitos.

das convenções sociais e rejeitado na sua condição. Ilustra também o limite entre a religiosidade e a compreensão da complexidade humana. Vale lembrar que Ana, também havia desejado André incestuosamente, para reviver junto ao filho, imagem física do pai, os momentos de volúpia passados com Alberto.

_ Padre, e eu, não estou salva também, não pequei como os outros, não existi?

Que dizer, que responder naquele momento final? Creio que foi a única vez em que cheguei a lamentar minha carreira de sacerdote – se aquilo que me subiu ao peito fosse lamento, e não um gemido de tristeza, de mágoa funda e sem remédio, ante a irremediável cegueira da coisa humana, ante sua incompreensão e seu desamparo. Por que se dirigir precisamente a mim, eu, um homem velho, doente, um padre sem conhecimentos, sem luzes especiais, cujo único objetivo neste mundo fora servir e temer a Deus, e não deslindar esses intricados problemas do homem? [...] Não, eu não podia dizer coisa alguma. (CARDOSO, 2004, p. 507)

A Chácara dos Meneses, construção outrora sólida e imponente, representando o orgulho e a hipocrisia de toda uma província cujos valores morais devem ser rigidamente passados de geração a geração, vai se transformando, justificando o organismo dinâmico e ambivalente que é: por um lado, representante da tradição e da ordem e, por outro, lugar da morbidez que exerce fascínio pelo desconhecido e pelo desviante. Todo o imaginário coletivo e a soberba dessa família estão representados nas bases sólidas da construção. Mas, em relação às bases emocionais, imensamente frágeis dos Meneses, a decadência familiar vai se refletindo nos alicerces da mansão e das demais construções da propriedade.

A mansão sempre contemplada de longe, às escuras, provocando o imaginário da população, tem seu momento de maior luminosidade na cena que dramatiza a queda total da família perante os olhares de todos. Na cena do funeral de Nina, toda a residência está iluminada pelo sol e com as janelas abertas permitindo a visão quase total de seu interior, antes tão protegido pelos moradores da Chácara, que permitiam a poucos eleitos o privilégio de penetrar somente em alguns aposentos, de acordo com a emergência que determinara sua entrada na mansão. Em função da morte de Nina, personagem alvo das mais diversas especulações, o Senhor Barão, finalmente resolve ir à mansão, realizando o sonho de Demétrio. O personagem ansiava por sua visita, pois esta seria a suprema constatação do prestígio da família Meneses. Justamente no momento em que o barão entra na residência, concedendo o privilégio que havia negado por toda a vida, Timóteo, travestido e transfigurado, sai de seu confinamento e choca a todos com sua ostensiva presença, realizando sua vingança e destruindo de vez a reputação dos Meneses:

Uma intensa claridade me envolve, penso desmaiar, tão vivo é o choque que sinto ao penetrar neste mundo talhado em pontas agressivas. Parece-me que em tudo há um excesso de cores _ no próprio ar, como correntes que se cruzassem, vogam parcelas de fogo. [...] Não sei que impressão causo, nem isto me preocupou um instante sequer,

mas é evidente que há certo estupor nos olhares. [...] Sinto que exagerei alguma coisa, talvez essas velhas roupas fora do tom, talvez essas jóias todas que ninguém conhece, esses colares e essas pulseiras que subtraí do porta-jóias de minha mãe, ou então esses cabelos que há muito não penteio. [...]

À medida que me aproximo, as pessoas vão-se afastando – dir-se-ia que carrego comigo não esmeraldas e topázios, mas o emblema de uma doença horrível, de uma lepra que eles desejam evitar a todo custo. [...]

Ouso estender a mão, afastar o lenço: eis Nina. Aqui está ela, as faces cavadas, o nariz adunco. Vejo-a de novo, viva, no dia em que fugi para ir procurá-la no Pavilhão. Parecia feliz naquela época, e tinha essa aura particular das pessoas bem-sucedidas em seus sentimentos. E sua voz, capaz de tão variadas mutações, dizendo: “Quando eu morrer, Timóteo, quero que me leve umas violetas.” Aqui estão, Nina. (Quero, no momento em que estendo essas violetas, tal como você me fez jurar, que um interregno de pura luz e entendimento aqui se faça entre nós dois. Jamais o disse a ninguém, e nunca o diria, se não soubesse que, tendo já partido deste mundo, você se acha apta para tudo entender desta confusa comédia que representamos. (CARDOSO, 2004, p. 479-480-481)

É o momento em que o pano da encenação cai e o jogo de imagens teatrais se encerra, revelando ao populacho a dramaticidade de uma família que já não sabe representar seu papel social, em acordo com o imaginário construído, ao longo das décadas de ascensão e queda dos Meneses.

A casa representa, acima de tudo, o espelho que reflete a imagem reversa da imagem que os personagens pretendem expor. É no dinamismo desta casa que se descobrem, aos poucos, as máscaras de cada personagem, uma vez que o espaço também se transfigura ao refletir os sentimentos de seus habitantes.

2.2 O templo dos segredos

A paisagem mimetiza códigos que estão presentes em outras áreas do sistema cultural. Nela, ações humanas e identidades se desenvolvem, construindo a história do lugar. As intervenções humanas no ambiente natural determinam a significação cultural da paisagem. Na Paisagem da província, cenário maior que ambienta a obra, os códigos culturais estão fortemente revestidos de tradição, orgulho, superstição religiosa, preconceitos e intolerância. É o elemento humano que cria a cidade através do fenômeno social e que envolve também os fenômenos psicológicos. A cidade é desenvolvida a partir das experiências socialmente produzidas que qualificam os espaços, de modo que a imagem concretamente construída e contemplada coletivamente será interpretada individualmente, de acordo com o imaginário de cada indivíduo, que atribuirá significados distintos a cada imagem que se forma em sua percepção. As mensagens urbanas se comunicam por meio das imagens dialéticas e desencadeiam o processo de construção do imaginário, que cria novo tipo de informação, a partir da própria experiência. Por esse motivo, a paisagem deve ser considerada como um

“sistema de criação de signos” (Duncan in Correa e Rosendahl: 2004a, p. 91), constituindo-se em textos cujos significados dependerão do imaginário dos leitores que a contemplem. Os espaços da Chácara com o entorno da província também são interpretados individualmente e por esse motivo, os mesmos espaços constituem ambientes diversos, com inúmeros significados, dependendo da dinâmica e da interação de cada personagem envolvido.

Nesse cenário, destaca-se o jardim da chácara, onde se localiza o Pavilhão do Jardim. Os jardins correspondem ao que Foucault (2006) denomina heterotopias, ou seja, lugares que mantêm relação com os demais posicionamentos, mas de tal modo que eles “suspendem, neutralizam ou até mesmo invertem o conjunto de relações por eles designadas”. Segundo Foucault, as heterotopias representam lugares que estão fora de todos os lugares e têm a propriedade de refletir a humanidade que os cria, ao mesmo tempo que servem à reflexão. Podem ser considerados espaços onde se inscrevem mensagens de caráter político, antropológico, psicológico, filosófico e artístico, entre outras acepções.

A superfície do jardim funciona metaforicamente, como espaço privilegiado de simulação do autêntico. Como heterotopia, os jardins têm o poder de justapor, em um só lugar, vários espaços, vários posicionamentos entre si incompatíveis. Como signos do jardim da Chácara, destacam-se as estratégicas alamedas, a escultura representando as quatro estações, o canteiro de violetas e, principalmente, a degradação desses espaços consoante com a degradação dos personagens envolvidos.

Outra construção da propriedade que merece destaque é o Pavilhão do Jardim. Inicialmente, depósito de ferramentas e utensílios para o trato com a propriedade, e cujo cubículo do porão servia de quarto para o jardineiro Alberto, a construção passa a assumir grande importância ao longo da narrativa.

Nina, decidida a se afastar da hostilidade dos Meneses e de sua permanente vigilância, resolve ir morar no Pavilhão, embora este já esteja praticamente em ruínas. Descrito pela personagem como o local em que ela e Valdo mais foram felizes, o Pavilhão foi também palco de seus encontros furtivos com Alberto. Próximo ao Pavilhão, situa-se o canteiro de violetas que Alberto amorosamente havia plantado e cultivava para homenagear Nina, levando diariamente à janela de seu quarto, um ramo de suas flores preferidas. Nesta fase da narrativa, o Pavilhão transforma-se em local idílico e de amores não permitidos, abrigando em seus espaços situações contraditórias. É o local também escolhido por Nina para consumir suas relações carnavais com André, em encontros que trazem à sua memória lembranças de encontros sensuais vividos anteriormente com o amante Alberto. É o que dramatiza a cena abaixo:

Acompanhei-a nesse gesto, e senti que tombava sobre um velho divã esfiapado, atirado ali com um traste inútil, e coberto com um velho xale cheirando a mofo. Baratas e ratos transitavam sofregamente pela escuridão – e durante um minuto, imóvel, ouvi todo aquele prodigioso concerto, e pressenti, ao vivo, o poderoso hálito de morte que vagava naquele lugar. Devia ser um quarto de empregado, estreito e sujo [...]

_ Em que é que você pensa? – indagou-me ela, enquanto sua respiração roçava-me a nuca.

_ Agora é que é preciso viver – e eu compreendi que ela imitava as minhas palavras, e não havia nisto nenhum desdém ou intuito de ofensa.

Inclinando-me, senti que ela se achava tão junto a mim que bastava voltar a cabeça para tocar-lhe o rosto. Foi o que fiz, e nossos lábios se uniram de novo. [...] – de que valiam naquele momento os restos de consciência que me sobravam, se pela primeira vez eu tinha diante de mim, palpitante e submisso, aquele corpo que em segredo eu tanto desejara? (CARDOSO, 2004, p.267-268)

Porém, o local de prazer e felicidade, também é o local de morte e profundo sofrimento. Alberto, sentindo-se uma ameaça ao bem estar de Nina, e por ter sido abandonado pela amante, após terem sido flagrados por Demétrio, em um momento de carinho, acaba por cometer o suicídio no cubículo do porão. Ana, sua antiga amante, observa toda a sua angústia e aguarda, resignada, o desfecho de sua morte, pois já que Alberto não a ama, ela consentirá no suicídio que presente, não avisando a ninguém, nem agindo para evitá-lo. A morte de Alberto representa o fim de um amor que não seria nunca destinado a ela. Porém, ao se consumir a morte do homem amado, Ana se desespera e passa a venerar o porão como um túmulo fictício, não permitindo a entrada de ninguém no local, conservando as paredes sujas de sangue e os objetos no mesmo lugar, como em um local sagrado. E jura que matará quem ousar profanar o local que ela elegeu como o túmulo de Alberto, até que Nina o invade, para seus encontros com André.

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.[...] 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 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, 2004. p. 167)

O Pavilhão também assume um pouco da personalidade e das angústias dos seres que o elegeram como cenário de seus segredos. Assim como o restante da propriedade, o Pavilhão do Jardim traduz os sentimentos e a ruína de uma família que, perdida em seu orgulho, não assume seus sentimentos e com isso perde todas as oportunidades de alcançar a felicidade. Seres que se despersonificam e passam a agir mais pelas aparências do que por seus verdadeiros impulsos, com exceção de Nina e André que retiram suas máscaras todas as vezes em que lhes interessa dar vazão a seus verdadeiros sentimentos e desejos, enfrentado a reprovação de todos.

Timóteo, apesar de ser o personagem que trama e executa sua vingança final, também utiliza a máscara do confinamento e a máscara da desmedida. Timóteo necessita travestir-se e transformar seu corpo para assumir sua sexualidade e ocultar de todos sua mobilização para a vingança. Por trás da máscara da loucura, existe um ser implacável que não descansará até atingir seu objetivo: destruir a família Meneses e vingar-se de todo o preconceito e violência sofridos.

O Pavilhão, a partir da morte de Alberto, torna-se um local mítico, onde lembranças são revividas como realidade, sentimentos reprimidos são finalmente liberados e se sacraliza de tal forma que, ser invadido torna-se quase uma profanação. Local que exala odores próprios da sensibilidade de quem penetra em seu ambiente: odor de morte, de flores, de luxúria e de sangue, este há muito tempo derramado.

A Chácara dos Meneses, muito mais do que uma simples propriedade, configura um espaço mítico que representa o orgulho e a decadência de toda uma família, assim como dramatiza e concretiza o imaginário de toda uma cidade. Essa metáfora, que permite a construção de inúmeros significados, simboliza a expectativa e o desejo de quem a contempla ao longe e de quem se encerra em sua atmosfera densa e enigmática.

2.3 O lar como cativo

Em toda a natureza, os seres elegem suas moradas em busca de refúgio e proteção. O homem busca mais – deseja acolhimento, autonomia e satisfação, ou seja, deseja um lar, seu canto no mundo. Victor Hugo também associava as imagens e os seres à função de habitar. O personagem Quasímodo, de *Notre Dame de Paris* (1831), se moldava à catedral como se esta fosse uma extensão de seu corpo. Victor Hugo escreve que o personagem havia tomado a forma da construção como o “caracol toma a forma de sua concha. Era sua morada, sua toca, seu invólucro” (In: Bachelar, 2000). Na obra *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, a propriedade sofre processo semelhante, porém distinto em um aspecto importante: são as construções que tomam a forma dos seres que nela habitam, se transformando de acordo com seus estados emocionais. Na obra em estudo, os ambientes são compostos da interação de aspectos físicos e fenômenos sociais e psicológicos.

As imagens descritas acima mostram como o habitante se associa aos esconderijos que elege. A multiplicidade das imagens demonstra a importância dos refúgios que abrigam as

angústias, o desespero e os diversos sentimentos de seus habitantes, oferecendo-lhes abrigo, proteção e identificação. O refúgio entra em contato com o lado primitivo do ser humano e torna-se sua toca, como o abrigo de qualquer animal.

A morada exprime a atmosfera consoante com os seres. A morada de um ser emocionalmente equilibrado expressa a harmonia e grande parte de sua subjetividade pode ser percebida nas cores, na escolha e disposição da mobília, na luminosidade dos ambientes etc. Porém, a morada de um ser angustiado expressa atmosfera carregada de tensão, de obscuridade. O romance *Crônica da casa assassinada* problematiza ainda mais a questão, tornando-a extremamente complexa. Não são somente os seres que se identificam e se associam ao espaço da casa, também esta assume as características de seus habitantes e expressa, em sua atmosfera lúgubre, a torturante dinâmica de seus sentimentos.

A casa, considerada como lar, deveria desencadear um *devaneio de segurança* (Bachelar, 2000). O lar resgata a confiança e o sentimento de tranquilidade, anteriores à experiência de hostilidade do mundo. Geralmente, a vida do ser começa, desde a concepção, pelo bem-estar: proteção, nutrição e afeto.

Tanto o ninho como a casa onírica e tanto a casa onírica como o ninho – se é que estamos na origem de nossos sonhos – não conhecem a hostilidade do mundo. A vida começa para o homem como um sono tranqüilo e todos os ovos dos ninhos são bem chocados. A experiência da hostilidade do mundo – e conseqüentemente nossos sonhos de defesa e de agressividade – são posteriores. Em seu germe, toda vida é bem-estar. O ser começa pelo bem-estar. Em sua contemplação do ninho, o filósofo tranqüiliza-se seguindo uma meditação de seu ser no ser tranqüilo do mundo. (BACHELAR, 2000, p. 115-116)

A Chácara dos Meneses pode ser considerada como exemplo de um mau ninho. Seus habitantes não encontram proteção ou acolhimento. É uma casa que encarcera seres que se anulam e se debatem, presos a uma tradição vazia, a qual não objetiva a felicidade dos membros da família. O que importa é o orgulho de um clã decadente que se serve de jogos de imagens e de sua soberba. Na competição entre seus membros, na disputa de poder e tentativa de autonomia, observa-se uma profunda dinâmica de dominação entre o “Senhor” e os “Escravos” (BRUNO, 2004), na qual os sentimentos e desejos são anulados, em função do tradicional nome dos Meneses.

O personagem Demétrio busca suprimir dialeticamente seus adversários e especialmente Timóteo e Nina, seus opositores mais ferrenhos, transformando os familiares em Escravos, negando-os como opostos e privando-os de autonomia. Porém, Nina e Timóteo negam a condição de Escravos, sendo que, cada um a seu modo, luta por reconhecimento e autonomia, desenvolvendo suas “autoconsciências” (BRUNO, 2004). O personagem André, a seu tempo, também será um importante opositor, não só a Demétrio, mas, principalmente, aos

valores morais que o patriarca representa. André também não será submisso a Valdo, a quem considera seu pai, já que rivalizará com ele o amor de Nina.

Nina admira a autenticidade de Timóteo, seu intenso desejo de se fazer reconhecer como autoconsciência que, em sua singularidade, deseja supor a si mesmo como valor desejado, uma vez que, ao desejar o desejo do outro, deseja o reconhecimento de sua existência como ser capaz de representar valores desejados pelos outros: a força de ações, a determinação de idéias e a afirmação de sua personalidade. Cito Mário Bruno que ressalta:

Neste sentido, a consciência de si só emerge quando o homem arrisca a vida por um objetivo não vital, procurando satisfazer o desejo de desejo. E a autoconsciência surge da luta de morte pelo reconhecimento. O desejo humano é o desejo de ser reconhecido pelo outro como um valor. [...] O que de fato ocorre é que, no confronto, um dos adversários cede, não arrisca sua vida animal, abandona o seu desejo de ser reconhecido. Assim, é considerado Escravo aquele que retorna à natureza e aceita ser coisa, curvando-se diante do outro e o reconhecendo como Senhor. Aquele que não arrisca a vida no confronto escolhe a escravidão. (BRUNO, 2004, p.37)

Os demais personagens da Chácara estabelecem uma relação de dependência mútua com Demétrio, não arriscam suas vidas inautênticas, logo, preferem a escravidão deixando-se transformar em meros elementos que servem aos interesses do Senhor, o qual toma como essência a consciência de si reconhecida. Mas se o Senhor reifica o Escravo, também depende dele para sua existência, pois necessita que este o reconheça como Senhor. Logo, a propriedade se opõe ao conceito mítico de lar e os ambientes da propriedade Chácara dos Meneses expressam as tensões limítrofes entre a razão e a insanidade, como se a casa e seres formassem um só mórbido organismo. A propriedade também representa a relação de dominador e dominados. A suntuosidade da mansão reflete o prestígio da família e constrói o imaginário coletivo de que a chácara é a mais ilustre residência da região, motivo de orgulho e inveja da cidade. Todos os olhares se voltam para as janelas cerradas, para o terreno cercado e de acesso vetado aos cidadãos comuns. Na Chácara, só entram poucos selecionados e com alguma função específica. A aura de mistério permanece, instiga as especulações e o imaginário da cidade. Na medida em que a família decai, a propriedade se degrada, confirmando a simbiose já descrita antes. O Senhor perde sua força e já não domina a paisagem ou a população da província mineira.

Retornar ao lar é retornar ao refúgio, porém as construções da Chácara dos Meneses não levam ao bem-estar. Os cômodos das construções são cenários de disputas, conflitos e angústias. É entre suas paredes que os seres se confinam em jogos de dominação e onde os devaneios se encerram em frustrações e desespero.

2.4 O fórum da Lei dos Meneses

Segundo Freud, a consciência moral nasce da renúncia às pulsões e Lacan considera a Lei como desejo recalcado. Em *Crônica da Casa Assassinada*, as leis impostas por Demétrio podem ser consideradas como resultantes do recalque dos desejos dos membros da família. O personagem impõe a tradição familiar e, ao tomar suas leis morais como se fossem naturais, procura forçar seus familiares a introjetá-las como se fizessem parte de suas próprias subjetividades. A propriedade se ergue implacável e impõe suas leis. Para Atravessar os “umbrais sagrados” (CARDOSO, 2004) e fazer parte dessa elite, é necessário reprimir impulsos e anular sua identidade. O que importa são os juízos de valores dos Meneses – o que não corresponde à Lei deve ser descartado.

Demétrio determina a educação de Ana e, junto com os pais da moça, realiza seu projeto de formação de conduta e perfil psicológico que sejam dignos da futura esposa do mais importante Meneses. Demétrio não aceita a sensualidade e autonomia de Nina por quem sente atração e fascínio, sentimentos disfarçados pela máscara da rejeição, pois seus valores moralistas o impelem a reprimi-los, tornando-se seu maior opositor. Seu desejo recalcado se manifesta como aversão e necessidade de expulsá-la do convívio dos Meneses, considerando-a indigna de tão nobre família. Valdo é tão submisso ao amor de Nina quanto às leis de Demétrio, vivendo em permanente conflito existencial, sem coragem para renunciar a sua falta de autonomia. A cena abaixo ilustra com que intensidade a Lei dos Meneses atua, subjugando as próprias subjetividades dos membros da família e interferindo na percepção dos ambientes:

Desde pequena fui educada para atravessar esses umbrais que julgava sagrados, quer dizer, desde que 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, 2004, p. 103)

É em função desta complexa dinâmica de interesses e de conflitos existenciais que as construções da Chácara dos Meneses se edificam e constroem o imaginário de cada personagem e também dos habitantes da província. Os espaços não são formados apenas nas

construções e sim no conjunto interativo com os seres que neles habitam e com as experiências e sentimentos ali vividos.

2.5 O mito da cabana

A fantasia do devaneio da cabana é dramatizado pela personagem Nina que, no início do casamento, em tentativa de investir no relacionamento com Valdo, de quem depende economicamente e opor-se ao domínio de Demétrio, busca o refúgio e privacidade no Pavilhão do Jardim. A casa, já desgastada pelos anos e sem manutenção, assume a função idílica da cabana, a qual é o refúgio das preocupações citadinas e cotidianas. A personagem, nascida e criada na metrópole do Rio de Janeiro, não se adapta à cidade provinciana de Vila Velha e nem aos costumes rígidos da família Meneses. Nina, paradoxalmente, busca no mito da cabana primitiva, o refúgio conhecido da metrópole, que para ela, era seu ambiente natural. A personagem prefere a construção já deteriorada à suntuosidade da mansão:

..... no Pavilhão dos fundos, onde havíamos decidido que passaríamos parte do verão, porque estaríamos mais à vontade, segundo porque estaríamos a maior parte do tempo longe do seu irmão. (Repito, Valdo, e isto é importante, sempre houve em Demétrio um elemento que nunca cheguei a compreender: ele me odiava de um modo acima do comum, como se me acusasse permanentemente de um crime que eu estivesse cometendo e que na verdade eu ignorava totalmente qual fosse. Ele me odiava de um ódio que oscilava em suas esferas, e ia do sentimento de entusiasmo mais exaltado a mais completa repulsa.) Ao imaginar tal coisa, achava-me mais do que convencida de que só poderíamos continuar juntos, caso nos separássemos do resto da família. O tempo só fez confirmar minha previsão, mas naquela época eu ainda me achava bem longe de avaliar qual a extensão que esta verdade alcançava. Você não se opôs à minha idéia, ao contrário, apoiou-a, certo de que poderíamos ser felizes, apesar da distância e do isolamento em que o Pavilhão se encontrava. E foi ali – lembra-se? – que passamos realmente os mais belos dias de nossa vida em comum. Ali, naquele Pavilhão abandonado e coberto de hera, com largas janelas de vidro mais ou menos intactas, e que flamejavam ao sol da tarde, e comungavam tão intimamente com o mundo vegetal que nos cercava, ali aprendi a conhecer o amor e a aguardar o filho que havíamos gerado. (CARDOSO, 2004. p. 80-81)

Nina trabalha o ambiente e passa a escutar de forma diferenciada o silêncio e a observar de forma especial a paisagem ao longe, os morros distantes, a estrada promissora e o jardim de violetas, cujo perfume simboliza sua sensualidade e personalidade indomável. A personagem busca no Pavilhão a proteção de sua casa primitiva, onde lhe era possível a existência autônoma e a realização pessoal. Nesse ambiente, a personagem busca a solução para seus problemas existenciais e tenta tomar novamente as rédeas de sua vida, buscando no Pavilhão, a proteção de sua “cabana” natal.

2.6 A nociva intimidade do ninho

A eleição de um lugar predileto envolve grande complexidade, de modo que, o ser habita seu espaço vital de acordo com as dialéticas que desenvolve ao longo da vida. É por meio da dialética entre seres e imagens que os espaços são eleitos e assumem funções particulares. Os personagens de *Crônica da casa assassinada* elegem seus lugares prediletos em função das imagens que produzem por meio da própria experiência. Nina elege o Pavilhão do Jardim para viver maritalmente com Valdo e ter o mínimo de liberdade, longe dos olhares de todos na casa grande, além de fugir do domínio de Demétrio. Ana elege o porão do Pavilhão para seu ninho de mórbido amor e satisfação sexual. O porão do Pavilhão será também o local profano dos encontros supostamente incestuosos de Nina e André, e do suicídio e morte de Alberto até ser transformado, por Ana, em local sagrado. Timóteo elege seu quarto para sua grande metamorfose e consumação do plano de destruir os Meneses, por meio de seu androginismo e confinamento voluntário.

A imaginação é capaz de construir paredes com sombras significativas, reconfortar-se com a ilusão de proteção ou, inversamente, aterrorizar-se com a escuridão que abriga possíveis ameaças. Móveis, portas, janelas, luzes e utensílios, assumem papéis distintos, dependendo das imagens construídas por quem as contempla. Não é por acaso que o porão do Pavilhão do Jardim, cenário de desejos incestuosos, de amores adúlteros e de traições, seja repleto de ferramentas cortantes, de escuridão e de sujos bichos rastejantes. Os limites da morada, determinados pela dialética dos espaços, fazem com que o ser viva o ambiente em uma fusão de realidade e virtualidade, de pensamentos e de sonhos. Os ambientes têm um passado, cuja linguagem interage com os seres que nele habitam e que o evocam. Cito Bachelar que esclarece:

E o devaneio se aprofunda de tal modo que, para o sonhador do lar, um âmbito imemorial se abre para além da mais antiga memória. A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na seqüência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. (BACHELAR, 2000, p. 25)

Os lugares onde se viveu o devaneio reconstituem-se pelas imagens criadas em novos devaneios. As lembranças das experiências significativas, vividas com intensidade, são revividas como novos devaneios, acrescidos das fantasias atuais. É por esse motivo que os

espaços do passado são imperecíveis, os seres os vivem numa fusão de fato, fantasia e saudade. A passagem abaixo dramatiza a significação que Ana dá ao espaço vivido por Alberto que, com o passar dos anos, assume novos devaneios. A personagem descreve a morte física do espaço que, no passado, considerava cheio de luz e de vida.

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 infindáveis mortes; ora através de um tronco em 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. Tal foi o modo como morreu Alberto, de sua longa morte, de sua morte maior do que sua própria existência. O que sobrou dela era precisamente o que sobra de um morto – um túmulo. Se o corpo ali não se encontrava, não fazia mal: pra 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, 2004, p. 309)

O ambiente conserva viva a lembrança dos seres que, juntamente com ele, constituíram o espaço significativo. É o que encena a passagem abaixo:

_ Oh, André! – exclamou num tom estranho.

E o meu nome, assim pronunciado, pareceu-me designar um ser ausente, desconhecido de mim mesmo, e que as circunstâncias, inesperadamente, houvessem reinstalado diante de nós. O banco, a noite, o jardim seriam os mesmos – mas aquele sentimento, vivificado com tão grande rapidez, não nos pertencia, pelo menos não pertencia a mim, eu não o conhecia, e saturava-me de uma presença que me despersonalizava. Tive ímpeto de sacudi-la e perguntar; “Sim, André sou eu, mas não é a mim que sua voz reclama, nem seus olhos me vêem, aqui onde estou parado. Por quê?”, enquanto ao mesmo tempo ia compreendendo a inutilidade dessas palavras, e avaliando o quanto aquele beijo, unindo, havia nos separado. Porque para ela não havia outro beijo que não fosse memória daquele beijo que deveria ter trocado, quem sabe ali mesmo, ao sopro de uma noite idêntica, e que evaporando agora a realidade presente, criava essa magia capaz de substituí-la por um tempo escoado, destruído em seus limites, e no entanto suficientemente forte para regressar de seu desterro. [...]

E na luta para dominar o ambiente fantasmagórico que ela havia criado – esse homem, o outro, quando havia existido ele? – sentia despedaçarem-se aos meus pés não somente os fragmentos dessa lembrança viva, mas até mesmo a figuração total do que representávamos – e que não existia ainda. Talvez minha mão a premissa fortemente demais, talvez – e isto era toda a minha esperança – ela houvesse sentido a ameaça que eu representava – o certo é que ficou de pé, enquanto um soluço verdadeiro, uma explosão sobre cuja veracidade não era possível manter dúvidas, sacudi-lhe o corpo. Como se quisesse furtar à minha vista o que se passava, deu-me as costas, e durante algum tempo, sem ousar interrompê-la, vi suas costas sacudidas pelo pranto. E agora, já não me seria possível dizer por quem chorava ela – se por mim, que não existia ainda, se pelo outro, que já não existia mais. (CARDOSO, 2004, p.262-263-264)

André sente a presença do rival desconhecido no jardim enquanto Nina sente o regresso do amante morto. Nina ama André com nostalgia e fantasia que Alberto novamente a possui, por meio do corpo de seu filho. O mítico jardim pulsa de vida e de morte, de desejo e frustração, de amor e desespero. O idílico ambiente, outrora majestoso e, atualmente, depredado, reflete bem os sentimentos daqueles que nele vivenciam seus mais profundos recalques.

A morada é um dos meios de integração para os pensamentos e as fantasias humanas e este fenômeno ocorre pelo devaneio. As experiências passadas, o momento presente e as expectativas de futuro atuam dinamicamente, interferindo no cotidiano e influenciando

comportamentos. A casa é o primeiro berço do ser humano, é o laboratório que o prepara para a grande morada do mundo, ou seja, da vida de ser no mundo. Os ambientes possuem valores de significação de ordem particular, relacionados com o grau de intimidade que o ser mantém com determinado ambiente. Para evocar esses valores de intimidade é necessário levar em consideração a dialética dos personagens com as imagens produzidas nos ambientes, e também a dialética estabelecida com o leitor, pois este também possui sua memória dos espaços vividos:

Para evocar os valores de intimidade é necessário, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É no momento em que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação de meu quarto pode tornar-se um umbral de onirismo para outrem. Então, quando é um poeta que fala, a alma do leitor repercute, conhece essa repercussão que, como diz Minkowski, devolve ao ser a energia de uma origem. (BACHELAR, 2000, p. 25)

O ambiente da lembrança é psicologicamente complexo, pois os valores de intimidade se dispersam, estabilizam-se mal, sofrem dialéticas. Os personagens de *Crônica da casa assassinada* estabelecem diferentes dialéticas com os espaços. A Chácara é, para os habitantes da província, o símbolo da tradição e orgulho mineiros. Para Demétrio é o castelo de seu reinado, onde domina a todos, submetendo-os a sua vontade e as suas crenças. Para Ana, a propriedade representa a anulação de sua identidade. É o local em que a personagem transforma-se em uma obra de Demétrio, utilizando todas as máscaras possíveis para desempenhar bem seu papel de esposa do patriarca. Ana é a sombra que persegue a todos, ocultando-se nos diversos ambientes, passando despercebida aos olhos, mas não aos sentidos. Ana vê todas as cenas e escuta todos os segredos, acabando por manipular as situações segundo seus interesses, embora represente sempre o papel de pessoa insignificante e nada ameaçadora aos outros. Até que resolva mostrar do que é capaz. Ana dramatiza o ser que vive a sombra do resplandecente, como se fosse o reverso daquilo que desejaria ser e que, paradoxalmente, ama e odeia no outro e em si mesma. Para Timóteo, a Chácara é a clausura, o encarceramento voluntário para esconder do mundo sua sexualidade e seus desejos singulares. Para André a Chácara representa a censura que deve ser combatida e derrotada a qualquer preço. O personagem assume seus atos e enfrenta a todos para consumir seu desejo carnal por sua suposta mãe, Nina. André recusa-se a ser outra marionete de Demétrio e por esses motivos despreza a todos e especialmente seu pai, a quem também considera um rival no amor por Nina. Para Nina a Chácara representa a frustração, o casamento fracassado e a rebeldia de um ser que não se submete a vontade de ninguém, mesmo que seja do patriarca ou Senhor. Nina, expressão de sensualidade e autonomia, busca uma vida autêntica e autônoma, embora finja alguma submissão devido a interesses de ordem econômica. Para Valdo, a

Chácara também representa toda a tradição de seus antepassados e o orgulho de uma nobreza que não é mais reconhecida por ele próprio. O personagem passa a questionar valores familiares aos quais sempre se submeteu, anulando sua personalidade, mas que já começam a perder sentido, levando-o à profunda crise existencial. Para Alberto, a Chácara é o local extremo da realização do amor e da morte, pois é nos limites da propriedade que vive o êxtase amoroso e o desespero existencial que o leva à morte voluntária. O mesmo espaço assume significações diversas e por vezes antagônicas dependendo das imagens criadas por cada personagem.

É no plano do devaneio, da fantasia somada ao desejo, frustrado ou não, e não no plano dos fatos, que os espaços permanecem vivos nos seres.

2.7 A morbidez do porão: o obscuro baú de experiências

A propriedade da Chácara dos Meneses se estabelece na polaridade da suntuosidade da casa grande e na obscuridade do porão do Pavilhão do Jardim. A casa imponente e sóbria opõe-se à lugubridade de seus cômodos e aos mistérios do porão. O porão torna-se, a princípio, o ser obscuro da casa, o local de difícil acesso, escuro e ameaçador. Assume traços insanos, pois desafia qualquer entendimento racional. A personagem Ana vela o local, ainda sujo de sangue, devido ao suicídio de Alberto, ocorrido vários anos antes, como se fosse um ambiente santo e ameaça de morte quem ousar profanar o túmulo sagrado, embora não haja ninguém enterrado ali. No mesmo porão, Nina relaciona-se sexualmente com André, que supõe ser seu filho, imaginando estar tendo relações com Alberto e revivendo o desejo sensual de outrora. No porão, a racionalização é menos clara e nunca é definitiva. Na Chácara, sempre é possível tentar fugir dos medos e angústias para a claridade e o calor do sol na varanda, porém, no porão, as trevas reinam dia e noite, e mesmo com a luminosidade de uma lâmpada ou de uma vela, os seres imaginam sombras movendo-se na escuridão. O porão é um espaço muito complexo, pois se trata de um cômodo enterrado no solo. Por trás das paredes só há terra, é quase um túmulo para os vivos, no qual a fantasia se potencializa e os temores crescem. Na edificação da casa grande, as janelas dão vista para os espaços exteriores, com os quais os personagens interagem sonhando com dias melhores e com novas possibilidades de existência. No porão, os dramas são murados e atuam dinamicamente, embora estejam enterrados, até que alguém se disponha a visitá-los em seu túmulo. E o porão do Pavilhão do

Jardim ainda apresenta uma particularidade: dentro do ambiente há uma segunda porta que leva a um pavimento ainda mais inferior, mais escuro e abafado, cheio de ratos e baratas, onde o ar não circula e os personagens sentem-se como vermes enterrados vivos.

Entrei, e desde o primeiro segundo o ambiente daquele porão, sufocante, causou-me penosa impressão. Dirigindo-se à esquerda, Dona Ana conduziu-me a uma porta que se achava aberta, e de onde evidentemente vinha a luz que clareava todo o porão. Aí, sem dizer uma só palavra, postou-se de lado, fazendo-me um sinal para que entrasse. Obedeci, de tal modo era autoritário o seu olhar, e achei-me numa peça ainda mais baixa do que a anterior (as traves, numa queda brusca, quase poderiam ser alcançadas com a mão), mais estreita, e ventilada por uma única abertura, circular, que dava para o jardim. (Mais tarde, muito mais tarde, as circunstâncias me trariam de novo àquele ambiente irrespirável – e o mais extraordinário é que, tendo decorrido tantos anos, o novo acontecimento se prenderia ao velho, ao que eu vivia agora, e formava com ele um só corpo, como uma árvore única, dividida em duas partes. E nessa época que eu ainda estava por viver, como então, não era um acontecimento de Deus, mas de sua ausência, o que eu trêmulo, iria presenciar.) Abaixando os olhos, vi um corpo estendido sobre um catre mais do que modesto: era o de um homem jovem, achava-se coberto de sangue, e aproximando-me, constatei que se achava morto. (CARDOSO, 2004. p.176)

É nesse cenário singular que as cenas extremas se desenrolam, dramatizando intensos conflitos e anulando qualquer convenção social ou religiosa. Para compreender a complexidade dos espaços, é preciso que o leitor atinja a primitividade daquele refúgio. Somente analisando os sentimentos dos seres que fazem parte do ambiente, torna-se possível entender as situações sonhadas e a concretude dos fatos.

Compreender os vários sentidos possíveis para cada ambiente do romance *Crônica da casa assassinada* requer reflexão crítica das cenas lidas e análise dos diversos níveis de interação do leitor com a obra, por meio do preenchimento dos *vazios* textuais. O discurso ficcional promove uma reorganização performática dos códigos dos sistemas sociais de modo que, motivado pela experiência estética, o leitor busca a compreensão de seu próprio contexto social. O fenômeno de interação com o texto cria múltiplas possibilidades interpretativas em nível da recepção da obra, tornando-a singular. A variedade de interpretações dependerá da percepção de cada leitor que selecionará, de acordo com sua pragmática, as direções de sua leitura. O mesmo fenômeno interpretativo é dramatizado pelos personagens do romance os quais interpretam e interagem de forma diferenciada com os mesmos ambientes, tornando-os, por meio de suas presenças, diferentes e particulares.

2.8 Das profundezas do porão ao labirinto do jardim

A realidade torna-se obscura e se funde com a fantasia quando o ambiente é constituído por lembranças e desejos, realizados ou não. Quando o ser foge de seu cotidiano e

passa a habitar um ambiente singular, criado por sua imaginação, vivencia lembranças, se angustia por aquilo que não viveu e, freqüentemente, tem a certeza desesperadora de que momentos especiais jamais voltarão. Este ambiente onírico torna-se fantasioso e irreal, se for referenciado ao contexto pragmático, porém demonstra ser poderoso e real se considerado na esfera subjetiva. Em outras palavras, a realidade não é estática ou absoluta, cada ser a constrói de acordo com sua subjetividade. Em sonhos, o sujeito habita imagens, porém o ser pode habitar inúmeras imagens também em seu cotidiano, imagens construídas por seus sentimentos, impulsos, desejos e recalques. A imagem criada pelo ser torna-se incorporada a ele, familiar a sua própria essência, suscitando devaneios que constituem a própria realidade daquele ser, e que pode contrastar com a máscara imagética que é exposta a todos.

O ambiente da lembrança se fundamenta no onirismo. Há um universo infinito de possibilidades, de desejos intensos, no qual o sujeito sonha não o que foi, mas o que poderia ter sido, sonha com aquilo que harmonizaria os conflitos e estabilizaria os devaneios íntimos. São lembranças sem passado, na verdade, perspectivas de futuro que não se realizaram, ainda intensas, porém, já desprovidas de esperanças. Este ambiente possui um poder tão atrativo que o indivíduo funde-se a ele de modo que paredes, móveis e atmosfera tornam-se prolongamentos dos seres que neles habitam. Por essa razão, tais ambientes transformam-se em sintonia com as vivências de seus habitantes e, assim, um mesmo espaço físico assume inúmeras possibilidades de significação. Na obra em estudo, o porão do Pavilhão do Jardim, de acordo com a perspectiva de quem o habita se apresenta como depósito, alcova, túmulo ou templo. A Chácara pode se apresentar como a mansão imponente ou a ruína decadente. O jardim se expressa como local idílico ou o labirinto onde os seres se perdem em total desespero.

Segundo Bachelard (2003), a “casa onírica” é a única onde o ser pode viver os devaneios da intimidade em toda a sua variedade:

“Tendo o porão como raiz, o ninho no telhado, a casa oniricamente completa é um dos esquemas verticais da psicologia humana. [...] Teremos muitas provas da intelectualização do sótão, do caráter racional do telhado que é um abrigo evidente. Mas o porão é tão nitidamente a região dos símbolos do inconsciente que de imediato fica evidente que a vida consciente cresce à medida que a casa vai saindo da terra. (BACHELARD, 2003, p. 81-82)

Em *Crônica da casa assassinada*, o porão é o abrigo dos desejos mórbidos, os quais inconscientes ou não, são repreensíveis socialmente. Para cada personagem que se abriga no porão, este ambiente constitui-se em uma imagem que, em função da vontade como impulso, reveste-se de uma força de proteção e possibilidades. Não é apenas o cenário ou a escuridão, é o conjunto orgânico de aspectos físicos e psicológicos que constroem e geram a força deste

ambiente. A ação de eleger o ambiente e habitá-lo envolve nessa escolha valores conscientes e inconscientes. Por esse motivo, os ambientes em geral e, especialmente, os da Chácara, são imagens singulares para quem as constrói. Cada psiquismo transmite seus próprios aspectos a uma imagem fundamental. Por esse motivo, as imagens são vivas e necessitam ser dialetizadas em suas inúmeras possibilidades de significação.

O arquétipo é constituído por uma série de imagens que são formadas por uma síntese da experiência ancestral do homem frente às situações marcantes, porém típicas, já que não são particulares a um só indivíduo, podendo impor-se a todo e qualquer homem. Alguns medos são inconscientes e coletivos como, por exemplo, o medo de perder-se ou de andar e não conseguir chegar, manifestados frequentemente em sonhos. Muitos indivíduos temem se perder sem nunca terem se perdido. Esse temor da perda transcende o ambiente, o sujeito não teme apenas perder seus objetos ou perder a orientação em determinado espaço geográfico – ele também teme perder-se em si mesmo. O ambiente físico suscita o ambiente psíquico.

A propriedade não é constituída só de porão. A Chácara, especialmente a casa grande, assume sua importância como o ícone da moral em uma nova camada de imagens. A casa grande é o bem maior da família, é o espelho da tradição e orgulho da província no qual todos procuram se mirar – é o exemplo da perfeição que todos invejam e do qual tentam se aproximar.

A casa representa o palco onde as máscaras representam, sendo a Chácara a maior máscara, a qual se desfaz lenta e angustiosamente. Suas fissuras expõem o que a máscara desesperadamente tenta ocultar.

Na casa grande, a moral se fortalece, porém o porão emerge de forma que a própria tradição se vê abalada pelo jogo de impulsos e representações, dinamizados entre as seculares paredes. Mesmo na casa grande, a fortaleza da moral é abalada pela intimidade do interior de seus cômodos, nos quais os seres, por vezes, param de representar para si mesmos e assumem seus verdadeiros sentimentos. Observa-se a dramatização dos contrastes: luz e sombra nos embates entre tradição e desejos que nunca se anulam. Há luz de desejo de vida no porão tomado pela escuridão e sombras dos seres obscuros na varanda ensolarada. Outras cenas dramatizam trevas no porão, trevas tão densas que se estendem aos quartos solenemente decorados.

A casa que primordialmente teria a função de abrigar, em *Crônica da casa assassinada*, é o ambiente que mobiliza o confronto entre os aspectos inconscientes, relacionados aos impulsos e recalques, e os aspectos conscientes, relacionados à moral.

A casa, ao contrário de abrigar, encerra seus habitantes em explícita contradição: abriga dos perigos exteriores, mas aprisiona nas ameaças interiores, tanto do grupo quanto, e principalmente, das ameaças subjetivas.

Tanto a casa grande da Chácara quanto o Pavilhão do Jardim enraízam-se no solo, solicitando aos seus personagens a descida aos porões das construções físicas e das construções psicológicas. Toda a narrativa de *Crônica da casa assassinada* constitui-se em um convite à introspecção, na descoberta dos sentimentos reprimidos e ocultos de seus personagens. Na dramatização dos ambientes, toda a propriedade da Chácara dos Meneses é constituída por esconderijos que também são cárceres, ou em outras palavras, ao mesmo tempo em que abrigam, aprisionam os seres em si mesmos.

A Chácara é o ambiente da família, é a construção sólida capaz de manter os valores tradicionais dos Meneses. O Porão e o Jardim são os ambientes da fantasia, que representam o arquétipo da casa onírica, cujos aspectos inconscientes desfazem as sólidas paredes da mansão. A narrativa de *Crônica da casa assassinada* é constituída por vários símbolos que, ao serem interpretados, expressam sua própria autonomia e a casa passa a construir ou desconstruir seus valores. A interpretação dependerá de cada cena narrada, não apenas no nível dos diálogos mas, principalmente, na observação dos aspectos do ambiente, como por exemplo, a atmosfera psíquica, a luminosidade descrita, o arranjo dos móveis ou o estado físico dos cômodos. A narrativa é apresentada emoldurada em quadros de cenas que se transformam em gestos, cores intencões. Na narrativa de *Crônica da casa assassinada*, as palavras desenham, pintam e emolduram, encarcerando os personagens em cenas cuja plasticidade e tensão aprisionam, também, a atenção do leitor.

Descer ao porão escuro e sujo, com bichos rastejantes, com objetos cortantes, e onde o ar não circula, é também descer em si mesmo, é permitir que valores reprimidos emergam. É permitir, ainda, que aspectos socialmente considerados “sujos” sejam iluminados com a clareza da tomada de consciência. Os personagens de *Crônica da casa assassinada*, quando constroem suas seqüências subjetivas de imagens no ambiente do porão, permitem a si mesmos retirar, ainda que parcialmente, as máscaras há tanto tempo introjetadas.

Saindo das profundezas do porão, situação semelhante ocorre na superfície, no ambiente do jardim. Os personagens ao percorrerem as alamedas do jardim perdem-se em devaneios, sentem presenças fantasmáticas, estranham a própria voz e não reconhecem os seus sentimentos, vivenciando uma especial hesitação: hesitam no meio de um caminho único. Tal situação sugere ao leitor a imagem de um jardim labiríntico, que obviamente suscita outra seqüência de imagens. Os personagens de *Crônica da casa assassinada*, que se

desorientam no jardim ou penetram nas profundezas do porão estão presos no encontro de um passado bloqueado e de um futuro obstruído. Precisam dar vazão aos sentimentos reprimidos para compreender um pouco de si mesmos e permitirem-se novas possibilidades de escolhas.

O jardim da Chácara é o cenário de grandes tensões, quem percorre suas obscuras e degradadas alamedas é conduzido à entrada do Pavilhão cujo porão é o esconderijo da morbidez e dos impulsos reprimidos. O diário de André (V) narra uma longa passagem que reúne diversas cenas que dramatizam intensos conflitos existenciais. É no jardim que a personagem Nina seduz seu suposto filho André cujos desejos incestuosos já o torturavam há tempos. É o que demonstra o recorte abaixo:

Ergui os braços, sem encontrar palavras que justificassem meu gesto. Então ela se aproximou um pouco mais e fitou-me bem no fundo dos olhos:

_ Detesto esses subterfúgios. Lá dentro, nada há contra você. Além do mais, essas coisas não se explicam senão... entre namorados.

Tinha dito aquilo com uma expressão quase displicente, e no entanto, como se meu segredo houvesse sido aflorado, senti a vergonha queimar-me as faces. Não, talvez não devesse dizer que fora como se ela houvesse aflorado o meu segredo, e sim como se o revelasse inteiro, como se o desnudasse implacavelmente aos meus olhos. Agora eu via, eu compreendia tudo – eu é quem fora longe demais, e ousara supor o que jamais deveria ter existido nem sequer em meu pensamento. (CARDOSO, 2004, p.256-257)

Porém o personagem compreende que toda a fala de reprovação de Nina é contrária a sua atitude sedutora e provocante:

_ Escuta André, você não passa ainda de uma criança. Eu sei, eu compreendo essas coisas – e de novo, como uma neblina que envolvesse o que ela me dizia, percebi em sua voz aquela inflexão de cumplicidade que antes já me chamara a atenção – mas é preciso que isto se acabe. Que estará pensando a meu respeito? Apesar de sua idade, deve se portar como um homem.

Mais do que suas palavras, que em pouco tempo haviam percorrido uma gama de emoções tão diferentes, creio que foi seu gesto que me decidiu a tudo. Sua mão continuava pousada sobre o meu ombro, e o que ela dizia era, na verdade, exatamente o que deveria dizer numa situação daquelas, mas em vez de afastar-me ou de impor sua autoridade, subira a mão até meu rosto, e afagava-me, de modo lento, passando os dedos pelo meu queixo, pelos meus lábios, premindo-os, numa carícia tão evidente que me fazia arder inteiramente o sangue.

_ Como um homem, sim, – repeti, cego, aqueles dedos de fogo a me roçarem a face. E tomado por uma súbita e diabólica fúria, segurando-lhe desesperadamente a mão que me afagava, bradei: _ Mas isto não se acabará nunca, e bem sabe por quê! É a senhora quem quer, quem me chama. Ah, se soubesse. (CARDOSO, 2004, p. 257)

Nesta cena o jardim compõe a atmosfera idílica para o personagem André que se surpreende com a força de sua sexualidade e paixão:

[...] Pois naquela simples bofetada eu vira não a injúria, mas a confirmação – e sentindo-a enfim atingida em seu reduto negativo, arrastava-me à beira da redenção, se bem que isto me perdesse para sempre.

s/d – Não me disse nem mais uma palavra, mas como me fitava, e que olhar intenso e devorador era o seu! Ah, eu descobria várias coisas vendo-a tão pusilânime, e inebriava-me a satisfação do macho, sentindo que tudo o mais era nuvem e fantasia, diante da minha força e da minha vontade. Como me desvendava ela, até que fundo extremo e novo, até que visão dinâmica e irreduzível do meu ser! Como me fitava, todo o seu ser ameaçado implorando clemência. Não tenho pudor em dizer, porque tenho certeza de que em toda a minha vida jamais voltarei a deparar visão mais pura – mas era como se toda a sua vestimenta houvesse tombado de repente, e ela surgisse, nua e feminina, em plena escuridão do parque. De um só golpe alucinante e mecânico, eu desvendava aquilo que constituía a diferença entre um corpo de homem e um corpo de mulher, e a sentia, franzina e delicada, como um vaso aberto à espera que eu vertesse nele meu sangue e minha impaciência. (CARDOSO, 2004, p. 258-259)

Mas a atmosfera passa de idílica para angustiante, pois é também no jardim que o personagem André resolve assumir seu desejo incestuoso em toda a sua intensidade de força e de sofrimento:

_ Que espero, que quero? – disse, enquanto me sentia vibrar da cabeça aos pés. – Mas eu a amo, eu a adoro, eu a quero para mim, inteiramente!

E precipitei-me, tomando-a nos braços. Apesar de tudo, apesar da minha febre, observei que ela não tremia, que não se recusava ao meu contato, como seria plausível. (Não, não quero acusá-la: de que me serviria, que atenuante encontraria para a minha *falta*, caso considerasse aquilo uma falta?)[...]

Mas já as palavras não nos serviam mais, e não conseguíamos nos identificar novamente através de nenhum outro meio que não fosse a atração que nos impelia para os braços um do outro, e que afinal uniu nossos lábios, no primeiro e no mais desesperado dos beijos de amor. (CARDOSO, 2004, p. 261)

A penumbra do jardim lança luz ao entendimento do personagem André quanto à gravidade de sua escolha – consumir o desejo sexual com a mulher que considera sua mãe, em uma relação edipiana, porém consciente.

_ Ah, que será de nós? Que loucura estamos fazendo, que não sucederá depois? – e nesse modo de se exprimir, nesse gesto aflito de roçar a face em minha mão, havia certa frieza que não me enganava e que, para me exprimir literalmente, repugnava-me. O que ela dizia, e era isto que me impressionava tanto, não tinha raízes autênticas, não provinha de uma perplexidade de seu caráter – era somente um esforço para se adaptar às linhas do acontecido, e não me transmitia nenhuma noção de embate interior, e sim a de uma intenção de equilibrar os fatos e conduzir-me novamente, sem choques, a uma atmosfera de naturalidade. O que era um erro seu, que me causava repulsa e escândalo, pois estava longe de vir a julgar aquilo como uma aventura idêntica às que se tem com as criadas fáceis, e apertando-a nos braços, ou tocando-lhes nos lábios, aceitava pisar a área de um mundo que jamais seria aceito, onde eu sozinho teria que transitar, que me tornaria não o filho amado e bem-sucedido, mas o mais culpado e o mais consciente dos amantes. (CARDOSO, 2004, p. 263)

Uma característica interessante no mito do labirinto é que não se pode vê-lo. Só se tem a visão de sua entrada. Para se conhecer o labirinto, é preciso percorrê-lo, ou melhor dizendo: é preciso vivê-lo para conhecê-lo. Percorrer o labirinto do jardim é percorrer uma infinidade de impressões íntimas. Assim tentam os personagens de *Crônica da casa assassinada*: percorrer seus próprios labirintos de sensações e sentimentos, mobilizados pelas diversas imagens suscitadas nos labirínticos ambientes.

2.9 A máscara apolínea em personagens dionisiacos

Roberto Machado, ao ler Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* (1993), reflete acerca da tragédia grega, pois o filósofo contrapõe a idéia de trágico à razão e à moralidade. Nietzsche concebe o indivíduo apolíneo a partir da noção de *agon*: disputa, combate e rivalidade. Por meio da ilusão artística homérica, os gregos lidaram satisfatoriamente com a questão da crueldade, procurando se proteger de um mundo atroz e sombrio. Esta proteção se

cumpra pela criação de uma ilusão: a ilusão artística que se baseia na idéia de brilho e de aparência.

Para Nietzsche, a epopéia transforma a crueldade em disputa, legitimando as virtudes homéricas – a inveja, o ciúme, a cobiça e a ambição. O *agon* é o combate individual que dá brilho à existência, tornando a vida do indivíduo digna de ser vivida pela busca do *Kleos*, ou seja, da glória individual. O indivíduo não combate pela felicidade e sim pela imortalidade simbólica na mente dos homens. Nietzsche explica que a epopéia é um processo de individuação que cria o indivíduo por meio da competição pela glória. Este indivíduo apolíneo torna-se o modelo de um sistema de valores seguido pelo homem grego que, ao vivenciar a ilusão estética dos feitos heróicos, desvia a sua atenção das atrocidades do cotidiano. O indivíduo heróico tem como modelo os deuses do Olimpo e Nietzsche, em sua tese, elege o deus Apolo como a imagem divina do *principium individuationis* e apresenta duas características primordiais do apolíneo: o brilho e a aparência. Quanto mais gloriosos os indivíduos, em suas ações heróicas, mais luminosos eles são.

Esse mundo apolíneo, criador do indivíduo como aparência e brilho, possui intrinsecamente unidas uma dimensão estética e uma dimensão ética. Apolo é o deus da beleza, símbolo de um mundo belo e ilusório, de modo que “a singularidade da arte apolínea é a criação de um véu de beleza que encubra o sofrimento” (MACHADO, 2006, p. 209).

A beleza desperta o prazer da contemplação da aparência, porém nada revela da intimidade dos seres. Em *Crônica da casa assassinada*, a família Meneses brilha em sua aparência de pessoas ilustres, moralmente corretas, fiéis seguidoras das leis de Deus e dos homens. Porém, a aparência dessa família e dessa propriedade imponente nada revela da essência desses seres. A subjetividade de cada um está bem protegida e oculta em suas couraças de corpos e paredes.

A dimensão estética da beleza se relaciona a uma dimensão ética, pois Apolo é também a divindade ética dos justos limites. Apoiado no *principium individuationis* o indivíduo apolíneo sente-se seguro frente a um mundo hostil. Essa serenidade apolínea é um emblema da perfeição individual, cujo princípio básico é o “nada em excesso”, os limites são justos e devem ser rigidamente respeitados. O indivíduo deve conhecer a si próprio, não no sentido de uma introspecção psicológica, mas como uma busca da perfeita reflexão da imagem de deus. O personagem Demétrio é a personificação desse princípio. Nada nesse personagem é apresentado em excesso: impulsos contidos, desejos reprimidos e recalçados, serenidade apolínea da aparência de perfeição. Em excesso apenas o seu autoritarismo, já que tenta impor, a todos, os limites que criou, os quais considera muito justos. Exige que seus

familiares se tornem um espelhamento da imagem que ele, Demétrio, elegeu como ideal e como objetivo de vida – um belo reflexo da moral e dos bons costumes. Os sentimentos e desejos íntimos em nada lhe interessam, somente importa o bom nome da família. Porém os demais personagens não aceitam a imposição desses limites passivamente. A personagem Ana, por exemplo, que a princípio se submete a ser moldada aos desejos de Demétrio, acaba por permitir que sua subjetividade aflore e vive em um permanente jogo de aparência e ocultamento, dando vazão a seus impulsos e desejos, que já se tornaram mórbidos, face a toda violência psicológica que sofreu. Outro exemplo é o personagem Timóteo que se recusa a ser o reflexo da boa imagem da família e rejeita radicalmente o princípio apolíneo do “nada em excesso”. Timóteo é o personagem que se utiliza do excesso como o meio que encontra para assumir sua subjetividade e reagir ao jugo do líder dos Meneses, chocando a todos com sua aparência andrógina. Timóteo transfigura-se na própria imagem do excesso: sua obesidade mórbida, sua ociosidade total e clausura voluntária, maquiagem exacerbada, roupas femininas de cores berrantes e brilhos, além do excesso de jóias e pedrarias, são alguns exemplos dessa escolha existencial de Timóteo.

A imagem apolínea da perfeição e da virtude encobre, porém não elimina, o lado trágico da existência dos Meneses. A falsidade, a violência, os impulsos sexuais reprimidos se impõem ao cotidiano da família. Se Demétrio se utiliza da imagem apolínea para cultuar a tradição dos Meneses, os verdadeiros sentimentos de seus familiares a ele se contrapõem, em uma força dionisíaca.

Não adianta Demétrio negar ou pretender eliminar o que considera condenável na conduta dos outros personagens, a fim de criar a ilusão do indivíduo perfeito e virtuoso. A cultura apolínea, apesar da criação da ilusão do indivíduo heróico, demonstra ser impotente ao pretender negar o lado tenebroso da vida, de modo que a emergência do dionisíaco aniquila o que o apolíneo pretendeu. Do mesmo modo, Demétrio perceberá que o lado dionisíaco dos personagens destruirá todos os seus planos e ideais.

Em *Crônica da casa assassinada*, o personagem Demétrio cria, principalmente para si mesmo, a ilusão do líder, do chefe de família, ao pretender negar as aspirações individuais de seus submissos e, também, ao pretender negar sua própria subjetividade, em prol de uma imagem estética de conduta ilibada do mais nobre clã da província.

Demétrio representa a ilusão do herói que suprime seus impulsos e sentimentos pela miragem de nobreza e onipotência. Mas, assim como os heróis gregos, Demétrio é impotente contra as forças dionisíacas da natureza humana, cujos impulsos emergem rachando até a

mais espessa couraça moral, que os dignos sujeitos sociais construam ao longo de sua existência.

Timóteo, o mais dionisíaco dos personagens de *Crônica da casa assassinada*, consegue pelo excesso, pela libertação da razão social dominadora, um sentimento de poder ilimitado sobre si mesmo e sobre os outros, num conflito intenso de dor e alegria que culmina no êxtase da realização da vingança e destruição da família Meneses, e também, na perplexidade da tomada de consciência de que, mesmo contra sua vontade, também pertencia a esta família.

É a trágica situação do ser que ao destruir aquilo que odeia, toma a consciência de que também – ele próprio – era parte integrante do que lhe era mais rejeitável. A imagem da Família Meneses fora construída como uma bela pintura, na qual Timóteo também dera suas pinceladas de submissão, omissão e, posteriormente, revolta, já que, durante muito tempo, o personagem recalçou seus sentimentos e desejos para participar da representação social esperada. Quando a situação se torna insuportável para o personagem, este passa de um extremo ao outro, como uma vara que se solta das amarras e, velozmente, se lança para o lado oposto, buscando alcançar um ponto de equilíbrio. Porém, na atmosfera de *Crônica da casa assassinada*, não há ponto de equilíbrio a ser alcançado, já que a solução de qualquer conflito só se efetiva no surgimento de novos conflitos ou mesmo na emergência de outros conflitos ainda não manifestados.

O personagem Valdo também se deixa influenciar pela atmosfera dionisíaca criada por Timóteo, pois experimenta a sensação de libertar-se do jugo de Demétrio por meio das ações extremas do irmão. Apesar da tragicidade de assistir a destruição da imagem da família perante a sociedade, Valdo orgulha-se da “loucura” de Timóteo e consegue vislumbrar a possibilidade de reconstruir sua vida e tentar um novo sentido para sua existência.

Nessa atmosfera dionisíaca, criada principalmente por Timóteo, as diferenças se atenuam, pois os comportamentos considerados desvairados passam a ser os mais desejados, já que os membros da família, com a queda do líder, tomam a consciência de que criticavam nos outros aspectos que consideravam inacessíveis para si mesmos. Depois da casa irremediavelmente desmoronada, o que importa é a possibilidade de ser livre e não mais a imagem a ser mantida.

Os aspectos apolíneos da perfeição individual, da medida e da consciência de si como ser social, apoiados no *principium individuationis* e na dimensão moral e ética da imagem social, são gradativamente substituídos pela reconciliação do sujeito consigo mesmo, na aceitação de seus desejos até então reprimidos. É na desmedida dionisíaca da natureza

humana que alegria, sofrimento e conhecimento se conflitam e se harmonizam, numa dinâmica vital que se opõe à imagem social. É o que Roberto Machado simplifica ao afirmar que “a desmesura se revela como verdade, no sentido de que à beleza da medida se opõe a verdade da desmesura ou de que à mentira da civilização se opõe a verdade da natureza.” (MACHADO, 2006, p. 214).

Não menos dionisíaca, a personagem Nina se destaca por seu comportamento marcado pelo êxtase, pelo comércio sexual e por um entusiasmo vibrante, que se torna bipolar quando a personagem é frustrada em seus intentos, passando do frenesi ao profundo abatimento ou à profunda revolta, agredindo a todos que estiverem ao seu alcance. Personagem de intensos sentimentos, sua personalidade se caracteriza pela volúpia, pela força dominadora e pela crueldade, influenciando a todos e transformando os ambientes por onde atua. Sua presença marca e transforma a pequena cidade, desde a expectativa de sua chegada, a curiosidade popular por suas idas e vindas, e o *frisson* causado por sua conduta metropolitana irreverente e ameaçadora ao modelo provinciano. É com sentimento de vazio existencial, estupefação e boa dose de curiosidade mórbida que a cidade assiste a sua derradeira partida. Já no primeiro capítulo, o personagem André define muito bem a situação que se estabelece após a sua morte, na qual até a casa se apresenta sem vida:

Ah, era inútil lembrar o que ela fora – mais do que isto, o que havíamos sido. A explicação se achava ali: dois seres atirados à voragem de um acontecimento excepcional, e subitamente detido – ela, crispada em seu último gesto de agonia, eu, de pé ainda, sabia Deus até quando, o corpo ainda vibrando ao derradeiro eco da experiência. Nada mais me apetecia senão vagar pelas salas e corredores, tão tristes quando uma cena de que houvesse deserdado o ator principal – e todo o cansaço dos últimos dias apoderava-se de meu espírito, e a sensação do vazio me dominava, não um vazio simples, mas esse nada total que substitui de repente, e de modo irremissível, tudo o que em nós significou impulso e vibração. Cego, com gestos manobrados por uma vontade que não me pertencia, abria as portas, debruçava-me às janelas, atravessava quartos: a casa não existia mais. (CARDOSO, 2004, p. 20)

Nietzsche retoma o conceito de vontade universal de Schopenhauer, definida como uma força que eternamente deseja e aspira, de modo que a tragédia se constituiria como uma relação entre o apolíneo e o dionisíaco, forças que desejam e se embatem permanentemente, mas que numa atração contínua, não se anulam jamais. Também em *Crônica da casa assassinada*, a tragédia da família Meneses ocorre em função dos intensos conflitos entre a imagem da altivez, dignidade moral e retidão – face apolínea – e os impulsos e desejos individuais, próprios da natureza de cada personagem – face dionisíaca –, os quais invadem cada vez mais intensamente a face apolínea. A tragédia dramatizada pelos Meneses representa a dialética da contradição entre seus membros, pois a grave oposição de interesses gera os conflitos morais. As forças opostas entram em permanente choque, no qual um princípio

antagônico nunca suprime totalmente o outro, embora, momentaneamente, possa se sobrepor a ele.

Nietzsche considerava que o onirismo é a condição para o aparecimento do belo e que o êxtase e o entusiasmo dionisíacos são a condição para o surgimento do sublime. Para o filósofo, o sublime seria uma espécie de sujeição artística do horror, pois a arte sublime é capaz de transformar o pensamento de desgosto ao horror e ao absurdo da existência em representações que tornam a vida possível. Como alguns exemplos da sujeição artística do horror, em *Crônica da casa assassinada*, poderia citar a morbidez da personagem Ana na permissão do suicídio de Alberto e no posterior culto ao amante falecido, em seus sentimentos incestuosos e na tentativa de consumá-los com seu filho André, imagem viva do pai, e também posso citar a relação supostamente incestuosa de Nina e André que, mesmo acreditando serem mãe e filho, vivem intensa relação sensual, em uma experiência edipiana consciente e voluntária. A tragédia humana representada em *Crônica da casa assassinada* poderia ser compreendida como um exemplo de arte sublime, já que não exclui de sua narrativa o terrível ou o grotesco, mas que em cada cena transforma o belo e o horror, unindo-os em uma estética que se expressa por meio de palavras.

Roberto Machado (2006) explica que o sublime tem sido definido, desde Kant até Nietzsche, por meio da consideração entre dois termos de “níveis, peso ou potência diferentes: um marcado pelo finito, pela limitação, pela forma; o outro, pelo infinito, pela ilimitação, pelo informe”. Para definir o sublime, Nietzsche elege os dois termos: o horror dionisíaco e a representação apolínea. A arte trágica não exclui o terrível da natureza presente no dionisíaco, mas transforma o repúdio pelo horror da existência em representações que tornam a vida aceitável. Transportando essa idéia para *Crônica da casa assassinada*, a narrativa também não exclui os absurdos existenciais dramatizados na obra, porém os apresenta de forma mais aceitável à própria dinâmica dos personagens. Por isso o convívio dos Meneses é pura representação, todos encenam e agem de acordo com seus próprios interesses. A personagem Ana, por exemplo, que a princípio foi a mais submissa aos desejos de Demétrio, passa a, magistralmente, fingir ser algo que não é. Sua máscara de submissão, tradição e pudor ocultam intensos desejos mórbidos de tal modo que o próprio Demétrio percebe-se impotente para controlar os impulsos de sua esposa. A mesma situação de jogo e ocultamento estende-se aos demais personagens. Os inúmeros relatos confundem o leitor, pois as cenas narradas não fornecem indícios de veracidade, são diferentes e, por vezes, antagônicas versões, muito bem estruturadas em um mesmo fato. Assim como Dioniso, símbolo da natureza monstruosa, não se expõe claramente e sim por meio de máscaras, os personagens da obra também apresentam

suas forças dionisíacas através de máscaras apolíneas que permitem ao leitor acesso às suas verdadeiras subjetividades. Segundo Nietzsche, o sublime é um elemento intermediário entre a beleza da imagem e a verdade terrível, possibilitando a união de Apolo e Dioniso, logo é possível concluir que há uma dimensão do sublime representado na narrativa singular de *Crônica da casa assassinada*, pois a miséria humana – a verdade dionisíaca – dramatizada na obra é apresentada através da ilusão apolínea da beleza, em belas cenas que não ocultam ao leitor a verdade de seus personagens.

Nietzsche considera que exista uma esfera artística na própria natureza, já que esta é constituída pelas pulsões estéticas apolínea e dionisíaca. Por esse motivo, o filósofo considera a arte como forma de imitação de uma natureza que já é artística, independente da mediação do artista, pois a natureza é por si só uma força artística criadora. Machado (2006) explica que mesmo concebida como imitação, a arte trágica teria como finalidade uma “transfiguração metafísica” já que ela não imita a realidade fenomenal, e sim o que Nietzsche denominou de “uno originário”, ou seja, a essência da natureza. A arte não apenas retrata a realidade, a arte coloca-se ao lado dela para ultrapassá-la esteticamente. Em *Crônica da casa assassinada*, a tragédia se constitui na emanção das vontades, das essências da natureza de cada personagem, as quais, sob o jugo da aparência, encontram-se sempre presentes, em forma de latência ou ebulição.

Se Nietzsche define a tragédia grega como o “terrível sob a máscara do belo”, creio que posso estender esse conceito para as belas cenas de *Crônica da casa assassinada*. Devido à tradição familiar, também sustentada pela expectativa da população da província, os personagens da obra, na impossibilidade de se exporem claramente, se utilizam de um véu de bela aparência como modo suportável de convivência com os outros e consigo mesmos. É por meio de uma imagem socialmente aceitável e desejada que o lado obscuro dos personagens pode finalmente ser manifestado. Em *Crônica da casa assassinada*, a beleza das narrativas e a minuciosa descrição dos ambientes são máscaras que tentam ocultar e, paradoxalmente, revelam mais do que escondem. Estas revelam o terrível da natureza humana, capaz das maiores atrocidades físicas ou psicológicas, a fim de atingir seus objetivos existenciais e individuais. Há muito de trágico em suas belíssimas páginas.

Considerações finais

Como observamos, a paisagem do romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, pode ser compreendida como parte importante da narrativa ou como lugar onde se organiza a textualidade, no qual os signos dos diversos espaços devem ser analisados.

Na obra em estudo, o uso das diversas figuras de linguagem como as metáforas, as metonímias, as sinestésias, as comparações e os demais recursos da linguagem poética criam um jogo de palavras que produz complexas seqüências de imagens mentais, que, associadas à descrição física e psicológica dos ambientes, geram cenas que se fazem visíveis na imaginação do leitor. Sendo um objeto de linguagem, a estética das cenas dramatizadas desencadeia o processo de construção da imagem artística que se dá no encontro da narrativa e da interação do leitor com a obra. O intérprete busca traduzir, por meio da linguagem, a sensação percebida da obra, sensória e emocionalmente, de forma a completá-la e, em função de construções de imagens, constituir-lhe possíveis significados e múltiplos sentidos.

Também foi possível compreender a hierarquia dos espaços por meio de contestações, simultaneamente míticas e reais, dos diversos ambientes da casa, em diálogo com o ambiente externo da província.

Toda paisagem é essencialmente política, pois o olhar diferenciado e a ação do homem interferem política e esteticamente sobre os espaços. A epistemologia do texto estético aplica-se à investigação das paisagens concebidas pela imaginação. Porém, vale lembrar que paisagens imaginadas não são exclusivas dos textos ficcionais, podendo apresentar signos de ordem científica, filosófica, religiosa e psíquica. As tensões cotidianas e questões emocionais são expressas em paisagens espontâneas ou artísticas. Wolfgang Iser (1976) ressalta que os textos paisagísticos podem ser estetizados e ficcionalizados, muitas vezes sofrendo processos de mitificação. As paisagens da Chácara dos Meneses com suas construções e diversos espaços, expressam signos que são construídos por meio da estética da obra. A narrativa também evoca mitos universais como os mitos da casa natal, da casa onírica, do labirinto, do jardim e outros citados neste trabalho, assim como expõe ao leitor a simbologia dos ambientes do porão, da intimidade dos quartos, da obscuridade dos corredores e da imponência das construções. A obra também leva o leitor à reflexão acerca da finitude da existência humana, pois tematiza a morte e o questionamento religioso.

É na dramatização das tensões vividas pelos personagens que este ambiente se transforma, construindo todo um imaginário local, primeiramente tornando-se o símbolo do

prestígio e orgulho da tradição cultural da província, e depois se tornando o símbolo da decadência e perda dos valores morais. Em função da complexa dinâmica familiar, esse ambiente se degrada e deteriora, juntamente com a queda dos membros da mais orgulhosa família da cidadezinha mineira de Vila Velha.

Se as paisagens reais podem ser investidas de tensões sociais e emocionais, de modo que o ambiente possa ser profundamente transformado, suas representações estéticas, em obras artísticas e literárias assimilam as consciências e os desejos, em ações e fantasias coletivas, tornando os espaços físicos locais repletos de expressões de subjetividade.

A paisagem da obra constitui um discurso no qual contradições e contestações dos códigos sociais podem ser lidas e deslindadas, em um sistema de signos que corresponde às transformações que alteraram a paisagem e às aspirações às quais elas respondem. Logo, a obra, ao apresentar intensos conflitos sociais e existenciais, confirma Roberto Lobato Corrêa e Zeny Rosendahl (2004, p.10), que afirmam que “a paisagem tem uma textualidade e uma intertextualidade”. Os espaços da Chácara dos Meneses e, especialmente, o Pavilhão do Jardim falam por si mesmos e comunicam-se entre si. Os diversos ambientes expressam, interagindo com os personagens, sentimentos e profundos conflitos, assumindo inúmeras possibilidades de construção de sentido. Onde há transformação, há construção do imaginário e da ficção.

Sejam as paisagens ficcionais ou não, cabe aos que as contemplam buscar compreender imagens, que são construídas sobre outras imagens e que geram inúmeras outras, formando uma complexa cadeia imagética, fruto da interação entre o fictício e o imaginário e do encontro entre o literário e seu receptor.

CENAS QUE SE TRANSFORMAM NO ENCONTRO DAS PALAVRAS COM A IMAGINAÇÃO DO LEITOR: a concretização da obra

*Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível que lhe deres:
Trouxeste a chave?*

(Carlos Drummond de Andrade)

A evolução do biológico para o social

Sabe-se que, no curso do desenvolvimento humano, surgiu a necessidade dos indivíduos formarem comunidades, pois a vida em grupo apresentava-se mais segura, em relação aos perigos externos, e mais produtiva em termos de trabalho. Os grupos se formavam sempre em torno de um líder, e assim esses grupos primitivos deram origem às primeiras famílias e às primeiras comunidades humanas. A vida em sociedade oferece ganhos para os indivíduos como, por exemplo, proteção, melhores condições de realizar o trabalho e enfrentar dificuldades, além de desenvolver a afetividade por meio dos diversos relacionamentos interpessoais. Mas a civilização também cobrou o seu preço e este foi, em não raras vezes, a negação dos impulsos instintivos e a impossibilidade de realização plena do princípio do prazer⁸ e da busca da felicidade. O homem sempre esteve em conflito entre seus objetivos individuais, voltados para a felicidade pessoal, e seus objetivos de união com os outros seres humanos, já que a vida em sociedade exige o cumprimento de regras em um conjunto de rígidos valores morais e condutas sociais.

Muitas vezes, a adaptação do indivíduo ao seu contexto social não se cumpre de forma harmoniosa e desenvolvem-se problemas emocionais e de relacionamento, podendo chegar à esfera das neuroses. Os personagens de *Crônica da casa assassinada* vivem em função das convenções sociais, sendo suas atitudes verdadeiras representações, pois esses seres nunca expõem seus sentimentos ou intenções. Vivem de aparências e comportam-se de forma a

⁸ O princípio do prazer (ou princípio de desprazer, ou princípio de desprazer-prazer) é segundo S. Freud, um dos dois princípios do curso dos acontecimentos psíquicos. Ele o enuncia assim: os processos psíquicos inconscientes tendem para a obtenção do prazer: a atividade psíquica afasta-se das operações que podem despertar desprazer. S. Freud opõe-no ao princípio da realidade, que predomina no sistema pré-consciente-consciente. (PETOT in: Doron ; Parot: 2001, p. 609)

atender às expectativas, tanto do grupo familiar quanto dos habitantes da cidade de Vila Velha. Estes personagens são os representantes da moral e da tradição da província mineira e, em função desta rígida representação social, vivem em embate com os outros e, principalmente, consigo mesmos, não conquistando nunca o estado de felicidade desejado. Os personagens de *Crônica da casa assassinada* tentam dominar uns aos outros e diminuir o poder de liderança de Demétrio, o patriarca que dita as normas de conduta que devem ser seguidas por todos. Nesse sentido, esses personagens não realizam seus desejos e não assumem seus verdadeiros sentimentos, tendendo a não enfrentar os obstáculos que lhes surgem. Na impossibilidade de assumirem seus sentimentos e conduzirem suas vidas de forma autônoma, buscam realizar seus objetivos individuais por meio de dissimulações, arbitrariedades, falsidade, indiferença e crueldade, em jogos sociais que não levam em consideração a ética⁹ ou o reconhecimento pelo direito à liberdade de escolha do outro. O resultado são seres desajustados socialmente, cujas atitudes expressam infelicidade e desequilíbrio emocional. A importante família Meneses desperta sentimentos ambíguos de admiração, inveja e ódio nos habitantes da província, os quais vivem em função de observar, à distância, a dinâmica destes personagens tão prepotentes e, ao mesmo tempo, tão ilustres. Poucos se dão conta de que os Meneses não oferecem motivos para admiração e inveja. São seres infelizes que vivem em função da imagem social, negando seus impulsos e reprimindo a própria subjetividade.

A enorme tensão entre os intensos desejos e a representação social são dramatizados na obra *Crônica da casa assassinada*, de forma que a estrutura verbal apresenta indeterminações que provocam a assimetria entre o texto e o leitor, constituindo os *vazios* textuais. O leitor é mobilizado a responder ao texto, preenchendo os vazios e construindo significados imagéticos, os quais serão transmutados discursivamente em possíveis *significações*. É no trânsito entre o *pólo artístico* e *pólo estético* que a obra literária se concretiza, por meio da interação entre texto e leitor, na composição das cenas e imagens.

3.1 Quem foge do sofrimento não garante a felicidade

Recorro, agora, aos estudos realizados por Freud no texto “O mal-estar na civilização” (1974), com o objetivo de melhor ilustrar certos traços dos personagens de *Crônica da casa*

⁹ Embora o aprofundamento do conceito de ética não seja do interesse deste trabalho, esclareço que, aqui, emprego esse termo me referindo a princípios acordados entre sujeitos sociais.

assassinada. O objetivo aqui não é, portanto, estabelecer uma psicologia desses personagens, mas buscar, na psicanálise freudiana, um conjunto de conceitos que nos permitem melhor compreender as reações, atitudes e comportamentos que faz do ambiente dessa casa, universo de conflitos, desejos, símbolos e signos.

Segundo Freud, o princípio do prazer domina o aparelho psíquico desde o início de sua estruturação. Porém, na existência, não há possibilidade de realização plena do princípio do prazer, já que a “felicidade” provém da satisfação ocasional de necessidades representadas em alto grau. As possibilidades de alcançar estados de felicidade são restringidas por nossa existência social e também por nossa própria constituição psíquica. Se o indivíduo atinge uma situação desejada, movendo-se unicamente pelos impulsos do desejo, ou seja, pelo que em Freud é denominado “princípio do prazer”, a satisfação não se prolonga indefinidamente. Pelo contrário. Manifesta-se de forma momentânea, sendo substituída por novos desejos. Por outro lado, as possibilidades de sofrimento são muito mais freqüentes e surgem de três fontes: a decadência do corpo físico, acrescida da consciência da finitude da existência, as ameaças do mundo externo, e as ameaças oriundas dos relacionamentos interpessoais, esta, talvez, a geradora da mais intensa angústia, pois são produzidas pela inadequação das regras que buscam ajustar os relacionamentos mútuos dos seres na família, no Estado e na sociedade em geral.

Lendo Freud, é possível entender que, diante do sofrimento ameaçador do impulso do prazer, o homem tende a se retrair, reduzindo esse instinto a uma espécie de protótipo do princípio da realidade¹⁰, de modo que o sentimento de felicidade restringe-se, muitas vezes, a evitar o sofrimento ou sobreviver a este. Tal situação acaba por priorizar o objetivo vital de evitar o sofrimento e, secundariamente, instala-se a busca do prazer.

A civilização apresenta como principal objetivo criar uma unidade a partir de sujeitos individuais. O objetivo de felicidade está presente, porém é relegado a segundo plano, uma vez que a prioridade é a formação das comunidades, sendo, muitas vezes, impossível harmonizar os objetivos da comunidade com os objetivos individuais. O sujeito participa do

¹⁰ O princípio da realidade, enunciado por S. Freud (1911), é um dos dois princípios do curso dos acontecimentos psíquicos. Aparece posteriormente ao princípio de prazer, do qual ele vem limitar a inicial onipotência, mas do qual é apenas um derivado. Sob o império do princípio de prazer, o aparelho psíquico primitivo tendia para a identidade de percepção, ou seja, para a satisfação alucinatória dos desejos. “Foi somente a falta persistente da satisfação esperada, a decepção, que provocou o abandono dessa tentativa de satisfação por meio da alucinação. Em seu lugar, o aparelho psíquico precisou resolver-se a representar o estado real do mundo exterior e buscar uma modificação real. Assim, introduzia-se um novo princípio da atividade psíquica: já não era o que é agradável, mas aquilo que é real, mesmo que isso deva ser desagradável” (1911). (PETOT in: Doron e Parot: 2001, p. 610)

curso do desenvolvimento humano enquanto persegue seus objetivos individuais e busca sua felicidade.

Devido à complexidade da existência, o homem passa a perceber que sempre que seus instintos são satisfeitos e seus desejos são realizados, ele experimenta uma sensação que interpreta como felicidade, mas, por outro lado, sempre que o mundo externo lhe nega essa satisfação, ele experimenta o sofrimento. Como as situações que negam a satisfação dos instintos são muito mais freqüentes, o homem, ser primordialmente social, passa a tentar dominar seus instintos na ilusão de evitar o sofrimento. Segundo Freud, os elementos controladores são os agentes psíquicos superiores que se submeteram ao princípio da realidade. Neste caso, a busca da satisfação se baseia na proteção contra o sofrimento, já que a não satisfação de um instinto controlado não é sentida tão intensamente quanto a não satisfação de um instinto ainda não domado pelo ego¹¹. Porém, tal processo psíquico implica na redução das potencialidades de prazer, pois a felicidade gerada pela satisfação de um impulso não domado pelo ego é incomparavelmente mais intensa do que a oriunda da satisfação de um instinto já domado. Essa situação explica casos em que o instinto perverso torna-se irresistível ao ser ou situações em que a atração por coisas proibidas são inegáveis.

Várias são as cenas dramatizadas pelos personagens de *Crônica da casa assassinada* que podem ser compreendidas por esse movimento acima descrito, já que a ficção de Lúcio Cardoso nos conduz a estabelecer uma articulação com o que Freud refletiu sobre o sujeito em sociedade. Como exemplo de possível interpretação de atração por coisas proibidas, poderia citar a atração irresistível do personagem André por aquela que julga ser sua mãe biológica, atração que culmina na consumação do ato sexual. Outro exemplo é dramatizado pela personagem Ana que, apesar da teatral representação moral a qual se submete, não consegue domar inteiramente seu impulso sexual e o realiza com o quase adolescente Alberto, em um relacionamento que transformará irremediavelmente sua vida e dos demais membros da família.

¹¹ O ego/eu aparece, com efeito, como uma instância dentro da personalidade, cujas principais funções são a adaptação ao real e a manutenção da coerência interna. O ego/eu é, ao mesmo tempo, a instância integrada onde se forjam as representações conscientes, especialmente, a representação de si, e a agência defensiva que, para corresponder às duas exigências do princípio da realidade e da coerência interna, deve, diante de qualquer sinal de ameaça em relação a esses dois princípios (provenientes das representações internas ou das percepções) instalar mecanismos de recalque. O ego/eu é, portanto, ao mesmo tempo, a sede da consciência e o agente de operações conscientes e inconscientes. O ego/eu pode ser descrito como um conjunto organizado (processo secundário) de representações e de modos de tratamento dessas representações. Podem-se considerar três processos para explicar sua gênese: a adaptação do sistema à realidade exterior (passagem do ego/eu – prazer ao ego/eu realidade), o voltar-se da libido para a representação de si (narcisismo), e a imitação do outro (identificação). Não se pode definir satisfatoriamente as funções e as estruturas do ego/eu sem as articular com as do id/isso e do superego/supereu, com que ele constituem na Teoria Psicanalítica, as três instâncias definidoras da estrutura da personalidade. . (DORON ; PAROT: 2001, p. 270)

Outra possibilidade de evitar o sofrimento gerado pela não satisfação dos impulsos instintivos seria reorientar seus objetivos, de modo que minimizem as frustrações do contexto social, por meio do deslocamento da libido¹². O indivíduo busca formas intensas de prazer, a partir de fontes de trabalho psíquico e intelectual, em um processo denominado *sublimação*¹³ dos instintos. O prazer experimentado pelo artista em sua criação, o empenho dos estudiosos em suas pesquisas e descobertas científicas são exemplos possíveis desta sublimação. A sublimação do instinto é fundamental na evolução cultural, pois torna possível o desenvolvimento das atividades psíquicas superiores, das atividades científicas, ideológicas e criações artísticas.

O deslocamento da libido para ações socialmente elogiáveis também poderia ser citado como exemplo desse processo de sublimação dos instintos. Devido à negação dos impulsos instintivos, em função da representação social a que se submete, o personagem Demétrio torna-se o ditador da moral e busca dominar os comportamentos e sentimentos dos demais personagens.

Outro processo de deslocamento da libido para evitar ou minimizar o sofrimento causado pelo meio externo é a produção de ilusões, que podem ser reconhecidas como tais. A discrepância entre as ilusões e a realidade não interfere em sua fruição. A imaginação é acionada para minimizar a frustração pela não realização dos impulsos instintivos. O exemplo mais comum desse processo é a fruição da satisfação obtida pelas artes, acessível a todos que as contemplem e não apenas aos criadores. Na luta em aproximar-se da realização das exigências do princípio do prazer, muitos seres angustiados buscam a felicidade na fruição da beleza que sensibiliza seus sentidos, como no caso das criações artísticas e científicas, na beleza das formas, gestos e movimentos humanos, ou mesmo na beleza das paisagens naturais ou construídas. Em *Crônica da casa assassinada*, a governanta Betty sempre aconselha aos personagens angustiados a leitura de um bom livro ou um longo passeio pelos arredores da

¹² Termo latino (que significa desejo, mas do qual é preciso ressaltar a semelhança fonética com o alemão *Lieben* = amar), utilizado por S. Freud para designar a energia psíquica das pulsões sexuais. Na primeira teoria freudiana das pulsões, a libido é um dos dois elementos fundamentais do conflito psíquico que opõe as pulsões sexuais às pulsões do ego/eu ou pulsões de autoconservação. O ego/eu é levado a se opor às solicitações libidinais em nome de suas próprias exigências de autoconservação e de adaptação à realidade. Na segunda teoria das pulsões, a libido, embora continue a entrar episodicamente em conflito com as pulsões de autoconservação, é, no entanto, sua aliada no conflito psíquico fundamental, que as opõe, enquanto pulsão de vida, às pulsões de morte ou de destruição. (PETOT in: Doron e Parot: 2001, p.463) Em Jung, a noção de libido alargou-se ao ponto de designar a energia psíquica em geral, presente em tudo o que é “tendência para”. (LAPLANCHE ; PONTALIS, 1986, p. 343)

¹³ Processo de canalização das pulsões sexuais e agressivas para objetivos e objetos socialmente valorizados, particularmente para a investigação intelectual e para a criatividade cultural. (Jalley in: Doron e Parot: 2001, p. 729) Processo postulado por Freud para explicar atividades humanas sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. Freud descreveu como atividades de sublimação, principalmente a atividade artística e a investigação intelectual. (LAPLANCHE ; PONTALIS, 1986, p. 638)

Chácara para apreciarem a paisagem, a fim de aliviarem suas angústias, método freqüentemente empregado por ela mesma.

É importante ressaltar que a satisfação gerada pela recepção artística não é suficiente para afastar definitivamente o indivíduo das angústias reais, funcionando como um afastamento passageiro de suas pressões vitais. A personagem Betty, que foi destinada aos serviços da Chácara ainda menina e ali teve sua vida confinada e destinada a servir àquela família, busca sua fuga psíquica nos romances literários, os quais seleciona e empresta ao personagem André, a fim de que este também possa diminuir o seu desespero.

André, após vários embates travados consigo mesmo, se defrontando com o assédio de Nina e aprendendo a conviver com o sentimento de culpa, realiza importante escolha existencial: assumir o desejo que sente por sua mãe e partir efetivamente para a sua consumação, enfrentado a rivalidade com o pai e a hostilidade dos membros da família. O personagem começa a libertar-se da máscara dos Meneses e passa a não mais se importar com o que as pessoas pensam, de modo que a representação social e a imagem exterior já não são mais vitais para ele. Após sua decisão, o personagem sente grande entusiasmo de vida e sua primeira atitude é devolver os livros à Betty, pois estes não são mais capazes de lhe oferecerem o refúgio psíquico de antes.

Sim, já não há nenhuma dúvida – sei exatamente o que quero. Não me empenho às cegas numa luta cujo resultado poderia ser para mim uma surpresa; já pesei todas as possibilidades e estou absolutamente consciente dos resultados que desejo obter. O que os outros pensem, e que habitualmente estão acostumados a pensar – que é que isto importa? O meu sentimento é o de uma extraordinária liberdade; ruíram os muros que aprisionavam meu antigo modo de ser. Como um homem adormecido durante muito tempo no fundo de uma poça, acordei e agora posso contemplar face a face a luz do sol. Não é amadurecimento, como supus antes, a sensação que me invade – é de plenitude. Oh, meu Deus, este calor nas faces, esta inquietação que me leva de um lugar a outro, este coração que tantas vezes bate descompassado – tudo isto não é prova de que começo realmente a viver, de que existo, e de que a vida deixou para mim de ser uma ficção adivinhada através dos livros? [...]

Depois deste entusiasmo, decidi mudar todos os meus hábitos. Comecei por ajuntar os livros que Betty me emprestava – umas histórias ingênuas sempre de autores ingleses – e fui entregar tudo a ela. Estava no quarto e espanava justamente sua pequena biblioteca, empilhando cuidadosamente os livros forrados com papel marrom. “Por quê?”, indagou assim que depusitei ao seu lado a pequena pilha. E supondo, sem dúvida, que eram os autores que não me interessavam mais: “Tenho aqui um romance muito bom, de José de Alencar.” “Não, Betty”, respondi docemente, “Não quero mais ler dessas coisas.” “Mas este é ótimo!” insistiu. E estendendo o volume: “*As minas de prata*, você já leu?” Movi a cabeça negativamente. Ela abaixou o braço, devagar. “Ah”, disse. E como eu a sentisse inquieta, procurando sondar-me o pensamento, adiantei: “Não sou mais criança.” Deixei-a ao lado dos livros, enquanto em silêncio ela me acompanhava com um olhar onde se lia a mágoa que eu lhe causava. (CARDOSO, 2004, p.253-254)

Outro processo, bem mais extremado, é o experimentado pelo personagem Timóteo que, por não conseguir adaptar-se satisfatoriamente às pressões sociais às quais é submetido, resolve romper radicalmente com o meio externo. O personagem decide confinar-se em seu quarto, já que considera a realidade, vivenciada com a família, fonte de insuportável sofrimento. Seu único vínculo com o meio externo é a governanta Betty até que a personagem Nina chegue à Chácara, tornando-se sua potencial aliada. Muitas vezes, quando o ser

considera a realidade como fonte de sofrimento, este tende a romper relações com ela, buscando o isolamento ou novas possibilidades de existência. Mas pode acontecer do ser não contentar-se em romper laços antigos e tentar estabelecer novos relacionamentos. Em uma atitude extremada de rejeição à realidade em que vive, este pode criar um mundo fantasioso, mais adequado à realização de seus desejos. Porém a realidade acaba por se impor ao sujeito, que não consegue tornar real o seu delírio. Timóteo é considerado um louco pelos membros da família e pelos habitantes da província. Ele se isola de quase todos e planeja a destruição dos Meneses, transformando-se física e psicologicamente. Mas, ao realizar a sua vingança, a realidade se impõe a ele, também um Meneses que, ao destruir, toma consciência de que também foi destruído.

Timóteo dramatiza o ser que, para se defender contra as pressões sociais que não permitem a satisfação de seus desejos mais caros, como por exemplo, seus impulsos sexuais revelam as escolhas existenciais que não lhe trazem a felicidade. Por não conseguir assumir a sua sexualidade, enfrentando o meio social, representado pela moral da família, Timóteo transforma-se em um ser amargurado e vingativo, o qual investe toda a sua energia psíquica para realizar seu plano de destruição. O personagem desconsidera as inúmeras possibilidades de escolhas existenciais e acaba por destruir a si mesmo, desistindo de lutar por sua felicidade, já que almeja a totalidade de satisfação em uma só aspiração. O prazer, mesmo momentâneo, que lhe parecia garantido com a satisfação de seu maior desejo, não acontece com a derrocada dos Meneses. Só lhe resta apreciar a conclusão de sua obra com estupefação e vazio existencial.

Timóteo, ao ser informado da morte de Nina – e de que Demétrio aproveitando-se do momento para reforçar a imagem social dos Meneses junto aos habitantes da cidade, havia mandado chamar o Senhor Barão para comparecer a sua casa para o velório –, decide que esse é o momento ideal para consumir sua vingança. Seria a satisfação de sua maior aspiração, desde que se confinara ao quarto e também uma verdadeira homenagem a Nina, sua potencial aliada. É o que ilustra a passagem abaixo:

E no entanto – obscuridade da natureza humana – eu me alegrava. Eu ria naquela hora extrema, e disto não tinha pejo nem remorso. E talvez – por que não? – sua desconfiança se estendesse daquela vez a toda a raça dos Meneses – gente fria e sem coração. Ah, era isto o que ela devia pensar, aquela pobre Betty, e eu imaginava o quanto era difícil fazê-la compreender o que automaticamente significava o meu riso – um ranger de ferros, como o de um portão que se abre. Não, não havia dor e nem desespero para mim, porque não havia morte, e sim consumação. Não havia angústia, porque não havia sofrimento. O que existia era somente a tarefa cumprida. Nina se fora, e, erguendo-me, eu ia prestar-lhe as últimas homenagens, mas como um soldado que homenageia o companheiro morto. (CARDOSO, 2004, p. 465)

O personagem utiliza-se da promessa que fizera à Nina, de levar violetas ao seu velório, para convencer a governanta Betty de avisá-lo assim que o Barão chegasse. A personagem hesita e então Timóteo lhe diz que somente pagará sua promessa após a chegada do barão e a chantageia: “Se você faltar, Nina partirá sem as violetas, sem o meu adeus, e você terá cometido um grave pecado”. (CARDOSO, 2004, p. 467)

A passagem abaixo encena a expectativa final do personagem, prestes a executar seu plano, dramatizando o ser que vive a ansiedade que antecede a realização de seu mais caro objetivo existencial:

Combinado isto, desviei-me um pouco, a fim de consertar o meu plano. Então, finalmente, o Barão compareceria àquela casa que tanto cobiçara sua visita. Não restava mais a menor dúvida de que, em tudo e por tudo, aquele era um dia fundamental na existência dos Meneses. Cumpria pois que eu concorresse com a minha parte, ainda que fosse pela última vez que afinasse minhas intenções com as de meus irmãos, e depois o esquecimento para sempre me sepultasse longe deles.

_ Betty – exclamei voltando-me para ela – hoje sairei deste quarto. Quero ver Nina, despedir-me dela.

_ Oh, Senhor Timóteo! – e a satisfação fazia tremer sua voz.

E, curioso, nem por um momento pensou no quanto era insólita a minha decisão; o quanto era irrisória aquela oferta de um raminho de violetas; o quanto eu ofenderia aos outros com a minha simples presença. Mas que valia que ela soubesse disto, e pudesse avaliar em toda a sua extensão a crueldade do gesto que eu iria cometer? (CARDOSO, 2004, p. 466)

O personagem Valdo também expressa sua indignação pela atitude de Demétrio, reagindo, com desprezo, a um dos maiores emblemas da família – a hipocrisia:

Depois que a porta foi aberta por um chofer enluvado, saltou primeiro a Baronesa, alta e bem trajada, um tom de tristeza no rosto severo e plácido. Logo em seguida, pequeno, carregando um embornal suspenso no braço direito, saltou o Barão, muito vermelho, um tanto assustado, ao que parecia, com o movimento que se fazia em torno dele. Subiu a escada acompanhado pela mulher e, antes de chegar ao topo, encontrou-se com Demétrio – pálido de emoção, este vinha cheio de mesuras ao seu encontro. E num assomo inacreditável naquele homem reservado, atirou-se aos braços do recém-chegado, antes mesmo que este fizesse o menor gesto pra acolhê-lo:

_ Que desgraça, Senhor Barão!

(Que desgraça: e ele a mandara enrolar num lençol com o corpo ainda quente, apenas para precipitar a chegada do Barão! Tremi de indignação, imaginando aquela hipocrisia toda...) (CARDOSO, 2004, p. 472)

As inúmeras possibilidades de imagens, suscitadas pela narrativa de *Crônica da casa assassinada*, conduzem o leitor à multiplicidade de leituras e interpretações. Para nortear a compreensão do processo de construção da cadeia imagética, que se efetiva no ato de leitura das diversas cenas, recorro novamente à *Teoria do efeito estético*. Sabe-se, por Iser (1999), que o leitor busca traduzir, por meio da linguagem, a sensação percebida sensorial e emocionalmente, de forma a concretizar a obra e, em função da construção de imagens, constituir-lhe possíveis significados e múltiplos sentidos. As *perspectivas* textuais oferecem informações alternadas que se complementam ou se opõem, de modo que o discurso ficcional, ao apresentar conflitos insolúveis e indeterminações, motiva o leitor à construção de múltiplas imagens, com inúmeras possibilidades interpretativas. As imagens mentais formadas são

transmutadas discursivamente em *significações* possíveis, as quais são as respostas que o leitor emite em função dos *vazios* formados pela diversidade de informações oriundas das *perspectivas*. É importante destacar que os significados imagéticos dependem das múltiplas possibilidades de imagem formadas pelo leitor. A estrutura verbal, por meio da organização do repertório, cria as condições necessárias para mobilizar o potencial do leitor, promovendo a inter-relação dos signos textuais com seus atos de compreensão, durante o processo de leitura.

A passagem abaixo merece destaque, pois ilustra a expectativa que antecede a realização de um caro desejo e a garantia ilusória de felicidade, via consumação da vingança, há muito planejada. A passagem apresenta diversos signos para mobilizam o leitor a construir possíveis imagens, entre os quais destaco as expressões “prisão”, “irrespirável”, “extermínio”, “obscuro”, “morna desistência” e “quente perfume nupcial”, as quais geram indeterminações que provocam a interação do leitor:

Finalmente eu ia começar a minha marcha, e fora o cadáver de Nina que descerrara as portas de minha prisão. Levantei-me de novo, inquieto, caminhei pelo quarto – ah, nunca me parecera tão pequeno, tão irrespirável, de paredes tão estreitas. Conhecia cada um dos seus cantos como pedaços de um território amigo – e eis que de repente, a um simples sinal do destino, tornavam-se estrangeiros para mim. Surdo, como quem evoca o nome daquele que acompanha sempre as intenções secretas de vingança e de extermínio, eu repetia – “Meneses, ó Meneses” e tardava em abrir a porta, mostrar-me, desferir o golpe final que prostraria para sempre o inimigo aos meus pés. Enquanto assim pensava, o sangue começava a circular mais forte em minhas veias – e todo eu, como um dínamo obscuro, trabalhava na composição daquele gesto elaborado através de dias e dias de morna desistência. Passo a passo, como um felino, ia até a porta, abria-a, escutava – e sentia vir, numa onda forte, um perfume de flores murchas e de velas queimadas que desde a sala espalhava-se pela casa toda, e vinha até a mim, finalmente, como um quente perfume nupcial. (CARDOSO, 2004, p.468)

Já a cena seguinte dramatiza a reflexão existencial do personagem, motivada pelo espanto provocado com a visão de seu desconhecido sobrinho André, confundindo-o com Alberto, devido à enorme semelhança física. O personagem reflete acerca da importância do amor e da fé, modificando sua compreensão da própria subjetividade e dramatiza o doloroso processo da tomada de consciência e reconhecimento da extensão das escolhas existenciais realizadas.

Nina, então compreendi tudo; ah, como tínhamos pecado, que engano fora o nosso. [...] Nina, o amor é imortal, só o amor é imortal. Não o amor das partes desejadas, das mãos, da face, ou dos olhos, que conduz à criação de um espírito falso e passageiro – mas o espírito que produz o amor dessas mesmas coisas, e as transfigura, criando-as do nada quando elas não mais existem, Senti-me salvo, eu, que me perdera por excesso de vergonha de mim mesmo – e me sentia salvo não porque houvesse me libertado desta vergonha, mas apenas porque, cingindo-me àquela visão de beleza, implantava em meu ser esvaído a fé em alguma coisa, e era através dessa fé, eu sabia, que viria outra Fé – porque, Nina, Deus é uma vastidão sem termo de entendimento, de perdão e de beleza.[...] Sim, a verdade, eu sempre buscara a verdade acima de todas as coisas. Sempre fora minha defesa, e o manto augusto com que revestira minha miséria. Mas que é a verdade arrancada de sua essência, nua e sem pudor? Que é a verdade intata, que é a verdade simples e sem paixão? Não, não é isto o que nos interessa, Nina, não é isto – e eu compreendi tudo, revendo a gente que me cercava, e que era minha gente, os parentes deste mundo – revendo a ele, vivo, o moço das violetas – não, não é a verdade, mas a caridade o que nos importa. A verdade sem a caridade é ação cega e sem controle – é a voz do orgulho.

Não sei o que se passou comigo naquele instante, mas foi como se dentro de mim tudo desabasse, como um enorme edifício que viesse por terra. Uma onda gelada subiu-me das entranhas, cercou-me o coração, e rápida penetrou nele como a ponta consciente de uma faca. Quis gritar, levei as mãos ao peito, e então ouvi um grito que me rompia dos lábios. Tudo escureceu à minha volta, perdi o apoio e caí desacordado. (CARDOSO, 2004, p. 485-486)

A narrativa de *Crônica da casa assassinada*, por meio das diferentes versões de cada narrador em primeira pessoa, dramatiza conflitos pelo *vazio*, de forma que a *mimesis* se apresenta como criação imagética. Tal narrativa provoca o leitor a interagir com o texto, preenchendo os *vazios* e construindo possíveis significados, vivenciando assim a experiência do efeito estético ao concretizar a obra.

3.2 A severidade da autoridade interna

Estudos sobre o desenvolvimento da espécie humana comprovam que o homem é um ser dotado de grande agressividade a qual se tornaria uma ameaça ao projeto de civilização, caso não fosse controlada. É o que sabemos através das reflexões de Freud (1974) em “O mal-estar na civilização”. A civilização utiliza-se de alguns meios para inibir esse potencial agressivo e estudiosos têm observado que, no desenvolvimento dos indivíduos, em função das influências do meio exterior, a agressividade inerente é introjetada, dirigida ao próprio ego, sendo assumida como parte deste.

Segundo Freud (1974), a agressividade internalizada passa a se opor ao ego como superego¹⁴ e então, sob a forma de consciência, a agressividade, que originariamente era destinada aos outros indivíduos, se dirige ao próprio ego. O sentimento de culpa que, em não raras vezes, se expressa como uma necessidade de punição é justamente a tensão entre o superego e o ego. A civilização, a qual o homem é submetido, conquista essa condição de dominar os desejos de agressão do indivíduo, enfraquecendo-os e estabelecendo em seu interior um agente regulador: o superego.

A origem do sentimento de culpa está mais ligada à intenção que motiva as diversas ações, do que aos conceitos de bom e mau, já que estes são extremamente subjetivos. Em

¹⁴ A noção de superego/supereu pertence à segunda Tópica freudiana. Seu papel é comparável ao de um juiz ou ao de uma censura moral em relação ao ego/eu. Freud descreve essa nova instância como um sistema que, por sua vez, também compreende duas estruturas parciais: o ideal do ego/eu propriamente dito, e uma instância crítica, de interdição. Mas antes de designá-lo e de diferenciá-lo assim, a clínica e a teoria psicanalíticas tinham reconhecido o papel que tem no conflito psíquico a função que visa a interdizer a realização e a conscientização dos desejos. (DORON ; PAROT: 2001, p. 732)

outras palavras, o sujeito sente-se culpado quando identifica, em si mesmo, uma intenção de realizar uma má ação, independente de efetivamente fazê-lo.

Os julgamentos do que é bom e mau e de que o mal deve se repreendido é desenvolvido por meio da interação dos sujeitos com seus grupos e baseia-se na dependência destes em relação às outras pessoas. O sujeito não deseja arriscar-se a perder o afeto e consideração da(s) pessoa(s) de quem é dependente. Além disso, ficaria desprotegido dos perigos e adversidades e também sujeito às punições. Logo, o mal seria “tudo aquilo que, com a perda do amor, nos faz sentir ameaçados. Por medo dessa perda, deve-se evitá-lo.” (FREUD, 1974, p. 86)

O sentimento de culpa traduz o perigo de a autoridade descobrir a má ação – ou a má intenção – e a possível punição, ressaltando o fato da autoridade não ser somente a exterior. A mais severa forma de autoridade pode estar instalada no próprio ego. Por esse motivo, não há distinção, em nível subjetivo, entre a intenção e a execução da má ação, uma vez que a autoridade internalizada, o superego, conhece as intenções do ego, gerando um sentimento de profunda ansiedade e culpa.

Conclui-se que há duas origens distintas do sentimento de culpa; o medo da autoridade externa, exigindo a renúncia às satisfações instintivas e o medo da autoridade interior – o superego – exigindo punição, já que a persistência dos desejos proibidos não lhe passa despercebida.

A renúncia ao instinto originalmente se efetivava por medo de agressão por parte da autoridade externa, representado pelo temor em perder o amor ou o reconhecimento, que lhe protegeria da agressão punitiva. No caso do superego, apesar da renúncia, surge o sentimento de culpa, já que o desejo persiste e não pode ser ocultado do superego. Nesta situação, intenções e ações assumem o mesmo valor, gerando o sentimento de culpa e a necessidade de punição. A agressividade da consciência estende, internamente, a agressividade da autoridade.

Segundo Freud, a renúncia instintiva não garante o efeito libertador ou a garantia de felicidade, na certeza da aceitação e do amor, por parte da autoridade externa, ou, simplificando, a “ameaça de infelicidade externa – perda de amor e castigo por parte da autoridade externa – foi permutada por uma permanente infelicidade interna, pela tensão do sentimento de culpa”. (FREUD, 1974, p.89)

O conflito gerado na interação da autoridade externa – presente em qualquer grupo social desde o homem primitivo – com os impulsos instintivos é bastante complexo e resulta na formação da consciência que tentará regular os atos dos indivíduos. A ansiedade gerada no confronto com a autoridade, ansiedade que posteriormente se transformará em consciência, é,

a princípio, a causa das renúncias instintivas. Com o desenvolvimento do aparelho psíquico, toda renúncia ao instinto torna-se fonte dinâmica de consciência, de modo que cada renúncia aumenta sua severidade e intolerância. A consciência é o resultado da renúncia instintiva imposta a cada indivíduo pela autoridade externa e esta consciência passa a exigir mais renúncias instintivas.

Em *Crônica da casa assassinada*, o personagem Demétrio, é o representante maior da autoridade externa, tanto para os habitantes da província quanto e, principalmente, para os membros da família e empregados. Exemplo de renúncia aos desejos exige de todos igual conduta, mas não pode esconder de si mesmo seus sentimentos, algumas vezes denunciados por seus olhares e por seu abatimento, já notado por muitos membros da cidade. É o que ilustram as passagens abaixo:

(E apesar de tudo, digo: era preciso ter visto aquele olhar dissimulado me acompanhando ao longo do corredor, e devorando-me os gestos e descerrando as portas por trás das quais me abrigava – era preciso ter sentido o contato esfomeado de suas mãos, nas poucas vezes em que ousou me tocar, revelando o que de mórbido havia por trás de sua máscara de Meneses – era preciso ter escutado o grito que lhe descerrou os lábios – o único – certa tarde quando eu atravessava a varanda vermelha de sol. Já tocava o trinco da porta, quando ouvi aquele brado estranho – Nina! – e era como se no fundo dele subisse de um jato a água estagnada e preta de sua paixão... Sem tê-lo visto ainda, adivinhava sua presença atrás de mim, e o galope do seu coração. Nem sequer me voltei, juro, mas no decorrer da noite, como se tivessem poder para varar as paredes, senti durante todo o tempo suas pupilas que me acompanhavam – e eram pupilas de um louco, de um homem com sede e com fome, sem coragem para tocar no alimento que se achava diante dele. (CARDOSO, 2004, p. 40-41)

Imóvel, as mãos apoiadas ao rebordo de uma cadeira, o Sr. Demétrio aguardava-me na sala. Sua atitude, previamente estudada, era solene, e denunciava a vontade de não saber dos fatos senão o estritamente imprescindível. Pareceu-me também, não sei por quê, mais velho – aquele homem era dos que envelhecem de minuto a minuto, como um fruto que se deteriora – e apesar de sua aparência enérgica, notei em sua expressão um tom submisso e relaxado. Bolsas escuras circundavam-lhe os olhos; os lábios, flácidos, tombavam em duas comissuras sem vontade.

_ Que tal está o rapaz? – indagou-me rápido, como se dispensasse os cumprimentos.

Fitei-o bem nos olhos, tentando surpreender o segredo que sem dúvida ele jamais diria:

_ Acaba de morrer – respondi.

Vi que abaixava as pálpebras e que, por um momento, um único momento, que tanto podia significar pena como aborrecimento, seus lábios tremeram, sem que ele articulasse nenhuma palavra. Que imagem, neste minuto isolado, teria deslizado rápido pelo seu pensamento? Não podia duvidar de que existisse um segredo trancado no seu coração, tudo nele o dizia, desde o rosto fechado, as mãos pálidas, a roupa antiga, até o ser voluntarioso e contraído que parecia se defender, na sombra daquela sala, contra qualquer ameaça à firmeza de sua dignidade – de pé, imemorial, diante dos espelhos que reproduziam infindavelmente a sua imagem – unicamente a sua imagem. (CARDOSO, 2004, p. 150-151)

Enquanto subjugava todos à sua vontade, o personagem era exemplo de lustro e comportamento impecável, porém à medida que vai perdendo o controle do grupo e não mais realiza plenamente sua autoridade, o personagem envelhece e se abate, em harmonia com o ambiente da Chácara que também se deteriora. Os dois símbolos da autoridade externa – Demétrio, símbolo do prestígio social e dos valores morais e a Chácara, símbolo da tradição da província – vão perdendo sua força gradativamente, seja nas ações dos demais

personagens, os quais Demétrio não consegue mais controlar, seja na transformação do ambiente, antes suntuoso e repressor, para um ambiente decadente e depredado.

A ordem é uma forma de compulsão que deve ser repetida até tornar-se um regulamento ou uma lei. A civilização tenta regular os relacionamentos sociais, pois estes não podem ficar sujeitos às vontades arbitrárias dos indivíduos, os quais decidiriam em função da maior força física, do potencial agressivo e dos impulsos instintivos. A civilização inaugura a ordem, porém a natureza humana passa a estabelecê-la de acordo com seus próprios interesses, muitas vezes ferindo os interesses da comunidade. A substituição do poder do indivíduo mais forte pelo poder da comunidade, reunida em torno de normas, constitui o passo decisivo da civilização. As leis sacrificam os impulsos instintivos, mas, por outro lado, protegem os membros da comunidade contra a força bruta de indivíduos incapazes de se submeterem à ordem, uma vez que a maioria unida torna-se mais forte do que um indivíduo isolado.

O grande desafio da civilização é encontrar uma adaptação satisfatória que implique em oportunidades, ainda que ocasionais, de felicidade, entre as reivindicações individuais e as reivindicações culturais das comunidades.

O processo civilizatório exigiu do homem sacrifícios em sua subjetividade, como por exemplo, frustrações da vida sexual e do instinto agressivo, por meio da inibição ou deslocamento de instintos, transformando-os em impulsos com finalidade inibida. O desenvolvimento cultural gera uma dificuldade no desenvolvimento geral do indivíduo, devido à resistência da libido em abandonar uma posição antiga por uma nova. Muitas vezes o indivíduo não consegue superar as opressões a que é submetido em seu ambiente sócio-cultural e desenvolve estados neuróticos, criando em seus sintomas, satisfações substitutivas para si. Estas geram sofrimento em si próprias ou se tornam fonte de sofrimento, pela criação de dificuldades em seus relacionamentos com o ambiente e a sociedade a qual o indivíduo pertence.

A passagem abaixo encena o sofrimento da desajustada Ana que, desprezada sexualmente pelo marido, e sucumbindo ao intenso desejo por Alberto, comete o adultério e engravida. Ana não tem coragem de assumir a gravidez e expor seu “pecado” aos Meneses, afinal a personagem representa, aos olhos de todos, fielmente o papel que lhe foi destinado. Para não confessar que André não é um Meneses e sim o “resultado de seus próprios amores com o jardineiro” (CARDOSO: 504), Ana o apresenta como o filho de Valdo e Nina. A personagem confessa ao Padre Justino o seu passado:

_ Padre, tudo isto eu fiz. André era meu filho, e não dela.

Houve uma pausa.

_ Mas, filha... Durante este tempo todo, nem uma só vez, uma única, pôde imaginar que ele fosse seu filho, e tratá-lo como tal?

_ Meu filho? – e a voz dela vibrou quase irritada. _ Que me importava que fosse meu filho? Não existia, não tinha tudo o que desejava? Como podia aceitá-lo, ou encará-lo como um filho meu, se a esta simples idéia meu ser se paralisava, imaginando o olhar de meu marido, sua reprovação, meu castigo? Ah, Padre, não é impunemente que se entra para a família dos Meneses.

_ Mas um dia, um minuto que fosse...

Ela pareceu lembrar-se:

_ Sim, um dia, sim. Há muito tempo... Ela me disse que os olhos dele, a boca, lhe lembravam aquele que se fora. Então, entrando no seu quarto, procurei forçá-lo... Ah, Padre, para que lembrar essas coisas agora?

Senti que era inútil insistir, ela não compreendia naquele instante, como nunca compreendera em toda a sua existência. [...]

Vendo-me silencioso, Ana tocou-me no braço:

_ Padre, e durante este tempo todo ela deixou André enganado, pensando que cometia o mais horrível dos pecados...

_ É possível? – não pude deixar de gemer, sufocado.

Então Ana, num último esforço, ergueu ainda mais o busto:

_ Padre, entre todos não é este o pior, o mais nefando dos crimes? Esse menino, não o terá ela, levado ao desespero, pelo remorso de uma falta que realmente não cometeu?

Não me contive e levantei-me. Ela acompanhou-me com o olhar:

_ O senhor dirá talvez que, assumindo a responsabilidade de um pecado que não houve – que não houve pelo menos tão grave quanto se poderia supor – ela terá tido uma grandeza que nenhum de nós...

E neste momento, um soluço, um verdadeiro soluço humano e fundo rompeu-lhe dos lábios:

_ Ah, esta questão, o peso exato da culpa _ Padre, acho que foi isto que secou para todo o sempre o meu coração...

E então, pressentindo possivelmente a condenação formulada naquela troca estranha, cujo alcance só agora ela compreendia – Nina, responsabilizando-se por uma falta que não era sua, ela ocultando a que cometera, por medo de se perder aos olhos dos Meneses – sua voz explodiu vibrante dentro do quarto:

_ Padre, e eu, não estou salva também, não pequei como os outros, não existi?(CARDOSO, 2004, p. 505-506)

Nota-se que o único instante em que a personagem considera André como seu filho é para lembrar-se de Alberto e então tentar submeter o jovem a seu desejo reprimido. A personagem também relaciona a Salvação e a existência àquilo que considera como pecado. O leitor deverá formular correlatos e sínteses, mobilizando dados de expectativa e memória para compreender o que é dramatizado em cada cena. A mentira, a negação, a rejeição e abandono, o assédio sexual, todos esses sintomas da ficção são apresentados ao leitor por indeterminações, provocando assimetria entre o discurso ficcional e a disposição do leitor.

É na assimetria entre o texto e o leitor que se realiza a comunicação no processo de leitura, motivando a construção de imagens que serão transmutadas discursivamente em significação. Este fenômeno se dá no trânsito entre os signos textuais e a mente do leitor – na análise das cenas acima, procurei destacar alguns, promovendo uma possível construção de significados. O *leitor implícito*, na condição de *constructo* do texto, atua por seu *ponto de vista nômade*, retendo as informações que lhe são oferecidas pelas *perspectivas* e realizando projeções, o que o leva a formular correlatos e sínteses, participando ativamente da construção dos possíveis significados imagéticos e da resposta a esse *efeito* por meio da significação. Vale lembrar que o *pólo artístico* apresenta a seqüência de *esquemas* constituída pelos signos textuais, pelas estratégias organizadoras do *repertório* e pelas *perspectivas* textuais e o *pólo estético* se estrutura nos atos de compreensão do leitor que, no momento de leitura, é

motivado a responder ao texto, preenchendo seus *vazios* com a construção das diversas imagens mentais. A função do *pólo artístico* é orientar, por meio da *reorganização horizontal das normas*¹⁵ sociais, as respostas do leitor, de modo que estas ocorram na inter-relação com as estratégias textuais e não de forma arbitrária. O significado é polimorfo, pois depende de inúmeras possibilidades de construção de imagens, de modo que cada leitor, singularmente, vai promover o intercâmbio entre os signos textuais, em diferentes construções imagéticas, gerando a multiplicidade de leituras. Além disso, o preenchimento dos diversos *vazios* requer que o receptor evoque seus conhecimentos de mundo, suas experiências e sentimentos, caracterizando o caráter performativo da literatura. As possíveis construções de imagem, apresentadas nas análises de cenas realizadas nesse estudo, são também *possíveis* interpretações, geradas na interação da pesquisadora com os diversos textos que norteiam este trabalho.

3.3 Da repressão dos instintos à religiosidade

Existem incontáveis possibilidades de escolhas para os indivíduos tentarem se aproximar da realização do princípio do prazer. Isso implica o quanto de satisfação real o indivíduo pode aspirar obter do mundo externo e o quanto de potencial de ação ele possui para alterar a realidade, a fim de adaptá-la aos seus desejos, determinando, em grande parte, suas escolhas. A superstição religiosa também assume a função de introduzir na realidade, em forma de delírio, a certeza de proteção do sofrimento e a obtenção de compensações e felicidade. As pessoas que partilham desse delírio, manifestado como superstição ou mesmo fanatismo, não o reconhecem como tal e buscam as explicações mais fantásticas para justificar suas crenças, sejam essas explicações coerentes ou não.

Qualquer escolha que seja tomada ao extremo leva o indivíduo a expor-se ainda mais aos perigos, caso sua escolha existencial seja exclusiva e inadequada à realidade. Adaptar suas escolhas ao meio exterior e explorar esse meio, manipulando oportunidades de ajustá-lo à realização de seus objetivos vitais, dependerá da constituição psíquica de cada ser. Na

¹⁵ Iser diz que a ficção se alimenta das regras verticais de todo sistema social, indispensáveis aos sujeitos sociais para a redução das incertezas do mundo. Ao se apropriar dessas regras, a ficção as reorganiza horizontalmente, ou seja, sob a forma de “estranha combinação”. Essa horizontalidade significa que a ficção apresenta as normas, embora desprovidas da regulamentação que tinham em sociedade. Entendemos que, por esse conceito, Iser pensa a ficção como um texto que coloca as regras em embates através de personagens sem apresentar um juízo de valor sobre elas.

impossibilidade total dessa realização, resta a muitos seres a satisfação substitutiva oferecida pela fuga para as neuroses. Em *Crônica da casa assassinada*, a personagem Ana recorre à superstição religiosa para obter algum prazer em suas ações mórbidas, como ser a sombra que a todos espreita, ou em amar um defunto, adorando sua antiga morada, tantos anos depois conservada em seus vestígios de morte, tal qual um fanático adora seu templo sagrado.

A religião impõe seu caminho para a felicidade e para a proteção contra o sofrimento, pregando a resignação e a esperança em dias melhores. Dessa forma, a religião restringe o jogo de escolha e adaptação psíquica, pois impõe a todos seus dogmas e mandamentos, intimidando a inteligência e favorecendo o delírio coletivo, pois suas verdades devem ser aceitas incondicionalmente e sem questionamentos. A personagem Ana, durante muitos anos, manteve-se resignada a sua sorte e ao que chamava de destino. Aceitou ser moldada aos desejos de Demétrio e buscava desempenhar o papel que os Meneses esperavam dela, tentando se convencer que havia prestígio e honra em ser a eleita do ilustre patriarca. Buscava consolo na religião e freqüentava assiduamente à Igreja, confessando ao Padre Justino os pecados que lhe eram possíveis e desejando, ardentemente, os pecados que lhe eram proibidos. Todo esse movimento dos personagens, no universo ficcional de *Crônica da casa assassinada* pode ser orientado pelo que Freud escreve abaixo.

A esse preço, por fixá-las à força num estado de infantilismo psicológico e por arrastá-las a um delírio de massa, a religião consegue poupar a muitas pessoas uma neurose individual. Dificilmente, porém, algo mais. Existem muitos caminhos que *podem* levar à felicidade passível de ser atingida pelos homens, mas nenhum que o faça com toda a segurança. Mesmo a religião não consegue manter sua promessa. Se, finalmente, o crente se vê obrigado a falar dos “desígnios inescrutáveis” de Deus, está admitindo que tudo que lhe sobrou, como último consolo e fonte de prazer possíveis em seu sofrimento, foi uma submissão incondicional. (FREUD, 1974, p. 42)

Aproveitando ainda o texto freudiano, diria que a personagem Ana quer mais da religião – ela deseja o milagre da Ressurreição para Alberto. Para a personagem, segundo minha interpretação, é nesse sentido que a religião cumpriria seu papel de proteção contra o sofrimento, compensando-a dos anos de resignação e confirmando a esperança na conquista da felicidade. Como a dor da perda e da rejeição, acrescidas à culpa por ter permitido o suicídio do jovem, lhe são insuportáveis, a personagem delira na esperança da felicidade da realização plena de seu amor, seja na expectativa de um milagre, seja na adoração do túmulo eleito, ou mesmo na relação incestuosa com seu filho André, cópia física do falecido pai.

O sentimento religioso se fundamenta na crença de uma Providência protetora que o compensará, em uma existência futura, por todos os infortúnios e frustrações que constituam sua experiência de vida. A religião também pretende explicar todos os fenômenos para os quais o indivíduo não encontra outra forma de compreensão. Se este aceita seus

fundamentos como dogmas, não buscando a reflexão, passa a acreditar que tudo o que vivencia faz parte de um plano divino ou, em outras palavras, acredita em um Destino pelo qual será recompensado, o que leva ao descompromisso por suas escolhas existenciais. Como o mito do Pai é universalmente considerado como uma figura de proteção e amor, a Providência assume a forma de um Pai onipresente e onipotente.

A tensão gerada pela renúncia aos instintos ou aos desejos proibidos, em função de agradar a autoridade externa, e a constituição do sentimento de culpa, já que a autoridade interna não pode ser enganada, é dramatizada por alguns dos personagens da obra em estudo, dentre os quais novamente destaco a personagem Ana, que vive em permanente embate com seus desejos libidinosos e com a necessidade de representar o papel social ao qual foi destinada. O profundo conflito desta personagem se estabelece na persistência de seus impulsos sexuais em confronto com sua representação social. O ser definido por si mesmo como “incolor” (CARDOSO, 2004, p. 103) é capaz de vivenciar situações passionais extremas, desde a paixão adúltera até a renúncia ao filho bastardo, incluindo o assédio incestuoso a esse filho e a completa omissão ao suicídio de seu amado – já que sabia que o afeto deste não lhe era destinado. Uma vez que não pode assumir seus desejos e seus conflituosos sentimentos perante a autoridade externa, representada principalmente por Demétrio, a personagem espiona, julga e condena as ações e sentimentos dos demais membros da família.

Na consumação do desejo ou na repressão do mesmo, em ambos os casos, todos os indivíduos estão destinados a sentir culpa, já que este sentimento é uma expressão do conflito, devido à sua ambivalência – odeia-se a autoridade pelo medo da punição e, paradoxalmente, ama-se a mesma autoridade em função da proteção – no eterno embate entre Eros (FREUD, 1974) e o instinto de destruição ou morte. Este conflito se estabelece na inter-relação dos seres humanos em sua complexa tarefa de viver em comunidade.

Para minimizar o sentimento de culpa, principalmente em relação ao suicídio de Alberto, amor de sua vida, a personagem recorre a outra forma de autoridade externa – a superstição religiosa, cobrando de seu representante, o Padre Justino, o milagre da Ressurreição para o amante. Esta forma de autoridade externa ao mesmo tempo em que coíbe os impulsos também oferece o conforto do reconhecimento à renúncia instintiva e a certeza de recompensas futuras. Não conseguindo seu intento, a personagem transforma o porão, onde Alberto se matou, em túmulo sagrado, conservando o ambiente sujo de sangue e tal qual uma guardiã, não permite o ingresso de ninguém nessa espécie de templo eleito.

A longa passagem abaixo ilustra as inúmeras imagens que se formam a partir da interação do leitor com os signos textuais e ação das *perspectivas* do discurso ficcional. A narrativa do personagem tematiza a superstição religiosa, a promessa de recompensas futuras em função da virtude e os intensos conflitos emocionais, que levam ao tênue limite entre a sanidade e a insanidade, ou melhor, entre as diferentes formas do sujeito, em sua complexa existência, se posicionar frente ao mundo.

_ Morreu – disse ainda, entre um gemido e outro; e fiquei imaginando o número de vezes que, sozinha, devia ter repetido aquilo – morreu, está morto. Que é que eu vou fazer de mim agora?

_ Filha – e eu me aproximei dela, procurando auxiliá-la a levantar-se do chão – tudo o que acontece é pela vontade de Deus.

_ De Deus – exclamou ela. E levantou a cabeça, mostrando os olhos que cintilaram de fria zombaria. _ De Deus! Ah, Padre, como pode ser que, entre tantos seres no mundo, Deus tenha escolhido precisamente *este*?

_ Nunca sabemos o que Ele pretende de nós – respondi.

Ela voltou a se abater sobre a cama, gemendo. Durante algum tempo, todo o cubículo vibrou ao esforço daquele pranto que ecoava monótono como um aboio – depois, mais calma, voltou-se para mim:

_ Foi-se, foi-se para sempre. Não está mais aqui. – E ao dizer isto havia uma tão grande tristeza em sua voz, uma tão pungente melancolia, que era impossível deixar de reconhecer ali o cerne de todos os seus males: uma constante, uma funda e desoladora falta de Esperança. Aquela morte não significava para ela nem um ato da vontade de Deus, nem o começo de uma outra existência, nem uma possibilidade de vida futura – era única e simplesmente a morte, como uma parede nua contra a qual era inútil se atirar. [...]

Não sei se foi a pena, ou a simples necessidade de dizer alguma coisa, o que me moveu: sei que me aproximei, coloquei a mão sobre sua cabeça e disse, num tom onde procurava fazer vibrar um pouco de alegria:

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

_ Moços! Belos! – e ela exclamou isto com profundo assombro.

_ Não acredita? A imortalidade existe.

_ Oh, Padre! – e de novo ela voltou a chorar, não mais do modo seco, cortante, como o vinha fazendo até agora, mas francamente, como se alguma coisa houvesse rebentado em seu peito, e as lágrimas borbulhassem livremente ao comprido de suas faces. _ Oh, Padre, o senhor não compreende? – baluciava através do seu pranto. _ Era agora que eu o queria, neste instante mesmo, vivo diante de mim, e no entanto, aí está, duro, sem movimento.

Que poderia eu responder àquele grito onde ressoava toda a sua incompreensão da misericórdia divina? Abaixei a cabeça, implorando apenas a Deus que iluminasse aquela triste alma prisioneira de si mesma – e enquanto assim o fazia, senti que uma visão se impunha em meu pensamento, uma visão daquilo que lhe faltava, que faltava a todos nós, ao mundo inteiro – e cuja carência devia ser motivo de combate cotidiano e áspero: a presença de Cristo. Ou melhor, sua ausência. Uma ausência tão decisiva, tão presente e tangível, que à nossa volta era quase como se formasse um vácuo de intensa e acusadora lembrança. (CARDOSO, 2004, p. 178-179)

O conflito de sentimentos, o arrependimento e o desespero levam a personagem ao extremo da superstição religiosa e do sentimento de onipotência, como se o padre fosse um instrumento de sua vontade. A personagem que parece implorar, na verdade ordena ao padre que realize seu desejo, amenizando seu conflito. A narrativa apresenta signos que levam a essa possível interpretação, por meio da descrição do tom de voz, do riso que amedronta, pela atitude nada súplice e sim imperativa da personagem:

_ É preciso que compreenda. Deus quis que a senhora o perdesse.

Havia sustado o choro, e riu baixinho – um riso tão singular que me fez estremecer. [...]

_ 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. [...]

_ Sabe o que dizem aí a seu respeito, Padre? Que o senhor é santo.

Não riu, e fitou-me de novo, como se me experimentasse. “Ah”, pensei comigo mesmo, “que não pretenderia ela, e até onde não ousaria chegar?” [...]

_ Se o senhor fizer um milagre em minha presença, acreditarei em Deus.
 _ A senhora está doida! - exclamei.
 Então ela voltou a rir do mesmo modo estranho e baixo com que já havia rido antes.
 _ Não, não estou doida. Sei que o senhor pode muito bem fazer um milagre. É só estender a mão...
 Recuei um passo, e pela primeira vez ocorreu-me que o que sucedia àquela mulher era mais grave do que eu pensava. Na penumbra daquele porão mal clareado pela luz de uma lamparina, fitei-a – e ela também me fitou – e pude ver então que uma mudança havia se operado nela, e que já não parecia mais a criatura que eu conhecia, e sim um outro ser, alto, magro, e estranhamente calmo em seu desígnio. [...]
 _ Não é a mim – disse sem deixar de encará-la – mas à misericórdia de Deus que deve recorrer.
 A voz que soou no quarto era arquejante, como tocada pela premência do tempo e se bem que ainda fosse uma voz humana, não era mais uma voz de mulher, e muito menos da mulher cuja representação humana ali se encontrava diante de mim – era a de um homem, e a de um homem que tivesse corrido muito antes de chegar até ali:
 _ Não acredito em Deus. Quem é Deus, que é que Ele pode fazer por mim? E no entanto, o senhor...
 Sentí uma vertigem, e temi cair redondamente no chão. A voz ofegante continuou do outro extremo:
 Só o senhor, só o senhor pode fazer alguma coisa por mim. [...]
 _ Um milagre, Padre, faça um milagre.
 E de súbito, abandonando sua posição estática, avançou um passo e gritou quase:
 _ Ressucite-o. Ressucite-o, e eu acreditarei em Deus, em tudo.
 _ Como posso... – bradei, recuando.
 Ela indicou-me o cadáver com mão trêmula:
 _ Se o senhor mandar, ele se levanta. É só dizer: levante-se desta cama, limpe esse sangue e caminhe.
 Ergui a mão, não para realizar o que ela me pedia, mas para traçar em sua direção o sinal da cruz. (CARDOSO, 2004, p. 180-181-182)

Na composição da cena, o leitor passa a focar determinada imagem que assumirá o papel de “figura”, ficando os demais significantes no campo de “fundo”. Pelo *ponto de vista móvel* do leitor, as sucessivas imagens transitam entre os campos, de modo que as imagens que estavam na condição de “fundo” assumem a visualidade de “figura”. Essas imagens perceptivas são resultados da interação do leitor com as concorrentes informações textuais, potencializadas pelos signos lingüísticos. O leitor, por meio da mobilização ideativa, reage à assimetria do texto, identificando a conexão entre os signos textuais, não projetando no texto um significado arbitrário e sim inferindo no texto com *atos intersubjetivos*, sendo orientado pelas *perspectivas* e estratégias organizadoras do repertório. É importante lembrar que a *significação* se relaciona a uma disposição individual do leitor, porém a concessão de sentido não ocorre ao acaso. A *preferência subjetiva* da *significação* depende da dinâmica relação entre os *atos intersubjetivos* e as indeterminações apresentadas pela estrutura textual. O leitor é mobilizado a solucionar as tensões entre os signos e a realizar as diversas articulações entre novos signos, expectativa e memória, na construção das cenas.

3.4 Quando a sujeira aparece por debaixo do tapete

A civilização está intimamente relacionada à dominação dos impulsos instintivos, ao ajuste dos relacionamentos interpessoais e também ao asseio e à ordem. Na obra em estudo, é

muito significativo o fato de os ambientes onde não há limpeza nem ordem serem os cenários para os comportamentos desviantes dos personagens da Chácara. Entre os ambientes, destacam-se o descuidado e abandonado Pavilhão do Jardim, com seu porão imundo e abafado, o quarto de Timóteo, sempre sujo e desorganizado, as alamedas depredadas do jardim e o porão da casa grande, atulhado de trastes e lembranças de um passado que deve ser esquecido, para a manutenção da moral e da tradição dos Meneses.

A passagem abaixo, por exemplo, merece minuciosa análise, pois trabalha com vários elementos metafóricos que criam indeterminações para serem preenchidas pelo leitor, a fim de construir significados possíveis e compor a cena. Trata-se da visita que a polêmica Nina, a governanta Betty, e a serviçal Anastácia fazem ao porão da casa grande, onde estão vários objetos da memória da família, além de trastes velhos e estragados. As personagens estão em busca do retrato de Maria Sinhá, personagem que, segundo a tradição local, não aceitava normas sociais e vivia de acordo com seus próprios princípios. Vestia-se como um homem, fazia trabalho de vaqueiro e, segundo o comentário geral, era uma mulher sem religião, que não respeitava sequer a autoridade da Igreja. Devido a sua forte personalidade, Maria Sinhá é o ídolo de Timóteo, como se fosse o reverso de sua imagem, refletida em um espelho.

Contra a parede, encostado, um enorme espelho rachado de ponta a ponta – em seu fundo, ainda límpido, moviam-se em silêncio as nossas figuras. E finalmente, um pouco ao lado, a face voltada para o muro, um retrato – poderia ter mais ou menos um metro de altura – ainda perfeito em seus caixilhos. Voltamo-lo, e vimos que ele se achava coberto por densa camada de pó. De um dos lados, arrebatado, pendia um laço de crepe – e sem saber por que, nem de onde nos advinham aqueles sentimentos, sentimo-nos tristes e inquietas. Anastácia arrastou o quadro para debaixo da luz e esfregou um pano sobre sua superfície – devagar, como se emergisse do fundo parado de uma lagoa, a fisionomia foi surgindo, e à medida que os traços iam se revelando, mais fortemente batiam nossos corações, como se violássemos um segredo que para sempre devesse dormir da escuridão do passado. Era um rosto de mulher, não havia dúvida, mas tão severo, tão fechado sobre suas próprias emoções, tão definitivamente ausente de cogitações imediatas e mesquinhas, que mais se assemelhava ao rosto de um homem – e de um homem totalmente desiludido das vaidades deste mundo. Não se liam nele essas promessas de bonança, esses esverdeados e esses róseos que acobertam a explosão de um riso ou o cintilar de um súbito espírito de mocidade – não. Nele, tudo era denso e maduro. Os tons que compunham sua fisionomia eram tons cinza de arrebatamentos domados e ocre de violências contidas. Não se tratava propriamente de uma mulher velha, mas de uma mulher atirada ao limiar de si mesa, e sem outra vestimenta para cingi-la senão a da própria verdade, perigosa ou não sem seus causticantes efeitos. [...] Ah, não nos era uma fisionomia desconhecida, ao contrário, e de imediato nos fez vir à lembrança alguém que conhecíamos muito – um nariz aquilino e forte, um rasgado de olhos, a linha do queixo – enfim, traços perdidos sobre o rosto de todos os Meneses, alterados aqui ou ali – e mais evidentes neste, menos precisos naquele – mas ainda assim Meneses, como fios de água descendentes da mesma fonte-mãe, célula única de todas as energias e de todos os característicos da família. Assim estivemos um bom momento, sondando em vão o que se poderia esconder por trás daqueles olhos – e o curioso era que, desse retrato feito provavelmente por um artista ambulante, desses que outrora percorriam as fazendas, emanasse uma tão grande autoridade, uma tão sóbria atmosfera masculina. Maria Sinhá, era mais do que evidente, devia ter sido acostuada a obedecer apenas à sua própria vontade – e o talhe certo, sem docilidade, que lhe desenhava a boca, lembrava o de alguém acostumado a dar ordens – e o olhar, sobranceiro, a vislumbrar apenas gestos de obediência. (CARDOSO, 2004, p.138-139)

A cena apresenta de início um espelho límpido que reflete a imagem das personagens, porém este espelho está “rachado de ponta a ponta” o que parece sugerir que a imagem que as personagens expõem não é uma imagem pura, fiel aos seus verdadeiros sentimentos, é uma

imagem adulterada, própria de seres divididos ou “rachados” entre seus desejos e representações, que agem de acordo com as normas sociais ou com os jogos de interesse envolvidos nas diversas situações. Em oposição a esta imagem, surge o retrato de Maria Sinhá, sujo, empoeirado, com a face voltada de encontro ao muro, escondida dos possíveis olhares. O único elemento feminino do retrato, o laço de crepe está desfeito, embora o retrato permaneça “perfeito em seus caixilhos”. É preciso esfregar a superfície suja com força, para que a imagem da mulher vestida com “sua própria verdade” apareça. O jogo de palavras, promovido pelas perspectivas textuais, formam novo vazio que motivará o leitor a compor a cena. A verdade de “efeitos causticantes” deve constituir um segredo e permanecer no esquecimento do passado, enquanto que as imagens que os indivíduos mostram de si mesmos são aquelas que correspondem às expectativas dos grupos a que pertencem ou às necessidades do momento. A transparência deste retrato, cuja imagem vai se formando lentamente, à medida que a grossa camada de pó vai sendo removida, é tão intensa que evoca sentimentos reprimidos nas personagens que, sem compreenderem o que se passa em seu íntimo, sentem-se tristes e inquietas. Outro aspecto importante é que a cena relaciona a autoridade à figura masculina, característica própria dos grupos patriarcais.

É evidente que a estrutura ficcional do *repertório* apresenta ao leitor as regras de mundo em *estranha combinação*, por meio do processo de *reagenciamento horizontal*, desprovendo as convenções sociais da escala de valores que possuem no do contexto referencial. A cena em análise, ao apresentar conflitos por lacunas textuais, promove a *desfamiliarização* do que é automático para o leitor em seu contexto social, no qual suas ações são movidas em função das convenções aceitas por seus grupos. Nota-se que a *mimesis* não é constituída como cópia, nada está claro ao leitor, o qual é impelido a construir possíveis significados para ir compondo as diversas imagens que se transformam a cada cena narrada. A *mimesis* como criação imagética é que leva o leitor a vivenciar a experiência estética da arte. Mas é necessário que o leitor passe da condição de leitor real para a condição de *leitor implícito*, interpretando a *performance* literária, completando os *vazios* com a construção mental de imagens, e como resultado da interação entre si e o texto, vivenciar o *efeito estético*.

A cena narrada também é composta de cores que contribuem na construção da imagem na mente do leitor: a severa mulher é constituída de tons cinza e ocre em clara referência às tentativas de domar impulsos instintivos e de reprimir a agressividade, tentativas frustradas, já que a personagem não se deixou domar, assumindo seus desejos e vivendo de acordo com sua própria vontade. É claro que a personagem pagou caro por sua autonomia e, ao não corresponder às expectativas do exigente grupo dos Meneses, foi banida e abandonada.

As possíveis interpretações para as cenas narradas estão intimamente ligadas ao jogo textual apresentado pelas *perspectivas*. O jogo se cumpre na inter-relação do fictício e do imaginário de modo que o fictício torna-se o meio para a manifestação do imaginário. É na contraposição da referencialidade que o texto mobiliza o leitor a construir significados imagéticos e a refletir acerca de si mesmo e de seu próprio mundo. Segundo Iser (1999), o fictício se estrutura por *vazios* que requerem o preenchimento, enquanto que o imaginário necessita de um meio para manifestar-se. Logo, o jogo entre o fictício e o imaginário possibilita a realização de ambos sob as condições que um estabelece para o outro, na interação do texto com o leitor.

Toda esta cena vem completar o *vazio* de outra cena anterior, em que Timóteo descreve toda a sua admiração a esta personagem, assim como ele, profundamente rejeitada pelos Meneses:

- _ Sou dominado pelo espírito de Maria Sinhá. Você nunca ouviu falar de Maria Sinhá, Betty?
- _ Nunca, Sr, Timóteo. Não se esqueça de que estou nesta casa a poucos anos. Além do mais, falar não é o forte da família.
- _ Tem razão, Betty, você sempre tem razão. É a vantagem das pessoas simples.
- _ Quem foi então Maria Sinhá?
- _ Oh – começou ele, e sua voz traía uma emoção sincera – foi a mais nobre, a mais pura, a mais incompreendida de nossas antepassadas. Era tia de minha mãe e foi o assombro de sua época. Calou-se um minuto, como se procurasse diminuir o entusiasmo que a lembrança de Maria Sinhá lhe causava – e depois num tom mais calmo, prosseguiu:
- _ Maria Sinhá vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos cavaleiros da fazenda. Dizem que usava um chicote com cabo de ouro, e com ele vergastava todos os escravos que encontrava em seu caminho. Ninguém da família jamais a entendeu, e ela acabou morrendo abandonada, num quarto escuro da velha Fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú.
- _ Nunca ouvi falar nisto – garanti, convicta de que se tratava de uma história puramente inventada.
- _ Quem – tornou ele com uma breve risada – quem nesta casa ousaria falar nisto senão eu? Durante muitos anos, no tempo em que era menino, existia na sala, mesmo por cima do aparador grande, o retrato dela – e tinha um laço de crepe passado em torno da moldura. Quantas e quantas vezes ali me detive, imaginando seu cavalo veloz pelas estradas de Vila Velha, invejando-a com seus desaforos, sua liberdade e seu chicote... Depois que comecei a manifestar isto a que chamam escrupulosamente de minhas “tendências”, Demétrio mandou esconder o retrato no porão. No entanto, tenho para mim que Maria Sinhá seria a honra da família, uma guerreira famosa, uma Anita Garibaldi, se não vivesse neste fundo poeirento de província mineira... (CARDOSO, 2004, p. 54-55)

Novamente os *vazios* mobilizam o leitor a compor a imagem. O personagem narra um elemento metafísico: o “espírito de Maria Sinhá”, sugerindo ao leitor que há muito de comum entre sua personalidade e esta mulher, travestida assim como ele. Quando a personagem Betty alega estar na Chácara apenas a poucos anos, para justificar o fato de nunca ter ouvido falar em Maria Sinhá, na verdade faz exatamente o contrário – reforça a idéia de rejeição e tabu quanto ao assunto, já que o período de anos, ainda que poucos, constituem tempo mais do que suficiente para comentar sobre alguém tão singular. Se não houve comentários, o leitor é levado a concluir que o assunto deve ser transformado em mais um segredo a ser escondido de todos, para não denegrir a ilibada imagem da família.

Toda a cena reforça a idéia de que o ser que não se ajusta às normas do grupo ao qual pertence arrisca-se a ser punido e a perder o afeto e consideração de seus pares. A punição, sob a forma do exílio e abandono, imputada à personagem, por não reprimir seus impulsos intintivos, é bastante clara e mobiliza o leitor a refletir sobre seu contexto referencial, sobre as normas a que se submete em seu cotidiano e no quanto de impulsos e desejos são reprimidos, em função de uma vida social equilibrada e segura.

Ao final da cena, mais uma vez o leitor é surpreendido por nova lacuna textual. O personagem Timóteo narra sua inveja pelos desaforos, pela liberdade e pelo chicote de Maria Sinhá. O *vazio* da informação, fornecida pelas *perspectivas*, em interação com informações anteriores, retidas na memória do leitor, o conduzem à formação de nova imagem, a qual sugere o provisório estado de realização do ser que não reprime seus impulsos e desejos, assim como seus instintos agressivos, contra qualquer forma de autoridade que tente lhe dominar. Porém, a imagem se completa ao final da cena, desfazendo qualquer ilusão por parte da interpretação do leitor, desconstruindo possíveis expectativas de felicidade e realização permanentes para esses seres indomados. Após o personagem expor seus desejos e tentar assumir sua orientação sexual, o patriarca Demétrio bane o retrato de Maria Sinhá ao porão, numa repetição simbólica da ação de seus antepassados que baniram a personagem de seu convívio, e também numa alusão clara a Timóteo de qual será sua punição e destino, caso insista em não se submeter às normas morais da família, reprimindo seus verdadeiros impulsos.

Outra cena que merece destaque é a que narra a insatisfação sexual da personagem Ana e seu intenso desejo pelo jovem e viril Alberto. Ana confessa ao Padre Justino que assistiu Alberto ensaiar o ato de suicídio, experimentando a posição da arma no tórax, na altura do coração. A personagem decidiu se omitir do suicídio eminente, já que tem consciência de que o amor de Alberto pertence à Nina e que nunca lhe será dedicado. Apesar da angústia do momento e da esfera de morte, a personagem admira o corpo de Alberto e não pode esconder de si mesma o desejo que sente. É o que se observa na passagem abaixo:

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. Agora eu compreendia perfeitamente por que era impossível a Nina deixar de tê-lo visto, e eu a imaginava correndo os dedos experimentados através daquela carne tenra, dela arrancando seus primeiros estremecimentos de prazer, e devolvendo-o a si mesmo através da descoberta. Confesso, Padre, que eu me sentia meio cega de despeito. Não, não, repito, estava acima de mim mesma – antes perdê-lo para sempre, ele que nunca seria meu, do que sabê-lo em mãos de outra. (CARDOSO, 2004, p. 168)

A passagem apresenta alguns *vazios* que mobilizam o leitor ao seu preenchimento para a construção dos significados imagéticos. A personagem deixa claro o seu desejo sensual pela simples visão da nudez do tórax de Alberto, o qual descreve como esplêndido. Em seguida, ao narrar ao leitor que nunca “havia visto assim um corpo de homem” fornece a informação que formará a construção de um possível significado imagético – a personagem não mantém relações sexuais com seu marido, ou se mantém, o faz de forma bastante reprimida e incompleta, já que desconhece a visão de seu corpo. Em seguida nova informação vem de encontro à expectativa formada na mente do leitor com a narração de que o toque do corpo do marido ao seu, em “certas noites” para realizar uma “carícia amarga e passageira”, fazia com que a personagem adivinhasse seu corpo como “disforme e sem vitalidade sob a roupa”. Várias imagens se formam na mente do leitor a partir dessas informações: o contato entre os corpos é ocasional e passageiro, as carícias não são desejadas e não provocam prazer, e o corpo é apenas imaginado, não é visto, já que não estão desnudos. O corpo de Demétrio é imaginado por Ana como disforme e sem atrativos, além de não possuir vitalidade, o que sugere ao leitor, até mesmo pelo comportamento totalmente moralista de Demétrio, que o personagem possa ser impotente ou sexualmente inativo, ou ainda, totalmente desinteressado sensualmente por sua esposa, reservando para Nina qualquer resquício de desejo.

Ana contrapõe a imagem do corpo viril de Alberto, pronto para os prazeres do “pecado”, à imagem do corpo de seu marido e expõe ao leitor sua inveja por aquela que desfrutará de todo o prazer e vitalidade do jovem – Nina – a quem odeia por viver aquilo que nunca seria seu: a paixão voluptuosa de Alberto.

As diversas imagens se formam por meio da interação do *leitor implícito* com os signos textuais, e pela mobilização ideativa a partir de um conjunto de dados construídos durante a leitura e selecionados por ele. A partir da mobilização de suas idéias, o leitor age no cruzamento das *perspectivas* e atua como *estrutura textual* ao compor em sua mente as diversas cenas. Em outras palavras, o leitor experimenta o *efeito* estético, caracterizando seu papel como *ato estruturado*.

3.5 A família no centro do furacão

A vida em comunidade se desenvolveu, principalmente, pela necessidade do trabalho em grupo e pela afetividade, já que o homem, desde os tempos primitivos, relutou em privar-

se de seu objeto sexual – a mulher eleita – e a mulher em separar-se dos filhos indefesos. Além disso, a vida em grupos tornava-se mais segura contra os perigos externos. Freud (1974) define que *Eros*¹⁶ e *Ananke* – amor e necessidade – foram as bases da civilização humana. O amor que fundou a família continua a atuar na civilização, seja em sua forma original, a qual não renuncia à satisfação sexual, seja em sua forma modificada, como afeição inibida em sua finalidade. O amor que se manifesta como finalidade inibida também foi, em sua origem, amor plenamente sexual e ainda o é, no inconsciente do homem. O amor sensual e o amor inibido em sua finalidade estendem-se exteriormente à família, criando novos vínculos de amizade e fraternidade.

O amor genital conduz à formação de novas famílias e garante a perpetuação da espécie. O amor inibido em sua finalidade conduz à formação de novas amizades, processo importante para o desenvolvimento cultural, pois inaugura possibilidades de formação de novas comunidades.

Considerando-se a família como núcleo da comunidade humana, o conflito resultante do embate entre a autoridade externa e os impulsos instintivos é expresso no complexo edipiano, no processo de formação da consciência e no surgimento do sentimento de culpa, resultado do conflito entre as tendências de amor e de destruição. Este conflito se dá originalmente em relação ao pai, como representante da autoridade externa e, posteriormente, completa-se em relação a todo o grupo.

Em *Crônica da casa assassinada*, o personagem André, embora consciente de que Nina é sua mãe, a deseja sexualmente e, aceitando inicialmente seu assédio, passa a insistir, frementemente, na consumação de seu desejo, supostamente incestuoso. O personagem assume sua paixão e enfrenta todas as convenções sociais, exilando-se do convívio com os familiares e entrando em franca competição com a figura paterna, o personagem Valdo. Apesar de sua determinação, o adolescente não oculta de si mesmo a culpa. O personagem

¹⁶ Termo utilizado por S. Freud (1920), para designar o conjunto das pulsões de vida (pulsões sexuais e pulsões de autoconservação) enquanto opostas ao conjunto das pulsões de morte. A escolha do termo Eros corresponde à preocupação freudiana de assinalar a particular importância da sexualidade no grupo das pulsões de vida, mas é também determinada pela preocupação de sublinhar que as pulsões de vida, como o Deus Eros, têm como primeira vocação a de criar laços, conjuntos mais vastos. Nesse sentido, não é exagero dizer que a escolha desse termo corresponde à vontade de sublinhar a criatividade das pulsões de vida. (PETOT in: Doron ; Parot: 2001, p. 292)

Tanatos/Thanatos – Termo grego (a Morte), às vezes utilizado para designar as pulsões de morte, por simetria com o termo “Eros”; o seu emprego sublinha o caráter radical do dualismo pulsional, conferindo-lhe um significado quase mítico. (LAPLANCHE ; PONTALIS, 1986 p. 651)

dramatiza uma transgressão ou desvio do conceito do Complexo de Édipo¹⁷, pois agoniza a culpa por desejar e relacionar-se sexualmente com a mulher que julga ser sua mãe, em uma espécie de “Édipo consciente” e voluntário. O “mais culpado e o mais consciente dos amantes” (CARDOSO, 2004, p.263) assume até as últimas conseqüências um amor considerado incestuoso, embora não o seja, uma vez que Nina não é, biológica ou afetivamente, a mãe de André.

Outra forma de desvio do Complexo de Édipo é dramatizado pela personagem Ana que também assedia sexualmente André, seu filho biológico, embora não afetivo. A verdade sobre a concepção de André é desconhecida de todos, com exceção da própria Ana. A personagem, emocionalmente perturbada pela cena de sexo entre Nina e André, presenciada na escuridão do porão de Alberto, assedia seu filho, tentando acariciá-lo e beijá-lo à força. O sentimento incestuoso se manifesta de forma desviante, já que Ana tenta submeter André a seu desejo, mas não é a ele que sua paixão é dirigida. Ana tenta realizar, junto ao filho, o mórbido sentimento sensual pelo falecido Alberto, pai biológico de André e, fisicamente, extremamente parecido com ele. A personagem tenta realizar com seu filho – cuja maternidade tem total consciência – a morbidez do desejo sexual por um morto.

As diversas narrativas de *Crônica da casa assassinada* apresentam grande transformação do sistema de regras de mundo, pois as alusões sociais e literárias, já construídas na mente do leitor, se apresentam reorganizadas, compondo o repertório literário. As imagens, motivadas pelo ato de leitura, são percebidas sensorialmente, gerando o efeito estético de possíveis significados em novas imagens. Os *vazios* provocados pela assimetria entre texto e receptor geram a comunicação no processo de leitura, promovendo a interação do leitor com o texto, sem que necessariamente exista um quadro de referência comum entre o universo ficcional e o contexto pragmático. Em nível de recepção, as convenções que regem as situações tematizadas, as condutas dos personagens e o grau de aceitabilidade dos valores morais dramatizados, podem ser analisados por um código de convenções diferente do apresentado na esfera ficcional, a qual neutraliza a hierarquia imposta pela escala de valores

¹⁷ Freud descreveu em primeiro lugar a forma positiva ou direta do complexo de Édipo masculino: desejos incestuosos em relação à mãe e sentimentos ambivalentes com respeito ao pai, que é ao mesmo tempo um rival e um objeto de amor e de identificação. Esta forma direta coexiste ou se alterna com a forma chamada negativa ou inversa: desejos homossexuais passivos em relação ao pai, sentimentos ambivalentes com respeito à mãe. Essas duas formas do complexo sucumbem ao recalque motivado pelo temor da castração, seja porque a castração é temida como uma punição (forma direta), como uma conseqüência ou como uma condição da relação sexual com o pai (forma inversa). O complexo de Édipo feminino, pelo contrário, segundo Freud, começa com o complexo da castração: é a inveja do pênis que afastaria a menina de sua mãe e a levaria a escolher o pai como objeto sexual: a forma inversa pouco se diferencia do apego pré-edipiano à mãe. O complexo de Édipo é ao mesmo tempo uma etapa da vida do indivíduo, vivida entre 2 e 5 anos, e um organizador permanente das fantasias e desejos inconscientes. (PETOT in: Doron ; Parot: 2001, p. 157)

presentes no contexto referencial. Vale lembrar que o repertório de normas sociais e alusões literárias – os *schemata* – são componentes de um universo ficcional que não reflete mimeticamente o contexto pragmático, colocando-o sujeito a exame. Por meio da *reorganização horizontal* das normas do contexto pragmático, anula-se a hierarquização do sistema de pensamento e convenções sociais, desprovido-as dos valores que possuíam no contexto original. A estrutura do texto literário gera o conflito entre o contexto de ficção e o contexto de origem, suspendendo o significado já definido e estabilizado no contexto pragmático e também mobilizando a resolução do esquema pelo qual as convenções são apresentadas.

Em *Crônica da casa assassinada*, o personagem Timóteo também tem seus impulsos eróticos não satisfeitos em função da censura de Demétrio e, por conseguinte, do restante da família que é submetida a essa autoridade. Sabe-se que a frustração de uma satisfação instintiva pode resultar numa elevação do sentimento de culpa, uma vez que a agressividade contra a autoridade que impediu a satisfação deve, na maioria das vezes, ser recalçada. Se essa agressividade, primeiramente dirigida à autoridade repressora, não pode ser satisfeita, esta se volta para o interior e é absorvida pela autoridade interna – o superego. Como já foi citado antes, o desejo permanece e pode ser escondido da autoridade externa, mas não da autoridade interna, o que eleva o sentimento de culpa e a necessidade de punição. Talvez esse pressuposto teórico possa nortear uma possível interpretação para o complexo comportamento do personagem Timóteo que, ao ser profundamente censurado por Demétrio e na possibilidade de severa punição, prefere isolar-se dos familiares que o condenam e prepara seu plano de destruição dos Meneses. Mas o desejo proibido e censurado permanece e, em função de um superego severo, formado sob influência de costumes rígidos e castradores, o personagem não está livre da culpa e da necessidade de auto-punição. O personagem ao mesmo tempo em que exacerba seu androginismo, vestindo-se com as roupas da mãe, em exagero de cores, brilhos e jóias, choca a todos com suas atitudes e, não são raras as vezes, em que é considerado um louco pelos membros da família e da comunidade. O personagem, ao punir a autoridade castradora, canaliza parte desta agressividade contra si mesmo, uma vez que degrada seu corpo, engordando excessivamente e comprimindo sua obesidade nas roupas apertadas que eram da mãe, em verdadeira tortura física. Observa-se também o descaso do personagem com sua própria saúde, pois não sai ao sol, não realiza nenhuma atividade física, bebe exageradamente e sente-se excessivamente cansado, provavelmente cansado de sua própria existência.

O personagem acaba por violentar a si próprio, por meio da degradação física, do isolamento e pelo desgaste emocional na execução de sua vingança – energia psíquica que poderia estar sendo empregada na busca de novas possibilidades existenciais.

O texto apresenta signos textuais que possibilitam esta interpretação, uma vez que o preenchimento dos *vazios* mobiliza o leitor a construir os possíveis significados, em busca de compreender a complexidade do que lê. A passagem abaixo ilustra alguns dos elementos que estão sendo analisados:

Ainda daquela vez pude constatar a bizarrice dos costumes que constituíam as leis mais ou menos constantes do seu mundo: ao me aproximar, verifiquei que o Sr. Timóteo, gordo e suado, trajava um vestido de franjas e lantejoulas que pertencera à sua mãe. O corpete descia-lhe excessivamente justo na cintura, e aqui e ali rebentava através da costura um pouco da carne aprisionada, esgarçando a fazenda e tornando o prazer de vestir-se daquele modo uma autêntica espécie de suplício. Movia-se ele com lentidão, meneando todas as suas franjas e abanando-se vigorosamente com um desses leques de madeira de sândalo, o que o envolvia em uma enjoativa onda de perfume. Não sei direito o que colocara sobre a cabeça, assemelhava-se mais a um turbante ou a um chapéu sem abas, de onde saíam vigorosas mechas de cabelos alourados. Como era costume seu também, trazia o rosto pintado – e para isto, bem como para suas vestimentas, apoderara-se de todo o guarda-roupa deixado por sua mãe, também em sua época famosa pela extravagância com que se vestia – o que sem dúvida fazia sobressair-lhe o nariz enorme, tão característico da família Meneses. Era esse, aliás, o único traço masculino de sua fisionomia, pois se bem que ainda não estivesse tão gordo quanto ficou mais tarde, já a enxúndia alisava-lhe a amaciava-lhe os traços, deteriorando as saliências, criando golfos e cavando anfractuosidades de massa cor-de-rosa, o fazia aparecer com o esplendor de uma boneca enorme, mal trabalhada pelas mãos de um oleiro amolentado pela preguiça. (CARDOSO, 2004,p.50-54)

A passagem já apresenta ao leitor preciosa lacuna textual ao associar as expressões “prazer” e “suplício”, o que sugere ao leitor que o personagem, em seu desejo de vingança e punição, não poupa a si mesmo da destruição que almeja. A cena descreve o personagem se abanando “vigorosamente” com um leque, o que sugere o desprazer do excesso de calor, embora Timóteo viva confinado em um quarto descrito como excessivamente abafado e, nesta cena, esteja com roupas desconfortáveis, usando uma espécie de turbante na cabeça com suas longas mechas de cabelos a cair-lhe sobre os ombros, o que aumenta cada vez mais o desprazer do calor. O próprio excesso de perfume, sugerido na cena, reforça a idéia de desprazer e desconforto, considerando que o ambiente vive com as janelas fechadas, impedindo a circulação de ar.

A cena descreve também um elemento que merece destaque e que é apresentado ao leitor como a característica física mais marcante da família Meneses – o enorme nariz, descrito em todas as cenas como um traço masculino da fisionomia. Tratando-se de personagens que dramatizam seres profundamente castrados em sua sexualidade, em função dos valores morais que regem a dinâmica da família, este traço anatômico poderia também ser interpretado como um símbolo fálico, expressando, na face de cada ser reprimido, que sua

sexualidade existe e se fará presente, manifestando-se da forma que lhe for possível e gerando os inúmeros conflitos narrados na obra.

A personagem que narra a cena descreve a degradação física de Timóteo e, pela constituição do *vazio* textual, sugere ao leitor que o sofrimento físico, além do emocional, do personagem se tornariam piores, pois este ainda não estava “tão gordo” quanto estaria “mais tarde”.

A narrativa também se utiliza da comparação como figura de linguagem para ressaltar a questão da imagem, da aparência do personagem. A expressão “boneca enorme, mal trabalhada pelas mãos de um oleiro” sugere ao leitor uma imagem deformada, infiel à realidade, que não se mostra por inteiro, se escondendo por trás das irregularidades e ambigüidades, própria de seres que se escondem por trás de suas máscaras, como os personagens desta obra.

A passagem abaixo confirma significados imagéticos formados em cenas anteriores, mobilizando os dados de expectativa e memória do leitor, na construção de novas imagens:

Não era propriamente gordo, mas imenso, cavado já por todos os sinais dessa agonia própria aos doentes longamente imobilizados, e que é um esvair permanente, como o vapor que segrega um charco. Mal conseguia mover o braço rotundo – sua imensidade, como talhada em chapadões e descidas a pique, era o que mais impressionava – um braço sem vida, mole e desvitalizado como um galho decepado recentemente de uma árvore. Nem mesmo seus olhos eram fáceis de perceber naquela massa humana tratada pelo descaso e pela preguiça: a enxúndia subia-lhe ao longo das faces, modelando uma máscara tão exótica e tão terrível que mais se assemelhava à fisionomia de um bonzo morto do que à de uma criatura vivente e ainda capaz de pronunciar palavras. Os cabelos, longos, escorriam-lhe pelos ombros, mas não eram cabelos tratados ou que tivessem merecido sequer a pena de um gesto de atenção: eram duas tranças duras, como dois cipós selvagens, contorcendo-se e oscilando ao jogo da rede – duas raízes improvisadas que escapulissessem de um tronco maltratado pelos anos. E, coisa estranha, naquela figura espetacular, que parecia aglomerar em si todo o esforço da inatividade, do ócio e do abandono, havia qualquer coisa de marinha, secreta, como se escorresse sobre ele o embate invisível das águas, rolando a esmo a massa amorfa que o compunha, e onde repousava, mortal e silenciosa, a palidez de distantes solidões lunares. [...]

Os homens suportam uma certa dose de grotesco, mas até o momento em que não se sentem implicados nele. De pé, parado diante daquela gente, Timóteo era como a própria caricatura do mundo que representavam – um ser de comédia, mas terrível e sereno. (CARDOSO, 2004, p. 473-474)

Os sintomas neuróticos são, em sua essência e, na maioria dos casos, satisfações substitutivas para desejos sexuais não realizados, transformando parte da agressividade reativa em sentimento inconsciente de culpa, o qual fortalece os sintomas e utiliza-os como forma de punição. Talvez, a partir desta informação, e orientado pelos signos textuais estruturados pelas *perspectivas*, o leitor possa encontrar uma possibilidade de entendimento para a complexidade deste personagem.

A cena abaixo completa a imagem formada:

Jamais o disse a ninguém, e nunca o diria, se não soubesse que, tendo já partido deste mundo, você se acha apta para tudo entender desta confusa comédia que representamos. Jamais o diria, Nina, porque meu primeiro movimento diante do amor foi ultrajar-me. Antes, muito antes que a música da paixão soprasse em mim seus loucos foles de ouro, já eu renunciava a minha figuração decente, e desafiara os homens com a imagem daquilo que, ai de mim, não podia

aceitar sem desprezar-me. E eu sou desses que não sabem viver sem exaltação: foi consciente que eu me degradei, porque, sentindo-me menor do que os outros, era pelo caminho do martírio que conseguiria elevar-me acima deles, e tornar-me maior do que todos. Nina, dia houve em que o martírio de nada adiantou, e as roupas grotescas com que me cingi, menos do que um acinte aos outros, pareceram-me armaduras de chumbo e de morte. (CARDOSO, 2004, p.481)

Os possíveis significados são formados na convergência das informações fornecidas pelas *perspectivas* que se cruzam no *meeting-point* determinado pelo *ponto de vantagem* do *leitor implícito*, formando uma seqüência de imagens, por meio de projeções de expectativas, ratificações ou retificações. O *ponto de vantagem* se mobiliza em inter-relação com as novas indeterminações textuais, capazes de modificar as imagens já formadas, sempre que as informações geram um *efeito* no receptor. O leitor, nas diversas fases de leitura, vai construindo as *unidades sintáticas de sentença* que sofrem a interferência do leitor, o qual formará possibilidades de sentido. As *unidades sintáticas de sentença* são denominadas *correlatos de sentença* e, na medida em que o leitor recebe novas informações das *perspectivas*, estas confirmam ou negam as unidades já formadas, criando novo *correlato de sentença* que pode ser um correlato ratificador ou um correlato retificador, num processo dialético entre expectativa e memória, na construção de múltiplas imagens.

Considerações finais

O significado é a experiência estética e a *significação* traduz em linguagem o fenômeno imagético, caracterizado por um *efeito* de ordem perceptiva. É importante ressaltar que não há um significado pré-determinado no texto ou mesmo uma marcação fixa. É o leitor quem realiza a mobilização ideativa, a partir dos dados construídos durante a leitura e selecionados por ele. A comunicação, que se efetiva no ato de leitura, envolve a multiplicidade de interpretações, possibilitada pela estrutura verbal habilmente organizada, promovendo a construção das diversas cenas.

O discurso ficcional de *Crônica da casa assassinada* desafia o leitor a essa inquietante mobilização, que se realiza por meio da formação de imagens e da reflexão acerca do mundo em que vive, conduzindo-o à construção da obra literária, vivenciando a experiência do *efeito estético*.

CONCLUSÃO

Os conceitos relativos à *Teoria do efeito estético*, de Wolfgang Iser, permitiram uma reflexão do processo de comunicação, que se efetiva na interação do leitor com a obra *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso.

Devido à complexidade da singular narrativa do romance estudado, tornou-se necessária a investigação de variados aspectos envolvidos na expressão literária, como por exemplo, as indeterminações textuais que levam o leitor à construção de possíveis sentidos, promovendo a experiência estética.

Wolfgang Iser, ao descrever aspectos de caráter fenomenológico, processados na interação com o discurso ficcional da literatura, investiga a organização desse tipo de discurso e os mecanismos de percepção do receptor, inclusive a seleção de signos textuais promovida pelo leitor, pelo processo de retenção memorativa e criação de expectativa para os acontecimentos que se sucedem.

O processo de seleção memorativa de elementos da trama, a projeção de expectativas, na formação de sucessivas imagens e o processo de transmutação discursiva em *significações* possíveis conduziram-nos a analisar até mesmo certas minúcias da obra, pelo fato de o texto de Lúcio Cardoso possibilitar e suscitar esse modo de abordagem. Por este motivo, sua proposta teórica norteou a compreensão e análise do processo de elaboração de cada cena, no encontro entre estrutura verbal de *Crônica da casa assassinada* e a imaginação do leitor.

Para a compreensão dos conflitos encenados pelos personagens da obra em análise, da função social dos jogos de representação e de interesses, do confronto dos impulsos instintivos com a questão social e da simbologia dos diversos espaços, fez-se necessária a investigação da inter-relação do leitor com o discurso ficcional, motivada pela ação das *estratégias* no trânsito entre os pólos *artístico* e *estético*.

Para compreender a experiência estética gerada no processo comunicativo entre os diversos textos concorrentes, que compõem a narrativa de *Crônica da casa assassinada* e a disposição potencial do leitor, também foi necessária a análise da paisagem dos diversos espaços da obra, com seus elementos míticos e simbólicos. A composição das diversas cenas se dá no contato interativo do texto que se completa na imaginação do leitor.

Foi possível concluir que a estética das cenas dramatizadas desencadeia o processo de construção da imagem artística que se realiza no encontro da narrativa da obra com a

interação do *leitor implícito*. Este, em nível de recepção, busca traduzir por meio da linguagem a sensação percebida da obra, sensória e emocionalmente, completando-a, por meio da construção de cadeia de imagens. A composição das diversas cenas dependeu da construção dos possíveis significados, formando múltiplos sentidos e *significações*, de modo que as imagens constituem cenas pictóricas que se refazem a cada leitura, no contato com cada leitor que, na condição de leitor implícito, se comprometa com o que a *estrutura artística* apresenta, e não com o que o leitor bem quer.

A partir da vivência do *efeito estético*, fruto do processo comunicativo entre o discurso ficcional e o leitor, este é mobilizado ao questionamento acerca das normas que regem suas ações no contexto pragmático. Como a recepção se dá em nível individual, observa-se o fenômeno da multiplicidade de leituras e inúmeras construções são realizadas com a interação de cada *leitor implícito* em contato com o texto. O leitor, ao preencher os pontos de indeterminação realiza uma seleção sígnica e constrói um sentido para a obra. Tal dinâmica o conduz à tomada de consciência de sua inserção social e à reflexão de seu potencial de ação para afirmação de sua subjetividade na vivência em sociedade.

A construção da obra *Crônica da casa assassinada* se realiza com a inserção do leitor na elaboração de cada cena, em um fenômeno de constante transformação de percepção imagética. A sucessiva cadeia de imagens forma cenas visíveis na imaginação do leitor, provocando expectativas e mobilizando emoções. Por ser um objeto de linguagem, a estética de cada cena se traduz em *significações* geradas pela interação entre o fictício e o imaginário, entre o texto artístico e o seu receptor.

Foi por esse direcionamento conceitual que julgamos ter apresentado as *significações* a que fomos levados construir em nossa imaginação, tendo resultado numa proposta de *interpretação* decorrente da transmutação discursiva da experiência estética, vivenciada pelo romance *Crônica da casa assassinada*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi; revisão da tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos)

_____. A casa natal e a casa onírica e O labirinto . In: _____. *A terra e os devaneios do repouso*: Ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.75-99 e p. 161-201. (Coleção Tópicos)

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. Tradução Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1979.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Teoria do efeito estético*. Niterói: EdUFF, 2003.

_____. Literatura e teoria do efeito estético. In: _____. *Tópicos da Teoria para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p. 137-176.

BRUNO, Mário. A compreensão negativa do trágico. In: _____. *Lacan & Deleuze: o trágico em duas faces do além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 28-116.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CORRÊA, Roberto Lobato ; ROSENDAHL, Zeny (Orgs.). *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

_____. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004

DORON, Roland ; PAROT, Françoise. *Dicionário de Psicologia*. Trad. de Odilon Soares Leme. São Paulo: Editora Ática., 2001.

FERREIRA, Vergílio. Da Fenomenologia a Sartre. In: SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um humanismo*. 2 ed. Lisboa: Editorial Presença, [19--]. p. 9-230.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos & escritos III*: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense, 2006. p.412-422.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Ed. Imago. 1974: Rio de Janeiro

ISER, Wolfgang. Os atos de apreensão do texto In: _____. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético* _ Vol. 2/ tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. O jogo do texto. In: _____. *O fictício e o Imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

_____. O jogo. In: _____. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Organização, João Cezar de Castro Rocha; tradução, Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 105-116.

_____. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. London, Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978.

LACAN, Jacques. A palavra na transferência. In: *O Seminário - Livro 1: os escritos técnicos de Freud - 1953-1954*. 2.ed. corrigida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. p. 269-327.

LAPLANCHE, J. ; PONTALIS, J. – B. *Vocabulário da Psicanálise*. Direção de Daniel Lagache. 9ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes , 1986.

LIMA, Luiz Costa. Enfim a teoria do ficcional. In: _____. *História, ficção e Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 260-291

MACHADO, Roberto. Nietzsche e a representação do dionisíaco. In: *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2006. p. 202-262.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Fundamentos da estética do efeito: uma leitura. In: _____. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Organização, João Cezar de Castro Rocha; tradução, Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 117-130.

TODOROV, Tzvetan. A poesia e a alegoria. In: *Introdução à Literatura Fantástica*. . 2. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992. p. 65-82.

VIEIRA, Maria Elena Merege. *O Jardim e a paisagem*. São Paulo: Annablume, 2007.

WELLBERRY, David F. *Neo-retórica e desconstrução*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

WELSCH, Wolfgang. *Estetização e estetização profunda: ou a respeito da atualidade da estética nos dias de hoje*. Trad. Álvaro Valle. In: *Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. P. 7-22.